

Constelaciones Críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo IV:

*Diálogos culturales en el campo
argentino: derivas críticas y literarias*

**María Carolina Bergese,
Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva**
Coordinadoras

Constelaciones críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo IV

*Diálogos culturales en el campo
argentino: derivas críticas y literarias*

María Carolina Bergese, Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva
(Coordinadoras)



Constelaciones críticas : miradas sobre literaturas y culturas de Argentina, España y Latinoamérica : Tomo IV diálogos culturales en el campo argentino : derivas críticas y literarias / María Carolina Bergese ... [et al.] ; Coordinación general de María Carolina Bergese ; Milena Bracciale Escalada ; Sabrina Riva. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6662-38-5

1. Literatura. I. Bergese, María Carolina II. Bergese, María Carolina, coord.
III. Bracciale Escalada, Milena, coord. IV. Riva, Sabrina , coord.
CDD A860

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método,
sin autorización previa de los y las autoras.

ISBN: 978-631-6662-38-5

Primera edición: octubre 2025

Colección: *Cuadernos del CELEHIS*

Directoras: Rosalía Baltar – Gabriela Tineo

© 2025 María Carolina Bergese, Milena Bracciale Escalada, Sabrina Riva

© 2025, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Jujuy 1731 / Mar del Plata / Argentina

Arte y diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem



Libro
Universitario
Argentino

A Mariana Blanco

In Memoriam

Índice

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar y Gabriela Tineo 13

Introducción Diálogos culturales en el campo argentino: derivas críticas y literarias

Ma. Carolina Bergese, Milena Bracciale Escalada y Sabrina Riva.... 15

XIII. Nuevos asedios y viejas preguntas: la crítica entre la filosofía y la literatura..... 17

Vínculos entre los idearios escatológicos de Juan Larrea y Marshall
McLuhan a partir del concepto de panpsiquismo
Guillermo Aguirre 18

Digresión y paradoja. La ficción teórica en *El amo bueno* de Damián
Tabarovsky
Martín Haczek..... 34

Un fervor insumiso. El ensayo y la discontinuidad
Clelia Moure 45

Cuirizar la crítica: Apropiación e intervención desde una
epistemología disidente
Matías Pardini..... 58

La Literatura como verdad: génesis de una relación
Julio Juan Ruiz 69

XIV. Literatura, arte, nuevas tecnologías y ciudad..... 76

Mark Fisher después de la pandemia
Adriana A. Bocchino..... 77

<i>Tras los pasos de El Hombre Bestia: el transmedia como experiencia de múltiples dimensiones</i>	
Guillermo Cegna	91
Resistencias íntimas a la era digital en el cine y la narrativa del siglo XXI: <i>Hawaii</i> (2013) de Marco Berger y <i>El sistema del tacto</i> (2018) de Alejandra Costamagna	
Juan G. Gelpí	106
Terror digital en la LIJ: las leyendas urbanas en las narrativas transmedia	
Karina Molina Zammitto	120
Usted está acá. Reflexiones en torno a un proyecto interdisciplinario de investigación y realización intermedial para la ciudad de Mar del Plata	
Esteban Prado y Mauro Carusso	133
XV. Literatura, enseñanza y pandemia. Desafíos actuales...	148
El libro-álbum en la formación docente en artes	
Ornela Barisone	149
Nuevas formas de pensar la literatura y su enseñanza	
Bárbara Jelen	168
Juego, luego existo	
Claudia Marcela Segretin	179
Las antologías escolares de literatura fantástica. Mediaciones editoriales y modos de leer	
Marianela Trovato	191

XVI. Revistas, propagandas y suplementos literarios.

Sobre los usos políticos de la literatura..... 203

Subjetividades en pandemia. De las políticas estatales a los usos de la literatura

Melanie Mandagarán.....204

La promoción de literatura sobre el pasado reciente en el suplemento *ADN cultura*: los cuentos sobre la reconciliación

Bruno Ragazzi.....216

Cruces entre Reforma Universitaria y Vanguardias en los años '20: el caso de la revista *Valoraciones*

Karina Vásquez.....229

XVII. Más allá de las fronteras: entre traducciones y

reapropiaciones 245

Mrs Dalloway y sus re-traducciones al español

Rossana Andrea Álvarez.....246

Virginia Woolf en castellano: consideraciones sobre la re-escritura de *To the Lighthouse* en el marco de las intersecciones entre las teorías de traducción generativa, prismática y feminista

Luciana Beroiz 260

La danza de los zapatos rojos: la configuración del yo lírico en tres traducciones de “The red shoes”, de Anne Sexton

Victoria Gisele Chacón Oribe.....277

“Tulips”, de Sylvia Plath, y sus traducciones al español: aportes desde un enfoque prismático

Karen Lorraine Cresci 289

Magia, laberintos y bibliotecas: proyecciones de Borges en la literatura inglesa actual. *Piranesi* (2020) de Susanna Clarke

Eva Lencina.....298

XVIII. Poesía argentina: voces, alcances y problemas 314

La playa no tiene sentido: la orilla de la poesía contemporánea Mercedes Alonso	315
Nuevas señales del objetivismo argentino Martín Baigorria	327
Pan y trabajo. Acerca de <i>droga lenta</i> y <i>droga dura</i> : dos libros en uno o la unidad en la acción Omar Chauvié	341
Problemática del yo en Olga Orozco: espacio autobiográfico y pactos de lectura. Un juego entre ficción y realidad Beatriz Hernández	352
Malvinas en la poesía argentina (publicada hasta 1982): una lectura en 2022 a cuarenta años de la guerra Flavia Lorena Martínez.....	365
¿Quién habla en la poesía de Edith Vera? Daniela Rivarola	380

XIX. Intimidad, cuerpo y género en la literatura argentina: *hablo por mi diferencia* 392

Intemperie, corporalidad y errancias en la literatura argentina Lucía Caminada	393
Corporeidad heterónoma en <i>Romance de la Negra Rubia</i> de Gabriela Cabezón Cámara: un relato de la radicalidad ética José Emiliano Garibaldi Toledo.....	405
<i>Nación Vacuna</i> : la construcción discursiva del Estado como matadero de cuerpos femeninos Victoria Gil Gaertner.....	416

Fuera de lugar. Figuraciones de la monstruosidad en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez y <i>Carne viva</i> de Vera Giaconi Carolina Grenoville	430
Mujer de carne: análisis del motivo de la carne desde la perspectiva de género en <i>Le viste la cara a Dios</i> de Gabriela Cabezón Cámara Daniela Rocío Rodríguez González	443
Construcciones de la Identidad femenina en publicaciones en prensa sobre Eduarda Mansilla de García Milagros Rojo Guíñazú.....	455
<i>Cuántimás una mujer</i> . Análisis sobre las figuraciones del cuerpo femenino en <i>Río de las congojas</i> de Libertad Demitrópulos Laura Rotundo.....	469
El fin del <i>ángel del hogar</i> : nuevas configuraciones de la feminidad en la literatura argentina de entresiglos. Un análisis de <i>Palomas y gaviñanes</i> de Ceferino de la Calle (1886) y de <i>Stella</i> de Emma de la Barra (1905) Julieta Vorano.....	478
XX. Sobre ruinas y restos. Figuraciones de la violencia, la guerra y la frontera.	490
La representación de lo bélico en <i>El laúd y la guerra</i> de Martina Gusberti María Florencia Buret.....	491
Dos <i>Medeas</i> argentinas en una línea de frontera María Silvina Delbueno.....	504
Pensar la violencia política en <i>La forma de las ruinas</i> Myriam Jiménez Quenguan.....	518

Representación poética del conflicto del Pueblo Mapuche en <i>La larga noche de los 500 años</i>	
Anabel Paoletta, Miguel Santagada y Miriam Álvarez.....	541
El pueblo invisible. Imaginarios de lo visible y lo decible en <i>El último Falcon sobre la tierra</i> de Juan Ignacio Pisano	
Marina Cecilia Ríos.....	559
XXI. Genealogías del policial en la literatura argentina.....	574
Homicidio y desaparición en tiempos de dictadura: un análisis del discurso confesional en <i>Un crimen argentino</i> , de Reynaldo Sietecase	
Alejandra M. Da Cruz.....	575
De la transgresión genérica: policial subvertido en Leonardo Oyola	
Ángela Lucía Molina	586
El disfraz en el género policial. De <i>La bolsa de huesos</i> (1986) a <i>Los casos del comisario Croce</i> (2018)	
Rocío Sadobe.....	600
XXII Itinerarios de la literatura argentina en clave mayor:	
Arlt, Aira y Laiseca	608
Más allá de la parodia y la sátira: el humor en <i>Matando enanos a garrotazos</i> de Alberto Laiseca (1982)	
Marcelo Bonini	609
Un chiste jodidísimo. Lo sadeano en <i>Los soria</i> , de Alberto Laiseca	
Cristian Molina	620
La enciclopedia de César Aira: algunas anotaciones a la luz de Roland Barthes	
Juliana Regis	632
Arlt: el lenguaje frente a la ciudad/máquina	
Juan Martín Salandro	643

Jugar con las referencias. Calesita de sentidos en <i>La Villa</i> de César Aira Vera Senderowicz Guerra.....	655
Astier, el indigno. La influencia del pesimismo filosófico en <i>El juguete rabioso</i> de Roberto Arlt Fernando Agustín Urrutia	666

XXIII Discusiones contemporáneas en torno a las figuras de autor, editor y diarista 680

El campo académico y profesional de las figuras de autor/a/e y editor/a/e en el horizonte cultural contemporáneo Florencia C. Barba Lijerón	681
El territorio teórico de la crítica: líneas topológicas en la crítica de narrativa argentina reciente Susana Gómez.....	693
El motivo del doble en “El otro” de J. L. Borges y el complejo entrelazado entre autor, obra, ficción y realidad Cecilia Romina Komar Varela	710
Por qué escribir de a dos y una respuesta de Borges y Bioy Lucas Rimoldi	725
Autofiguración de Sylvia Molloy: a la literatura se llega por el viaje del amor Federico Nicolás Salvá.....	737

XXIV Revisiones y proyecciones de la literatura argentina del siglo XIX 748

La semiótica del espacio en la novela histórica argentina del siglo XIX: el caso de <i>La novia del hereje</i> (1854-1855) y <i>La Loca de la Guardia</i> (1882-1896) de Vicente Fidel López Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra	749

Facundo Quiroga o el tigre capiango. La <i>mitologización</i> del caudillo en el <i>Facundo</i> de Sarmiento y en <i>Yo maté a Facundo</i> de Hugo del Carril	
Daniela Oulego	761
La polémica literaria y su interconexión con el ámbito político	
Ana María Risco	775

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar, Gabriela Tineo

*A mí solo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo*
José Emilio Pacheco

*En la hora violeta
llegan los pájaros y empiezan los ensayos*
Laura Wittner

El vértigo que implicó el último congreso del CELEHIS, con su dinámico y complejo formato híbrido y tras años de postergación a causa del Covid-19 solo puede ser imaginado por el testimonio en el que se convierten los volúmenes de *Constelaciones críticas* que ahora presentamos. Testimonio de las voces que tomaron la palabra, compartieron escenarios de lectura y, finalmente, dejaron la traza de esos recorridos en estos textos. Este es nuestro modesto y vigoroso *atlas*, del que estamos orgullosas y agradecidas.

El plan general de la obra consta de dos volúmenes, divididos en cada caso en dos partes y coordinados por investigadores del Celehis. Si bien no constituye el total de las presentaciones del congreso, contamos con un ingente número de artículos que da cuenta de la vitalidad que aún en condiciones no ideales conserva el mundo de los encuentros académicos. Como decía Barthes y también Borges, “todo encuentro es una cita”: nos hemos dado cita en 2022 y ahora renovamos

la invitación a encontrarnos en lugares y no lugares de la palabra y de la literatura en muchas de las posibles formas que habitan estas constelaciones.

Queremos agradecer el esfuerzo, el tiempo y la inteligencia de quienes coordinan los volúmenes. En medio de las múltiples obligaciones, trabajaron el arte de la paciencia y lograron llevar adelante esta tarea muy difícil por su magnitud y dimensión. Ellos son, además, como nosotras mismas, parte de ese proyecto común, iniciado hace casi 40 años, que se llama Centro de Letras Hispanoamericanas y, sin dudas, su presente y futuro augurioso. Asimismo, queremos reconocer a nuestra tesorera, Cristina Fernández, quien no solo sabe manejar los recursos, siempre escasos, con transparencia y sentido práctico, sino que compartió su idea de armar estos libros para escapar del formato actas. Por último, damos gracias a la editorial EUEM, la cual, una vez más, garantiza la difusión de las producciones académicas.

En Mar del Plata, marzo de 2025

Introducción

Diálogos culturales en el campo argentino: derivas críticas y literarias

Hemos arribado finalmente al último tomo de Constelaciones Críticas, un libro que reúne las contribuciones de investigadores e investigadoras que concurrieron al VIII Congreso Internacional de Literaturas Argentina, Española y Latinoamericana del Celehis, en la ciudad de Mar del Plata, durante 2022.

Este cuarto tomo se divide nuevamente en doce secciones que abordan distintos tipos de vinculaciones entre la literatura y otros campos disciplinares, pero pone el énfasis particularmente en el campo de la literatura argentina. Nuevos avistajes a problemas recurrentes; y nuevos problemas con perspectivas renovadas. De esta manera, se proponen una serie de itinerarios que incluyen filosofía, tecnología, enseñanza, violencia, ciudad, cuerpo, política, niñez y, al mismo tiempo, categorías nodales e inamovibles en los estudios críticos como son las nociones de autor, editor, recepción, los problemas de traducción y los géneros. Así, se incluyen en este tomo las siguientes secciones: Nuevos asedios y viejas preguntas: la crítica entre la filosofía y la literatura; Literatura, arte, nuevas tecnologías y ciudad; Literatura, enseñanza y pandemia. Desafíos actuales; Revistas, propagandas y suplementos literarios. Sobre los usos políticos de la literatura; Más allá de las fronteras: entre traducciones y reappropriaciones; Poesía argentina: voces, alcances y problemas; Intimidad, cuerpo y género en la literatura argentina: *hablo por mi diferencia*; Sobre ruinas y restos. Figuras de la violencia, la guerra y la frontera; Genealogías del policial en la literatura argentina; Itinerarios de la literatura argentina en clave mayor: Arlt, Aira y Laiseca; Discusiones contemporáneas en torno a

las figuras de autor, editor y diarista, y Revisiones y proyecciones de la literatura argentina del siglo XIX.

Como se advierte, el panorama es amplio y su recorrido nos permite elaborar un mapa conjetural para pensar las peculiaridades de la cultura y el arte en nuestro país, desde los orígenes más primigenios hasta la contemporaneidad más actual; desde el centro mismo de la disputa hasta los más diversos rincones geográficos del vasto y extenso territorio que habitamos. Un mapa siempre en desarrollo, siempre en proceso. Un mapa que al mismo tiempo que nos guía, nos abre nuevos caminos y nos convida nuevas preguntas. La literatura está estrechamente vinculada a la vida. Es parte de ella. No es un ente abstracto escindido de la realidad. Por esta razón, los agudos estudios que constituyen este tomo abordan problemas que nos acucian; interrogantes que nos conmueven; modos de decir y hacer que nos interpelan. No hay mejor modo de contrarrestar discursos negacionistas y violentos que la producción de conocimiento, y cuando esa producción se comparte en forma colectiva los resultados son indisolublemente potentes, casi diríamos, invencibles. Con la firme convicción de que el esfuerzo vale la pena, con la utopía de que un mundo mejor es posible a través de la reivindicación de la palabra literaria y con la decisión impostergable de sostener y hacer germinar la mirada poética en cada espacio cotidiano como una forma de resistencia micropolítica, invitamos a lectores y lectoras a transitar por estas páginas con el deseo de que experimenten el mismo placer que sentimos nosotras al compilarlas. Agradecemos el invaluable trabajo de colegas que a lo largo y a lo ancho del país y del exterior comparten estas ideas y siembran sus semillas, con la tenaz paciencia que exige el tiempo de la naturaleza.

Ma. Carolina Bergese
Milena Bracciale Escalada
Sabrina Riva

XIII.

Nuevos asedios y viejas preguntas: la crítica entre la filosofía y la literatura

Vínculos entre los idearios escatológicos de Juan Larrea y Marshall McLuhan a partir del concepto de panpsiquismo¹

Guillermo Aguirre*

Consideraciones previas

América se presenta en Larrea, en el marco de su conocido milenarismo –motivo que le tuvo ocupado hasta el final de sus días– como la tierra donde, siguiendo una concepción tripartita de la historia, había de realizarse, en tanto que tercer reino, la edad del espíritu. Al respecto se hace preciso recordar que la identificación de América con la tierra prometida se origina, según recoge Jean Delumeau en su breve escrito “El milenarismo en occidente”, con los primeros franciscanos que llegaron a Méjico en 1524, imbuidos del pensamiento de Joaquín de Fiore y convencidos de lo inminente de una última edad del mundo –Milenio–, un periodo de paz, de reconciliación y de conversión general al cristianismo previo al fin de la historia (Delumeau: 8).

Junto con esta misma intelección del papel de América, cabe a su vez indicar que el concepto de tercer reino sobre el que Larrea fundamenta su escatología se remonta a autores medievales como Ruperto de Deutz (s. XI y XII), Hugo de San Víctor (s. XII) o, inmediatamente posterior a estos dos, Amalrico de Bène (finales del s. XII). Pero ante todo lo encontramos expuesto en la obra de Joaquín de Fiore (s. XII) con su división de la historia en una edad del padre, una del hijo y una del espíritu. Es esta partición la que Larrea tomará y rearticulará para referirse a la Iglesia de Pedro (edad del padre), la de Pablo (edad del hijo entendida como antítesis de la del padre y vinculada con las premisas y consecuencias de la reforma luterana) y la de Juan (edad

¹ Trabajo realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de Personal Posdoctoral de Formación en Docencia e Investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

del espíritu). Se trata de un motivo explícito, por lo demás, en el ideario del bilbaíno, al que se han dedicado numerosas páginas, por lo que basta con dejarlo apuntado.

Materia y energía

En su *Diario del Nuevo Mundo*, cuaderno de anotaciones iniciado en 1940, meses después de llegar a México, y extendido hasta el año 47, dos años antes de su marcha a Estados Unidos, Larrea escribe que es en “América donde se ha de fundir el nuevo hombre. Sin clases. Su irradiación imperiosa ha de ser de orden espiritual” (Larrea 2015: 43). Se trata de un lugar común –tanto el del nuevo hombre, como el de América entendida como tierra utópica– rearticulado, en lo relativo a la escatología que plantea, a partir de presupuestos tomados de los socialismos utópicos de los siglos XVIII y XIX (Condorcet, Saint-Simon, Comte, Proudhon, etc.) y en línea –si bien sólo en parte– con la tendencia de secularización explorada o denunciada, en esa misma época en que Larrea se estableció en América, por Eric Voegelin –*Las religiones políticas* (1938), *La nueva ciencia de la política* (1952) y, más concretamente, *Ciencia, política y gnosticismo* (1959)–, Jacob Taubes –*Escatología occidental* (1947)– o Karl Löwith –*Historia del mundo y salvación* (1953)–. Aun cuando en Larrea podría hablarse tanto o más de resacralización que de secularización, o si se prefiere de un cruce altamente sincrético entre ambos vectores, el marco ofrecido permite situar su ideario en un terreno preciso desde el que advertirlo no como fenómeno aislado, sino como interesante eslabón de lo que los mencionados autores comprenden como gnosticismos de la modernidad.

En una segunda referencia especialmente clarificadora en lo que aquí nos ocupa, perteneciente a ese mismo diario y fechada, como en el caso del anterior testimonio, en el año 41, Larrea da forma a una imagen organicista saturada de escatología:

América, la esposa, el vientre de la nueva generación a lo alto. La universalidad se concibe aquí, se acrisola aquí. Todo concurre, material y espiritualmente. [...] América es la psique. Lo que vive y funciona es la unidad entera del organismo [esto es, del planeta], que realiza una función a través de cada uno de sus miembros (Larrea 2015: 47).

La descripción permite entrever uno de los aspectos dominantes en su sistema de ideas al menos desde la época en que se asentó en tierras americanas. Hacemos alusión con ello no sólo a su intelección integral u holística de la realidad, sino también a la unidad entre materia y psique, unidad que, no obstante, se orientará en último término hacia una negación de la primera y, en consecuencia, hacia un acentuado acosmismo. Así advertida, la comprensión de la materia como energía cristalizada le lleva a interpretar, de acuerdo con los planteamientos escatológicos que en breve comentaremos, la realidad material como mera representación de una realidad sustancial de naturaleza energética, registro que en el poeta se identifica con un plano espiritual. Larrea, además de apuntalar su intelección al respecto por medio de la literatura científica de la época, dirigirá su atención a la tradición filosófica y teológica occidental y oriental, en concreto a las doctrinas no dualistas tanto de raíz cosmista como acosmista –tendencia, esta última, que prevalecerá en su forma de interpretar la realidad–.

Siguiendo con este aspecto, en lo relativo al apoyo teórico que Larrea buscó en la ciencia –física y biología– de su tiempo,² cabe destacar su interés en el pensamiento de Poincaré –monismo neutral–, Sherrington –estructura neuronal– o, estrictamente contemporáneo a él, Julian Huxley, hermano del novelista, quien en 1927, en un libro decisivo como *Religión sin revelación*, profundiza en la consideración de que la conciencia humana está hecha de la misma sustancia que el universo. Desde la base de la aquí nuclear identificación entre energía y

² Sobre las relaciones entre el pensamiento de Larrea y la física de su tiempo consúltese el estudio de Gala Candelas recogido en la bibliografía.

materia y entre mente y materia, aspecto que en Larrea implica una deriva escatológica, se articula o desarrolla una prevalencia de los primeros términos de cada par sobre el segundo –sobre la materia–, dejando de lado lo paradójico que pudiera parecer esto último dada la premisa manejada por el bilbaíno: la inexistencia de tal dualidad. Lo decisivo aquí es su creencia en un proceso dinámico de revelación delator de un acceso a un grado superior de conciencia desde el que la psique del sujeto pasa a tomar parte –escatología secularizada– de lo que, por fijar un concepto descriptivo, aunque falto de matices, llamaremos psique universal. Se propone con ello la noción y el hecho de un “Dios dinámico” (Larrea 2019: 163) o, siguiendo el vitalismo espiritualizado de Henryk Skolimowski (2016) –en un arco que en la modernidad vincula el pensamiento de Teilhard de Chardin con el de Leonardo Boff–, un dios en vías de realización por medio del –y en el– sujeto.

La vida se presenta así como actividad creativa de la que toma parte el individuo, siendo esa actividad la del espíritu deificado en su curso de revelación –o incluso, si con ello resulta más clara la fórmula, pues permite enmarcarla en un modelo de pensamiento y deriva espiritual codificados e históricamente reconocibles, del espíritu en su curso de deificación–. Si acudimos a la tradición filosófico-teológica, hemos de poner nuestra mirada en lo que Taubes, siguiendo una terminología clásica, denomina “mística del logos”. Recogemos, por sintética y clarificadora, la presentación que el autor de la *Escatología occidental* hace del motivo a partir de cuanto extrae del pensamiento de Orígenes –figura, como Filón de Alejandría, axial en la tradición que aquí nos ocupa pues en él confluyen “el eterno retorno antiguo y la tensión cristiana hacia el *éschaton*” (Taubes: 167) –. Para el autor de *Sobre los principios*:

Dios es espíritu puro. Pero el espíritu no está en reposo, sino en eterna creación e incansablemente activo. El espíritu no se revela en

el mundo, sino en el misterio del *Logos* ultramundano. El *Logos* colma el orbe terrestre para bautizarlo él mismo con su fuego, para abrasarlo y transformarlo en espíritu (102).

Esta tradición del espíritu en su curso de desvelamiento es aquella misma que seguimos en estas páginas y que queda posibilitada y testimoniada por un

Logos [que] se encarna en todos los grados y peldaños del mundo, es hombre para los hombres, ángel para los ángeles y para el alma, que se eleva hacia Dios sobre estos peldaños, se convierte por consiguiente en verdadero camino cósmico, en viva escalera al cielo (102).³

De regresar, desde este lugar al motivo líneas atrás planteado, encontramos que si Huxley abraza la relación entre mente y materia sin salirse de los márgenes del inmanentismo, Larrea, por su parte, ceñido al esquema de pensamiento líneas atrás descrito, lleva la problemática, en el desarrollo que hará de la cuestión en el conjunto de su obra ya desde su llegada a América, hacia un orden que podríamos comprender fijado al concepto de monismo trascendental, desde el que cabe hacer referencia a la estructura de ideas propia de esa mística del *logos*, tal como se testimonia en pasajes como el que sigue, perteneciente a la *Carta abierta a Jacques Lipchitz* –escrito decisivo publicado por el poeta en inglés en el año 54, con el que exponía las premisas desde las que comprendía la deriva de las artes contemporáneas como curso y objeto de revelación–. En este testimonio, que no deja de ser sólo uno de entre muchos otros de orientación similar, el poeta escribe que “si se han abierto las puertas infernales, están a punto de abrirse las de la entidad cósmica que ha de conferir sentido trascendental a la conciencia de la Vida en el hombre” (Larrea 1984: 188). Hay que recordar,

³ El motivo describe una línea de pensamiento nítida a lo largo de la historia que, en el pasaje recién referido, trae además a la memoria la comprensión de la persona que Pico della Mirandola realiza en el *Discurso de la dignidad de la persona* (1486).

ante todo, que en Larrea el arte tiene naturaleza reveladora, en la medida en que es expresión de la transformación y expresión del logos a través de la historia. Este logos, según se advierte en Marshall McLuhan –motivo en el que nos detendremos páginas adelante–, alcanza con su expresión desmaterializada su desarrollo último, hasta el punto de dar forma a lo que podríamos definir como revelación del espíritu absoluto. Parece innecesario llamar la atención sobre el hecho de que, situados como estamos en torno al centro de gravedad hegeliano –y, naturalmente, próximos al Schelling de la *Filosofía de la revelación* y *Las edades del mundo*–, con el recurrente concepto de logos o verbo hispánico –en el que aquí no nos detendremos– Larrea rearticula o reenfoca las premisas trabajadas por el autor de la *Fenomenología del espíritu*, que traslada, en lo político, de un orden de actividad fijado al papel de Prusia en la historia, a otro ceñido a América como tercer reino y al español como lengua de revelación.

De nuevo situados en el lugar nuclear para el desarrollo de este estudio, que es la *Carta abierta a Jacques Lipchitz*, Larrea, en referencia a las esculturas de quien fue su amigo desde que lo conociera en París en 1923 por mediación de Vicente Huidobro, hace alusión a la

presencia real y efectiva de una nueva dimensión, estado o especie de vida, extraindividual, suprasocial, transconsciente. Espiritual. Porque así como la supuesta disolución matemática por los desiertos de lo abstracto está conduciendo al beneficio de la energía intraatómica, así la abstracción poética en la entraña de sus refinados caleidoscopios hace posible el advenimiento a conciencia y la implantación de las vivencias esenciales de la heredad del Hombre –¿[El] Paraíso?– (Larrea 1984: 189).

Concluye interrogativamente el testimonio. Lo cierto es que el poeta ya se había respondido a sí mismo a esta pregunta en precedentes escritos. Sin ir más lejos, en esas mismas páginas del *Diario del Nuevo*

Mundo cuando, tras haber apuntado en un pasaje, explícito en su significación –y tenido como punto de fuga de una visión unitaria de lo real desplazada hacia el acosmismo–, que la materia no existe, concluye que sólo existe la energía (Larrea 2015: 48). La identidad entre la materia y la energía se plantea aquí, en última instancia y en un giro común en el poeta, como prevalencia del mundo energético, esto es, espiritual. Aun cuando en muchos de los testimonios de Larrea se advierte con claridad que su pensamiento, al contacto con la realidad de la época y por tanto con un ecosistema que no requiere de la explicación trascendente para legitimarse a sí mismo, queda arrastrado por el giro hacia la inmanencia de la época secular, no lo es menos el hecho de que la fuerza de una escatológica saturada de sedimentos metafísicos le lleva a vetear su imaginario de reflejos trascendentales, haciendo de su prosa un sistema poético extraño y atractivo.

Escatología larreana

Todo este complejo de sustratos imaginales, según vamos observando y sin dejar de lado motivos sintomáticos como el recién expuesto, hay que situarlo en el marco de una problemática vertebradora de uno de los debates de mayor envergadura del pasado siglo, en alusión al proceso de la secularización de la edad moderna. En lo relativo a esta cuestión, necesariamente hemos de volver a Julian Huxley, quien en una colección de ensayos publicada en 1957 con el título *Nuevos odres para un nuevo vino* [*New Bottles for New Wine*] acuña, en el primero de esos ensayos, el término transhumanismo para hacer alusión al proceso de autotranscendencia del sujeto:

The human species can, if it wishes, transcend itself –not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way, but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps *Transhumanism* will serve: man remaining man,

but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature (Huxley 1957: 17).

Ahora bien, como señalan Martín Baña y Alejandro Galliano en el prólogo a la edición en español del estudio al cuidado de Boris Groys sobre el cosmismo ruso –motivo que aquí nos interesa especialmente por los vínculos que permite establecer–, en la elección del término acaso influyó la lectura por parte de Huxley del libro *El porvenir del hombre*, de Teilhard de Chardin, en cuyo capítulo “Del prehumano al ultrahumano” se lee:

El punto crítico de la Reflexión planetaria, fruto de la socialización, lejos de ser una mera chispa en la oscuridad, representa nuestro paso, por traslación o desmaterialización, a otra esfera del Universo: no es el final de lo ultrahumano, sino su adhesión a algún tipo de transhumanidad en el corazón último de las cosas (Groys: 40).

La sentencia, un híbrido entre ciencia y escatología, ha de relacionarse con el concepto de Noosfera, relativo a la idea de una consciencia supraindividual. Se trata éste de un término –Noosfera– que nace del intercambio de ideas entre Teilhard de Chardin, Edouard Le Roy y Vladimir Vernadski (Gaviria Vélez 2018),⁴ lo que, en relación con el vector de pensamiento recién aludido y activo en el periodo en que se conceptualizan los fundamentos de la modernidad, nos sitúa ante los precedentes inmediatos del mencionado cosmismo ruso, entre cuyos componentes encontramos a un Tsiolkovski que planteará el concepto de pansiquismo, vinculado a “la búsqueda personal de trascendencia individual en un Todo cósmico” (Groys: 43), según recogen Martín Baña y Alejandro Galliano, quienes recuerdan que

⁴ A partir del concepto “biosfera”, acuñado por el geólogo austríaco Eduard Suess (Gaviria Vélez 2018).

para Muraviov, Tsiolkovski y Bogdánov, un pensamiento es un proceso material que emerge en el cerebro humano. Y este proceso está ligado desde el principio con otros procesos cósmicos: entre la razón y el mundo no hay una ruptura ontológica. [...]. El cerebro humano es parte del universo, y por eso puede participar activamente en la organización del cosmos en su totalidad (Groys: 27).

Son ideas, estas últimas, que, junto con la noción de un cosmos creativo al que el sujeto incorpora su actividad –si bien en el caso de los cosmistas desde una negación de cualquier deriva espiritual–, anticipan la creencia de Marshall McLuhan relativa a que el ser humano se convertirá en una forma orgánica de arte (McLuhan: 94), pensamiento presente a su vez en Larrea, que al igual que el teórico canadiense, y al contrario que los ya referidos pensadores rusos, comprende el fenómeno en un sentido metafísico desde la identificación del sujeto con una potencia creadora. En este punto volvemos a encontrarnos con el fenómeno de un curso de espiritualización del que el propio individuo toma parte y respecto del que no puede desvincularse, en mayor o menor grado, la noción de autotrascendencia.⁵

Lo decisivo en ello es, una vez más, encontrar que frente a las teorías inmanentistas de Huxley o de los autores cosmistas, Larrea plantea constantes líneas discursivas que adoptan la forma de lo que hemos

⁵ Lo que aquí resulta especialmente interesante es advertir cómo, frente a la idea, presente en Larrea y en McLuhan, de una reintegración energético-espiritual del ser en la totalidad, en paralelo, encontramos en los cosmistas rusos su negación de un orden espiritual, el planteamiento de una resurrección puramente material, en un claro ejemplo de deslizamiento de lo trascendente hacia lo inmanente –si bien desde premisas ceñidas, tradicionalmente, al primero de ambos ámbitos–. La idea de una humanidad que alcanza su cénit con la posibilidad de resurrección colectiva –vinculado todo ello con el concepto de obra de arte total–, presente en los cosmistas, se plantea en este caso como apocatástasis material, en línea con los planteamientos de Nikolái Fiódorov. Para la consulta de este aspecto véase el trabajo *Art without Death: Conversations on Russian Cosmism* referenciado en la bibliografía.

denominado un monismo trascendental, próximo a la ya señalada mística del logos. En este sentido, el autor de *Orbe* orienta su ideario hacia lo que ha de comprenderse como una deificación de la psique – en un marco de pensamiento que, como Katrine H. Andersen ha señalado, hay que situarlo en el orden de ideas trabajado y divulgado por Jung– desde relaciones simbióticas entre lo físico y lo metafísico y desde la forma general del referido dios dinámico, energético, red psíquico-espiritual de conocimiento, aun desde una terminología saturada de conceptos teológicos tradicionales: “La Trinidad significa la existencia, como persona aparte, del Espíritu. Y significa la Universalidad” (Larrea 2015: 165); “nuestro Dios judeo-cristiano es un Ser Espíritu que infunde forma y hálito a la materia, escultor. Y nuestro Ser es la Palabra o Logos, que conduce, de un lado, a Aquel que la emite y, de otro, a quien las asume o comprende” (1984: 175). Son justamente planteamientos como éstos los que permiten identificar elementos de convergencia entre su ideario y el de McLuhan, inclinado como el vasco hacia el acosmismo desde la idea de que el espíritu –próximo al concepto tradicional de *élan*– se expresa como energía luminosa, radiación, red –comunicativa– de conocimiento:

La integración psíquica comunitaria, finalmente posible gracias a los medios eléctricos, crearía la universalidad de la conciencia que Dante anticipó cuando predijo que los hombres avanzarían como meros fragmentos rotos hasta que los unificara una conciencia inclusiva. En un sentido cristiano, esto es sólo una nueva interpretación del cuerpo místico de Cristo; y Cristo, al fin y al cabo, es la máxima extensión del hombre (McLuhan: 86).

Centrados ya, con este último testimonio, en la figura de McLuhan, sobre la base de la entrevista que concede en el año 1969 a Eric Norden para la revista *Playboy*, resulta destacable un segundo pasaje notablemente próximo al esquema de ideas de Larrea y expuesto sobre

el apoyo en una base terminológica que ya no es la colmada de referencias teológicas del autor de *La espada de la paloma*, sino la procedente del ámbito de la teoría de la comunicación:

¿Por qué no remitir un pensamiento a través del cual una conciencia global se vincula a un ordenador global? A través del ordenador, podríamos pasar de traducir idiomas a evitarlos del todo, a cambio de una inconsciencia cósmica integral algo similar al inconsciente colectivo imaginado por Bergson. El ordenador, pues, ofrece la promesa de un estado de comprensión y unidad universales engendrado tecnológicamente; un estado de absorción en el logos que podría unir a toda la humanidad en una sola familia y crear armonía y paz colectivas y perpetuas (86).

Conviene recordar, en este punto, que para McLuhan el vínculo entre la mística, la teoría de la comunicación y las fórmulas más avanzadas de la física nuclear es absoluto. La electricidad, pura información, posee una naturaleza radicalmente espiritual. De nuevo en lo tocante a este aspecto, la significación del logos resulta clarificadora,⁶ con ajuste a su axialidad en el curso de revelación, en un sentido escatológico, que guía las páginas de este trabajo. Y así, en relación con esta mística –concepto en el que se apoya el propio McLuhan– o gnosis rearticulada, cabe regresar, con el fin de trazar lazos necesarios, a la lectura que Taubes hace de la obra de Orígenes, para quien “todo lo que ha llegado a ser regresa finalmente a su origen” (103). El filósofo alemán comprende el pensamiento del alejandrino como un “panteísmo escatológico” desde la base que encuentra en pasajes como el que sigue –afín al orden de ideas aquí explorado–: “Si debe hacerse la

⁶ Al tratarse el logos de un concepto axial, el contenido que el término asume y articula en uno u otro período permite descifrar en cierto grado el relieve del constructo simbólico del que toma parte.

voluntad de Dios tanto en el cielo como en la tierra, tampoco la tierra seguirá siendo tierra, todos nos volveremos cielo” (103).

Cercano al planteamiento de Larrea –orientado a la superación de una inteligencia racional-individual por una colectiva relativa al curso de revelación del logos como espíritu y éste como luz–, McLuhan hablará de un

mundo-mosaico donde el espacio y el tiempo son vencidos; un mundo simultáneo, de ‘todo a la vez’, donde todo resuena con todo lo demás como si de un campo eléctrico se tratara; un mundo donde se genera y percibe la energía no gracias a las conexiones tradicionales que crean procesos de pensamiento lineales, causativos, sino a una conciencia integral sinestésica (81).

Los vínculos que desde aquí cabe establecer con una teleología de la historia orientada a la absorción o reabsorción de las conciencias en un todo de resonancias explícitamente espirituales son patentes, más si cabe cuando McLuhan no esconde su necesidad de integrar estas ideas con las estipuladas por un catolicismo al que se había convertido hacia mediados de los años treinta.

El estado de conciencia favorecido por la nueva edad, en este orden de cosas, situaría, a juicio de McLuhan, a la humanidad en una estructura intelectual que, en la terminología de Jean Gebser –cuyo sistema de pensamiento guarda puntos en común con el de los autores aquí tratados–, habría que denominar arracional, en referencia a lo que el autor de *Origen y presente* comprende como un estadio de trascendencia de lo mensurable. Con su estratificación de niveles de conciencia en función de distintas etapas históricas, Gebser se aproxima a la estructura ideológica trabajada por McLuhan –desde el planteamiento de un curso de intensificación de las posibilidades de la con-

ciencia de sentido metafísico—, quien por su parte encuentra en el fenómeno un giro hacia lo que comprende como una utópica retribalización derivada de la sublimación radical del logos:

La nueva sociedad será una única integración mítica, un mundo resonante similar a la vieja cámara de ecos tribal, donde la magia volverá a vivir; un mundo de percepción extrasensorial. [...] La electricidad hace posible —en un futuro cercano— una amplificación de la conciencia humana a una escala global, sin ningún tipo de verbalización (84).

Siempre sin dejar de lado la orientación trascendental que concede a este curso, de acuerdo con su idea de que “el misticismo es la ciencia del mañana que soñamos hoy” (86).

El vínculo que ambos autores realizan entre este curso de retribalización —aspecto que nos lleva hacia el orden de conceptos trabajado en la segunda mitad del XX por Terence McKenna y hoy por Michel Onfray, si bien en el caso de este último desde su oposición a toda metafísica— y la superación de un modelo intelectual y perceptivo exageradamente racionalizado, nos sitúan una vez más ante una cuestión planteada a su vez por Larrea en la *Carta abierta a Lipchitz*. En un esclarecedor pasaje de este escrito, el poeta señala que las esculturas del franco-lituano no están hechas para ser vistas, sino oídas. Esta cualidad, derivada del —y relativa al— fenómeno de desmaterialización del logos en su curso de revelación, ha de replegarse, a su vez, sobre la imagen, líneas atrás descrita por McLuhan, de un “mundo resonante similar a la vieja cámara de ecos tribal”.⁷ Similar, pero no idéntico, pues

⁷ Cabe apuntalar este vínculo, aun sin que lo lleguemos a desarrollar, con la relación que puede establecerse entre los conceptos de lo tribal, lo auditivo y la diagramática figura del laberinto. Tanto Ramón Andrés como Pascal Quignard han explorado el motivo desde la imagen de un adentramiento en la interioridad, desplazamiento catabático, descenso o inmersión en el centro —salida de la conciencia—, intelección

la nueva conciencia que según McLuhan emerge en la época moderna se presenta como una superación de modelos perceptivo-intelectivos pretéritos; todo ello aún en consonancia con el imaginario descrito por Gebser, para quien la estructura unidimensional-mágica y la perspectiva-racional dejan paso, con ajuste a esta deriva teleológica, a una estructura arracional-integral.⁸ Se trata de un giro que, como venimos exponiendo, encuentra su correspondencia en el tránsito descrito por McLuhan con su conocida división de las revoluciones tecnológicas en tres etapas: una primera originada al tiempo que se desarrollaba la alfabetización; una segunda acontecida con la invención de la imprenta; y una tercera emergente con la comunicación moderna –cima o punto de fuga de su ideario–. Esta última, coincidente con el estadio arracional descrito por Gebser, viene determinada, lugar axial en sus escritos, por el eclipse de la Galaxia Gutenberg y la emergencia de lo que denomina la Constelación Marconi, en alusión a “la externalización de todo nuestro sistema nervioso central” (McLuhan: 62), conforme a la que el sujeto queda integrado en una conciencia universal en un estado que sobrepasa las categorías estrictas de lo inmanente y lo trascendente.

La convicción de una fusión –o desplazamiento– de la conciencia en –o hacia– una supraconciencia de atributos divinos –y es éste el aspecto explícitamente escatológico de McLuhan– encuentra su paralelo, según se ha ido revisando en este estudio, en el ideario de un Larrea que, desde la base de la identidad entre energía y materia, llega a negar esta última –esto es, a comprenderla como mera coagulación o representación de aquélla–. La energía, primera realidad, es asimilada así mismo a la naturaleza de una luz, como no se cansa de repetir en

no racionalizada de lo real que Marius Schneider (2010) identifica con la forma de apprehender mundo de las culturas primitivas.

⁸ “Esperamos demostrar que el mundo aperspectívico que estamos viendo originarse nos puede liberar de la herencia ya obsoleta de otros dos mundos: del mundo imperspectívico y del perspectívico” (Gebser: 27).

sus escritos, de sentido espiritual y, añadimos, reflejos trascendentales, en tanto que el ser se trasciende desde la identificación que hace de sí con una sustancia en esencia espiritual.

***Guillermo Aguirre** es docente e investigador en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son la poesía en español de los siglos XX y XXI y la filosofía del arte contemporáneo. Ha estudiado con especial dedicación la obra de Juan Larrea, Juan Eduardo Cirlot, Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente. De entre sus publicaciones destacan los ensayos *Forma y voluntad* (Verbum, 2015), *Introducción al estudio del universo imaginario* (La Torre del Virrey, 2019), *En el vientre de la tierra. Una lectura de El caballo de Turín, de Béla Tarr* (Devenir, 2021) y *El libro devorado. Visión y logos desde una escena del Tapiz del Apocalipsis de Angers*.

Bibliografía

- Andersen, Katrine Helene (2020). “Juan Larrea en México: el fin anunciado del yo subjetivo en Diario del nuevo mundo”. *Arbor*, 196/797. S/p.
- Candelas, Gala (2020). “La estética cuántica: Juan Larrea, Niels Bohr y el tercero incluido”. *Çédille*, 18. 203-232.
- De Chardin, Teilhard (1964). *El porvenir del hombre*. Madrid: Taurus.
- Delumeau, Jean (2003). “Historia del milenarismo en occidente”. *Historia Crítica*, 23. S/p.
- Gaviria Vélez, Juan Guillermo (2018). “La historia evolutiva como una nueva forma de saber qué hay: crítica y actualidad del concepto de noosfera de Teilhard, Vernadsky y Le Roy y del pensamiento filosófico y científico de Teilhard de Chardin”. Tesis defendida en la Facultad de Filosofía de la Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá.
- Gebser, Jean (2011). *Origen y presente*. Mas Pou (Girona): Atalanta.
- Groys, Boris (ed.) (2021). *Cosmismo ruso*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Huxley, Julian (1957). *New Bottles for New Wine*. London/Toronto: Chatto and Windus Ltd./Clarke, Irwin and Co. Ltd.
- Huxley, Julian (1967). *Religión sin revelación*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Larrea, Juan (1984). "Carta abierta a Jacques Lipchitz". *Revista Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 20/21. 167-190.
- Larrea, Juan (2015). *Diario del Nuevo Mundo*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Larrea, Juan (2019). *Luz iluminada. Picasso. Gris. Miró*. Madrid: Libros de la resistencia.
- Löwith, Karl (2006). *Historia del mundo y salvación*. Buenos Aires: Katz.
- McLuhan, Marshall (2015). "La entrevista de Playboy: Marshall McLuhan". *Ecología de los medios* (Scolari, Carlos A. ed.). Barcelona: Gedisa. 45-96.
- Schneider, Marius (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Skolimowski, Henryk (2016). *La mente participativa*. Mas Pou (Girona): Atalanta.
- Taubes, Jacob (2010). *Escatología occidental*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Voegelin, Eric (2006). *La nueva ciencia de la política*. Buenos Aires: Katz.
- Voegelin, Eric (2014). *Las religiones políticas*. Madrid: Trotta.
- VV. AA (2017). *Art without Death: Conversations on Russian Cosmism*. Berlin: Sternberg Press/e-flux journal.

Digresión y paradoja. La ficción teórica en *El amo bueno* de Damián Tabarovsky

Martín Haczek*

En un ensayo publicado en 2018, compilado en el libro *Fantasma de la vanguardia*, Damián Tabarovsky propone una idea sugestiva sobre los modos en que se vinculan las ciencias sociales y la literatura, dos formas del conocimiento siempre en diálogo, pero, en momentos concretos de la historia, en abierta tensión y lucha. La línea argumental es, en resumen, la siguiente: a mediados y fines del siglo XIX, la narrativa realista y las nacientes disciplinas sociales se disputaron la potestad de ser la caja de resonancia de las transformaciones políticas y económicas de la época y, como consecuencia, la legitimidad de ser la principal herramienta de definición de lo social. El debate, ganado por los discursos teóricos, arrojó a la literatura a un ensimismamiento sobre el lenguaje, proceso que se consolidó en el período que hoy conocemos como vanguardias históricas (2018: 88). Pero en la década de los sesenta, con el estructuralismo como marco epistémico dominante, las ciencias sociales entraron en crisis y asumieron también su propia condición de ficción (2018: 92). Tabarovsky cita algunos casos (en la sociología, en la antropología) y da cuenta de su incapacidad para confeccionar una extensa lista que abarque la totalidad de este devenir literatura de las disciplinas humanísticas. Lo que une a los distintos ejemplos es la predominancia de la escritura como problema, conflicto que había sido privativo de la literatura como consecuencia de la derrota antes mencionada. Más allá de las posibles impugnaciones que podamos hacer a estas ideas, nos interesa detenernos ahora en una serie de interrogantes con la que el escritor cierra su texto:

¿Qué consecuencias debemos extraer de este devenir poesía de las ciencias sociales? ¿Qué consecuencias sociales, políticas, incluso lite-

rarias? ¿Qué consecuencias para la lengua? ¿Y cómo pensar este desplazamiento –la sociología avanzando sobre la poesía– desde la literatura? Esta es la pregunta que dejo inconclusa. Es una pregunta crucial, que atraviesa todo el campo del pensamiento y de la narración. (...) O formulada la pregunta de otro modo: ¿y si la teoría fue la gran novela de la segunda parte del siglo XX? (2018: 98).

Todas estas preguntas juegan a ser retóricas, es decir, no exigen una respuesta inmediata, sino que invitan a la reflexión en torno a los posibles alcances de las ideas expuestas en el ensayo –por eso quedan inconclusas, según postula la cita. Pero a partir de un dato podemos modificar la naturaleza interrogativa de estos enunciados: al momento de su formulación, Damián Tabarovsky había ensayado respuestas tentativas, tan inconclusas, quizás, como las preguntas, pero respuestas al fin. Nos referimos a sus últimas dos novelas, *Una belleza vulgar* y *El amo bueno* (de 2012 y 2016, respectivamente). Ambas pueden ser leídas como derivaciones de esos mismos interrogantes, es decir, como escrituras que pretender indagar los efectos del avance de las ciencias sociales sobre los territorios predilectos de la literatura: la ficción y la escritura como problema.

Lo que queremos afirmar, en última instancia, es que, en la cita antes mencionada, se presentan con vacilación y como especulación enunciados que en realidad constituyen un auténtico programa de escritura que Tabarovsky viene llevando adelante de forma consecuente y sostenida en el tiempo. En el ensayo invita al lector a reflexionar sobre las posibles “consecuencias para la lengua” que implica el proceso de hibridación entre las ciencias sociales y la literatura; en sus novelas, de carácter fuertemente experimental, hace de esa hibridez el eje organizador del entramado textual y una de las principales características de su estética. Siguiendo esta línea, *El amo bueno* monta una escena narrativa prácticamente sin anécdota y altamente banalizada, a la que interroga con materiales lingüísticos y conceptuales propios de los protocolos de reflexión de las ciencias sociales y la filosofía. De ese

modo, construye una lengua que intenta dar cuenta del espesor político, social e histórico de la vida urbana que se presenta como repetitiva, mínima e intrascendente. Para ello, el texto se vale de dos procedimientos constitutivos: la estructura radicalmente digresiva y la paradoja como herramienta conceptual para indagar en lo real.

Durante el año pasado, dos publicaciones de reconocidos críticos argentinos vincularon a Damián Tabarovsky a posibles recorridos de vanguardia en la escena literaria contemporánea. Martín Kohan retoma la obra ensayística de Tabarovsky (*Literatura de izquierda* [2004] y el ya mencionado *Fantasma de la vanguardia*), textos que abordan ellos mismos el problema de “lo nuevo” en la literatura. Pero, a su vez, al momento de arriesgar una lista de obras escritas en diálogo con una tradición de la ruptura, Kohan ignora su producción literaria. Por su lado, Julio Premat, en su libro *¿Qué será la vanguardia?* (2021), le suma al interés por estos dos ensayos la inclusión de *Una belleza vulgar* en el corpus de análisis con el que trabaja. Allí, caracteriza al texto como: “una ficción teórica cristalizada en el procedimiento de una amplia escena temporal” (182). En resumen, mientras uno desconoce sus novelas pero resalta los ensayos, el otro remarca la condición ensayística de su ficción; de un modo u otro, la atención de ambos críticos recae sobre el componente ensayístico, sobre la discusión de ideas y los argumentos teóricos, sean ya en un género o en otro. Es que, de todos modos, la mera posibilidad de separación genérica entre ensayo y ficción se vuelve superflua al momento de abordar la obra de Tabarovsky: los rasgos de manifiesto de *Literatura de izquierda* en los que Kohan (2021) detiene su atención son también característicos de las novelas mencionadas. Tanto *Una belleza vulgar* como *El amo bueno* son una puesta en funcionamiento del mismo programa literario que evocan. Encontrar un continuum de ideas entre la obra ensayística de un escritor y su narrativa no debería tratarse de un hecho particular: es (o lo coherente sería que así fuera) casi una

norma. Pero en el caso de Tabarovsky la radicalidad es tal que no sólo se trata de encontrar continuidades, sino de la imposibilidad total de discernir a qué zona de su producción pertenecen algunos enunciados: encontramos oraciones prácticamente idénticas a las de sus ensayos puestas en voz de sus narradores de ficción:

Hay que narrar. Pero hay que narrar en una lengua quebrada. Pues: narrar después de los desaparecidos supone sospechar del relato, de la narración. Se narra que ya no se puede narrar. Se cuenta la historia de que ya no se puede contar ninguna historia. La historia ha sido desaparecida y esa es nuestra condición de posibilidad (2016: 26).

Premat propone los conceptos “ficción teórica” (2021: 182), “ensayos-manifiestos” y “ficción ensayística” (2021: 28). Podríamos hablar también de modos del ensayo o literaturalización del saber (Giordano 2005). Más allá de la herramienta conceptual que utilicemos para dar nombre a esta escritura, lo que nos importa resaltar es que en ella opera una radical desterritorialización sobre las formas institucionalizadas del saber que ordenan los modos de decir (y, por lo tanto, de conocer) en nuestra sociedad. Se trata de una literatura teórica que reutiliza como materiales para la ficción a los saberes propios de las disciplinas sociales, donde aparecen conceptos de la filosofía deleuzeana, del marxismo, análisis lingüísticos de palabras propias del habla de los argentinos; donde se abordan problemas de teoría literaria y genealogías dentro del sistema literario argentino; donde se juega con el ensayo sociológico, antropológico, con el análisis urbanístico e histórico. Según Giordano, el discurso ensayístico “provoca la aparición de aquello que las disciplinas, para constituirse en disciplinas, deben enmascarar: su ser de lenguaje, su ‘culpable condición’ de ‘ficciones interpretativas’” (2005: 237). La apuesta de Tabarovsky parecería ser la de apropiarse de todas estas ficciones interpretativas para diseñar una política de la literatura que pueda dar cuenta de la condición ni única ni uniforme de aquello que percibimos y nombramos como

“realidad”: examinar la escena más nimia, ridícula y estereotipada como si fuese resultado de procesos históricos, sociales, lingüísticos y culturales. Frente a los discursos acumulativos y teleológicos de los modos disciplinares del saber, *El amo bueno* rechaza que “el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas” (Adorno 2003: 19) y postula a la ficción como matriz interpretativa de la sociedad actual.

Las acciones de la novela se centran en el patio de una casa en la calle 14 de Julio, en el barrio de Villa Ortúzar, Capital Federal. En él, tres perros juegan, hacen cosas de perros: cavan pozos, corren sin razón alguna, intentan morder una mosca, ladran a los vecinos y a los trabajadores que circulan por esa porción de la ciudad. Los tres capítulos de *El amo bueno* se estructuran mediante el ingreso de cada uno de los perros al patio. Hasta ahí, el resumen de las acciones. Nada más sucede.

En esta situación sin épica alguna, sin ninguna anécdota que merezca ser contada, el narrador observa a los animales: describe minuciosamente sus dislates y realiza, a partir de ellos, una serie de digresiones sobre la historia del barrio de Villa Ortúzar, la construcción del Estado Nacional Argentino, la posibilidad de una literatura que dialogue con las vanguardias del siglo XX, analiza obras y frases de otros autores, reflexiona sobre las características sociales de los demás habitantes del barrio. Tomemos la introducción de la novela a modo de ejemplo. Esta comienza con una anécdota contada por Fogwill y referida por el narrador: Charlie Parker tocando el saxofón para un conjunto de vacas en algún campo de ubicación imposible de precisar. A partir de la palabra “vaca”, la anécdota conecta con Omar Vignole, autor de *El hombre de la vaca* (1956), quien paseó con un ejemplar del animal por la calle Florida para promocionar su libro. Luego a una tapa de la revista *El porteño*, compuesta por una vaca con un Walkman y el título “La argentina moderna”. A partir de esa consigna la

voz narrativa discute con la frase “Argentina, país de la vaca” para afirmar que se ha convertido en el país de la soja transgénica (Tabarovsky 2016: 13). En esta introducción se condensa el procedimiento que compone toda la novela, sobre el que vuelve una y otra vez: la digresión a partir de un elemento que conecta series heterogéneas que son asediadas por discursos propios de distintas áreas del saber. En este ejemplo, podemos pensar como series: al sistema literario argentino, a la música de vanguardia de la década del cuarenta, a la escena cultural porteña de los ochenta, a los imaginarios sociales cristalizados en consignas mil veces repetidas, a la economía de un país del tercer mundo altamente dependiente. A su vez, dentro de cada una de esas series se desprenden otras digresiones; por ejemplo: Cortázar y su gusto por el jazz, la opinión de Fogwill sobre la obra de Cortázar, la música alemana que él prefería y que sonó en su velorio en la Biblioteca Nacional. A partir de cada uno de esos elementos se ramifican distintas anécdotas y reflexiones del narrador que territorializan el texto y arman una red conceptual en la que cualquier tema puede ser conectado con cualquier otro sin ningún tipo de clasificación ni jerarquía, según el modelo rizomático propuesto por Deleuze y Guattari (2004).

Como dice Alberto Giordano, la digresión característica del discurso ensayístico impugna la rectitud de las consignas epistemológicas que pretenden totalizar lo real en un discurso unívoco y transparente (2015: 27). A partir de este procedimiento, Tabarovsky conecta cualquier mínima acción narrativa, en apariencia superflua, con reflexiones completamente variadas; así, la cotidianeidad es representada como la consecuencia de distintos discursos y procesos históricos cargados de un espesor político, cultural, social y económico. Para Adorno, el ensayo se caracteriza por su pensamiento anti sistémico en el cual “todos los principios están previamente conectados por el lenguaje en el que se encuentran” (2003: 22); para Tabarovsky lo real es efecto de procesos históricos y económicos, las acciones cotidianas están cargadas de varias capas de significado codificado en discursos

provenientes de todas las disciplinas sociales. La digresión radical se constituye entonces como la forma de realizar una arqueología que ponga en evidencia el carácter heterogéneo de las construcciones imaginarias y materiales que percibimos como dadas pero cuyo significado es un terreno de disputa.

Volvamos, por un instante más, a la introducción. En ella, una vez realizadas las reflexiones a las que hicimos referencia, se introduce un concepto que es fundamental a lo largo de toda la novela:

¿Cavan las vacas? No lo sé. Pero esta sí.

Cava, cava y cava. Hace un túnel, cava y cava en la tierra.

Es la oscuridad total del tiempo y el espacio, allí donde se pierden de vista las referencias, el pasado, el futuro e incluso el presente, o tal vez sí el presente, el presente que dura una eternidad, dura para siempre: el porvenir es largo (...) Cava a través de los muertos, entre fantasmas –pero: ¿puede acontecer algo a un muerto? –avanza entre espectros; se topa en un túnel con fantasmas y con la memoria de los muertos. ¿Es lo mismo el fantasma y su memoria? ¿Puede tener memoria un fantasma? ¿De qué clase de memoria se trataría? (Tabarovsky 2016: 14).

La noción de fantasma que es presentada en este fragmento funciona como ejemplo de un sistema que caracteriza los modos en que *El amo bueno* dialoga con las series conectadas por las digresiones: nos referimos al pensamiento paradójico. El fantasma (elaboración conceptual confeccionada a partir del diálogo con el psicoanálisis y que trae, a la vez, los ecos del *Manifiesto comunista* [1848]) es la paradoja por excelencia en la novela: es la presencia en ausencia, la persistencia de algo que está sin estar y que ejerce influencia sobre el presente congelado desde un pasado que sigue pasando: “un fantasma es algo que ya murió, pero que de alguna manera está. Algo con lo que podemos dialogar (...) Un fantasma está ahí, flotando, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo” (2016: 16). Encontramos todo un sistema

de paradojas diseminado en el texto que se condensa en esa figura del fantasma. A lo largo de toda la novela, la calle 14 de Julio, donde se encuentra el patio que es escenario de las acciones del relato, es mencionada como una calle sin historia, en un barrio sin historia. Pero, a la vez, distintas digresiones del narrador evocan, contrariamente, la historia del barrio: las fábricas abiertas durante el peronismo, la historia del movimiento anarquista y sus espacios de sociabilidad, los actuales trabajadores precarizados que comen en una parrilla del barrio y construyen una genealogía con los obreros de las fábricas ya cerradas. Así, aparece lo que el narrador llama “el fantasma de la calle 14 de Julio”:

Existe en cambio la posibilidad de dejar la marca abierta como un trauma, el trauma del fantasma del 14 de Julio y su herencia, un trauma del que debemos preservar las huellas, las huellas de todos los traumas; como si el fantasma viniera a decirnos que él es el responsable de todos esos traumas, de todas las catástrofes, de todas las derrotas, de todos los abismos (2016: 98).

Estas marcas resignifican al pozo cavado por la vaca, le dan a esa imagen un carácter de metáfora programática: en ese remover el territorio se cifra la arqueología imaginaria de los espacios urbanos que realiza Tabarovsky para ver las capas de significado que lo constituyen, las prácticas sociales que lo habitaron y lo habitan, los discursos con los cuales está tejido, las marcas del sistema económico que lo posibilita y lo determina. De esta forma, propone pensar al espacio como un plano de inmanencia que está siendo territorializado y desterritorializado por los diálogos con los fantasmas del pasado. Lo real, así, no puede ser reducido a un discurso que lo ordene y le dé jerarquía a los distintos elementos que lo componen: se trata de líneas de intensidad que atraviesan los modos en que habitamos una ciudad y percibimos nuestro espacio urbano, marcas que establecen diálogos con la historia.

En *Lógica del sentido* (2008), Deleuze propone que la paradoja instaure una dimensión temporal particular: frente a la concepción del tiempo como Cronos, “un presente que sólo existe y que hace del pasado y del futuro sus dos dimensiones dirigidas” (94), la paradoja trabaja el tiempo como Aión, que

... salta de una singularidad preindividual a otra y las recoge a todas unas en otras, recoge todos los sistemas según las figuras de distribución nómada donde cada acontecimiento es ya pasado y todavía futuro, más y menos a la vez, siempre víspera y día siguiente en la subdivisión que los pone juntos en comunicación (95).

En la paradoja del fantasma de la calle sin historia se suspende la división tajante entre pasado, presente y futuro: los hechos que constituyen el discurso sobre lo ya pasado vuelven a dialogar con el presente “como si todo el ecosistema del jardín de la casa de la calle 14 de Julio estuviera en estado de flotación, en la espera de ese momento definitivo, sin pasado ni futuro” (Tabarovsky 2016: 53). En ese tiempo congelado, la historia del barrio condensa la historia de la Argentina y aparece diseminada en el territorio del patio de la casa en que corren los tres perros. De este modo, nuestra realidad se constituye como el reflejo de los procesos históricos que determinaron el imaginario social sobre el espacio urbano: “14 de Julio: el nombre de un naufragio que aun flota entre nosotros” (2016: 40).

Mediante las digresiones del narrador, *El amo bueno* pone en escena un plano de inmanencia (Deleuze y Guattari 2015) en el que los discursos de los saberes disciplinares sobre la realidad social son desterritorializados al mismo tiempo que territorializan y generan agenciamientos en un espacio situado. Así, los modos de vida encarnados en una cotidianeidad mínima y sin acciones de relieve cobran un espesor teórico mediante las conexiones de las series y las reflexiones que se apropian de los saberes de las distintas áreas del conocimiento. De este

modo, el texto interviene en lo que el filósofo argelino Jacques Rancière denomina “régimen estético del arte”; esto es, en los modos de percepción, emoción y afección mediante los cuales determinadas materialidades ingresan en un momento histórico específico a la esfera de lo entendido socialmente como arte (2013: 12-13). Lejos de los grandes relatos, de las acciones memorables y de la vocación totalizadora en la representación de lo real, la lengua radicalmente digresiva de la ficción teórica de Tabarovsky “piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua” (Adorno 2003: 27). Así, da forma a una particular política de la literatura, entendida como “el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan y de los poderes que estos tienen al verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (2011: 20-21). El espacio urbano delimitado de la calle 14 de Julio es presentado como una caja de resonancias que suspende la división tajante entre pasado y presente para construir vasos comunicantes que vuelven actuales los procesos históricos. La apuesta política de *El amo bueno* es exponer cómo, bajo la tierra en la que corren los tres perros de la novela, yacen unidades de significado que determinan nuestra construcción discursiva sobre el presente.

La novela de Tabarovsky parecería responder a la siguiente lógica: si los imaginarios sociales son ficciones que actúan sobre nuestra vida a partir de la reorganización de experiencias históricas del pasado, ¿qué otra disciplina que la literatura para poner en escena esos procesos?, ¿cómo llegar a poner en acción esas fuerzas ficticias si no es a través de discursos ficticios?, ¿cómo indagar en los discursos que nos habitan y nos hacen actuar, que son marcos interpretativos y de sentido –hasta de las aventuras absurdas de tres perros en un patio de Villa Ortúzar– si no es a través de los poderes de la literatura? Quizás así, y no mediante la acción mimética, las artes verbales tengan algo interesante para decir sobre nuestra realidad y puedan recuperar la fuerza perdida para definir e intervenir sobre lo social.

***Martín Haczek** es estudiante del Profesorado en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante estudiante y adscripto en el área de Teoría y crítica literarias.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2003). “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Madrid: Ediciones Akal. (11-34).
- Deleuze, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (2015). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Kohan, Martín (2021). *La vanguardia permanente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Premat, Julio (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tabarovsky, Damián (2016). *El amo bueno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.
- Tabarovsky, Damián (2018). *El fantasma de la vanguardia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

Un fervor insumiso. El ensayo y la discontinuidad

Clelia Moure*

Hay un antagonismo necesario e irredimible entre la práctica del ensayo y hablar *acerca* de él.

Juan B. Ritvo. El ensayo de interrupción¹

Hay cuatro hechos literarios (en el sentido preciso que Tinianov le da a esta expresión) que me interesa señalar con el propósito de llegar, a través de su consideración y en virtud de nuestro diálogo, a algunas ideas provisionales respecto de la escritura ensayística y de su papel en la producción del conocimiento.

El primer hecho literario que quiero someter a consideración es un entramado complejo de ideas, sentimientos y textos observable en la correspondencia que mantuvieron durante diecisiete años Sigmund Freud y su amigo Wilhelm Fliess, médico neurólogo berlinés. En una carta de 1937 a su amiga y expaciente Marie Bonaparte, Freud se refiere a ese intercambio epistolar del siguiente modo: “Nuestra correspondencia fue la más íntima que usted se pueda imaginar”. En esa escritura privada sostenida con fluidez entre 1887 y 1904, Freud ensayó y puso a prueba sus ideas considerando a su amigo un primer lector y un “pequeño público”. Me refiero con esta última expresión a una especie de público que Freud define con precisión en sus cartas. La palabra alemana *Publikum* designa a un público restringido, cercano o familiar, y reserva la expresión *Grosse Publikum* para aludir al gran público que, como él sabe porque es plenamente consciente de la en-

¹ Primera frase de “El ensayo de interrupción”, recogido en el libro *La edad de la lectura y otros ensayos*, de 2017.

vergadura de sus investigaciones, leerá su obra en el futuro. Ese pequeño-público o público restringido e íntimo será, durante diecisiete años, sólo W. Fliess, y a él se confía y me atrevería a decir entrega sus reflexiones sin reparos; a menudo acompaña sus misivas con monografías o fragmentos de investigaciones inconclusas, llenas de dudas y titubeos, que somete a la lectura del amigo en espera de su sanción, comentario, corrección o acuerdo.

Para tener una idea del tono de esta correspondencia y de la importancia decisiva que tuvo para el origen del psicoanálisis, recupero a Guillermo L. Koop en un artículo de la revista *Conjetural*:

El 4/1/98 escribe Freud: “Dudo que ninguna otra parte de la obra sea tan entretenida y tan minuciosa como la que ya has leído. [...] Seguramente no te negarás a cumplir ante mí los deberes de un primer público y de un árbitro supremo”. [En la carta del 18 de mayo de 1898 se lee:] “Lo más difícil, la resolución del proceso psíquico en el sueño, aún se encuentra delante de mí y me ocuparé de ella recién después de la reactivación que me proporcionará nuestro congreso”. Sin embargo todavía falta un poco para el congreso y Freud parece no poder detenerse a voluntad. El 7/7/98: “Aquí está. Me resultó muy difícil resolverme a entregarte esas hojas. Nuestra intimidad personal [*Intimität*] no habría bastado para decidirme, pero nuestra mutua sinceridad intelectual me lo exigía. Todo está anotado *tal como el inconsciente me lo dictó*” (el subrayado es nuestro). Freud escribe al dictado, tan rápido como puede. La carta anterior sigue: “Desde luego no está escrito para los lectores [*Leser*], ya en la segunda página renuncié a todo intento de guardar el estilo”. Freud escribe urgido, casi taquigráficamente (Koop 70).

Las cartas llegan hasta 1904 y permiten inferir que en un determinado momento la relación entre Freud y su amigo finalizó de un modo abrupto y enojoso para ambos. Sabemos de lo penosa que fue para Freud esa ruptura por otro intercambio epistolar: el que mantuvo con Marie Bonaparte. En diciembre de 1936, (ya hacía muchos años que

la relación con Fliess había terminado por completo) Marie Bonaparte le comunica a Freud que un tal Sr. Stahl, anticuario de Berlín, le había ofrecido en venta un paquete de cartas. Esas cartas habían sido vendidas por Ida Bondy, la viuda de Fliess, al anticuario. Este inesperado hallazgo que sacudió vivamente a Freud (según la respuesta que este le envía a Bonaparte a vuelta de correo) dio inicio a un intercambio que tuvo por objeto la discusión sobre el destino de las cartas. Freud le hace saber a Bonaparte que le resultaba incómoda la idea de su publicación. Finalmente, en 1950, es decir, once años después de la muerte de Freud, tuvo lugar la publicación parcial de esas cartas. La demora en publicar tan importante material y el carácter incompleto de la primera edición se explica precisamente por los reparos del autor. Anna Freud y la propia Bonaparte participaron en la mencionada edición de 1950, y la titularon sugestivamente: “Los orígenes del psicoanálisis”. La primera edición completa de las cartas vio la luz recién en 1985 en inglés; un año después se publicaron en alemán. La versión castellana de la que disponemos es una traducción directa del alemán editada por Amorrortu en 1994.

Toda esta introducción me pareció necesaria para enfocar en el vínculo productivo que tuvo lugar durante los diecisiete años de la correspondencia Freud-Fliess y en particular en el tono afectivo e íntimo que la caracterizó. Es de hecho la “escena inaugural” del psicoanálisis que permitió la existencia de *La interpretación de los sueños*, que pasará luego al “exterior”: “Recortado por su misma escritura [el texto] caerá de la trama de las cartas. El libro conlleva un carácter éxtimo² entre la escritura de esas cartas y su misma escritura. El libro adquiere una circulación moebiana” (Koop 1991: 75).

² La extimidad en el lenguaje psicoanalítico alude a la relación dialéctica entre la intimidad del sujeto y lo exterior que se manifiesta tanto en el discurso del analizando como en el síntoma.

El “público íntimo” de las cartas (el único lector que es Fliess para Freud durante diecisiete años) es un oxímoron que afirma por un lado el carácter dialógico inherente al pensar y al ensayar; y por otro, la intimidad del afecto profundo y la confianza absoluta que podemos advertir a lo largo de todo el intercambio epistolar, y que se observa, por ejemplo, en el siguiente fragmento de la carta del 18 de mayo de 1898: “Estoy infinitamente complacido de que me regales un otro, un crítico y lector, y, por añadidura, de tu calidad. Completamente sin público no puedo escribir, pero me puedo conformar muy bien con escribirlo sólo para ti” (Freud 1994: 342).

Muy pocos días después, el 9 de junio, le envía otra carta con una referencia muy significativa: “Me hace falta mucha paciencia, ánimo alegre y algunas buenas ocurrencias. Me introduzco entonces en la relación de los dos sistemas cognitivos; tengo que tomarlos en serio. Durante un tiempo, otra vez, no se podrá hablar conmigo. La tensión de la inseguridad produce un estado malignamente desagradable que se siente casi en el cuerpo” (Freud 1994: 345).

Este intercambio epistolar (que se puede leer como una novela) es decisivo para el desarrollo de la teoría freudiana en general, y particularmente para los ensayos de 1898 y 1899, porque se trata del *espacio de escritura* en el que se cruzan y se potencian dos escenas: (1) la que se despliega en el marco del trabajo científico-disciplinar, es decir, de la teoría y los conocimientos que el propio Freud ya había consolidado, y sobre los cuales seguiría investigando, y que como todo discurso científico requiere un avance razonado y una argumentación consistente con los resultados obtenidos; y (2) “la otra escena”, la que no se puede escribir, aquella configurada por el afecto entre Sigmund y Wilhelm, y por la confianza absoluta en su colega que Freud manifiesta clara y constantemente en las cartas. En otras palabras: hay una literalidad que *se escribe* en la intersección de dos escenas que son de

distinta naturaleza, pero que configuran –ambas– una *escritura común*. La escritura consistente y disciplinar de los textos canónicos del psicoanálisis es el resultado de la interacción con otra escena que deja su huella en la escritura de las cartas pero que no se identifica con ella, por cuanto esa “otra escena” es oscura, latente, intraducible; será su transposición al discurso disciplinado y metódico lo que constituirá el saber que estaba empezando a tomar forma como una nueva disciplina: el psicoanálisis. Tal saber se produjo a partir y en el seno mismo de ese diálogo epistolar, íntimo e intensamente afectivo. También subrayo algo importante señalado por Koop en el artículo citado: la escritura al dictado, casi taquigráfica, que Freud se permite con su lector-pequeño público. En la carta del 5 de marzo de 1898, Freud le dice a su amigo-lector: “Tengo listo todo un capítulo del Libro de Sueños [*Traumbuch*] ciertamente el mejor compuesto y *tengo curiosidad por saber qué más se me ocurrirá*” (citado en Koop: 75, énfasis mío).

Quiero cerrar la referencia a este acontecimiento complejo, configurado por hechos, sentimientos, ideas en gestación, diálogo epistolar y textos disciplinares, con un fragmento de la carta del 30 de enero de 1899, porque me parece particularmente significativo:

hace ya ocho días había preparado una carta para ti porque creía haber hecho un bello descubrimiento. *Mientras escribía* tuve dudas, decidí esperar y fue acertado porque la cosa no era correcta, o sea, había algo importante en ella pero debía ser reinterpretado en un campo enteramente distinto.

Por cierto no sabes qué elevación ha significado para mí tu última visita. *Todavía consumo de ella. La antorcha no se ha apagado desde entonces*, ora aquí, ora allí despunta una piccita de conocimiento, una verdadera renovación frente a la desesperanza del último año (Freud 373. Énfasis mío).

El segundo hecho literario es un texto que encontré por azar. Mientras buscaba bibliografía sobre la correspondencia antes mencionada

encontré el ya citado número 22 de la revista *Conjetural*. Al final de ese número, publicado en junio de 1991, sin indicaciones de fuentes y con una breve explicación de su vínculo con los demás artículos de la revista,³ aparece un ensayo de Ludwig Börne, titulado: “El arte de llegar a ser un escritor original en tres días”.⁴ En ese brevísimo tratado de apenas dos páginas, Börne afirma:

Aquel que escucha la voz de su corazón en lugar del griterío del mercado, el que tiene el coraje de ampliar aprendiendo aquello que le enseña su corazón, es siempre más original. La sinceridad es la fuente de toda genialidad, y los hombres tendrían más riqueza de espíritu si fueran más éticos. Y de aquí se sigue la prometida demostración. Tomen algunos pliegos de papel y escriban tres días ininterrumpidamente sin falsedad ni hipocresía todo aquello que les pase por la cabeza. Escriban lo que piensan de ustedes mismos, de sus mujeres, de la guerra con los turcos, [...] y después de transcurridos los tres días, para vuestra sorpresa, tendréis nuevos e inauditos pensamientos que provienen íntegramente de vosotros mismos. ¡Este es el arte de llegar a ser en tres días un escritor original! (97-98).

La inclusión de este breve ensayo de Börne se explica porque la mayoría de las colaboraciones que lo preceden en la revista se refieren de un modo tangencial –o no tanto– a este problema que me interesa elucidar. El problema no es fácil de enunciar en términos precisos, pero lo

³ Freud se refiere a este ensayo en un tratado sobre el olvido y su relación con las lecturas infantiles o alejadas del presente, que lo lleva a problematizar la noción de “propiedad intelectual” de las ideas. Este texto de Börne podría ser un antecedente original del método freudiano de la asociación libre. Ver *Psicopatología de la vida cotidiana*, apartado VII.

⁴ Casualmente (o no sé si tan casualmente, a veces como dijera inolvidablemente el maestro Borges “algo que ciertamente no se nombra con la palabra azar rige estas cosas”) me encontré nuevamente con este texto de Börne leyendo la última novela de Emmanuel Carrère, *Yoga*. Allí el autor francés afirma que leyó ese texto de Börne en su juventud y que desde entonces se lo repite a sí mismo como un mantra.

voy a intentar antes de continuar con el listado de los hechos literarios que he seleccionado para mi comunicación de hoy. El problema podría definirse así: tanto la escritura literaria como el discurso de cualquier disciplina o saber que forme parte del campo epistemológico de las humanidades, están determinados por un imperativo común: no pueden prescindir de *otra escena* la cual suele tener un soporte escriturario para *dar lugar* (el *espacio de escritura*) a la constitución de esos discursos (discurso disciplinar humanístico y discurso literario). El ensayo, las cartas, los diarios de escritores, pensadores, filósofos, críticos, también ciertos debates académicos y un largo etcétera, son (o pueden ser, puesto que no siempre lo son) ese conjunto heterogéneo de escrituras desclasificadas o reacias a la clasificación precisamente por su condición heterogénea, que han dado el espacio, el tiempo, la energía física y mental, –la posibilidad, en suma– de dar forma a aquellos desarrollos discursivos (tanto el artístico como el disciplinar). Ahora bien, esos textos desclasificados, de difícil definición por ser resistentes a las convenciones de los géneros artísticos y discursivos, revelan o permiten entrever la otra escena: la de las ideas sin forma precisa ni definida, la de las discontinuidades e interrupciones que dan curso a una nueva visión de algún viejo problema; la escena que no tendrá nunca una formulación discursiva (porque su naturaleza no es del orden del discurso) pero que puede dejar una huella antes de desvanecerse para poner en tensión un concepto, una categoría, una teoría o un paradigma.

El tercer hecho literario que tomaré en consideración echará luz (espero) sobre lo que acabo de decir. Se trata de una breve reflexión de Ricardo Piglia a propósito de su diario. Me encontré con ella dos veces. La primera vez, muy lejana ya en el tiempo, fue en uno de los números de la célebre revista *Capítulo*. En el número 133, publicado en febrero de 1982, leí la respuesta de Ricardo Piglia a las nueve preguntas de la famosa “Encuesta a la literatura contemporánea”, preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Transcribo a continuación la

pregunta y la respuesta del autor:

C: ¿Cómo comenzó a escribir? ¿Cómo se publicó su primer libro?
¿Cómo recuerda usted hoy ese período?

RP: Desde que empecé a leer quise ser un escritor, pero entré realmente en la literatura a los 16 años. En 1957 me puse a escribir un diario, que todavía sigo escribiendo y que ha crecido de un modo un poco monstruoso. *Ese diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje.* Yo escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor. *Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura:* escribía continuamente y sobre cualquier cosa y de ese modo aprendía a escribir o al menos aprendía a reconocer lo arduo que puede ser escribir (Piglia 2006: 51. Énfasis mío.).⁵

Muchos años después, en 2015, poco antes de su muerte, Piglia publicará el primer volumen de esos cuadernos bajo el título *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. En la “Nota del autor”, repite lo sustancial de aquella idea vertida en la respuesta a la Encuesta de 1982:

Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía. “Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown”, afirmaba. Sin embargo está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa (Piglia 2015: 11).

Con el recurso a la tercera persona, Piglia se cita a sí mismo (a su otro yo de 16 años que escribía aquel diario en 1957) y vuelve a afirmar su

⁵ Recogido en *Crítica y ficción*, p. 51.

convicción de que si no hubiera empezado una tarde a escribir ese diario, “jamás habría escrito otra cosa”.

El cuarto y último hecho literario está dado por dos ensayos de Juan B. Ritvo: “El ensayo de interrupción” recogido en *La edad de la lectura y otros ensayos*, de 2017; y “Crítica de la crítica (Negatividad y mimetismo)” que abre el conjunto de ensayos titulado *Crítica y fascinación*, de 2014, y además, cierra el libro de 2017.

Como sabemos, Juan B. Ritvo mantiene una relación de pertenencia y distancia crítica simultáneas con la academia y sus discursos. Creo que esa posición de borde (dentro/fuera de la academia) es el lugar apropiado y tal vez necesario para pensar nuestras prácticas.

Ritvo plantea desde el comienzo la distancia insalvable entre el ensayo y el intento de hablar acerca de él. No obstante, intenta definirlo y nos ilumina acerca de su naturaleza:

[...] el ensayo (y no me refiero con esta expresión al género cultural así denominado, sino a esos *momentos de refracción y de desvío que irrumpen, insólitos, en instantes cruciales de la cultura* cuando todo parece haberse dicho y los Leibniz antes y los Lévi- Strauss ahora soñaron y sueñan con el código de códigos), el ensayo, digo, muestra que se podría llegar hasta el agotamiento si el ejercicio del Logos estuviera ligado, inexorable y exclusivamente, a las operaciones de dividir, clasificar, transformar.

El acto de ensayar muestra otra cosa: muestra lo indivisible en lo divisible, señala aquello que yace fuera de clasificación en cualquier clasificación, siempre perturbada y hasta fascinada por singularidades sin destino y sin origen; indica el desorden que intercepta los elementos de diversos órdenes y los descompone para que se repitan como sombras de sí mismos, bilocados, trilocados y hasta multiplicados por la paradoja que los torna uno a uno, uno tras uno, igualmente divisibles y absolutamente opacos, idénticamente para-otros y, en definitiva, para-nadie (Ritvo 2017: 156-157. Énfasis mío).

El ensayo (o digamos mejor, con Ritvo, *el acto de ensayar*) no se somete a la pulsión clasificatoria de nuestro orden cultural y de nuestros hábitos positivistas. La especificidad del ensayo parece ser un ritmo vacilante, un titubeo, un acontecer que no se resuelve al estar tomado por una tensión: entre la abolición de un orden y el intento contrario y simultáneo de que ese orden perdure “insidiosamente”, dice Ritvo, en el desgaste. Se trata del momento sin lugar en el que la protensión y la retención coinciden⁶ “sin posibilidad de desmezcla” (157).

La actitud ensayística opera en el instante anterior a la conclusión, y su vacilación acecha el momento en el que el razonamiento empieza a fijar las premisas y a establecer garantías de certeza en la demostración o de consistencia en el concepto. Por ello la potencia del ensayo (del acto de ensayar) es indispensable para que nuestra reflexión sea productiva, porque devela las discontinuidades en aquello que nos parecía establecido y sin fisuras; como le sucede al lector frente a las perplejidades de Funes, absorto ante el hecho inexplicable de que el perro de las tres y catorce, visto de perfil, tenga el mismo nombre que el de las tres y cuarto, visto de frente. (Desde luego, hay actitud ensayística en casi todos los cuentos del maestro Borges).

Atrapada en las convenciones de la ponencia, estoy tratando de definir una alteridad que no puede ser definida. Digo alteridad en un sentido preciso: no como simple opuesto de la mismidad o de la esencia, sino como lo que desborda a lo existente desde su propio interior: propio y ajeno, como el inconsciente (tal vez por eso comencé hablando de psicoanálisis), íntimo y desconocido como nuestro deseo. La actitud ensayística, la potencia de ese instante que no está regulado por el orden convencional de ningún discurso, y que no puede subsumirse en ningún discurso (porque no puede decirse), nos ofrece la posibilidad de engendrar ideas nuevas, de vitalizar el pensamiento y tal

⁶ Hay aquí una referencia tácita a Roman Ingarden en diálogo con los desarrollos de Husserl sobre el tiempo y la conciencia.

vez logre fertilizar el desierto de piedra en el que pueden llegar a convertirse nuestros artículos y nuestras intervenciones académicas.

Se preguntarán legítimamente, qué tienen en común estos cuatro hechos literarios, por qué los he reunido a pesar de ser tan evidentemente heterogéneos.

Estoy convencida de que la amistad, el afecto, la intimidad y la confianza que fueron el sostén del diálogo epistolar entre Freud y Fliess permitieron el pensamiento y la escritura; *dieron lugar* no solo al ensayo titulado *La interpretación de los sueños*, sino al núcleo del pensamiento freudiano plasmado sobre todo en los ensayos de 1898 y 1899, pero también en otros posteriores.⁷ También estoy convencida de que la escritura automática y la asociación libre evocadas por el ensayo de Ludwig Börne son metodologías válidas para estimular la afluencia de ideas en un torrente sin control racional (o con un control mediatizado y a distancia) y sin propiedad intelectual; en ese fluir de la escritura las ideas “nuevas e inauditas” saldrán a la luz y harán su trabajo productivo. Del mismo modo, y tal como insiste en afirmar Ricardo Piglia desde su juventud hasta su última publicación en vida, las páginas blancas de los cuadernos “eran una superficie liviana que me ha llevado durante años a escribir en ellas, [...] como si fuera un pentagrama musical o la pizarra maravillosa de la que hablaba Sigmund Freud” (Piglia 2015: 12). Tal vez por haber sido el escenario de su lucha contra el vacío, esos cuadernos son la historia de su relación con el lenguaje.

Para finalizar, la reflexión de Juan B. Ritvo me parece ineludible a la hora de dar la discusión sobre nuestras prácticas de escritura académica, y puse en relación sus ensayos con los otros textos (o hechos

⁷ Por ejemplo, *Psicopatología de la vida cotidiana* desarrolla las cuestiones problemáticas relativas al olvido que obsesionaron a Freud durante los años de la correspondencia, esas preocupaciones están presentes en muchas de las cartas.

literarios, como los denominé siguiendo a Tinianov) con la intención de señalar una necesidad urgente. La de permitirle a nuestra reflexión académica ser atravesada por la fuerza de refracción y de desvío que es el impulso propio de la actitud ensayística. Para probar que nuestro trabajo es más que clasificar, ordenar, definir y/o probar hipótesis, ajustar premisas, arribar a conclusiones. Nuestro trabajo específico con las ideas, nuestras producciones críticas, nuestros debates, alcanzarán algún propósito si nos permitimos interceptar y descomponer nuestras certezas, sobre todo las de orden metodológico; si nos atrevemos a discutir y a poner en duda nuestros propios postulados, aun aquellos que se consideran establecidos. Esa posibilidad es lo que se juega en el acto de ensayar, al darle espacio a las intuiciones y los afectos que atraviesan nuestros cuerpos y forman singularidades no previstas o conjuntos heterogéneos los cuales exigen nuevos modos de reflexión. Entiendo que es un camino posible para desburocratizar un poco nuestros hábitos y protocolos de lectura y escritura, para poner en duda nuestras taxonomías y nuestros criterios de verdad. Sé que no es una tarea fácil, pero me parece necesaria y urgente.

* **Clelia Moure** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magister en Letras Hispánicas y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se ha desempeñado desde 1995 hasta la fecha como docente e investigadora en el área de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es miembro activo del INHUS, del CELEHIS y de la Red de Intercambio Académico en el área de Literatura Latinoamericana *Katatay*. Desde 2017 dirige proyectos de investigación colectivos acreditados por la UNMdP. Ha publicado los siguientes libros: *Escrito a mano. Notas sobre la escritura, el cuerpo y el sujeto en la literatura contemporánea*, premio Ensayo Luis de Tejeda 2009, publicado por la Municipalidad de Córdoba y editorial Brujas en 2010. En colaboración con Cristina Piña: *Poéticas de lo incesante*, Botella al Mar, 2005; y en colaboración con Cecilia Secreto y Rodrigo Montenegro, es compiladora del libro colectivo: *Desbordes. Políticas del lenguaje y la creación*, Mar del Plata, EUEM, 2019.

Su libro más reciente es: *Interrupciones. Por una poética de la lectura*. Buenos Aires: TED, 2021. Ha publicado capítulos en libros académicos colectivos y numerosos artículos en revistas especializadas del país y del exterior. Correo electrónico: cimoure@gmail.com / cimoure@mdp.edu.ar.

Bibliografía

- Börne, Ludwig. (1991). “El arte de llegar a ser un escritor original en tres días”. En *Conjetural. Revista psicoanalítica*. 22, (junio). (97-98).
- Freud, Sigmund. (1994). *Cartas a Wilhelm Fließ (1887-1904)*. Trad. del alemán de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, Sigmund. (2013). “Olvido de impresiones y propósitos”. En *Psicopatología de la vida cotidiana (1900-1 [1901])*. *Obras completas*. Vol. 6. Buenos Aires: Siglo XXI. (846-841).
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Koop, Guillermo L. (1991). “Sueños en correspondencia”. En *Conjetural. Revista psicoanalítica*. 22, (junio). (65-77).
- Piglia, Ricardo (2006). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama.
- Ritvo, Juan Bautista (2014). “Crítica de la crítica (Negatividad y mimetismo)”. En *Crítica y fascinación*. Córdoba: Alción Editora. (13-25).
- Ritvo, Juan Bautista (2017). “El ensayo de interrupción”. En *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones. (155-168).
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (1982). *La historia de la literatura argentina*. Capítulo N° 133. Buenos Aires: CEAL

Cuirizar la crítica: Apropiación e intervención desde una epistemología disidente

Matías Pardini*

Quiero proponer el presente trabajo como una crítica de la crítica o, mejor dicho, como una serie de reflexiones que apunten a problematizar las formas en que la crítica literaria aborda determinadas temáticas de incipiente actualidad. Porque, como dirá Alberto Giordano, “las búsquedas de la crítica literaria son también –y acaso en primer lugar– búsquedas de sí misma: modos de interrogarse por lo que puede (...) y por sus estrategias de resistencia al poder” (1999: 141).

Parto de una idea central: que la crítica literaria, que nunca pudo escapar a una cierta pretensión de superioridad, en ocasiones deja de resistirse al poder mencionado por Giordano, y se propone a sí misma como detentora de ese mismo poder. Quiero reflexionar en torno a los modos en que opera el discurso de la crítica literaria académica cuando se enfrenta a situaciones del lenguaje en donde no solo se pone en juego una forma de escribir determinada, un estilo, el sustento de un legado literario, sino también la construcción de una identidad. Sigo acá las ideas de Leonor Arfuch, quien sostiene que “no hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización (...) del sí mismo, individual o colectivo” (2005: 24). Esto será especialmente cierto si nos atenemos a la observación y problematización de un circuito literario en auge como puede ser el de la literatura cuir¹. Cuir, palabra reapropiada, que en algún momento materializó instancias del orden de lo desviado, de lo molesto,

¹ Aquí me permito una aclaración. Si bien el vocablo avalado e institucionalizado es aquel que toma el término *queer* a partir de su escritura y pronunciación en lengua inglesa, utilizo en este trabajo la forma “cuir”, latinoamericanizada y propia de las perspectivas críticas decoloniales, para dar cuenta de la arbitrariedad del uso de una

lo desordenado o lo equivocado, y que ahora indica tanto un movimiento de evolución como de ruptura, como indica José Amícola en su último libro, *Un brillo concheperla* (2020: 96). Evolución y ruptura que, por supuesto, y como tantos otros órdenes de la vida, no puede dejar de lado lo literario. Entonces, me enfrento a la necesidad de analizar las formas en que se puede, desde la crítica literaria, aproximarse a todo un conjunto de escrituras que entran en relación con el ámbito de la disidencia genérico-sexual, y que entraman, en su interior, la eterna pugna entre literatura y experiencia.

Para pensar este conflicto e imbricación no se debe dejar de tener en cuenta la presencia de la ficción, que como señala Sofía Di Scala en su artículo “La pregunta por la ficción” (2012), ya desde su etimología no solo remite a simulación o fingimiento, sino también –y me atrevería a decir que especialmente, teniendo en miras la literatura cuir– a formar y modelar. Desde este ángulo, la ficción moldea vivencias y experiencias que entran tanto en el orden de lo individual como de lo colectivo. Por supuesto, esto no quita su potencial referencial, es decir, su capacidad de remitir de manera directa a procesos de formación de subjetividades.

Esta idea se muestra también en estrecha consonancia con aquellas propuestas por el profesor y ensayista brasileño Denilson Lopes, quien propone que la complejidad de la escritura cuir experiencial se multiplica si tomamos en consideración que el entramado entre experiencia personal y el nombre propio se inscribe en un vínculo que no siempre termina por condensarse en el campo de la escritura. Esto ya lo sabemos desde hace tiempo: quien escribe no es quien habla, pero

única palabra “aceptada”, a la vez que me permite remarcar un punto focal del problema: la crítica tiene que ser un saber situado, y si bien hay muchas similitudes en las vivencias cuir del norte y del sur –otra división arbitraria pero productiva, en este caso– también hay que atenerse a las realidades propias de cada ámbito histórico-geográfico.

a la vez las experiencias de quien escribe se pueden materializar en la voz del texto. De este modo, dirá Lopes, hablar en nombre de uno mismo no implica necesariamente hacer uso de la primera persona del singular como vehículo de narrativización, sino que confiere a los autores del texto la potestad de inscribir su producción en el campo de la posibilidad, de lo que no necesariamente ha pasado pero que, a partir de la experiencia personal, se postula como plausible, si no para uno, para algún otro que esté atravesando por situaciones en las que quepa alguna medida de comparación. Aquí veo una problemática fascinante a la que cabría prestar atención desde la crítica literaria y los estudios de género: la imbricación aparentemente indisoluble de una triada conformada por la experiencia, la escritura, y la posibilidad, viéndose esta última como el ingreso de la ficción, no como desacato del primer miembro del trinomio, la experiencia, sino como potenciación de aquel, una exacerbación de la vivencia que se nutre ya no de uno mismo, sino del colectivo en el que se inserta lo narrado. Porque la experiencia, al decir de Lopes, no se escribe para ser repetida o transmitida pasivamente, sino que acontece para “migrar, guiar, potenciar otras vivencias, otras diferencias” (2002: 187). Lo que se pone en juego aquí es aquello que Deleuze da en denominar “modos de existencia”, y que rescata en una conversación en torno a la figura de Michel Foucault. Para el pensador francés, los modos de existencia se constituyen como una ética, un conjunto de reglas facultativas que se establecen dentro de determinado grupo y que evalúan o problematizan la praxis individual dentro de un marco vivencial. Y es este marco, los modos o estilos de vida que se establecen a partir de él, aquellos que se transmiten al texto, favoreciendo así una serie de procesos de identificación grupal. Deleuze relacionará algunas de sus reflexiones con la idea de “estilo” en la escritura, y remarcará que “el estilo, en los grandes escritores, es siempre también un estilo de vida, no algo personal sino la invención de una posibilidad vital, de un modo de existencia” (1995: 86). Entonces, ¿Quién habla de la experiencia *cuir*?

¿Cómo delimitar lo personal de lo colectivo?, y, sobre todo, ¿Cómo trabajar desde el campo de la crítica literaria con una materialidad que es a la vez propia y ajena, experiencial y ficcional, individual y colectiva?

Y es a pesar de esta complejidad y de esta riqueza de líneas de análisis que surgen del interior de la literatura cuir, que las academias siguen mostrando reticencias a añadirla a planes de estudio que van quedando obsoletos. Creo que, en una sociedad marcada por el ascenso de la derecha, en donde la memoria de las minorías y de los colectivos disidentes es constantemente puesta en duda –la memoria cuir siempre va a estar luchando por una legitimación que nunca le es otorgada del todo– es fundamental la aproximación a las expresiones literarias cuir no solo desde una perspectiva analítica y escrutadora en sus aspectos formales y temáticos, sino desde una mirada que habilite la denuncia y que otorgue su lugar a las voces de aquellos que se construyen a través de la escritura, mostrando así el potencial de la escritura. Quiero esbozar la idea de una crítica que, desde una óptica cuir, denuncie la matanza, la discriminación en todos sus aspectos, los desplazamientos forzados, los abandonos, el malestar general de comunidades relegadas, sin caer en una objetividad pretendida, en un distanciamiento arbitrario marcado por los usos y costumbres de una Academia que debe adaptarse y reestructurarse en torno al surgimiento de nuevas voces y narrativas.

María Elena Berruti, en su artículo “Discurso crítico y construcción de identidades” (2018), remarca la forma en que el discurso crítico de la Academia se constituye como un acto de habla institucionalizado que al momento de la emisión se presta a un juego enunciativo en el que se legitima/deslegitima el objeto de la crítica a la vez que se auto-legitima² a sí mismo como forma del discurso crítico. A partir de la

² Este proceso de autolegitimación se pone en funcionamiento desde el momento en que el crítico se aferra a modelos estandarizados de “hacer crítica”. El uso del

adhesión a una serie de modelos y características que harían a la crítica literaria, se establecen “las fronteras entre lo académico y lo no académico, lo válido y lo no válido, lo legitimado y lo no legitimado, lo decible y lo no decible, el que sabe y el que no sabe” (2018: 5). Esto permite que, a la larga, el mundo académico termine convirtiéndose en un territorio minado de resortes de exclusión que alejan a aquellos que no quieren aceptar las reglas que la propia Academia se ha impuesto. Berruti, al momento de denunciar las formas institucionalizadas del *paper*, se posiciona brevemente en lo que considero un primer momento para el tratamiento crítico de la literatura *cuir*, y es volcarse hacia el ensayo como forma más propicia para abarcar el juego entre literatura y experiencia. Berruti designa al ensayo como un “modo discursivo interpelador de otros discursos y capaz de evitar la entropía y la obturación academicista” (2018: 2) que, al decir otra vez de Alberto Giordano, a quien cito, restituye “al discurso crítico su poder de articulación con la experiencia social” (1999: 144). Es el ensayo el mecanismo capaz de entrar en relación con otros discursos de una manera diferente, que toma como eje principal de análisis las vivencias propias de colectivos desplazados y dañados por un sistema que les excluye y se muestra idóneo no para convertirse en único portavoz de denuncia, sino para potenciar los textos y discursos que surgen de aquellos grupos perjudicados.

Me parece interesante el vínculo que se puede establecer, además, entre género literario y género como categoría identitaria, que en definitiva es un componente fundamental de lo experiencial. Como señala David Lazar en un ensayo breve pero fascinante titulado “Queering the essay” (2013), al que en parte le debo el título de esta presentación,

formato *paper*, la presencia de ciertos autores que son citamos como referentes fundamentales en torno a determinados temas, la filiación a marcos epistémicos predefinidos en relación a los temas de estudio son mecanismos propios de estas formas de autoafirmación. No seguirlas implica el destierro, la expulsión del ámbito de la Academia.

“the gender category difficult to characterize by normative standards is queer. The genre category difficult to characterize, the essay, is also queer. The essay is the queer genre” (2013: 1). El juego que se estipula entre *genre* y *gender*, entre género literario y género como categoría identitaria, y entre el ensayo y su formulación *cuir*, difícil de encasillar, es extraordinario y muy productivo, ya que el ensayo, con la incursión de la subjetividad y la importancia de la experiencia personal, pero a la vez como género literario capaz de volcarse al pensamiento y de generar teoría, nos presenta justamente con una matriz tan maleable y diversa que siempre ha visto obstaculizado su intento de ser tomado en serio por la crítica literaria académica, a pesar de las voces en alza de sus más fervientes defensores. Entiendo entonces al ensayo como un sitio de resistencia, un lugar en donde lo retórico y lo formal se permiten comportarse de modos en que no lo harían en otras tipologías textuales, permitiendo la interrupción del objetivismo y el ingreso de la subjetividad, y que se esboza no solo como fruto de una decisión estilística, sino más bien como un signo político.

Mencioné la palabra interrupción y se me ha venido otro pensamiento a la cabeza. Quiero plantear la potencialidad del ensayo desde la línea de la *interrupción*, tal como lo propone la escritora y activista val flores, repensando la escritura como la puesta en juego de un cuerpo. En el prólogo a *Interrupciones: ensayos de poética activista*, se aborda esta concepción de la escritura para indicar que “el cuerpo pasa a ser aquello que se contrae, arrebatada y ejecuta cuando se escribe, ingresando en un cuadrante de la experiencia en el que se pone a disposición de ser perforado, intervenido, duplicado, fabulado, redimensionado” (2013: 12). Ahora bien, si entendemos, como se ha indicado, a lo *cuir* como “una malla abierta de posibilidades” que cuestiona toda matriz binaria y de tentativa de captación de una definición permanente, que se opone a cualquier intento de cristalización y normativización social, pensar la escritura desde la óptica de lo *queer*

implica poner en juego un cuerpo que no se contenta con envases pre-determinados, con expresiones amoldadas a estándares ajenos, con un lenguaje dado de antemano y regulado hasta el hartazgo. La interrupción de val flores propone esa “q” que desencaja la estructura de la palabra y abre el espacio a la duda; su propio nombre, escrito en minúsculas, se opone a todo intento de exaltación del nombre propio y pone en jaque reglas básicas de la lengua. Estos son los ángulos desde los que ese comienza a desarrollar una escritura cuir, sobre la cual se nos dice: “pensar y escribir cuir implica confiarse a una lengua en tránsito y en trance, que pulsa la huella bastarda de sus prácticas y de saberes provenientes directamente del activismo; se trata de un “saber situado” que emerge de las estrategias de lucha contra la normalización” (2013: 58). Aquí Flores propone una escritura barthesiana, una teoría como escritura, una escritura en donde práctica y pensamiento se imbrican, y en donde se abre el lenguaje para que surjan de su interior toda una serie de significaciones que se escapan de la práctica escrituraria regularizada, dejando de ser mero saber descriptivo para constituirse en el vehículo de una práctica que, lejos de encerrar las subjetividades con las que entra en contacto, les permite multiplicarse, mutar, evolucionar, escribir y reescribirse conforme avanzan las palabras.

Y aquí otro tema fundamental para tratar la crítica literaria cuir: el problema del lenguaje. Y quiero traerlo a Barthes cuando sostiene, en *Crítica y verdad*, que “escribir es ya organizar el mundo, es ya pensar (aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua). Es pues inútil (y sin embargo en ello se obstina lo verosímil crítico) pedir al otro que se re-escriba, sino está decidido a re-pensarse” (1972: 33). Es inútil pensar una crítica literaria cuir que se base únicamente en el preciosismo del lenguaje, que defienda las reglas ortográficas, que no problematice la forma en que el lenguaje moldea las subjetividades, que no hable cuir, que no piense la palabra como un territorio político. Vuelvo a Barthes:

Lo que se llama (quisiéramos que fuese irónicamente) “las certidumbres del lenguaje” no son sino las certidumbres de la lengua francesa, las certidumbres del diccionario. El tedio (o el placer) reside en que el idioma no es nunca sino el material de otro lenguaje, que no contradice al primero, y que éste se halla lleno de incertidumbres: ¿a qué instrumento de verificación, a qué diccionario iremos a someter este segundo lenguaje, profundo, simbólico, con el cual está hecha la obra? (1972: 12).

Ese lenguaje otro, lenguaje cuir en nuestro caso, debe proponerse de la óptica del saber situado, desde la certeza de que diversas comunidades lo utilizan como territorio político, como piedra fundamental para la validación de sus propias subjetividades. Y aquí entra nuevamente val flores: “Pensar la palabra como territorio político es practicar la crítica de la homogeneidad de las hablas meramente notificantes de los medios masivos de comunicación y la tiranía instrumental de un saber práctico que censura los pliegues autorreflexivos de la escritura en cuya reserva se trama la relación entre sujeto, lengua y malestar crítico” (2013: 82). Quien lee un texto debe apropiarse de su lenguaje, quien ejerce la crítica de un texto debe comprender la maleabilidad de ese lenguaje y las potencialidades de su plasmación en la escritura. El discurso de la crítica académica, con su estructura homogénea, con sus barreras entre lo que es posible decir y lo que está prohibido, no hace más que imponer un orden pseudo colonial sobre la producción escrita. Y aquí más de uno encontrará a Derrida: “toda cultura se instituye por la imposición unilateral de alguna política de la lengua. La dominación, es sabido, comienza por el poder de nombrar, de imponer y de legitimar los apelativos” (2019: 57). La crítica literaria ha demarcado desde sus inicios la necesidad de hacer uso de un lenguaje homogéneo, propio de las redes del cisheterocexismo y el masculinismo que puebla los pasillos de la Academia. Demarcación que, en los últimos años, ha comenzado a resquebrajarse.

Esto, por supuesto, va más allá de las formas de aceptación de, por ejemplo, los usos del lenguaje inclusivo en las textualidades académicas –factor que más de uno dirá que se encuentra superado en el terreno de la educación universitaria, pero del que día a día se encuentran cada vez más ejemplos de lo contrario– sino que entra en el terreno de la aceptación de obras propias de la literatura cuir en los entornos académicos, reconocimiento que muchas de estas obras no cumplen con los estándares literarios que se han defendido durante años y que eso signifique no que estas obras carezcan de potencial, sino que son esos estándares los que deben ser revisados a la luz de los nuevos movimientos sociales que van logrando aumentar el volumen de su voz en los últimos años.

Ahora bien, esto me lleva al último punto que quiero tratar en esta suerte de reflexiones ensayísticas que buscan ser solo tomadas como un puntapié inicial para pensar la crítica: cabría preguntarse entonces quiénes son aquellos que pueblan la academia e imponen sus reglas a la crítica. ¿Qué pasa con las comunidades travesti-trans y su imposibilidad de acceso a la educación superior? ¿Por qué las Academias siguen pobladas mayoritariamente por hombres cisheterosexuales? Creo que son preguntas que deben despertar la reflexión. La Academia se ha convertido, para usar una metáfora ya casi agotada, en una torre de marfil, en un reducto en donde se guardan costumbres que han de ser modificadas y en donde se imposibilita el acceso a personas y objetos de estudio por igual, en pos de guardar unas supuestas “buenas costumbres” o bien, en nuestros campos, “obras literarias consagradas”. Cabría pensar entonces la posibilidad de salir de la Academia, y de buscar las formas de transmitir nuestra pasión por la literatura y el mundo de las letras a comunidades que históricamente no han tenido el acceso a los pasillos de la Universidad. Pienso en la crítica como una forma de saber situado, que debe abandonar las aulas y salir a las calles. Pienso en la necesidad de implementar charlas, talleres, conversatorios con comunidades excluidas, invitarlas a formar parte

de nuestras discusiones y potenciar sus voces y sus creaciones literarias.

Abordar este problema desde una episteme que tome lo cuir como núcleo fundante implica prestar atención a las dificultades que tienen personas pertenecientes a la comunidad cuir para ser reconocidas como productoras de conocimiento, para integrar los salones de clase, para graduarse, para ocupar cargos de poder en el ámbito de la educación superior. Pienso en Blas Radi y su propuesta de una epistemología que tome en cuenta las diferentes voces y no las utilice solo como herramientas, como objetos de estudio en lugar de sujetos de pensamiento, y en cómo una crítica literaria cuir puede abrir el espacio para aquellos que no quieren moverse según reglas impuestas desde afuera, tanto en el ámbito de los géneros literarios como de los géneros que incumben la identidad, permitiéndoles sean capaces de traer a las academias nuevas perspectivas de estudio y nuevas obras literarias, renovando corpus y cánones ya obsoletos.

***Matías Pardini** es estudiante avanzado de la Licenciatura y el Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se interesa particularmente por la producción literaria surgida en los últimos años desde núcleos de comunidades disidentes y ha presentado artículos al respecto en varios Congresos y revistas especializadas.

Bibliografía

- Amícola, José (2020). *Un brillo concheperla*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Arfuch, Leonor (2005). "Problemáticas de la identidad". En *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo. (21-43).
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Berruti, María Elena (2018). "Discurso crítico y construcción de subjetividades". Disponible en: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/Discurso%20critico%20y%20construccion%20de%20identidades.pdf>.
- Deleuze, Gilles (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Madrid: Pre-textos.
- Derrida, Jacques (2019). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Di Scala, Sofía (2012). *La pregunta por la ficción*. Disponible en: <http://www.espaciomurena.com/488/>.
- Flores, Valeria (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Giordano, Alberto (1999). "La crítica de la crítica y el recurso al ensayo". En *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue. (249-260).
- Lazar, David (2013). "Queering the essay". Disponible en <http://theessay-review.org/queering-the-essay/>.
- Lopes, Denilson (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Radi, Blas (2019). "Políticas del conocimiento: hacia una epistemología trans*". En López, Mariano (comp.), *Los mil pequeños sexos*. Sáenz Peña: Eduntref. (27-40).

La Literatura como verdad: génesis de una relación

Julio Juan Ruiz*

Introducción

A diferencia de las vanguardias históricas, que buscaron apartar el arte de sus marcos institucionales, las neovanguardias pusieron en evidencia el impacto de la técnica sobre la estética. Este fenómeno fue lúcidamente analizado por Walter Benjamin (2003) en su ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Con el advenimiento de la técnica, durante el siglo XX la obra de arte perdió lo que Benjamin denominaba su *aura*, es decir, aquello que la hacía propia y la distinguía de la reproducción masiva. La influencia de la técnica fue de tal magnitud que además de borrar las diferencias entre el original y la copia, borró, fundamentalmente, el límite que separaba al artista de sus receptores, porque ahora las artes empleaban la técnica de las máquinas y asimilaban el proceso creador a un acto mecánico, no al quehacer del genio como lo había enunciado Kant en su concepción de la estética.

Conjuntamente con el advenimiento de la técnica, se asistió al predominio de los medios de comunicación de masas en el ámbito cultural. La influencia de los mismos llegó a tal magnitud que el filósofo italiano Gianni Vattimo (2007) consideró que “producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social” (52). Los medios, al ser creadores de consenso, influyeron sobre las preferencias estéticas de los receptores, además de delinear la opinión pública.

Pese al impacto de la técnica y a la influencia de los medios de comunicación de masas, en el campo estético contemporáneo perviven manifestaciones artísticas en un sentido institucional. Tanto es así que todavía acudimos a los teatros, a las salas de conciertos y a las galerías

de arte. Por esta razón tendríamos que preguntarnos si lo que está en crisis es el arte o el discurso estético.

La cuestión de la verdad en el Arte y la Literatura

Un signo de esta crisis del discurso estético en el siglo XX fue el cuestionamiento de la obra de arte como creación del genio, categoría esencial para la estética tradicional porque definía lo que era arte, diferenciándolo de lo que no lo era. Así, pues, una definición en sentido positivo culminaba con la apoteosis del artista. Esa crisis del lenguaje llevó además a una crisis de la disciplina, tal como ocurrió con la Metafísica tradicional, que declinó frente a la filosofía existencialista.

La crisis de lo estético fue lúcidamente abordada por Georg Gadamer, discípulo de Martin Heidegger, quien no se dedicó a una hermenéutica de la existencia sino a un riguroso análisis epistemológico cuyos esfuerzos tuvieron como objetivo trascender el monismo metodológico. Esa corriente intentaba imponer la misma metodología de las Ciencias Naturales a las Ciencias del Espíritu. Para poder trascenderla resultaba necesario esbozar una hermenéutica metodológica adecuada para estas ciencias: era necesario superar la exigencia epistemológica que predicaba la distancia entre el investigador y su objeto y anatematizaba cualquier implicación del sujeto.

En el ámbito de las Ciencias Sociales, al estar el investigador siempre comprometido, dicha exigencia se tornaba imposible. No obstante, debe notarse que, de algún modo, comprender es comprenderse a uno mismo, realidad que el teólogo Rudolf Bultmann denominó “comprensión participativa”. Basándose en este presupuesto, Gadamer se propuso indagar sobre la verdad en las Ciencias del Espíritu y sobre una metodología adecuada para éstas. Con este objetivo, decidió examinar cada una de ellas, es decir, el arte, la política, la religión, etc., porque “son las ciencias del espíritu en su conjunto las que tienen

que permitirnos hallar una respuesta a esta pregunta” (Gadamer: 140).

En pos de este programa intelectual, el filósofo germano comenzó por sondear en la experiencia estética. Por esta razón, en la primera parte de *Verdad y método* se propuso dilucidar la cuestión de la verdad en el arte. Para enmarcarla correctamente, entabló una indagación histórica de la conciencia estética. Primero examinó la cuestionada categoría del “genio”, para luego pasar a considerar otras.

Gadamer afirmaba que la concepción del genio creador, que diferencia la obra de arte de cualquier otro objeto, era funcional al observador: donde los creadores veían cuestiones de técnica y de método, los receptores consideraban esas manifestaciones estéticas como milagros del genio creador. Para suplantar esta concepción pensó en transferir el poder del creador al intérprete, pero advirtió que ese paso lo haría caer en una aporía, porque no existe un criterio riguroso para determinar que una interpretación es mejor que otra.

Comprobada la inadecuación de estos dos puntos de vista, Gadamer examinó el criterio que legitimaba la obra de arte en la vivencia estética, ya formulado por Georg Lukács, quien concebía la obra de arte como “una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas” (Gadamer: 136). Al focalizarnos en la vivencia, en el instante, nos introducimos en la fragmentación, ya advertida por Sören Kierkegaard. En efecto, el filósofo danés consideraba como nula una existencia reducida a la pura inmediatez, semejante a la de Don Juan, centrada en diversas conquistas amorosas. Con esta crítica, Gadamer advirtió que la vivencia estética era incapaz de dar una fundamentación que albergara la continuidad de la existencia y que superara la fragmentación.

Por otra parte, observó que este defecto de la conciencia estética la llevaba a buscar la continuidad del ser en la autocomprensión, porque era la única capaz de superar la fragmentación y sustentar la existencia

humana. En nuestro mundo, esta realidad la comprobamos cuando nos encontramos con la obra de arte, la cual alberga también un mundo, y cuando la comprendemos, nos comprendemos a nosotros mismos. Con este conocimiento, producto de este encuentro, en la continuidad de nuestro estar ahí superamos “la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia” (Gadamer: 139).

La incapacidad del discurso estético de dar cuenta de la experiencia artística, es decir, la falta de vinculación entre Estética y Arte le permitió a Gadamer afirmar que este último es conocimiento. En este sentido, tendríamos que preguntarnos por la naturaleza de dicho conocimiento, radicalmente opuesta al de las Ciencias Naturales. No obstante, es conocimiento al ser mediador de verdad.

Esta realidad cognoscitiva se comprueba perfectamente en las *Lecciones de Estética* del filósofo Georg W. F. Hegel. En esta obra, la Historia del Arte se convierte en una Historia de las concepciones del mundo y con esto se valida la verdad de la experiencia estética. Sin embargo, esta validación queda trunca cuando la verdad del concepto monopoliza la experiencia filosófica, es decir, cuando el arte perece en la filosofía. Entonces se vuelve a desconocer la verdad de la experiencia artística.

Luego de estas consideraciones históricas sobre la “conciencia estética” que probaban la incapacidad de esta disciplina filosófica para abordar la verdadera naturaleza del arte, Gadamer se propuso dilucidarla a partir de un marco más amplio. Este marco fue proporcionado por la metafísica de Martin Heidegger, y, en particular, por su interpretación del ser en el horizonte del tiempo.

Gadamer consideraba que la relación entre el ser y el tiempo no debía interpretarse de una manera radical; por el contrario, el ser en el horizonte del tiempo significaba que debía comprenderse a sí mismo enteramente por referencia al propio tiempo y futuro. De esta manera partió de la finitud, punto de apoyo necesario para indagar cuál es el

ser del comprenderse con el que se supera la fragmentación de la vivencia artística.

Con esta pregunta, el autor de *Verdad y método* superó el horizonte de la comprensión y se abrió a una experiencia más amplia: la experiencia del ser. Tal como lo había hecho Heidegger al interpelar a la Metafísica, partiendo de esta finitud Gadamer abordó la naturaleza del arte desde la experiencia estética, aunque ésta no supiera responder.

Para pensar el encuentro entre la obra del arte y la verdad, el filósofo germano propuso tomar como punto de partida la noción de “juego”: comprender una obra de arte es dejarse prender por su juego. En esta instancia lúdica, los observadores no somos los que dirigimos, por el contrario, somos los prendidos, pues nos dejamos llevar por el ritmo de la música, la belleza del poema o por la magnificencia de la catedral. El juego no tiene nada de subjetivo. Por esta razón, comprender una obra es dejarse atrapar por el juego que la misma propone. Pero además de prendernos, de cautivarnos, la obra de arte nos descubre algo esencial que se refiere a lo que ella es, pero también se refiere a nosotros.

En efecto, la obra se refiere a lo que ella misma es porque es un plus de realidad, es decir, una realidad más reveladora. Por ejemplo, la mitología sólo nos dice que Edipo mató a su padre, se casó con su madre y fue hermano de sus propios hijos. La tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, por el contrario, indaga sobre quién cometió el crimen de Layo, presentando un debate entre poder y verdad que fue lúcidamente analizado por Michel Foucault en sus célebres conferencias de Río de Janeiro.

Ya desde tiempos arcaicos la Literatura buscó conocer la verdad, tal como lo comprobamos en la Tragedia Griega, cuya misión era explicar e indagar lo que el mito exponía someramente.

Conclusión

La crisis del discurso estético condujo a la crisis de la estética como disciplina y posibilitó explorar nuevas perspectivas superadoras que partieron desde lo estético para arribar a la verdadera naturaleza del Arte y de la Literatura: ambos son conocimiento. Un conocimiento distinto al de las ciencias naturales pero conocimiento al fin, al ser mediador de la verdad.

Esta realidad posibilitó entablar un diálogo fecundo con la Filosofía y las Ciencias Sociales y dio origen a diversos trabajos interdisciplinarios que abordaron a la Literatura como genealogía, como origen del pensamiento.

*** Julio Juan Ruiz** es Magister en Letras Hispánicas por la UNMdP y Doctor en Ciencias Jurídicas por la UCALP. Actualmente cursa el postdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. En 2020 publicó en Reino Unido un libro que reúne sus trabajos críticos sobre Literatura Española del Siglo de Oro, *Law, Literature and Political Philosophy in the Spanish Golden Age*. En el 2021 participó en el Volumen 7, publicación colectiva de la Serie *Integrad Science, Thinking. Bioengineering of Science and Art*, editado por Nima Rezaei y Amene Saghazadeh y publicado por la Universidad de Tehran, Irán.

Bibliografía

- Badiou, Alan (2013). *Justicia, Filosofía y Literatura*. Rosario: Ediciones Homo Sapiens.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte y su reproductividad técnica*. México: Urtext.
- Gadamer, Hans George (2017). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hegel, Guillermo Federico (2008). *Lecciones de Estética*. Buenos Aires: Losada.

Sófocles (2016). *Edipo rey*. Buenos Aires: Losada.

Vattimo, Gianni (2007). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

XIV.

Literatura, arte, nuevas tecnologías y ciudad

Mark Fisher después de la pandemia

Adriana A. Bocchino*

Sobrevivir. Aprender a sobrevivir. El virus que desencadenó la pandemia del coronavirus nos enseñó, enseña todavía, que es necesario aprender a sobrevivir, estar preparados, resistir.

Mark Fisher se suicidó el viernes 13 de enero del 2017. No conoció el SARS-CoV-2, que causó la enfermedad por coronavirus COVID-19, ni el aislamiento propulsado por casi todos los gobiernos del mundo como medida sanitaria durante la pandemia cuando no sabíamos qué hacer. Sobrevivimos, los que aquí estamos hemos sobrevivido, hemos aprendido a sobrevivir. Sin embargo, también, cabe ser dicho, una inmensa mayoría cobramos conciencia de un día para el otro, un 20 de marzo del 2020 en Argentina, que día a día estábamos sobreviviendo. Esta violenta toma de conciencia no puede no suceder sin consecuencias. Tampoco el aislamiento, el miedo, el roce diario con la muerte.

Mark Fisher (1968-2017) publica *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* en el 2009, mientras escribe periódicamente en su blog, *K-punk*, da clases en City Literary Institute y en el Center for Cultural Studies de Goldsmith, University of London, atraviesa el dolor, padece una profunda crisis depresiva, sufre intensamente, se suicida.

Si todavía no se conocen sus teorías, después de la pandemia resulta urgente, si no imprescindible, hacer una lectura y una serie de flexiones, re-flexiones, en torno a la lectura de sus ensayos. Personalmente creí que la pandemia las propiciaría por sí aun incluso entre aquellos que no hubiesen leído a Fisher, pero está visto que entre las consecuencias que no se pueden afrontar se encuentra la de no poder reflexionar sobre aquello que todavía nos sucede, quiero decir en términos colectivos. Y entre las consecuencias, la que me más me asombra, y paraliza a decir verdad, es la de la negación de que “algo fatal”, un

punto de inflexión sin retorno, haya sucedido en el mundo en estos últimos años. Su aceptación sería el punto de apoyo fundamental para iniciar aquellas reflexiones que propongo. Aceptar, por ejemplo, para empezar y hacer consciente, el dato de que durante los dos años de pandemia aproximadamente 6.000.000 de personas podrían estar vivas si no fuera por el sars-cov 2. Semejante tragedia humana no puede suceder sin consecuencias, sin que la extendamos sobre la mesa, sin que lo hablemos, al tiempo que se sostiene la posibilidad de una vuelta a “la normalidad”, una “normalidad”, dicho sea de paso, cuyo epítome habría sido el virus mortal y su propagación indiscriminada. Por un lado, mientras escribo esto la pandemia continua de alguna manera en mucho menor volumen de casos y muertes –en verdad ya no sabemos cuántos son los casos reales porque se ha dejado de testear– pero continua y rebrota en olas claramente apaciguadas por las campañas de vacunación. Por otro lado, lo que se ha dado en llamar “normalidad”, en remedo del estado de cosas acontecido antes de la pandemia, sólo puede ser puesta en práctica en tanto se normaliza (valga la redundancia) la negación de lo ocurrido.

La lectura y la flexión sobre los escritos de Fisher resulta urgente para poder pensarnos en un regreso a una cierta “normalidad” aun cuando –lo sé– la realidad que nos rodea no sea igual, ni siquiera similar, a la que planteara Fisher en su intento por comprender su Londres durante la primera década del siglo XXI. Pero la propuesta se hace frente a la necesidad de repensar la noción de comunidad elaborada por Fisher para poder repensar algún tipo de “normalidad” que evite las condiciones de cultivo del sars cov 2 o similares. Para ello me parece más que oportuno volver a leer *Realismo Capitalista...* desde una óptica pospandémica porque allí veríamos que el problema no es el virus sino las condiciones sociales, políticas y económicas, que llevaron a él y a otros virus similares con efectos devastadores. Esas condiciones, tal como lo hizo Marx con respecto al capitalismo en el siglo XIX sobre los frutos de la revolución industrial, son diseccionadas por Fisher

en ese libro, explorando los rincones del porvenir que, necesariamente, deberían ser puestos a punto para recomenzar una nueva normalidad que no nos lleve, otra vez, al callejón sin salida de una nueva pandemia que no podremos afrontar.

Nunca como hoy aquellos colectivos que nunca fueron gobierno, Fisher habla de las izquierdas, son los que deberían elaborar estas políticas del futuro, basadas en una economía diametralmente opuesta a la que sostiene al capitalismo, es decir una economía de la solidaridad, la coherencia, el acuerdo de principios, el respeto y el reconocimiento del otro. Una utopía se dirá. Y digo que posiblemente sea esto lo que nos haga falta por lo menos para empezar.

A partir del eslogan de Margaret Thatcher, según el cual “No hay alternativa”, que situó al liberalismo económico y con ello al libre comercio y la desregulación del mercado como el mejor y único modo para organizar las sociedades modernas, Fisher indagó en los efectos que esta “ontología de los negocios” tuvo en la vida pública mostrando que no se trataba de un orden natural inevitable. La precarización del trabajo, la intensificación de la cultura del consumo, la expansión de la burocracia y de los mecanismos de control social, la gerenciación de la política, la mercantilización de la educación, el aumento del sufrimiento mental, (estrés, depresión, desordenes de atención), fueron mostrados bajo la perspectiva no de un “error” de un sistema que tendería según dice al bien común, sino de un dispositivo orientado a bloquear toda capacidad colectiva de transformación.

Me pregunto entonces hasta qué punto la pandemia, y ahora la guerra emprendida por Rusia sobre Ucrania, no intensifican, en vez de corregir, el diagnóstico propuesto por Fisher. Y esto, voy al punto que más me importa, a través de un nuevo poder de dominación instaurado a través del implante coercitivo de las nuevas tecnologías, propiciando a su vez una nueva marca en la divisoria de las clases sociales. Nueva marca que no es una más sino definitoria en la estructuración

de las identidades y, por ende, en la sustanciación de las clases. Es decir, no se trata de una divisoria puramente etaria, como nos han querido hacer creer, sino económica: quien maneje las nuevas tecnologías, tenga la edad que tenga, el grado de escolarización que tenga, o pueda pagar el servicio de uso y consumo de las nuevas tecnologías, podrá ponerse en el lado “correcto” de los nacidos y criados del lado de las nuevas tecnologías; quien no las maneje ni pueda pagar su uso y consumo será sutilmente “exterminado”. Uso adrede la palabra que ronda el genocidio nazi porque, sostengo, los más vulnerados son, precisamente, los más hostigados por el uso y consumo de las nuevas tecnologías para no hablar de las (im)posibilidades de conectividad y wifi libre, sin que se proclame que, sobre todo en y después de la pandemia, se trataría de una cuestión de vida o muerte. Las asimetrías de clase, causa de presión y depresión, se acentuaron con el requerimiento del uso de las nuevas tecnologías, uso no elegido sino implantado de manera compulsiva... “para nuestro bien”.

Ahora entonces, el aceleracionismo de izquierdas –en teoría política y teoría social la idea de que el capitalismo debería expandirse para generar un cambio social radical–, podría ser una buena definición para encuadrar las propuestas de Fisher.¹ En lugar de enfrentarnos al

¹ Véase Jorge León Casero. “Aceleracionismo: por un control proletario de las tecnologías de producción”, Blog *El rumor de las multitudes*, 20-02-2020. Allí explica cómo desde que Alex Williams y Nick Srnicek publicaran su *Manifiesto por una Política Aceleracionista*, en 2013, la recepción del aceleracionismo por parte de intelectuales y movimientos sociales ha terminado por dividirse en dos posturas divergentes. Por un lado, los que lo consideran una propuesta academicista que en realidad estaría jugando a favor del capitalismo (Hartmut Rosa, para quien la aceleración sería un fenómeno inherente al capitalismo moderno y totalitario). Por otro, autores y autoras que precisan y desarrollan tesis aceleracionistas desde ámbitos como la estética, la teoría del conocimiento, el análisis del trabajo, la organización de clase o el feminismo (el *Xenofeminismo* de Laboria Cuboniks y Helen Hester o el post-operaísmo de Bifo Berardi y Antonio Negri). Desde aquí se plantearía que la forma de producción capitalista no es perfecta trabajando en su propio beneficio

neoliberalismo del capitalismo tardío desde un mítico exterior que ya no existe, dado que “no hay alternativas”, Fisher apuesta por una

sino que, para obtenerlo, libera algunas fuerzas cruciales que pueden ser reapropiadas por el proletariado y utilizadas en contra de aquel. Estas fuerzas son la ciencia y la tecnología. La oposición a las propuestas de Williams y Srnicek derivan de una comprensión alterada de qué se proponen con “acelerar”, al sostener que se trata de una exhortación a intensificar procesos capitalistas existentes en pos de llevar el sistema a un colapso definitivo para instaurar un nuevo sistema más equitativo. Frente a esta simplificación hay que recordar que el fundamento de la propuesta aceleracionista se encuentra en uno de los fragmentos más discutidos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en el *Anti-Edipo*, cuando se preguntan entonces “¿qué solución hay, qué vía revolucionaria? [...] ¿qué vía revolucionaria, hay alguna? —¿Retirarse del mercado mundial, como aconseja Samir Amin a los países del tercer mundo, en una curiosa renovación de la «solución económica» fascista? ¿O bien ir en sentido contrario? Es decir, ¿ir aún más lejos en el movimiento del mercado, de la decodificación y de la desterritorialización? Pues tal vez los flujos no están aún bastante desterritorializados, bastante decodificados, desde el punto de vista de una teoría y una práctica de los flujos de alto nivel esquizofrénico. No retirarse del proceso, sino ir más lejos, «acelerar el proceso», como decía Nietzsche: en verdad, en esta materia todavía no hemos visto nada” (1973: 247). Hasta el momento, dirán más adelante, que el proceso de desterritorialización y posterior reterritorialización de las fuerzas tradicionales pueda acelerarse hasta un punto de no-retorno que impida la re-territorialización y recodificación capitalista. Así, lo que habría que acelerar no sería el capitalismo en sí sino la decodificación que promueve antes de volver a recodificarla. Ahora bien, es en este punto donde el aceleracionismo se bifurca en una concepción marxista, defendida por Williams y Srnicek, y otra anarco liberal mantenida por antimarxistas como Nick Land, fundador en 1995 de la *Unidad de Investigación de Cultura Cibernética* junto a Sadie Plant. En el caso de Land el proceso de aceleración coincide con el tipo de decodificación sociosimbólica posibilitada por Internet y las plataformas digitales tal y como eran en los años 90. En el caso de Williams y Srnicek, la aceleración de los procesos de decodificación debe ser complementada con la reapropiación de las tecnologías de plataforma para posibilitar una reorganización antagonista de las relaciones productivas anticapitalistas. Cibernética y plataformas digitales son identificadas como infraestructura básica para la autogestión de las luchas contra el capitalismo. Su reapropiación habría de considerarse uno de los objetivos fundamentales de cualquier tipo de lucha anticapitalista.

apropiación común de la ciencia y la tecnología como única forma de poder subvertir el sistema capitalista desde su interior. Es claro sin embargo que durante la pandemia viene ganando, en una guerra no declarada, el aceleracionismo de derechas que se reinventa como capitalismo, a cada paso. La invasión a Ucrania, bajo acusaciones cruzadas de viejas representaciones en conflicto (fascismo y comunismo), es evidente que nada tiene que ver con las verdaderas razones de los contendientes que disfrazan su ajuste de cuentas bajo estas máscaras gastadas. Mientras Putin bombardea territorio a la vieja usanza, la OTAM bloquea cualquier transacción económica, informativa o lingüística que no haga a sus propios intereses en Rusia, Ucrania, Yemen o Turquía.

La cuestión, como planteó Marx en su momento o Deleuze y Guattari en el nuestro, sigue siendo la de ¿retirarse del proceso o ir más lejos y acelerarlo?

No tengo dudas de que la derecha gana posiciones y que, al contrario de lo que personalmente suponía, la pandemia reforzó y, ahora, las guerras exponen junto a las figuras prominentes que encabezan los diferentes gobiernos del mundo.

Fisher observaba ya antes una oscilación bipolar entre la esperanza de un “mesianismo débil” (que exista algo por venir) y la convicción de que no haya nada nuevo que pueda ocurrir nunca más (24). Abre su libro con una serie de notas sobre la película *Children of men* (2006) de Alfonso Cuarón, que hereda su tema, la esterilidad, de la tierra baldía de T. S. Eliot quien había concluido en 1919 –“La tradición y el talento individual”–, una relación recíproca entre lo nuevo y la tradición: lo nuevo se define sobre lo ya establecido y lo ya establecido se reconfigura en la respuesta a lo nuevo. La consecuencia a la que arriba Eliot, según Fisher, es que el agotamiento en lo nuevo nos priva del pasado, pero la tradición pierde sentido si nada la desafía ni modifica. Como ejemplo piensa en el destino del “Guernica” (1937) de Picasso,

aullido desgarrado frente a las atrocidades del fascismo convertido en contemplable y vigilada pieza de museo. De tal suerte, el realismo capitalista que describe Fisher es el del “sistema de equivalencias general”, capaz de asignar valor monetario a todo objeto cultural, el de la conversión de prácticas y rituales en objetos estéticos, con un precio.² Hoy las nuevas tecnologías volverían a la explotación velada de las viejas ilusiones políticas y religiosas (en términos del *Manifiesto* de Marx y Engels), siendo el celular el que ha venido a reemplazarlas. Y no se trata de una elección. Me (nos) veo obligades a cargar todos nuestros datos ahí, ser en él y a través de él (contactos, ubicación, mail, pase sanitario, turnos médicos, calendarios, eventos y alarmas, reloj despertador, cámara fotográfica y cámaras de seguridad, transacciones bancarias, pagos y cobros, videollamadas, único contacto visual y auditivo con los afectos durante la pandemia, estafas, secuestros y robos, música, películas, diarios y revistas, actualización bibliográfica y entretenimiento, catálogos y supermercados, ofertas y rebajas, drogas, alcohol y remedios, toda la propaganda posible, etc. etc.). En la pretensión de “habernos liberado de las abstracciones fatales inspiradas por ideologías del pasado” como lo enuncia Alain Badiou según Fisher, el realismo capitalista mediante las nuevas tecnologías nos proporcionaría una coraza para protegernos de los peligros de la política o de la religión pero, al mismo tiempo que nos pone a distancia, típica del capitalismo posmoderno (o tardío) y es capaz de inmunizarnos a las seducciones del fanatismo, nos sumerge, a instancias del mismo estado que nos protege, en la del celular de última generación (27-28).

Fisher habla desde su experiencia en el colegio secundario (“Impotencia reflexiva”, “inmovilización” y “comunismo liberal”, 49-60), haciendo hincapié en la actitud de sus estudiantes que no sería la de la

² Pienso en las “donaciones” que los docentes hacemos a la institución universitaria de nuestros artículos o libros, obligándonos a ponerle un precio con el que objetivamente se transforman en artefactos patrimoniales.

apatía o el cinismo, como parece a simple vista, sino la de la impotencia reflexiva. Los estudiantes son conscientes de que no pueden hacer nada al respecto. Y ese conocimiento es una especie de profecía autocumplida. Conlleva una visión de las cosas correlacionada con las patologías entonces más difundidas en el momento en que escribe su libro: depresión y dislexia. Los problemas de salud mental y aprendizaje resultan endémicos en el sistema educativo a consecuencia, concluye, de la ambigua posición estructural de docentes y estudiantes: sujetos de la institución interdisciplinaria y, al mismo tiempo, consumidores de servicios que en las sociedades operan libremente en base a la postergación indefinida aplicada por internet a la navegación. El sistema educativo, agujereado por todos lados, no puede pensar una modificación en términos integrales a no ser en torno a la vigilancia y el control (jornadas de capacitación que a nada llegan, misteriosas inscripciones interminables en plataformas que fallan sistemáticamente, presentación de absurdos papeles una y otra vez). Vigilancia que además ya no es solo externa sino interna. Adictos al control nos habríamos vuelto cómplices de él dice Fisher (51) en 2009, y lo volvemos a escuchar atravesando todavía la pandemia por el covid-19 pero ahora con una intensidad sobrecogedora. El proceso ha sido incorporado.

Por otro lado, la consecuencia de la adicción al entretenimiento, lo entretenido y/o lo divertido, hace gala de una “interpasividad agitada y espasmódica” acompañada de la incapacidad para “hacer foco” (51-52). Los estudiantes no conectan su falta de foco (o concentración) en el presente con el/su fracaso en el futuro. Es un síntoma de algo más que desmotivación. Con la pandemia esta dificultad de hacer foco se extendió como mancha de aceite. Nadie podía concentrarse, algunos todavía no podemos hacerlo.

La teoría de la esquizofrenia de Jaques Lacan, vía Fredrich Jameson (1991), quien la plantea en tanto rasgo distintivo de la época, ofrece

un “modelo estético” para entender la fragmentación de la subjetividad. Con la destrucción de la cadena significante, el esquizo lacaniano quedaría reducido a la experiencia del puro significante material, es decir presentes puros desconectados entre sí. Pero mientras Jameson escribía sobre estas cuestiones desde 1980, ahora habría una generación (o dos dice Fisher) nacida y criada en esta cultura rápida, ahistórica, antimnemónica, “una generación para la cual el tiempo *siempre* vino cortado en microrodajas digitales predigeridas” (54), siendo el capital ciberespacial el elemento de la nueva adicción. De suerte que el desorden de déficit de atención y por otro lado la hiperactividad serían patologías del capitalismo tardío, a consecuencia de la conexión a circuitos de entretenimiento y control hipermediados por la cultura del consumo. Sobre este esquema, aquellos que administraron la pandemia no tuvieron mejor idea que pretender inscribir y reproducir el viejo orden educativo.

Asimismo la dislexia, otra de las viejas patologías, puede ser vista como una poslexia plantea Fisher, dado que los estudiantes tienen la capacidad de procesar datos cargados de imágenes sin necesidad de leer; solo hay que reconocer el funcionamiento de navegación (la red, el celular, la tv) en el que se reconoce que “la escritura nunca fue algo propio al capitalismo”. Éste, de hecho, sería *intrínsecamente iletrado* dice Fisher que dijeron Deleuze y Guattari en *Anti Edipo...* (54). En el funcionamiento de la red los datos se procesan en ausencia de la escritura y de la voz (61).

Otro ejemplo del funcionamiento del capitalismo tardío es observado por Fisher en la contraposición que se plantea entre fordismo y posfordismo, retomando, dentro del género *gánster*, el modelo de la mafia tradicional de *El padrino* (1972-1990) o *Buenos muchachos* (1990) en comparación con la de *Fuego contra fuego* (1995), donde la despersonalización del criminal es la clave. No hay afectos en el postfordismo (71). E inmediatamente desarrolla el capítulo en torno a los

controles (las inspecciones, las capacitaciones, etc.) en los colegios, los institutos, las escuelas y las universidades. En pandemia este sistema obsceno quedó a la vista de manera pornográfica. Y el mismo sistema y sus integrantes, teniendo una oportunidad única para repensarse y modificar la estructura de manera radical quedó en *stand by* llamando “normalidad” a todo aquello que hasta el 2019 venía criticando abiertamente. Después de la pandemia, como si hubiese terminado, lo único importante parece ser la vuelta a la “presencialidad” tal como la “normalidad” prescripta indicaba, sin modificación sustancial alguna, es decir la vuelta a nuevas viejas evaluaciones, inspecciones y exámenes. Una especie de arte de la adaptación a como dé lugar como nuevo modo de sobrevivir. Para colmo de males pareciera no existir en esta dimensión una decisión conclusiva, una especie de operadora central. Paradójicamente la pandemia habría hecho estallar el obsoleto sistema que a toda costa, entre todos, tratamos de volver a encauzar tal como lo criticábamos.

En una especie de borramiento inesperado de la memoria reciente se trata de sobrellevar los dos años –hasta ahora– de pandemia como si no hubieran sucedido. Tampoco los muertos claro. La negación de lo ocurrido, creo, es la herida de los que hemos sobrevivido. Si Fisher recurre a las películas *Memento* (2000) o *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004) para poner sobre la mesa ese mecanismo de negación que preveía como modo del capitalismo tardío, este momento pretendidamente postpandémico parece haber adoptado y generalizado el mecanismo para la vida cotidiana. Fueron dos años de una intensidad implosiva tal que algunos “sienten” que fueron más de dos años, que el tiempo de la subjetividad se vio varias veces multiplicado, pero que en la práctica la vuelta se plantea como dos años casi inexistentes, un lapsus sin importancia. Y somos nosotros mismos, que sabemos que las cuestiones de memoria y olvido son las herramientas por excelencia de la adaptación, les que hacemos como que no pasó o pasa nada o lo dejamos pasar...

Por otro lado, Fisher resume el carácter descentrado del capitalismo global en el funcionamiento del *call center*, y de aquí todo lo que ello implica (llamadas en espera eterna y tránsito en *loop* por las cientos de opciones irresolubles), cuya matriz “rezuma la fenomenología política del capitalismo tardío, el aburrimiento y la repetición... la rabia... la impotencia.... Nadie sabe qué hay que hacer y nadie haría nada incluso si pudiera hacerlo” dice. Es la “experiencia de un sistema que no responde, un sistema impersonal, sin centro, abstracto y fragmentario, es la experiencia más clara que podemos tener de una confrontación con la estupidez artificial del capital en sí mismo” (101-102). La estructura contrae aquí su propia responsabilidad, invisibilizándose. Así también, otro ejemplo, la causa de la catástrofe ecológica se pone en una estructura impersonal y ya nadie es responsable (103). Fischer cita a Jameson (107) para recordarnos que la estructura corporativa mutila tanto como protege, descascara y afantasma a los directivos, asegurándose de que su atención siempre sea desplazada y no puedan escuchar ni ser escuchados, dado que “las mismas corporaciones están limitadas por la causa última, que no es el sujeto, [sino] el capital” (108). Poder y función paterna se disuelven así en una “niebla fantasmagórica de toxinas psíquicas y físicas” y la adicción como condición normal de los seres humanos, esclavizados por imágenes fijas de sí y del mundo en conductas reactivas y repetitivas. Fisher vuelve a ejemplificar en la salud mental y el desarrollo intelectual donde cada uno debe acomodarse como puede en este “paternalismo sin padre” del capitalismo tardío. Así, se presenta la privatización del estrés (125) frente a una cultura del trabajo precario y el consumo digital que producen cada vez más estrés, y que la industria psi y farmacéutica individualizan sacándolo de la esfera social (125).

Sin duda, la pandemia llevó esta situación al extremo de discutir el trabajo en casa, pero no las condiciones en que ese trabajo se implantó y donde se dejó ver, claramente, la paradoja de que un menor control

directo de los trabajadores llevaba a un mayor estrés por autogestionamiento nunca suficiente. Podríamos trazar una ecuación sencilla: vida precaria = ansiedad, depresión, falta de esperanza... Es decir, se provee una respuesta psicológica o farmacológica individual a un problema social, mientras se insiste en el monitoreo inagotable y la precariedad continua (132). Por un lado, el trabajo nunca termina, por otro, es descartable. Y parecidos son los efectos de la comunicación digital. Bifo Berardi habla del “sentido difuso del pánico” que genera una guerra de datos imposible de manejar. La velocidad del intercambio produce un efecto patológico y sin embargo resulta indispensable para seguir (participando), reconocer, evaluar y procesar toda esta información. El punto es que las nuevas tecnologías no cuentan con un afuera en el que podamos descansar de ellas. Todo es trabajo y no hay escape (133).

Fisher propone en el final de su libro la consecución de un colectivo basado en un punto en el estado niñera que tanto odia, aunque usufructa más que nadie, el neoliberalismo conservador. Un estado niñera marxista pide que reconstruya la función paterna y desafíe el rechazo a educar propio del estado neoliberal. El punto es el de construirnos ese espacio, ese afuera, en términos sociales y no individuales como propondría la psicología y/o el psicoanálisis y la autoayuda. Esto sería al decir de Fisher “voluntarismo mágico” o “emprendedurismo psíquico”. Dado que trabajo y consumo abandonaron su lugar de trabajo y tiempos tradicionales para colonizar la totalidad de nuestras vidas, incluyendo momentos íntimos y solitarios (la mayoría de nuestras preguntas tienden a resolverse en la superficie de una pantalla), se ha producido, continúa produciéndose, un rediseño de las subjetividades en contacto, un rediseño sutil pero constante en estos últimos diez años. Ello se manifiesta cotidianamente y nos exige reconsiderar las categorías con las que comúnmente pensábamos la sociedad, la política, la educación, las artes, para crear nuevos conceptos

donde las viejas teorías no nos alcanzan para comprender los nuevos fenómenos.

La pandemia, sin duda, aceleró y profundizó aquellos signos que Fisher, entre otros, venían estudiando y se hace necesario, entonces urgente, volver sobre sus pasos para poder entender(nos). *Realismo capitalista...* actualiza el par posmodernismo/ posmodernidad en la línea del marxismo de Fredrich Jameson, insuficiente hoy como categorización de época. De hecho, el mismo Jameson fue variando sus fórmulas en la denominación por ver qué nombre se adecuaba mejor: capitalismo tardío, posindustrial, financiero, etc. *Realismo capitalista...* se consolida sobre el fin de la temporalidad y el presentismo, la certeza de que un cierto futuro nos está vedado y el pasado se repite irrefutable como nostalgia y retromanía. A la asunción occidental casi total de que no hay alternativa al capitalismo, Rusia y otros países asiáticos ofrecen alternativas difíciles de digerir dado que habrían adoptado el liberalismo más retrógrado con autoritarismo y violación de los derechos humanos.

La urgencia por una relectura de los teóricos que estuvieron advirtiéndonos sobre el estado de cosas prepandemia viene dada precisamente por la negación que se observa frente a lo que acontece, durante y todavía en pandemia. El diagnóstico se convirtió en enfermedad declarada pero aun así, creo, no asumimos como sociedad ninguna de las propuestas que hicieran aquellos teóricos, Fisher entre ellos. Y en especial Fisher por los dos ámbitos mejor estudiados por él, vinculados a su experiencia personal como profesor de escuela secundaria: la educación y la salud mental.

En tanto su propuesta hacia la construcción de un colectivo crítico al capitalismo se apoya en una reducción violenta de la burocracia, la pandemia con la arrogancia que planteó el uso y abuso de las nuevas tecnologías intensificó exponencialmente aquella burocracia incrustándola en la autogestión (imposible) que por si fuera poco aumentó

la ansiedad y la depresión provocadas por la presencia del virus y la enfermedad.

***Adriana Bocchino** es Doctora y Licenciada en Letras (UBA-UNMDP), es Profesora Extraordinaria-Consulta, de la UNMDP, Miembro del CELEHIS y del INHUS. Posee publicaciones especializadas entre las que destaca “Escrituras del exilio y traducción”, “Sobre los ’70: el género de una investigación”, “Acerca de escrituras y exilios”, “David Viñas: las constancias del exilio”, “El ‘yo’ inevitable. La experiencia de sí en Benjamin”, “Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Mercado y Negroni”, “Lo que apenas puede escribirse”, “Corpus, archivo y colección”. Ha publicado varios libros, de manera individual y en colaboración: *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid*; *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*; *V. O.*; *Escrituras y Exilios en América Latina*; *Nuevos objetos/Nueva teorías* entre otros. Ha editado *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas y *Amalia* de José Mármol. Actualmente dirige dos proyectos de investigación sobre las huellas culturales que deja el siglo XXI y el impacto de las nuevas tecnologías.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles-Guattar, Félix (1973). *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Barral.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, Friedrich (1991). *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Tras los pasos de El Hombre Bestia: el transmedia como experiencia de múltiples dimensiones

Guillermo Cegna*

El transmedia en el proyecto *Tras los pasos de El hombre bestia* (2013) de Fernando Irigaray

Las narrativas transmedia son relatos que se expanden por múltiples plataformas. Como explica Carlos Scolari:

cuando se hace referencia a las Narrativas transmedia no estamos hablando de una adaptación de un lenguaje a otro (por ejemplo, del libro al cine), sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes. De esta manera el relato se expande, aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan las fronteras del universo de ficción. Esta dispersión textual que encuentra en lo narrativo su hilo conductor –aunque sería más adecuado hablar de una red de personajes y situaciones que conforman un mundo– es una de las más importantes fuentes de complejidad de la cultura de masas contemporánea (2013: 4).

En este sentido *Tras los pasos del hombre bestia* de Fernando Irigaray es un proyecto de narrativa transmedia realizado en el año 2013. Busca, como dicen los realizadores en su sinopsis: “ensanchar el relato documental a través de múltiples medios y soportes.” Para el proyecto se parte de las posibles expansiones del documental *Tras los pasos de El hombre Bestia* (2013) que buscó reconstruir la realización del film *El hombre bestia*, de 1934, dirigido por Camilo Zaccarà Soprani. Para esta expansión del universo narrativo desarrollaron una trama de medios:

- Documental para TV.
- Minisodios para web y móviles.
- Relatos en redes sociales y *microblogging*.

- Juegos *online*.
- Crónicas periodísticas (llamadas “ucrónicas”) para diarios en papel y medios digitales.
- Realidad aumentada.
- Intervenciones urbanas territoriales.
- Acciones participativas y lúdicas (por ejemplo, la ciudad como pantalla hipertextual).

Así este trabajo transmedia parece vincularse con las palabras de Jenkins:

Media convergence also encourages transmedia storytelling, the development of content across multiple channels. As producers more fully exploit organic convergence, storytellers will use each channel to communicate different kinds and levels of narrative information, using each medium to do what it does best (2001: 2).

Resulta de interés enfocar el contenido mismo del documental original, antes de continuar nuestro análisis. Principalmente, el documental propone una sobreescritura, un rescate, y fusiona una serie de intertextos. Incluso sus procedimientos técnicos fílmicos, fusionan, mezclan escenas y escenarios, yuxtaponen planos, de exteriores e interiores, como una especie de planteo estético “trans” del propio lenguaje fílmico.

¿No fue en alguna medida un poco transmediático el director Camilo Zaccarí Soprani? Varias características de su producción coinciden con la estrategia transmedia: buscar otros circuitos que los establecidos en la capital; ofrecer otros contenidos, aunque sean los mismos que eran masivos en EE. UU., y aquí todavía rechazados, o “temidos” por la industria nacional. Esta condición de Soprani y su destino a partir del rechazo de la metrópoli configura un trabajo popular que lo asemeja al mundo cultural de la convergencia.

Poner a circular esta historia del realizador Soprani puede significar la búsqueda de un proyecto transmedia en el sentido de las utopías democratizadoras de Jenkins:

Bienvenidos a la cultura de la convergencia, donde los viejos medios chocan con los nuevos, donde los medios populares y los corporativos se entrecruzan, donde el poder del productor mediático y el poder del consumidor mediático interaccionan de maneras impredecibles. La cultura de la convergencia es el futuro, pero está cobrando forma en nuestros días. Los consumidores serán más poderosos en el seno de la cultura de la convergencia, mas sólo si reconocen y emplean ese poder como consumidores y ciudadanos, como participantes cabales en nuestra cultura (2009: 251).

Pensamos que desde esta óptica no resulta casual que en el proyecto transmedia destaquen las intervenciones urbanas, proyecciones en paredes y edificios de la ciudad, ya que fusionan el tiempo, los diferentes tiempos y espacios históricos (una transhistoria) mediante la tecnología; como una metáfora de sobreimpresiones de interfaces. Por eso, pareciera que TLP es una indagación sobre el género en sí mismo (el documental y sus límites, el transmedia y sus posibilidades).

Otra interfaz a la que se indaga desde el proyecto es la del cine, y nada menos que el cine de masas, aún inexplorado en Argentina en la época en que se filmó *El hombre Bestia*. Lo que a su vez reenvía a otro circuito transmediático que es el del *Amazing story* o *Pulp* (literatura de folletín, etc., imaginarios con los que trabajó el director rosarino).

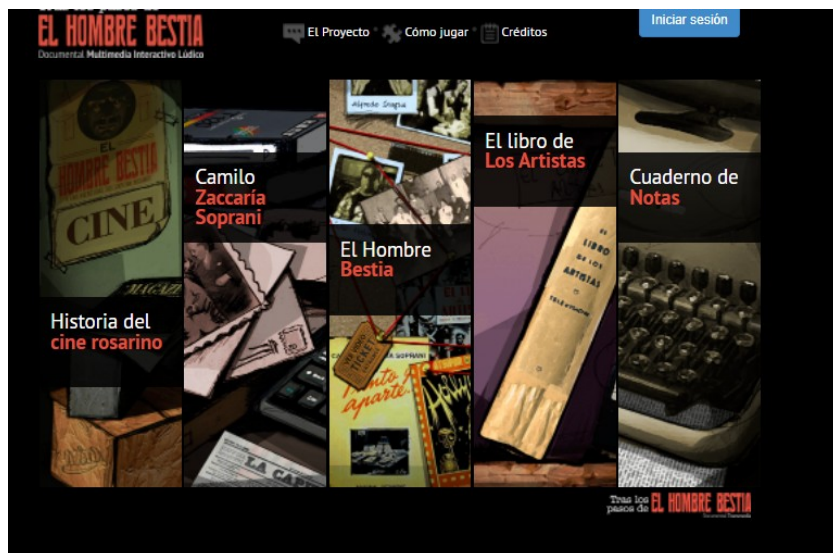
La cuestión experiencial del *storytelling* permite visualizar dos cuestiones; por un lado, el rescate y la memoria, de Rosario y su patrimonio; y por el otro, el lugar de gestión impensada del autor. Ese lugar de la producción al margen, que ante el rechazo de la metrópoli central hizo circular el film por el interior, logrando un éxito masivo. El

desencuentro de un productor y un circuito de producción y, justamente, la creación de un camino de exhibición alternativo, parecen tener semejanzas con el transmedia y sus objetivos actuales.

En este sentido, el componente de experiencia que define la transmedialidad de un proyecto transmedia está presente en varios planos: la memoria, la historia, la creación, el rescate, la originalidad, el pasado coexistiendo en el presente, la posibilidad de ser desde nuestro lugar, la interacción y participación, la intervención de medios digitales y espacios físicos socioculturales. Y estos planos se pueden diversificar en fotos, testimonios, plataformas, juegos, etc. Participar de la experiencia “tras los pasos de El hombre bestia” fue pensada para involucrar al “espectador” (al punto que deja de ser “espectador”) como un actor en un juego de investigación. Justamente la trama es llevada por el símil del guion con la narrativa policial.

¿Pero qué buscamos –o busca el prosumidor– al buscar la película *El hombre bestia*? En TLP podemos ver un cruce de planos que arma y rearma, cruza y remite, emite y recibe, señales, como en la pizarra del investigador donde los hilos rojos cruzan los momentos y las historias, como en la ciudad donde interactuamos con interfaces y lenguajes complejos.

Análisis de Tras los pasos del hombre Bestia



Juego interactivo para los espectadores/prosumidores. web del documental transmedia TLP.

Fuente: Documental Tras los pasos de El hombre bestia... <https://unicanal.unr.edu.ar/videos/143/tras-los-pasos-del-hombre-bestia/show>

Es necesario analizar si el documental transmedia cumple con las características de un proyecto transmedia, ya que muchas veces estamos ante proyectos multimedia o crossmedia, que no son lo mismo. Para esto usaremos los elementos y la organización de la planilla para proyectos transmedia, de Anahí Lovato¹, y las cinco etapas propuestas

¹ Elaborada por Anahí Lovato (2018) a partir de experiencias transmedia desarrolladas por el equipo de la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario y la revisión de modelos propuestos por Gary P. Hayes (2012), Robert Pratten (2001 y 2015), Fernando Acuña y Alejandro Calogueria (2012) y Carlos Scolari (2014).

por Denis Renó (2014). Realizaremos un análisis descriptivo del documental transmedia para poder luego arribar a una fase de conclusiones.

Etapas 1: Elementos de la historia

- Plots/ Tema o Conflicto: ¿Qué quiere contar TLP?
Comenzaremos por los *plots* y *subplots*. Como estamos ante un caso de documental transmedia, este género cinematográfico también debe ser tenido en cuenta (y en este caso además en un “ensanchamiento” del documental que fuera original o base del proyecto). Parte de la reconstrucción de la realización del primer film de género fantástico argentino: *El Hombre Bestia* (1934), dirigido por Camilo Zaccaría Soprani.
- PERSONAJES Y CONEXIONES
El investigador inicia una pesquisa para dar con datos sobre el film perdido *Tras los pasos del hombre bestia* de Camilo Zaccaría Soprani.
- ESCENARIOS Y TIEMPOS
- Título/Género/ Sinopsis
A partir del documental *Tras los pasos de El hombre bestia* de Fernando Irigaray se amplía el relato del film con subnarrativas y experiencias *online* y *offline* para los usuarios, con el objetivo de recuperar la memoria del artista con interacciones concretas.
- Líneas narrativas o subtramas
Spin off del detective Colman.
Movisodios para el juego.
Recorridos del detective.
Historia del cine argentino y rosarino.
Biografía de Zoprani.

Etapas 2:

- AUDIENCIAS / USUARIOS

Los ciudadanos rosarinos, adolescentes, jóvenes y adultos, interesados en el cine, la ciudad, los artistas locales, los medios, la literatura, el cine fantástico, la historia.

- OBJETIVOS

Se propuso permitir a los usuarios la expansión de la narrativa, haciendo uso de la ciudad como una gran pantalla hipertextual.

- PARTICIPACIÓN

Los usuarios son invitados a participar desde soportes digitales muy utilizados por el público masivo, el diario, las intervenciones, los juegos y la búsqueda de pistas que generan recorridos urbanos diversos, donde “redescubren” la ciudad a la vez que “redescubren” la historia.

- PLATAFORMAS TLP trabajó de forma extensa muchas plataformas digitales y *offline*, incluyendo a la propia ciudad de Rosario como plataforma interactiva.

1. Documental para TV: es un monomedia del que parte todo el proyecto. Sin embargo, su temática y sus procedimientos vinculan –a nuestro juicio– la operación del rescate documental con el transmedia.
2. Minisodios para web y móviles: Webisodio 1: Rosario Contexto Histórico décadas '20 y '30. Webisodio 2: Producciones Cinematográficas Rosarinas décadas '10, '20 y '30. Webisodio 3: Camilo Zaccarà Soprani. Vida y Obra. Webisodio 4: Camilo Zaccarà Soprani. Producción Cinematográfica. Webisodio 5: El libro de los artistas.

3. Relatos en redes sociales y *microblogging*: En la cuenta de *Twitter* se exponen en primera persona conceptos sobre cine y opiniones sobre los comentarios del documental y su devenir.
 4. Juegos *online*: en la plataforma se accede a un juego que conecta al espectador involucrándolo en el mundo *offline*. Se trata de una trivía que se hará en la proyección del documental o evento de cierre de la experiencia transmedia.
 5. Crónicas periodísticas para diarios en formato papel y digital.
 6. Experiencias de realidad aumentada.
 7. Intervenciones urbanas territoriales, proyecciones en paredes de la ciudad de Rosario
 8. Acciones participativas y lúdicas: Trivia Interactiva/Concierto Gina Valenti + Visuales Interactivos y Proyecciones del Entorno *Tras los pasos de El Hombre Bestia*.
- REMISIONES ENTRE PLATAFORMAS Y LÍNEAS NARRATIVAS
 Desde las plataformas se reenvía a los eventos *off-line*.
 Desde las intervenciones se envía a las plataformas sociales, como una invitación a participar involucrándose.
 Desde los códigos QR se proponen recorridos como una interacción transmedia en terreno.
 - PLATAFORMAS DIGITAL/ONLINE
 - a) <http://elhombrebestia.com.ar/front/>
 - b) Movisodios [Marcelo Colman: Detective Privado por Correspondencia](#). *Spin-off* episódico de 8 capítulos para móviles.
 - c) *Twitter* @gotamenic, *Facebook*, *Instagram* y *Pinterest*.

- d) Webisodios para Documental Multimedia Interactivo Lúdico.
- e) U-cónicas para el Diario *La Capital*.
ANALÓGICO/OFFLINE
- f) Intervenciones Urbanas.
- g) Proyección del documental con Experiencia interactiva y culminación del juego. Premiación del juego. Premio: *Tablet*.

Relación Plataformas-HISTORIA: Todas estas plataformas generan interacción con información complementaria al documental. El *spin-off* del Detective Colman nos muestra otros aspectos de la búsqueda del detective.

Relación Plataformas-EXPERIENCIA: Los usuarios pueden saber más sobre la historia, pero fundamentalmente participar con comentarios o acciones digitales, y en las propuestas de intervenciones, realidad aumentada o el evento pre-proyección.

- Producción para todas las pantallas:
Pantallas en TLP: Cine, TV, *Youtube*, móviles.
- Identidad visual del proyecto:
Apuesta a la estética del cine fantástico del film de Zoprani. Estéticas y tonos detectivescos. La ciudad como el mapa del detective. Lo feroz fantástico del monstruo o licántropo.
- Se definen los productos consecuentes de las narrativas:
No se realizaron productos, pero existe todo un archivo valioso sobre el autor y el cine argentino y rosarino. Son productos ampliatorios, las ucrónicas, los websodios o *spinn-off* del detective y los movisodios, que a su vez son parte del juego.
- Experiencias:

Los usuarios de este documental transmedia son involucrados en una experiencia única por múltiples pantallas y espacios físicos, generando apelaciones a la historia emocional local y universal, mediante el cine.

- **Diseño de interacción con la narrativa:**
Se diseñaron subnarrativas que tienen que ver con la curiosidad, o la información respecto de Camilo Zacarías Soprani y su creación. También desde el juego y la interacción en plataformas sociales. Interacción a través de los móviles con el QR. Interacción como espectadores en las intervenciones urbanas. Interacción con realidad aumentada.
- **Diseño de interfaces:**
Página web.
Cuentas de plataformas sociales.
Proyecciones urbanas (adaptación a la arquitectura).
Códigos QR.
Mapas digitales. Mapas Georeferenciados.
- **EQUIPO TÉCNICO PROFESIONAL, ROL CONOCIMIENTOS Y HABILIDADES**
Dirección: Fernando Irigaray. Producción: Gisela Moreno. Arquitectura de la Información: Fernando Irigaray, Aldo Iñiguez y Anahí Lovato. Diseño Multimedia e ilustración: Joaquín Paronzini. Realización Audiovisual: Martín Pérez, Andrés Aseguinolaza y Gabriel Guillaumet. Posproducción: Martín Pérez Programación: Mariano Benedettini. Mapas Georeferenciados: Aldo Iñiguez, Anahí Lovato y Gisela Moreno. Edición de imagen: Aldo Iñiguez. Investigación: Anahí Lovato y Gisela Moreno. Ucrónicas: Patricio Irisarri.
Es posible advertir que se trata de un equipo multidisciplinario que mediante una distribución de tareas logró el proyecto transmedia. También es necesario evidenciar que existen elementos técnicos específicos del diseño de proyectos

transmedia como la creación de aplicaciones o utilización de tecnologías existentes que requieren intervenciones específicas. Es el caso de las proyecciones de imágenes en edificios o la creación de aplicaciones en este proyecto.

- Cronograma de acciones:

A modo de ejemplo mostramos la coordinación que requiere la puesta en ejecución de las subnarrativas. En el caso de las intervenciones, se programaron así con lugar y fecha:

Intervenciones:

Episodio 1 (23/08/2013): España y Santa Fe, Av. Córdoba y Cafferatta y Bv. Oroño y 3 de Febrero.

Episodio 2 (20/09/2013): San Martín y San Juan, Bv. Oroño entre Brown y Jujuy y Av. Pellegrini y Balcarce.

Episodio 3 (29/11/2013): Dorrego y Av. Pellegrini, España y Av. Pellegrini y Pte. Roca y Av. Pellegrini.

Festival Transmedia (07/12/2013): Espacio Cultural Universitario. Trivia Interactiva, Laser Grafiti. Concierto Gina Valenti + Visuales Interactivos y Proyecciones del Entorno “Tras los pasos de El Hombre Bestia”.

Etapas 3: Interacción o interactividad

Propone muchas formas de participación *online* y *offline* generando un tipo de participación como usuario y no solo como espectador.

Etapas 4: Retroalimentación

Existe un reenvío de mensajes y redes en la web, desde el *microblogging*. La publicación en prensa gráfica, las proyecciones, hacen que el tema esté presente en la sociedad. La selección del titular “¿Hay un hombre bestia en Rosario?” con la letra del estilo cómic en las paredes, genera un efecto semántico de polisemia en los espectadores, funcionando como invitación a su curiosidad.

La participación del juego para ganar una *Tablet*.

Los recorridos urbanos en función de pistas propuestos mediante códigos QR que los usuarios deben recorrer.

Etapas 5: Diversidad narrativa

Mencionamos algunos devenires de la historia, pero sabemos que al ser transmedia nunca estará concluida.

Visualizaciones canal Youtube: 10.024 (2013-2015).

Tras los pasos de El Hombre Bestia. Selección Oficial 5TH Annual New Media Film Festival Los Angeles 2014. Categoría New Media. Los Ángeles. EE.UU. 10 y 11 de junio de 2014.

Existen numerosos trabajos académicos y premiaciones. El proyecto sigue siendo visitado y el documental visto en *Youtube*.

Algunos de los trabajos académicos resultan de interés para las conclusiones que plantearemos. En especial las del propio Irigaray y Lovato sobre la ciudad y el transmedia.

La ampliación transmedia como forma de inscripción interactiva en TLP

A partir de un análisis descriptivo de los elementos del desarrollo transmedia de TLP es posible observar un despliegue de recursos técnicos, que apuntan al objetivo de la expansión e interacción ciudadana. Como dice el propio Irigaray (2014):

El guion transmedia del proyecto se amplió desde esta historia inicial, tomando caminos diversos, generando historias paralelas, utilizando diferentes lenguajes y soportes en entornos digitales, pero también llevando microformatos particulares a los espacios físicos de la ciudad, las calles y emblemáticos edificios (122).



Proyección en la pared lateral de “El hombre bestia” (film original de 1934, reproducido en TLP).

Fuente: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=gg4TpbPsize&t=1168s>

Fuente: Documental Tras los pasos de El hombre bestia... <https://unicanal.unr.edu.ar/videos/143/tras-los-pasos-del-hombre-bestia/show>

Esta devolución al territorio confirma algunas hipótesis respecto del objeto del documental original y su posible expansión. La ciudad como lugar generador de lenguajes y códigos, vuelve a recibir paseos y pistas, intervenciones y celebraciones en torno a uno de sus olvidados protagonistas, Camilo Zaccarí Soprani. Pero lejos de la solemnidad, este rescate está hecho de fragmentos de códigos que todos poseemos (códigos QR inclusive) y podemos aportar para la convergencia participativa.

***Guillermo Cegna** es Profesor en Letras por la UNMDP (2003). Fue JTP de las cátedras Literatura Latinoamericanas I y II y Auxiliar del Seminario de Teoría y Práctica Discursiva, en la UNPSJB (2004-2010). Investigó en la cátedra Cultura y Literatura Argentinas II (UNMDP) sobre literatura actual y vanguardias. Enseñó en institutos superiores de formación docente (59, 169, Madariaga). Actualmente es Formador del Ciie de Villa Gesell

(DGCYE) y Profesor en las cátedras Teoría Literaria II e Historia Social de la Literatura I (ISFD 235, Pinamar). Cursa una Maestría en Comunicación Digital Interactiva (UNR).

Bibliografía

- Irigaray, Fernando (2013). *Tras los pasos de El hombre bestia*. DCM Team producciones. Disponible en: <http://www.dcmteam.com.ar/1/audio-visual/5/Tras-los-pasos-de-El-Hombre-Bestia>
- Irigaray, Fernando (2014). “La ciudad como plataforma narrativa: El Documental Transmedia *Tras los pasos de El Hombre Bestia*”. En Irigaray, F. y Lovato, A. (Eds.): *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario: UNR Editora. (113-131).
- Jenkins, H. (2001). *Convergence? I diverge*. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2001/06/01/235791/convergence-i-diverge/>
- Jenkins, Henry (2009). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Lovato, Anahí (2018). *El guión transmedia: una propuesta metodológica para contar con todos los medios*. UNR. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/21468>
- Porto Renó, D. (2014). “Formatos y técnicas para la producción de documentales transmedia”. En Irigaray, F. y Lovato, A. (Eds.): *Hacia una comunicación transmedia*. Rosario: UNR Editora. (133-146).
- Scolari, Carlos (2013). *Narrativa transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

Resistencias íntimas a la era digital en el cine y la narrativa del siglo XXI: *Hawaii* (2013) de Marco Berger y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna

Juan G. Gelpí*

La red fascina y absorbe, y no queda nada o muy poco de íntimo; todo se externaliza, sale fuera para exhibirse, y ya no habrá retorno. Ésta es precisamente la definición de alienación: lo que sale y ya no vuelve.

Josep Maria Esquirol.

La resistencia íntima.

Ensayo de una filosofía de la proximidad.

Al concluir la segunda década del siglo XXI, a medida que se ha desarrollado la sociedad de la información, se puede identificar una corriente decididamente innovadora en la narrativa y el cine de América Latina. Existe un valioso grupo de narraciones relativamente breves de Mauro Libertella, Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna, Francisco Font Acevedo, Elvira Liceaga y Luis Jorge Boone que exploran la intimidad que remite a las relaciones familiares, de amistad o de pareja. A estas obras narrativas se pueden agregar las películas *Hawaii* del cineasta argentino Marco Berger, las del realizador venezolano Lorenzo Vigas y parte de la obra del director cubano Fernando Pérez.

Ese giro hacia lo íntimo podría representar una estrategia que emplean la narrativa breve y algunas películas recientes para insertarse en el presente de la internet dominado por comunicaciones breves, rápidas y centradas en lo puramente informativo, con el fin de otorgarles mayor complejidad a esas escrituras. Esas obras literarias se enfrentan al debilitamiento de los vínculos interhumanos que, según Zygmunt

Bauman, ha producido la sociedad digital (123-124). Por otro lado, Paula Sibilia, especialista en comunicaciones y antropóloga, sostiene que a través de la red cibernética circulan historias de subjetividades que se han adaptado a la internet y las redes sociales y han hecho que se transforme la intimidad del yo en un espectáculo (60-63). Por su parte, Bauman considera que las autopistas de la información se han caracterizado por una acelerada circulación informativa que impide la articulación de ideas profundas que exijan reflexión (125). En el campo de la filosofía, Byung-Chul Han cuestiona el mundo digital destacando el aislamiento que genera en sus usuarios (2018: 26-29).

En lo que sigue, me centro en la película *Hawaii* (2013) de Marco Berger y la novela *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna, obras que resisten a la producción informativa de la nueva sociedad. Dos de sus protagonistas son un joven desempleado y una joven subempleada. El desarrollo de la sociedad de la información es paralela a varios proyectos neoliberales. Sobre ese paso de la sociedad industrial a la de la información, afirma Rossana Reguillo que las y los jóvenes sufren en ese tránsito una precariedad tanto material como simbólica (129).¹

De la mano de obra a la caricia: *Hawaii* de Marco Berger

En *Hawaii*, estrenada en 2013, se pone en escena una historia de amor entre dos jóvenes: Eugenio, periodista, escritor de clase media y residente del barrio capitalino de Palermo, interpretado por Manuel Vignau, y Martín, representado por Mateo Chiarino, quien hace trabajo de mantenimiento y vuelve al pueblo en el que se crio. Durante los veranos de la infancia, Eugenio y Martín fueron amigos. En *Hawaii*,

¹ En el caso de Argentina, según un estudio publicado en 2014, la juventud padece en ese momento de una clara precariedad laboral: “La tasa de desocupación juvenil de 9,8% supera la tasa de desocupación general (6,4%)” (Haimovich, Rameri y Pacífico: 3).

Berger explora una relación homoerótica de dos personajes entre los cuales existe una clara distancia social.² En esa película, el reto de la diferencia de clase social es mayor: a diferencia de Eugenio, Martín se caracteriza por una clara precariedad y una suma de carencias: no tiene trabajo, casa ni familia. En el plano actoral, la intimidad erótica y amorosa se produce a partir de los gestos y las miradas de los protagonistas.³ Llama la atención el manejo del suspenso en el filme: Berger desarrolla la morosidad de la relación íntima para establecer un contraste con la volátil intimidad de las redes sociales. En la conversación celebrada en La Plata en 2013, aseveró Berger:

Hoy, es verdad que somos muy de Facebook: hola, cómo te llamas, dónde nos encontramos. No te veo más y otro Facebook.... Está bueno... fantasear [que] sea un poco así. Porque... yo reniego también esto de ahora de que es todo como inmediato. Y la película va en contra de eso, de hecho. No sé si pretende ir en contra de eso, pero juega un poco con eso (Diálogo con Marco Berger y Manuel Vignau).

Por otro lado, el tempo lento de la banda sonora que compuso Pedro Irusta crea una presencia musical que acompaña la temporalidad morosa del erotismo y el amor.⁴

² En el cine argentino, un posible antecedente de esa relación asimétrica se encuentra en *La ciénaga* (2001), de la directora Lucrecia Martel. Allí, Momi (Sofía Bertolotto), hija de una familia propietaria, siente un gran apego por la empleada Isabel (Andrea López). Esta posibilidad se manifiesta también en tres filmes posteriores a *Hawái*, dirigidos por Lorenzo Vigas, Francis Lee y Omar Zúñiga Hidalgo.

³ En una conversación con el público, en el Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata en 2013, Berger aclara la importancia de las miradas en *Hawái* y agrega que, en ella “la historia en realidad pasa en la cabeza de los personajes” (“Diálogo con Marco Berger y Manuel Vignau”).

⁴ El crítico Gary M. Kramer ha escrito sobre la lentitud del proceso de enamoramiento de los personajes de Berger en sus películas iniciales (2015: 144).

La intimidad se trabaja apartándose de un rasgo que detecta Byung-Chul Han en la sociedad de la información: “Los aparatos digitales hacen que las manos se atrofien” (2018: 56). En cambio, en este filme la mano constituye un significante privilegiado en acciones y palabras que marcan las vicisitudes de la intimidad. En el trayecto que va de la mano de obra inicial a la caricia final, Eugenio y Martín se topan con estímulos y obstáculos signados por las manos. En ellas, se enlazan, no sin conflictos, el trabajo, la amistad, la aporofobia, la miopía social, la escritura literaria, el erotismo y el cariño.

Martín acude a una casa en la que Eugenio veranea y escribe cómodamente una novela en una computadora portátil.⁵ Allí, da cinco palmadas y se ofrece como mano de obra. Desde ese encuentro, se privilegian los primeros planos y las miradas fijas en muchas escenas de los protagonistas, procedimientos que incrementan gradualmente la intimidad y el deseo homoerótico. A su vez, Eugenio le “da la mano” a Martín, locución verbal que se activa en la trama al ofrecerle un empleo, ropa de su padre difunto, libros para leer y cobijo.

Con todo, la disparidad de la extracción social de ambos pronto genera conflictos: Eugenio, además de ayudar a Martín, procura verlo desnudo cuando le presta un traje de baño y cuando le regala ropa. Más tarde, después de tomar vino, Eugenio entra vestido en la estrecha cama de su empleado y se queda dormido colocando sus genitales en contacto con las nalgas de Martín. Mientras Martín duerme, Eugenio lo manosea, pero es incapaz de acariciarlo. El desprendimiento de Eugenio no es completamente altruista pues coexiste con un claro narcisismo. En *La agonía del Eros*, Han afirma que la relación erótica

⁵ En *Hawaii* figuran solamente dos equipos electrónicos de la era digital: la computadora portátil en la que Eugenio escribe su novela y un celular que él emplea para fingir una llamada mientras compite sin éxito con Martín por derribar una lata con un arma de aire comprimido. La falta de pericia visual de Eugenio sugiere también su miopía social.

y el amor solo pueden producirse cuando quien desea o ama vence su narcisismo y “es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad” (2017: 11). Después de esta escena, se produce una visita del hermano de Eugenio, quien es dueño de un negocio en la capital y ve con buenos ojos que su hermano sea gay, pero para quien resulta risible que desarrolle una relación íntima con un trabajador. La escena con el hermano se inicia con una toma a distancia y con un plano entero que abarca la totalidad de las dos figuras. El abrazo de los hermanos se confirma al intercambiar varias palmadas en la espalda: la mano reafirma aquí el afecto y su pertenencia a la clase media porteña. El hermano le recuerda a Eugenio la aporofobia o desprecio al pobre constitutivos de su clase social. Ese rechazo, según Adela Cortina, consiste en el “odio, repugnancia u hostilidad ante el pobre, el sin recursos, el desamparado” (24). Martín no posee recursos económicos, pero le sobra dignidad. Como se verá, en la indignación y la partida de Martín después de un desaire de Eugenio, se transparenta su convencimiento de que, como afirma Cortina, “los seres humanos tienen dignidad, y no un simple precio” (142). Durante la ausencia de Martín, se produce un punto de inflexión en la conducta de Eugenio que se percibe en sus gestos al hallar en la casa un carrito que contiene una imagen de los dos ananás o piñas que, de manera metafórica, eran Eugenio y Martín.⁶ El proyector eléctrico, esa tecnología previa, ayuda a Eugenio a superar su miopía social, su aporofobia y su privación erótica y afectiva.

Conviene volver sobre la escena de la partida de Martín. Él le retira a Eugenio una hoja seca de un ojo y le manifiesta su ternura: se produ-

⁶ El gesto de Eugenio cuando ve la imagen de los ananás es significativo: la mira fijamente y luego inclina la cabeza en un acto de reflexión y de posible rememoración y arrepentimiento. Esa reflexión podría sugerir lo que, según Cortina, puede vencer la aporofobia: el mutuo respeto a la dignidad de las personas (62-63).

cen una cercanía, una mirada fija y una caricia en la cabeza que desembocan en un beso que le da a su patrono. A diferencia de Martín, por la cercanía de esta escena a la visita de su hermano, en el erotismo de Eugenio no hay cabida todavía para la ternura. Eugenio rechaza el beso enunciando seis negaciones y aparta a Martín con la mano derecha. El empleado mira fijamente a su patrono, mueve la cabeza de un lado a otro en señal de incredulidad, pues las miradas fijas y eróticas no se inician ahí, y se sustrae de la casa manifestamente indignado. A partir de esa ausencia, se paraliza la escritura de la novela de Eugenio,⁷ quien inicia un proceso nostálgico que le permitirá ver a Martín como una alteridad no fragmentada en genitales y nalgas. Según Han, de ese modo se reduce el amor en la sociedad contemporánea: “el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales” (2017: 18). Desde el inicio del filme, en el que se produce una prolepsis, al anticiparse el momento futuro de la separación, Eugenio busca con intranquilidad a su amigo en el pueblo. Más tarde, en el espacio en el que Martín ha vuelto a dormir a la intemperie, Eugenio le deja un esteroscopio o *view master* en cuyo interior figuran las imágenes de Hawaii compartidas en la niñez. En la última escena, Martín regresa y sonríe, pero permanece en un silencio cauteloso que protege su dignidad. Eugenio igualmente se abstiene de hablar, pero se acucilla ante Martín y, mientras sonríe, lo acaricia por primera vez con la mano izquierda en el brazo derecho, cerca de la rodilla en el muslo izquierdo y en el lado derecho del rostro. Conforme con una trans-

⁷ La novela que escribe Eugenio tiene como eje el cuestionamiento de la desigualdad social. Es la historia de una niña de 6 años que le pregunta a su padre terrateniente por qué posee esas tierras. Esa niña es una especie de doble de Martín: Eugenio, como escritor, después de escribir sobre la falta de legitimidad de la tenencia de tierras y de la propiedad privada, al acoger a Martín, desearlo y luego pasar a quererlo, no puede limitarse a escribir una ficción sobre la desigualdad ya que él está implicado en una relación íntima desigual.

formación afectiva de Eugenio, no se centra ahora en acariciar las zonas más obviamente erógenas del cuerpo de Martín. Valora mejor aquí a su amigo de la infancia, pues el erotismo del adulto coexiste con la ternura. Acto seguido, en una inversión restauradora de la dignidad del pobre que es Martín, Eugenio inicia una serie de cinco besos que corresponde su amigo y empleado y con los cuales concluye el filme. El cierre constituye el inicio de una relación amorosa entre dos hombres de clases sociales distintas: se resalta aquí el trabajo político de Berger como director y guionista. En el final, las cinco palmadas iniciales que dio Martín en su búsqueda de trabajo remunerado se retoman y desembocan en cinco besos que inicia, esta vez, Eugenio. El *view master*, la tecnología anterior y manual de la niñez, propicia ese reencuentro afectivo.

“Ya nos vamos extinguiendo, nena” (Juan Coletti en *El sistema del tacto*, 22)

En torno a la dactilografía, otra tecnología manual del pasado, se desarrolla una parte de la ficcionalización de *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna: en ella se alternan elementos de la vida familiar de la autora con otros ficcionales y se explora la historia de la intimidad familiar. En un diálogo que sostuvo con Álvaro Bisama en 2020, Costamagna menciona un elemento recurrente de su obra: “el tratamiento de la intimidad y la historia” y destaca su interés “en el carácter político que puede haber en pensar la intimidad” (“Diálogo con Alejandra Costamagna”).

Entre los rasgos principales de la versión histórica o tradicional de la institución familiar, Jacques Lacan distingue su estructura jerárquica y los modos de organización de la autoridad familiar. Agrega que “la familia desempeña un papel primordial en la transmisión de la cultura” y “gobierna los procesos fundamentales del desarrollo psíquico”

(15-16). Es necesario distinguir entre la institución familiar y el proceso de ficcionalización que se obra en esta novela, ya que la autora corre a las figuras que tienen a su cargo construir la jerarquía y la autoridad familiar. Se observan los efectos del poder que pueden ejercer otros personajes en tres figuras: Nélide y Agustín, dos figuras del pasado familiar, y Ania, la protagonista. Posiblemente para darle voz a ese sector acallado de la familia, Costamagna construye una narración muy fragmentada sobre esas tres figuras. La violencia que las marcó no se puede narrar de manera lineal. La voz narrativa narra desde su conciencia y, en algunos pasajes, se desliza de la tercera persona narrativa a la primera. Si el mundo digital promete un desplazamiento veloz y sin límites, esta novela vuelve sobre la historia ardua de la emigración italiana al Cono Sur. Nélide, la tía abuela de Ania, es una mujer italiana que era dactilógrafa en su país, tenía novio y cuyo padre la obliga a emigrar en 1949 a Campana, en la Provincia de Buenos Aires, cuando tenía unos 20 años. Además, le impone casarse con Aroldo, un primo suyo en segundo grado.⁸ A largo plazo, esa imposición causa una depresión profunda en Nélide y un deseo de aislarse en su casa (151). De ese matrimonio forzado nace Agustín, personaje solitario y posiblemente homosexual, que sale poco de su casa, recibe el legado materno de la dactilografía y decide aprenderla.⁹ Acerca de la posible representación nostálgica de la dactilografía, afirma Costamagna: “Yo evitaría hablar de nostalgia. O si usáramos el término lo pensaría, siguiendo a Svetlana Boym, en su función reflexiva más que restaurativa” (Franken 2019: 323). La escritura de la novela se enfrenta de manera crítica a la celeridad de los intercambios digitales contemporáneos, tanto en su fragmentación como en su excelente manejo del suspenso. La tecnología anterior funge como un detalle

⁸ Sobre Nélide, personaje basado en una tía abuela suya, asegura Costamagna que es “Una mujer que fue arrancada de cuajo de sus afectos, de su lengua, de su paisaje, de sus parientes” (Franken 2019: 318).

⁹ Sobre la novela de Costamagna, ver el artículo de M. Teresa Johansson.

caracterizador que forma parte de la experiencia del pasado de Nélida y Agustín.

Ania no se maneja bien con la dactilografía pues se percata de que está muy marcada por la tecnología digital del presente (128). Es hija de un primo de Agustín, nacida a principios de la década del 1970 en Chile, país al cual sus padres se trasladaron huyendo de la represión política que habían vivido en Argentina. La protagonista viaja en auto con sus padres desde Chile y pasa temporadas con sus abuelos y otros familiares en Campana. A raíz del conflicto que estuvo a punto de llevar a Chile y Argentina a la guerra a partir de 1978,¹⁰ Ania es víctima de una golpiza xenófoba que le propinan varios niños campanenses.¹¹ En el presente, Ania accede a representar a su padre en Campana cuando su primo Agustín agoniza.

Además de la violencia que los ha marcado, el temor y el terror constituyen una presencia generadora de una cadena metafórica que marca la vida de esos tres personajes. Los momentos de temor o terror se superponen en los fragmentos diversos de la novela. Una de las bases preliterarias de esta novela es la presencia de gobiernos dictatoriales, a un lado y otro de la cordillera de los Andes, en la década de los setenta del siglo XX, momento en el que transcurre la niñez de Ania.¹²

¹⁰Sobre este diferendo territorial que se extendió desde febrero de 1977 hasta noviembre de 1984, ver el artículo de Jon Marco Church.

¹¹ En una rememoración titulada “Se va a caer”, Costamagna presenta este episodio xenófobo, que en la novela aparece ficcionalizado, como parte de una evocación de la dictadura de Augusto Pinochet. Según Óscar Contardo, editor del libro colectivo *Volver a los 17*, figuran en él memorias privadas que ofrecen un testimonio íntimo de la dictadura (Contardo 2013: 13).

¹² En un pasaje, la voz narrativa menciona que “en Campana había centros clandestinos de detención y dicen también que ‘una cárcel del pueblo’ donde la guerrilla hacía su propia justicia” (45).

Con todo, el temor y el terror circulan de otro modo por Campana: en las novelas de terror y vampiros que Agustín y su único amigo Gariglio le prestan a Ania en plena niñez (58). Uno de esos textos subliterarios se titula *Los niños diabólicos* y narra la historia de dos hermanos, una niña y un niño, que ocasionan la muerte de sus padres y su propia destrucción. En ese texto, se disminuye la intimidad familiar. Juan Coletti, el padre de Ania, podrá plantear en el presente que la familia se extingue, pero la conducta de Agustín y Gariglio ya ha minado su existencia. Con el tiempo, el terror o miedo extremo pasarán de las novelas al cuerpo de Ania. Esas novelas de terror ayudan a naturalizar y justificar el ataque xenófobo que recibe Ania y en esa ofensiva desemboca la violencia que abunda en Campana, dentro y fuera de la familia.

En una reseña sobre esta novela, Soledad Bianchi (2019) repara en la presencia del *collage* y en la incorporación de elementos dispares. Ese *collage* reacciona a la violencia: la lectura lineal es ajena a este mundo violento. En el diálogo con Bisama, la autora subraya la capacidad política que tiene el trabajo formal de la literatura: “La política está también en poder hacer giros en la mirada, en dislocar la sintaxis” (2020). El fragmentarismo se suma al modo en que el suspenso obra como un desafío a la celeridad de los intercambios digitales. La violencia contra Ania se narra de manera fragmentada: el terror, acompañado del rumor, concluyen en una agresión xenófoba. En otro momento se dice que Agustín había escuchado un rumor sobre la golpiza contra Ania: “A la pendeja hay que cagarla a palos: lo ha escuchado clarísimo” (83). Sobre la amenaza como acto, sostiene Judith Butler:

Aunque la amenaza no es exactamente el acto que presagia, es ya sin embargo un acto, un acto de habla que no solamente anuncia un acto venidero, sino que también registra una cierta fuerza en el lenguaje, una fuerza que al mismo tiempo presagia e inaugura una fuerza ulterior (28).

En las postrimerías del texto, se narra en tercera persona el golpe en la nuca que recibió Ania, quien siempre estuvo desprotegida, incluso en la intimidad familiar: Agustín, primo de su padre, su prima Claudia y Gariglio obliteran su nombre y la llaman desde la niñez hasta el presente “la chilenita” o “la chilena”.

La golpiza que recibe Ania es el punto más alto de la cadena metafórica del temor-terror. Y esa violencia ejemplifica cómo se infiltra la política en la vida cotidiana y en los intercambios verbales. Sobre ese aspecto, remito a unas lúcidas palabras de Miriam Jerade:

la *polis* está construida a partir de la discursividad. No podemos pensar que por un lado exista el poder y que, por el otro, haya discursos que lo atraviesan, sino que los discursos construyen el ámbito de lo público y –como la misma acción– tienen la capacidad de iniciar algo nuevo (2021: 53).

Recordar la golpiza donde se produjo lleva a Ania a enfrentar a su prima Claudia usando el viejo teléfono fijo. Expone la ira que siente por su familia, también causada por la extranjería a la cual la relegaron. Esto lleva a Ania a establecer una analogía con una golpiza figurada: “Y sí, dice, es como si me hubieran roto la cabeza. Una herida al rojo vivo muy adentro, muy adentro” (173-174). El suspenso hace posible que Ania se colme de indignación y se vislumbra la posibilidad de trascender en un futuro el legado del miedo y el terror que le ha dejado la familia que se extingue. En una lectura muy acertada, Lorena Amaro encuentra la posibilidad de que Ania tenga un futuro en el final del texto, cuando la protagonista se ve en el trance de volver a Chile (78). En esta interpretación, en cambio, se destaca esa posibilidad de porvenir un poco antes: en la última conversación telefónica que sostiene con su prima.

Hawaii y *El sistema del tacto* pueden leerse como muestras de una resistencia cinematográfica y literaria que cuestiona la prepotencia de

la sociedad de la información. Además del puro principio acumulativo de los textos que genera esa sociedad volcada a la información rápida y a menudo carente de complejidad, ha surgido una suerte de contracorriente de narraciones y filmes que ponen en escena distintas manifestaciones de lo que entiende Josep María Esquirol por intimidad: una proximidad humana valiosa que se desmarca de una conducta habitual, convertida en una moda valorada por los partidarios acríticos de la sociedad de la información, y esa la intimidad valorada no puede consistir en “acercarse al flujo impersonal de la información o a las corrientes de un campo magnético” (Esquirol: 16). Según este pensador, el rechazo al imperio de la actualidad tecnológica puede verse como una manera de resistir a “la actualidad que se impone y se nos impone” (14) para producir representaciones de otras formas de proximidad humana, como sucede en *Hawaii*, o para llevar a cabo un cuestionamiento de las instituciones sociales que tendrían que fomentar la intimidad y no lo hacen, como es el caso de la familia en *El sistema del tacto*.

***Juan G. Gelpí** se doctoró por la Universidad de Princeton con una tesis sobre poesía mexicana dirigida por Sylvia Molloy. Es autor de los libros *Enunciación y dependencia en José Gorostiza* (1984), *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993; reimpresión, 1994; segunda edición, 2005) y *Ejercer la ciudad en el México moderno* (Buenos Aires: Corregidor, 2017). Perteneció al jurado de los Premios Iberoamericano de Literatura José Donoso en Chile (2013), Casa de las Américas en Cuba (2014) y de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes en España (2015). Fue miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, membresía a la cual dimitió en 2019. Es catedrático jubilado de literatura latinoamericana y teoría literaria, de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Fue profesor visitante en las Universidades de Amberes, Buenos Aires, Chile y de la Ciudad de Nueva York (CUNY).

Bibliografía

- Amaro, Lorena (2020). “‘Cuando somos infelices’: presente, pasado y futuro en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna”. En *Mapocho*, 88, segundo semestre. (66-80).
- Bauman, Zigmunt (2011). “Privacidad, confidencialidad, intimidad, vínculos humanos y otras víctimas colaterales de la modernidad líquida”. En *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Lilia Mosconi. (115-128).
- Berger, Marco, director y guionista (2013). *Hawaii*. Buenos Aires: Canteen Outlaws, La Noria Cine.
- Bianchi, Soledad (2019). “...Un pisito verde, solitario, afirmando la memoria de una casa en ruinas”. En *Letras en línea*. Disponible en: <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/un-pasito-verde-solitario-afirmando-la-memoria-de-una-casa-en-ruinas/>
- Bisama, Álvaro (2020). “Diálogo con Alejandra Costamagna”. 1 de julio de 2020. [Fecha cortesía de A. Costamagna]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Gwk_Y-tSapY
- Butler, Judith (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis. Trads. Javier Sáez y Beatriz Preciado.
- Church, Jon Marco (2008). “La crisis del canal de Beagle”. En *Estudios Internacionales*, 161. (7-33).
- Contardo, Óscar (Comp.) (2013). “Me acuerdo”. En Óscar Contardo. *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena. (11-27).
- Cortina, Adela (2019). *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Barcelona: Paidós.
- Costamagna, Alejandra (2018). *El sistema del tacto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Costamagna, Alejandra (2013). “Iba a caer”. En Óscar Contardo (Comp.). *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena. (67-84).
- Diálogo con Marco Berger y Manuel Vignau, “9 FESTIFREAK: HAWAII. 9na edición del Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata Festifreak. 23 de octubre de 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xfx6Ka7cbEM>.

- Entrevista con Marco Berger y Mateo Chiarino, “Estreno en salas, presenta: *Hawaii* de Marco Berger”. CINEAR, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cU9G5fh2Ojk>.
- Esquirol, Josep María (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.
- Franken, Angélica (2019). “Entrevista a Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) sobre su novela *El sistema del tacto*”. *Revista Letral*, 22. (317-324).
- Haimovich, Agustina, Raneri, Ana y Laura Pacífico (2014). “La precariedad laboral de los jóvenes en la Argentina actual”. Septiembre de 2014. Buenos Aires: Asociación Trabajadores de Estado, Argentina; Instituto de Economía y Trabajo, Argentina; CLATE, Confederación Latinoamericana y del Caribe de Trabajadores Estatales. Disponible en: http://www.ateargentina.org.ar/idep/documentos/87La_precariedad_laboral_de_los_jovenes_en_la_Argentina_actual.pdf
- Han, Byung-Chul (2018). *En el enjambre*. Barcelona: Herder. Trad. Raúl Gabás.
- Han, Byung-Chul (2017). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder. Trad. Raúl Gabás y Antoni Martínez Riu.
- Jerade, Miriam (2021). “Constitución y exclusión. Performatividad y espacio público en Hannah Arendt y Frantz Fanon”. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, nueva época, año LXV, 241. (45-66).
- Johansson, M. Teresa (2019). “Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna”. *Valenciana*, 24. (247-268).
- Kramer, Gary M. (2015). “Marco Berger and the Intimate Portrayal of Sexual Tension”. *Film International*, 13. (144-148).
- Lacan, Jacques (1987). *La familia*. Buenos Aires: Editorial Argonauta. Trad. Vittorio Fishman.
- Martel, Lucrecia (2001). *La ciénaga*. Argentina: 4K Films.
- Reguillo, Rossana (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Trad. Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola.

Terror digital en la LIJ: las leyendas urbanas en las narrativas transmedia

Karina Molina Zammitto*

La literatura, a lo largo de siglos de existencia, ha sido analizada y estudiada desde diferentes enfoques y perspectivas que han permitido un mayor y mejor acercamiento a los sentidos que se desprenden de los textos, como así también al autor o autora de estos y a los contextos que los han visto surgir. Si partimos de la premisa de que no solo es un objeto cultural creado en un tiempo y un espacio específicos sino que, además, es un arte destinado al goce estético a través de la palabra, tendremos que reflexionar acerca de algunos rasgos claves que surgen en torno a la creación literaria. En primer lugar, el contexto desde el cual emergen ciertos géneros literarios propiciando características específicas de los textos. En segundo lugar, las intenciones y objetivos que subyacen a la creación de estos, sin dejar de lado los hipotéticos lectores a quienes se destinan. Por último, el mercado a través del cual se difunden y comercializan los textos literarios y las nuevas formas, lenguajes y narrativas que surgen de la era tecnológica, entre ellas las narrativas transmedia.

Tomando como punto de partida un tipo específico de texto literario, las leyendas urbanas, intentaremos analizar los rasgos antes mencionados para reflexionar en torno a los aspectos sociopolíticos y culturales que han permitido su surgimiento y difusión entre lectores juveniles. Para ello, será necesario estructurar este artículo en los siguientes apartados: 1. Las leyendas urbanas, su origen y características; 2. Los contextos de creación de leyendas urbanas y sus lectores; 3. La difusión y comercialización de los textos 4. El terror digital en la LIJ.

Las leyendas urbanas: orígenes y características

Las leyendas son un tipo particular de relato que acude, en muchas ocasiones, a elementos sobrenaturales con fines puramente estéticos y de entretenimiento. Son historias de acción que forman parte de la tradición oral de los pueblos y, por lo mismo, están ligadas a conflictos y problemas que, aunque relevantes para la vida en sociedad, no tienen carácter existencial. Las leyendas en esencia son anónimas y pasan de boca en boca, de generación en generación, a través de la tradición oral (Vallejo Barrientos 2008).

Este tipo tan específico de texto literario ha sido abordado tanto desde los estudios folklóricos como desde los estudios literarios. En su génesis, los estudios folklóricos “procuraban captar los cambios sustanciales que se producían en toda la vida social y los diversos modos en que las fuerzas configurantes de la sociedad afectaban y transformaban el mundo de la gente” (Blanche 1999: 6). Con el paso del tiempo, los estudios folklóricos dejaron de concebir la tradición como herencia inamovible y pasaron a “considerarla como un proceso en constante cambio” (6). Las nuevas orientaciones que se inician hacia finales de 1960 marcaron un cambio de perspectiva también en lo referido a las leyendas y comienzan a distinguirse nuevas formas de narrativas orales, entre ellas, las leyendas contemporáneas.

La folklorista Linda Dégh considera que:

La leyenda no ha cambiado sus características esenciales al adaptarse a su medio físico, experimental, mental. Una leyenda es una leyenda si posee los atributos de una leyenda; no puede ser nada más excepto contemporánea. La contemporaneidad es un *sine que non* de una leyenda (33).

Esta distinción marca la clasificación basada en el criterio temporal de leyendas tradicionales y leyendas contemporáneas. Pero, además, la leyenda contemporánea debe ser potencialmente creíble, reforzando

de esta manera el criterio espacial y contextual, dado que “la superstición es un generador común de leyendas en formas flexibles” (45) que varía según sus contextos y la sociedad donde se originan las leyendas.

Podemos decir, entonces, que una leyenda está ligada siempre a un elemento preciso (lugar, objeto, personaje histórico) y que se desarrolla habitualmente en un lugar y un tiempo reales o potencialmente creíbles, que comparte con el mito la tarea de dar fundamento y explicación a una determinada cultura y presenta a menudo criaturas cuya existencia no ha podido ser probada. Generalmente, la leyenda se relaciona con una persona, una comunidad, un monumento, un lugar, un acontecimiento cuyo origen pretende explicar, ampliando en mayor o en menor grado con episodios imaginativos. Timothy Tangherlini, especialista en folklore, la define como:

Una narración tradicional corta, de un solo episodio, altamente estereotipada, realizada de modo conversacional, que refleja una representación psicológica de la creencia popular y de las experiencias colectivas y que sirve de reafirmación de los valores comúnmente aceptados por el grupo a cuya tradición pertenece (1990: 371).

En la actualidad, debido a la universalidad del internet, de las redes sociales y de los medios masivos de comunicación se ha sustituido el *de boca en boca* de las leyendas tradicionales y se ha dado paso al resurgimiento de las leyendas, enriquecidas e influenciadas por la globalización de la información y de los productos culturales. Este nuevo despertar de las leyendas como producto literario ha generado un fenómeno de consumo que tiene características particulares y un público lector específico. Hemos de destacar en este punto que, en este despertar de las leyendas, hay una recurrencia a nuevos formatos que permiten una ampliación de los lenguajes en los que se construyen y transmiten los relatos.

En este proceso de transmisión, la leyenda fluye en la interacción social y experimenta cambios que van desde supresiones, añadiduras o modificaciones culturales que dan origen a las variantes, como son las leyendas urbanas.

El término leyenda urbana proviene del inglés *urban legend* y fue acuñado por Richard Dorson en 1959 en su libro *American folklore*. Allí la considera como una historia moderna de dudosa veracidad pero que en su emisión es dada como suceso real.

Los españoles Antonio Ortí y Josep Sempere la definen como “una parte esencial del folklore actual (...) una compilación de costumbres y dogmas populares, parecidas a las de la antigüedad pero adaptadas al tiempo real con existencia variada y cosmopolita” (2000: 11). Es de destacar, además, que esa “parte esencial del folklore” está atravesada por las lógicas del consumo y que, en el mismo proceso de transmisión se pueden identificar elementos literarios que se orientan más al atractivo y al consumo de la historia que a la representación de la cultura local.

Teniendo en cuenta esto último, surgen algunos cuestionamientos, puesto que la globalización y el consumo mediático que, en cierta medida, ha absorbido los componentes comercializables de las leyendas, ha disminuido el componente local: ¿Qué características presentan las leyendas urbanas en Argentina? ¿Qué relación guarda con las leyendas urbanas de los diferentes países? ¿Qué componentes las acercan al lector juvenil? ¿Cómo se configuran las temáticas que predominan?

Los contextos de creación de leyendas urbanas y sus lectores

Inmersos en una era digital, pensar y reflexionar en torno a los desafíos que presenta la literatura debería ser tema principal, dado que los cambios en los modos de comunicación y de divulgación tanto del

conocimiento como de las artes han afectado también a la lectura y a la promoción de esta. Se han creado nuevos espacios de lectura, en tiempos diferentes, que surgen a partir de la globalización, el multiculturalismo y de la diversidad de formatos y soportes en que se presenta la literatura. Estos cambios contextuales han influido también en la configuración de un nuevo lector y escritor de literatura: “La narración se ha ido convirtiendo en el arte de crear mundos, a medida que los artistas van creando entornos que enganchan y que no pueden explorarse por completo ni agotarse en una sola obra, si siquiera en un único medio” (Jenkins 2008: 118). Ha surgido así una nueva forma de crear y narrar las historias a través de múltiples medios y formatos: la narrativa transmedia. Las historias que allí surgen se encuentran conectadas y se complementan a través de lo que cada mundo narrativo puede agregar, el lector cumple un rol activo en esta construcción. Siguiendo a Jenkins, “con frecuencia los personajes de las historias transmediáticas no necesitan tanto una presentación como una reintroducción, pues ya se conocen por otras fuentes” (121).

El contexto actual de producción y de difusión de la cultura y de las artes es mayoritariamente tecnológico. La literatura circula en las redes sociales y en las plataformas digitales, los lectores también son usuarios de esas redes y, en ocasiones, creadores y colaboradores del contenido. Este nuevo lector, cercano al mundo tecnológico, busca nuevas formas y maneras de conectarse con el arte y configura con sus gustos el comercio editorial que sigue ofreciéndole alternativas literarias renovadas más cercanas a sus preferencias. Surge, en este punto, una necesidad de análisis de los nuevos formatos y soportes en que se transmite la literatura.

Dentro de este contexto tecnológico y de configuración transmedia, las leyendas urbanas han encontrado un excelente escenario para su transmisión. Linda Dégh considera que “la sociedad industrial moderna fomenta y nutre la irracionalidad de la cual la leyenda es una

perfecta manifestación” (51), dado que la aceleración propia de la sociedad, de la tecnología y de la ciencia ha llevado a “la gente a retornar a los misterios irresolutos de la vida y de la muerte, a anhelar milagros religiosos y verificaciones sobrenaturales, incluso más que antes” (51).

De aquí surge la estrecha relación que une a las leyendas urbanas con la temática predominante del terror. Jan Brunvard considera que “las leyendas de horror originadas en los peligros del modo de vivir de una masa urbana son las leyendas verdaderamente contemporáneas” (1999: 53). Por su lado, y siguiendo con esta misma línea investigativa, Rodolfo Florio reflexiona en torno al objetivo psicológico de estos relatos y cómo se acercan a los lectores juveniles:

Una de las particularidades y méritos atribuidos (...) a la leyenda urbana es la de permitir el alivio de las tensiones individuales y grupales (...) por lo que cualquier grupo social enfrentado a una situación emocional de ansiedad es proclive a generar leyendas y hacerlas circular en el seno del mismo. La inestabilidad asociada con el adolescente y la consiguiente ansiedad que ella provoca provee un terreno fértil para la búsqueda y estudio de este género (1999: 85).

Así, las leyendas urbanas y su componente de terror se acercan al público adolescente y se convierte en un excelente producto de consumo masivo. Desde la perspectiva de la teoría literaria y su configuración como género que ingresa a la literatura infantil y juvenil del siglo XXI, mantiene vínculos con el espacio socio-histórico en el que se circunscriben las producciones literarias, de esta manera, la literatura juvenil se asocia a fenómenos de mercado presentes en fenómenos editoriales en los que prima el gusto por la literatura de terror. Este gusto literario es explotado desde las redes de mercado a través de diferentes narrativas transmedia (libros en formatos analógicos y digitales; audiovisuales a través de cortos, películas, series; auditivos en lo que respecta a podcast; gráficos en historietas y novelas gráficas).

Surgen de este apartado algunos interrogantes: ¿La globalización ha desdibujado las particularidades regionales? ¿Las narrativas transmedia permiten una amplia difusión de los relatos en detrimento de la originalidad de la literatura local? Estas formas de lectura más cercanas al lector juvenil ¿se asocian directamente con los fenómenos de consumo editorial más que con los gustos particulares?

La difusión y comercialización de los textos

Gran parte de las leyendas urbanas argentinas se encuentran desarrolladas en narrativas transmedia como son los foros de escritura colaborativa, páginas de relatos *fanfiction* o *creepypastas*, redes sociales, etc. Carlos Scolari (2017: 177) sintetiza las narrativas transmedia a través de una fórmula:

$$NT = IM + CGU$$

NT: narrativa transmedia

IM: industria de medios

CGU: contenidos generados por usuarios

También lo sintetiza en otra expresión:

$$NT = \text{canon} + \text{fandom}$$

El canon es el mundo de los contenidos oficiales, cubierto por el *copyright* y donde priman las lógicas comerciales que incluyen largometrajes, videojuegos, cómics y una infinidad de productos de *merchandising*, dentro de la formalidad de la firma que los crea. El *fandom*, en cambio, es el reino de los fans y su territorio. A medida que nos internamos en este terreno las leyes del derecho de autor dejan de tener valor; estas producciones no tienen fines de lucro y están regidas por

los principios de la postproducción¹ (Bourriaud 2004), el *mashup*² y el *remix*³ (Lessing 2008).

Encontramos, entonces, mundos narrativos que se expanden a través de múltiples medios y plataformas gracias a sus fans lectores, quienes los mantienen activos con nuevos textos. De ahí que destacáramos que el original *de boca en boca* se hubiera visto sustituido por nuevas formas de divulgación tecnológica.

De esta manera podemos ver y reflexionar que, si bien las leyendas en sus orígenes tenían una fuerte impronta local, con el paso del tiempo y con la creciente globalización de los productos culturales y de los saberes asociados a ellos, fueron tomando características, personajes y situaciones que se adaptaron a los contextos propios de producción. A través de estas nuevas formas narrativas, la literatura juvenil ha resurgido considerando aspectos canónicos fuertemente explotados por el comercio y la divulgación de productos culturales, pero también a través de creaciones *fandom* en las que los propios adolescentes producen, leen y divulgan textos de sus preferencias, valga el ejemplo de los *creepypastas*, historias que se divulgan en formatos digitales y que carecen de autor.

¹ El término postproducción, introducido por el escritor y pensador Nicolás Bourriaud, plantea el fenómeno de las producciones individuales que surgen a partir de una creación anterior en que se reutilizan, reexponen, reinterpretan y reproducen obras que otros artistas realizaron.

² El término *mashup* se refiere a la combinación de dos o más piezas o elementos que son utilizados en el nuevo producto al que alude el *remix*.

³ Lawrence Lessing, en su libro *Remix* (2012 edición en castellano) reflexiona entorno a la *cultura remix*, es decir, a la creación y al fomento de obras derivadas de un proceso de combinación o edición de materiales existentes para generar un nuevo producto. Una cultura remix sería, en principio, permisiva hacia los esfuerzos de mejorar, cambiar, integrar o, dicho de otra forma, *remezclar* obras sobre las cuales haya derechos de autor.

Para Bourriaud “la apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (2004: 24). De esta manera, las narrativas transmedia se expanden a través de las posibilidades que les brinda la tecnología, manifestándose por medio del *mashup*⁴ que sugieren la utilización de un nuevo formato. Se encuentra, de esta manera, un remix que acerca a las aplicaciones de escritura, a las plataformas *streaming*, los *podcasts* y los libros, a través de un universo narrativo que las integra.

Un ejemplo que nos acerca a la creación colectiva y a la apropiación cercana a las narrativas transmedia es la divulgación de leyendas urbanas cuyo origen no es posible precisar porque, justamente, ya no poseen características locales, sino que se comparten y se amoldan al lugar que las acoge. La leyenda de la llorona es un claro ejemplo de literatura oral llevada al plano transmediático, que rompe las barreras locales y que forma parte de un fenómeno particular: cada pueblo y cada región tiene a su *llorona*, cuenta y difunde su historia y cambia cuando es necesario las características del lugar, tiempo y personaje. La historia que, en principio, era de transmisión oral comenzó a captar la atención de lectores transmediáticos que veían videos de *youtube*, leían plataformas *fanfiction*, memes en redes sociales y podcast de misterio.

En este sentido, es propicio extender la reflexión hacia lo que se entiende como literatura de terror y, específicamente, su manifestación digital.

⁴ Lessing postula al *mashup* y al *remix* como formas de integración y de reutilización de los productos culturales, dado que una aplicación deriva a otra y reutiliza su contenido y funcionalidad.

El terror digital en la LIJ

La literatura de terror transmedia, entonces, es aquella que se ha desarrollado y divulgado a través de plataformas digitales. Para lograr una mejor caracterización del terror transmedia y de cómo se insertan en esta categoría las leyendas urbanas y los *creepypastas*⁵, se tomará la caracterización realizada por Miguel Carrera Garrido sobre el terror:

La emoción es, naturalmente, el primer factor diferencial: llamo *terrorífico* a todo aquel producto que intenta causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla. (...) Sobre la naturaleza de este terror, se trataría de un suceso condicionado por el filtro artístico y encaminado al goce estético, la catarsis emocional o el mero entretenimiento. No existe en él una homología exacta entre la emoción experimentada por los personajes ficcionales y la suscitada en el receptor; aunque se da un grado de identificación con la circunstancia de aquellos (...) (2018:77).

En este sentido el atractivo por los relatos de terror genera una inquietud que se desea compartir, sentir, experimentar. De ahí que se intente extrapolar la vivencia narrada a la realidad de los lectores y que, de manera individual se elija compartir la experiencia como propia. En este caso, las leyendas y los *creepypasta* como relatos pertenecientes a la literatura de terror transmedia se ubican en el borde de la credibilidad y permiten fusionar el orden empírico y el orden imaginario (Silva 2006); pueden alertar de un peligro, basarse en sucesos reales a

⁵ A pesar de que ambos tipos, *creepypastas* y leyendas urbanas poseen rasgos en común en cuanto a su pertenencia al folklore y los objetivos de realización, existen numerosas diferencias que no son objeto de este artículo, pero que se mencionarán rápidamente, los más importantes: el origen y transmisión de las leyendas es producto de la oralidad y en el caso de los *creepys* en el formato web; además, la leyendas apuntan a una composición por versión y adaptaciones a diferencia de los *creepys* que son parte de una composición colectiva y colaborativa.

los que se le añaden elementos fantásticos y paranormales o desarrollarse enteramente como ficción. Por su característica de relato *netlore*⁶ que surge y se divulga a través de múltiples plataformas: recortes de periódicos, informes, videos y documentales, audios y podcast, relatos, etc. forman parte de la literatura de terror transmedia cercana a los lectores juveniles.

De esta manera, en la literatura argentina podemos encontrar un resurgimiento del terror a través de medios y lenguajes digitales que se acercan a lectores juveniles quienes participan activamente de la construcción de los contenidos *fandom*, independientemente de las publicaciones pertenecientes al canon. Es importante, finalmente, destacar que este tipo tan particular de literatura es objeto de debates y discusiones, puesto que donde se pone el interés, surge el comercio. De ahí que, como se destacó anteriormente, una parte de la creación pertenece al dominio canónico a través de firmas y *copyright* y otra al dominio *fandom*, desde el cual se marcan los gustos y tendencias que propician y expanden el terreno canónico.

Para concluir, esta particular forma de transmisión en la que no existe un único autor y la historia se nutre de las diferentes versiones, nos acerca a las antiguas leyendas que se transmitían *de boca en boca*; hoy reemplazada esa oralidad por la difusión web. Desde esta perspectiva, en los *creepypastas* y las leyendas urbanas se suelen agregar elementos gráficos y documentales; declaraciones, experiencias de usuarios que retroalimentan y refuerzan los hechos narrados, situando a estas historias en el borde de la credibilidad y permitiendo fusionar el orden

⁶ Se denomina con el término *Netlore* al folklore que se genera y se difunde a través de medios digitales como el correo electrónico, páginas web o telefonía celular, es una etapa superadora del *xerox lore* y el *faxlore* en que los contenidos e historias circulaban por fax o a través de fotocopias; y está constituido por múltiples y diversas formas de expresión y modos de circulación.

empírico y el orden imaginario que describe Silva en su análisis de imaginarios urbanos (Silva 2006: 212).

***Karina Molina Zammitto** es Profesora de Letras y Licenciada en Literatura infantil y juvenil por la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo). Especialista Superior Docente en Escritura y Literatura (INFoD). Doctoranda en Letras. Actualmente se desempeña como profesora de nivel superior en Institutos de Formación Docente y Técnica y en colegios de nivel medio. Coordinadora de talleres y seminarios literarios en diversos ámbitos.

Bibliografía

- Blanche, Martha (comp.) (1999). *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Colihue.
- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brunvard, Jan (1999). *El fabuloso libro de leyendas urbanas*. Barcelona: Alba Minus.
- Dégh, Linda (1999). “¿Qué es la leyenda después de todo?”. En Martha Blache (comp.) *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Colihue. (19-65).
- Dorson, Richard (1976). *Folklore and fakelore: Essays toward a discipline of folk studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Florio, Rodolfo (1999). “El encuentro con la joven muerta. Un estudio de leyenda urbana entre adolescentes”. En Martha Blache (comp.) *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*. Buenos Aires: Colihue. (85-102).
- Jenkins, Henry (2003). “Transmedia Storytelling”. En *Technology Review*. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona Paidós.
- Lessing, Lawrence (2008). *Remix. MArking art and commerce thrive in the hybrid economy*. California: Icaria.

- Ortí, Antonio y Josep Sempere (2000). *Leyendas urbanas en España*. Barcelona: Ed. Martínez Roca.
- Scolari, Carlos (2014). "Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital". En *Anuario AC/E de Cultura digital*. Tema 6. (71-81) <https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario ACE 2014/6Transmedia CScolari.pdf>
- Scolari, Carlos (2017). "El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación". En José Antonio Millán, A. (coord.). *La lectura en España. Informe 2017*. (175-186).
- Silva, Armando (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango.
- Tangherlini, Timothy (1990). "It Happened Not Too Far From Here...": A Survey of Legend Theory and Characterization". En *Western Folklore*, 49, 4. (371–390). Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/cc71/ecd029721d576b4478a025c8c2d41e0f5590.pdf>
- Tizón, J. L. (2011). *El poder del miedo ¿Dónde guardamos nuestros temores cotidianos?* Barcelona: Milenio.

Usted está acá. Reflexiones en torno a un proyecto interdisciplinario de investigación y realización intermedial para la ciudad de Mar del Plata

Esteban Prado*
Mauro Carusso*

“La ciudad es una mediación entre las mediaciones”.
Henri Lefebvre

En analogía con lo que dice el antropólogo Eduardo Kohn respecto de “pensar con los bosques” nosotros queremos “pensar con la ciudad” de Mar del Plata. Este artículo es resultado de dos años de trabajo de investigación y desarrollo enmarcado en un proyecto interfacultades dirigido por la Dra. Adriana Bocchino y codirigido por el Arq. Francisco Olivo, en el que participaron las facultades de Humanidades, Arquitectura, Diseño y Urbanismo e Ingeniería. Como coordinadores del equipo, buscamos reconstruir algunas de las discusiones que atravesaron el proyecto, pensar las inquietudes que se plantearon y revisar qué lugar nos parece pertinente empezar a adoptar como críticos literarios y de la cultura.

El proyecto tiene dos perfiles, por un lado, busca generar un espacio de estudios enfocados en la exploración de los emergentes artístico-culturales del siglo XXI en Argentina y, especialmente, en la ciudad de Mar del Plata. En este marco, hemos llevado adelante una reflexión teórica en torno a las inquietudes que dieron lugar al proyecto y es esta reflexión la que nos ha llevado a contraponer las nociones de «intermedialidad» (Higgins 1967; Rajewsky 2005) y «transmedialidad» (Jenkins 2008). Por otro lado, aquí el segundo perfil de nuestra investigación, esta reflexión ha dado sustento crítico a una propuesta de

intervención cultural enfocada en la ciudad de Mar del Plata, una intervención que hemos concebido con el objeto de propiciar la experiencia intermedial realizada a través de una aplicación para dispositivos móviles que vincula territorios concretos con contenidos culturales digitales. El motor del proyecto fue una idea surgida de las reflexiones críticas y creativas en torno a la posibilidad de desarrollar una aplicación para recorrer la ciudad de Mar del Plata desde una perspectiva turística y cultural.

La reflexión teórica nos llevó a advertir que la noción de *transmedialidad* tiene la impronta del marketing, es predominantemente digital, piensa en términos de audiencias y con algunas nociones que nos gustaría poner en crisis como la del *prosumidor* y la *inmediatez*. Por otra parte, la *intermedialidad* es una noción propia de las reflexiones en torno del arte contemporáneo; en su sentido fuerte, se enfoca en la experimentación de las artes mediales y en los cruces y la experiencia del conflicto entre lo analógico y lo digital.

Del relevamiento realizado, advertimos que *intermedialidad* y *transmedialidad* son términos con zonas de solapamiento, tratándose en el primer caso de un término acuñado en el ámbito del arte contemporáneo con gran impacto y desarrollo en las academias alemanas, especialmente de los “estudios mediales”, mientras que “transmedialidad” es un término que proviene de la academia estadounidense, con la impronta del *storytelling* y el *marketing*.

Si bien *intermedialidad* es un término de una gran amplitud de usos, dado que se lo utiliza para dar cuenta de numerosas interacciones entre soportes y medios (Rajewsky 2005), subrayamos que en sentido restringido suele referirse a piezas y experiencias artísticas que combinan medios sin que pueda decirse que estos están en una función transitiva, con esto buscamos indicar que es precisamente en esa combinación donde se encuentra el objeto de una pieza intermedial tal

como la concebimos. En contraposición, la *transmedialidad* suele estar acotada a la construcción de relatos (ficcional y/o no ficcional), pareciera que la combinación de soportes, medios y plataformas no está puesta en primer plano, sino más bien que se encuentra al servicio de la construcción narrativa.

Si tomamos estas nociones en sentido laxo, los conjuntos que conforman pueden llegar a compartir casi todos sus elementos perdiendo capacidad de distinción, en cambio, cuando tratamos de restringir sus sentidos para darle operatividad a los términos, advertimos el matiz que nos permite diferenciar elementos: por un lado, experiencias y piezas que ponen en primer plano la interacción entre medios, por el otro, experiencias y piezas que ponen en primer plano el relato y apelan a distintos medios muchas veces como estrategia de mercado. A su vez, uno de los rasgos distintivos entre uno y otro término, tomados en sentido restringido, parece destacarse cuando pensamos qué tipos de medios se combinan: en el caso de la intermedialidad se trata de experiencias que hacen hincapié en medios y técnicas heterogéneos mientras que en el caso de la transmedialidad suele tener una fuerte impronta digital.

Por todos estos matices semánticos y en la medida en que las tecnologías de lo digital han abarcado la mayor parte de la experiencia y de los consumos culturales, consideramos que la intermedialidad, entendida en sentido restringido (Prado 2018), tiene una fuerte potencia crítica y eso nos ha llevado a diseñar una experiencia que tiene como eje central la interacción entre el territorio de la ciudad y una serie de “objetos digitales”. Dicha interacción es propuesta a través de una aplicación desarrollada con la capacidad de emplazar en el territorio distintos archivos digitales producidos también *ad hoc*.

Esto llevó a pensar, en una segunda instancia, qué tipo de relación establece la ciudad, en este caso Mar del Plata, con dispositivos y objetos semióticos que la tematizan, la piensan, la utilizan como escenario.

También, nos preguntamos qué tipo de relación en términos de *transmedialidad* y/o *intermedialidad* podría establecerse entre objetos semiótico-digitales y territorios urbanos.

Más allá del desarrollo de esta aplicación y de las reflexiones teóricas en torno a la distinción entre inter- y transmedialidad, nos hemos propuesto trabajar en relación a una pregunta abierta, enunciada en diálogo con distintos filósofos y teóricos que combinan reflexiones en torno a la cultura, el arte, la técnica (Flusser 2011 y 2015; Berardi 2017; Lefebvre 2017; Andermann 2018; Haraway 2019; Hui 2020; Kozak 2021;). Entendemos que, en el paso de lo mecánico y analógico a lo digital, del *tejido sensitivo* al *conectivo* (Berardi 2017), se ha posibilitado una reorganización de la cultura y el arte que fue guiada por la lógica de las corporaciones que generan los dispositivos y las plataformas de interacción con los “objetos digitales” (Hui 2017). Ante este diagnóstico, nos preguntamos qué posibilidades han quedado vedadas por esa lógica y desde nuestro espacio como investigadores de una institución pública nos proponemos explorar un camino particular a partir de una intervención tecno-cultural en nuestra ciudad, Mar del Plata. En un sentido análogo al que propone Claudia Kozak (2021) en torno a la cuestión de las literaturas digitales de carácter experimental, en nuestro caso también buscamos una perspectiva crítica y creativa de apropiación de las tecnologías de lo digital.

Con este debate latente, se comenzó a trabajar en el desarrollo de la aplicación. Vale aclarar aquí la composición del equipo de trabajo. Los integrantes del proyecto provenían de disciplinas diversas, cada una atravesada por lógicas propias y con *habitus* y creencias disímiles: ingenieros especializados en informática que alternan trabajo universitario y trabajo para empresas de carácter global, integrantes formados en el ámbito de la arquitectura y el diseño especializados en medios de comunicación y la comunicación y especialistas en crítica cultural, artística y literaria. Esa heterogeneidad, en algunos casos, se vio

atenuada por una gama de intereses y prácticas compartidos que tienen que ver con la experiencia de la ciudad de Mar del Plata y la actividad artística.

La reflexión en torno a las nociones teóricas en combinación con un relevamiento de experiencias similares nos llevó a un diagnóstico muy claro. Cuando mencionamos “experiencias similares” nos referimos a dispositivos tecno-culturales que vinculan el territorio urbano con objetos digitales y/o dispositivos y prácticas culturales. Por ejemplo, una guía por el casco histórico de una ciudad, el juego *Pokemon Go*, la web de relatos sonoros “Sonica Botanica”, las distintas aplicaciones de *Google* que permiten vincular mapas con audios, textos, videos, entre otros. También relevamos qué tipo de propuestas había en la ciudad de Mar del Plata y encontramos “Esquinas de la memoria”, “Mar de Cartas”, “Audioguía de Turismo de Mar del Plata”. A partir de este relevamiento, hicimos el siguiente diagnóstico. Cuando el territorio urbano es tenido en cuenta, suele hacérselo como escenario de la Historia o de la ficción, cuando se tematiza el espacio suele hacérselo en términos informativos “aquí sucedió esto”, “este edificio fue construido por”, “por esta calle pasó tal”.

Advertimos que, en juegos como *Pokemon Go* o *Ingress*, con un desarrollo técnico e informático enorme, la ciudad es espacio de desplazamiento, pero que no hay un vínculo con las ciudades concretas y cuando lo hay, es de una forma simple, a lo sumo como espacio de encuentro. En estos juegos las dimensiones de lo virtual-digital obturan la experiencia territorial-urbana. Hemos advertido el uso de los QRs como el modo más habitual de emplazar objetos digitales, por ejemplo, en Sonica Botanica de Melbourne, en Esquinas de la memoria de Mar del Plata o en Teatro sonoro en el Parque San Martín de Ciudad de Buenos Aires. A través de los QRs se accede con el dispositivo móvil a objetos digitales, con contenidos diversos, la mayor de las veces de predominancia sonora. También hallamos experiencias

menos recurrentes como es la obra “Zoraida. La reina del Abasto” en la que se accede a piezas sonoras en un recorrido urbano en torno al Abasto, en CABA, guiados por el equipo del teatro El Extranjero. O “Silencio. Dispositivo Sonoro” en Mar del Plata, donde a través de un escaparate clásico de La Perla, un barrio tradicional de la ciudad, se interactúa a partir de conectar un auricular y escuchar piezas sonoras que se complementan con la intervención –performática, visual, escultórica– de la vidriera. Lo que advertimos es que salvo en estas últimas y en raras excepciones, la ciudad está configurada como un soporte para la información, para lo lúdico, para la memoria. Otras veces, está configurada como *locus amoenus* y puede pensarse en analogía con la lectura en los jardines. Es el caso del teatro sonoro en el Parque San Martín de CABA o de los relatos de “Sonica Botanica” en los parques de Melbourne.

Con este diagnóstico, reconfiguramos los cuestionamientos en relación con la *intermedialidad* para pensar si la ciudad, el territorio, el espacio urbano podrían considerarse como uno de los “medios” que configura una experiencia intermedial en la que el otro medio fuera la aplicación para dispositivos móviles que estábamos desarrollando, en la que se disponibilizarían determinados contenidos digitales en espacios concretos.

La aplicación en términos técnicos era más o menos sencilla. No implicaba un desarrollo innovador en términos de código. Sí encontramos complejidades a la hora de dar lugar a la experimentación artística y a la reflexión crítica. En líneas generales, nos preguntamos cómo desplegar, desde distintas dimensiones perceptivas y de formas abiertas, experiencias heterogéneas del cuerpo en el territorio en combinación con la escucha de piezas sonoras. A su vez, nos proponemos que estas experiencias, emplazadas en la ciudad, conformen posibles recorridos por el territorio urbano a partir de la concatenación, aleatoria o secuencial, de una con otra.

De esta manera, nuestro objetivo, tuvieron que pasar los dos años de ejecución del proyecto para poder verlo con claridad, es doble. Por un lado, las experiencias propias y delimitadas de lo que llamamos las Estaciones y los Recorridos; por otro lado, una experiencia de conjunto vinculada a lo que Lefebvre piensa en términos de la “ciudad como obra”.

Mar del Plata es una ciudad de la costa atlántica argentina, con una población estable de alrededor de 650.000 habitantes. En términos de producción cultural, en el relevamiento realizado por los investigadores de Humanidades advertimos que se trata de una ciudad que ha sido *muy escrita*. Decimos “muy escrita” porque encontramos que buena parte de los principales exponentes culturales del país la han tematizado, han escrito aquí y han apelado a la ciudad como escenario de sus ficciones. A su vez, detectamos que, especialmente en las dos décadas del siglo XXI, ha proliferado una numerosa cantidad de escritores y artistas locales.¹

Ante este panorama de gran riqueza cultural, advertimos que excepto contados y canonizados casos estas obras no son tenidas en cuenta en

¹ Mar del Plata es una ciudad que ha tenido distintas etapas desde su fundación que en la actualidad coexisten. Por un lado, la ciudad de la *Belle Époque*, construida como un espacio de esparcimiento para las elites a comienzos del siglo XX. Por otro, la ciudad de veraneo de las clases populares a partir de mediados de siglo. Finalmente, una ciudad con más de medio millón de habitantes que en verano llegan a multiplicarse por cuatro. Esto ha generado un amplísimo y heterogéneo caudal de producciones culturales que suceden en la ciudad, la tematizan o han sido compuestas acá: desde la icónica Alfonsina Storni hasta los representantes de la alta cultura, el grupo Sur –Victoria y Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, incluso Rodolfo Willcock y José Bianco– hasta otro tipo de escrituras, más cercanas al fin del siglo XX, como las de José Pablo Feimann, Héctor Libertella, José Sasturain. También se destaca la presencia de la ciudad en los diarios de Ricardo Piglia, de Witold Gombrowicz y hasta en un cuento de Antonio Tabucchi. Asimismo, existe una profusa producción de artistas y escritores locales que en las primeras décadas del XXI han comenzado a tener visibilidad y relevancia nacional.

políticas de mediación cultural, es escasa su presencia en los programas de estudio tanto de la educación primaria como secundaria y no tiene cabida en el campo de la investigación académica.²

Así como la ciudad pareciera encontrarse vaciada de vida urbana encontramos a la literatura y las producciones culturales circunscritas también a una circulación minoritaria en la medida en que hay un hiato entre prácticas, producciones y consumos culturales. Para decirlo de forma muy sintética, en términos de relatos, imaginarios y construcciones identitarias, en Mar del Plata circuló durante mucho tiempo que la única manera de hacer algo y ser alguien era yéndose. Con este diagnóstico, experiencial y erudito, y con una perspectiva de intervención crítico-cultural desde un proyecto interdisciplinario, decidimos comenzar el desarrollo de una herramienta tecno-cultural con el objeto de construir un aporte a la ciudad y en especial a la vida urbana, entendida como la instancia de apropiación, goce, uso y derroche. Se trata de reinstalar, en la medida de lo posible, una ciudad para ser vivida como obra y no como espacio transparente destinado al consumo. En ese sentido, retomamos el programa de Henri Lefebvre cuando afirma que “la ciudad no es únicamente un lenguaje, sino que también es una práctica” (2017: 120) y que:

sólo la praxis, cuyas condiciones están por determinar, tiene la posibilidad y la exigencia de alcanzar una síntesis, de marcar el objetivo de combinar lo que se presenta disperso, disociado, separado, dentro de la forma de la simultaneidad y de los encuentros (2017: 120).

En todo este trayecto, hemos revisitado diferentes nociones, textos y experiencias para pensar en términos artístico-literarios: desde la no-

² Entre todos los proyectos de investigación del Centro de Letras Hispanoamericanas, principal institución dedicada a la investigación de la literatura en la ciudad, ningún proyecto se enfoca en estas literaturas.

ción de *flaneur* de Benjamin, al que no volveremos a molestar, al “andar como práctica estética” de Francesco Careri, el trabajo en torno al caminar y el perderse de Rebeca Solnit, la psicogeografía de los situacionistas –específicamente el *Manual de Saint-Germain-des-Prés* de Boris Vian– hasta ciertas zonas de la obra de Macedonio Fernández y Héctor Libertella para llegar a la reciente novela gráfica de Zike, *Cartográfica*. Han sido obras y propuestas críticas que nos han permitido delimitar y dar densidad a nuestra propuesta. De allí que la tarea que nos proponemos es la de combinar el territorio urbano con su densidad simbólica y literaria y, viceversa, combinar la virtualidad de lo simbólico con una experiencia del territorio.

Por estos motivos, estamos desarrollando la aplicación para posibilitar y promover una experiencia intermedial que combine literatura y territorio urbano. Adherimos al manifiesto de Raymond Williams, “Culture is ordinary” (1958), que sin dudas ha constituido las bases de las propuestas que vinculan la mediación cultural como un modo de garantizar un derecho ciudadano (Del Valle 2018).

En el proceso entendimos que el dispositivo tecno-cultural que queremos proponer no coincide 1:1 con la aplicación. Esto llevó a calibrar el diálogo con el equipo y entender dentro de las posibilidades planteadas, que podíamos desarrollar una aplicación para dispositivos móviles que fuera susceptible de emplazar contenidos digitales de carácter sonoro en coordenadas específicas de la ciudad, de manera tal que se pudiera acceder a un archivo de audio en un espacio concreto y, a su vez, se pudiera navegar un mapa virtual con la señalética que referencia cada punto de acceso. A estos puntos los definimos como Estaciones. La propuesta es que en cada Estación interactúe en términos de *intermedialidad* el territorio con lo digital, específicamente, con la dimensión auditiva. En cuanto a *territorio*, pensamos en todo lo perceptible a nivel corporal y afectivo que se suscita cuando expe-

rimentamos un espacio urbano, desde lo arquitectónico a lo atmosférico, pasando por lo social y las diferentes dimensiones que puedan inscribirse aquí.

Estas disposiciones llevaron a que una parte del equipo comenzará a indagar sobre la literatura que tiene vínculos más o menos explícitos con la ciudad de Mar del Plata. Esto nos llevó a una doble e inmediata conclusión: por un lado, se podría construir un archivo realmente cuantioso de piezas literarias que la tematizan, fueron escritas en la ciudad o la utilizan como escenario; por otro lado, advertimos una extraña y más que elocuente zona de vacancia en las investigaciones del Centro de Letras Hispanoamericanas, como si durante más de treinta años se hubiese trabajado de espaldas a nuestra inserción cultural más inmediata. Como consecuencia de este “hallazgo”, elaboramos una lista con una cantidad enorme de posibles textos literarios susceptibles de ser adaptados a las versiones sonoras que conformarían una de las partes fundamentales de la experiencia que proponemos. Así fue que terminamos de delinear la primera versión de la aplicación.

Ya teníamos algunas consideraciones teóricas de partida, la discusión sobre las posibilidades técnicas estaba dada y el estado de la cuestión y el lugar preponderante que queríamos dar a la ciudad también. Nos faltaba un comienzo en términos de contenidos y lo encontramos en la literatura, no sólo en la literatura en términos de objetos y de acervo cultural, sino también en términos de una comunidad dispar y heterogénea muy afín a participar en procesos creativos y experimentales.

En esta instancia, el proyecto adquiere el carácter de una intervención tecno-cultural que, si lo miramos desde la perspectiva de los usuarios, podrá tener distintas finalidades y usos, en general, vinculados con la experiencia y el consumo artístico-culturales, la educación y el turismo. En términos de la ciudad, esperamos que reconstruya algo, aunque sea mínimo, de aquella noción de la “ciudad como obra” que

planteaba Lefebvre. Esto nos inserta en el diálogo de las artes mediales y nos hace repensar nuestro rol en términos académicos. De esta manera y luego de dos años de trabajo, advertimos dos cuestiones: que hemos consolidado un experimento de mediación cultural y que tenemos que repensar cómo constituimos nuestros objetos de estudio.

Cuando pensamos en la ciudad como un objeto material y semiótico, virtual y concreto, atravesado por diversos códigos y sistemas que responden a lo histórico, arquitectónico, social, pensamos en la ciudad como un “superobjeto” (Lefebvre 2017). Este superobjeto, podríamos decir, un hiperobjeto acotado, implica ensamblajes y colecciones heterogéneas. De todas esas posibilidades, ponemos en correlación la ciudad de Mar del Plata como una entidad ambigua (territorial, arquitectónica, social, geológica, geográfica, biológica, climática) con un archivo digital emplazado en coordenadas específicas también heterogéneo y de lógica aditiva. Un archivo que comienza por la literatura ya escrita en la ciudad e irá ampliándose. Es precisamente aquí el punto en que nos parece conveniente decirlo: necesitamos reconfigurar la relación epistemológica sujeto-objeto tanto como la relación ciudadano-ciudad porque “lo urbano sería así obra de los ciudadanos en lugar de imponerse a ellos como un sistema: como un libro ya terminado” (Lefebvre 2017: 88).

Si como afirman los estudios mediales, especialmente Müller (2012), un medio se constituye entre un dispositivo tecnológico y una configuración socio-cultural construida en torno al primero, podríamos plantear que para el caso de los dispositivos móviles y de la informática en general se trataría de un complejo conformado por 1. hardware, 2. software/aplicación (código; UX, UI + objetos digitales) 3. configuración sociocultural. De manera que lo que estamos desarrollando es, en el sentido de las artes mediales, un medio de comunicación con una configuración sociocultural abierta y en la que se suspenderá la búsqueda compulsiva de “masividad”. Esta concepción la

tomamos de Arlindo Machado quien señala que el arte de los medios constituye un metalenguaje:

un espacio de reflexión sobre las nuevas tecnologías capaz de alejarse de los sentidos atribuidos a ellas por la lógica del trabajo y el entretenimiento. “Desprogramar” sería una consigna, reapropiarse de los dispositivos, reinventarles nuevos usos y contextos (Kozak 2015: 193).

Uno de nuestros desafíos centrales es la articulación del deseo universalizante de la tecnología y la ingeniería, los modos de ejecución de proyectos del diseño y la comunicación y la ciencia de casos únicos de la crítica literaria y cultural. Más allá de que no sea un problema de investigación en sentido estricto, la articulación de lógicas disciplinares distintas no deja de ser un centro gravitacional de todo nuestro trabajo. A esto se suma una cuarta dimensión vinculada ya no con la crítica cultural, el diseño o la ingeniería como disciplinas académicas sino con el estatuto de la investigación artística y su lugar en la generación de intervenciones críticas nos proponemos desde este proyecto.

El trayecto recorrido al momento, promediando el segundo año en el desarrollo del proyecto, nos permite afirmar que la interrelación disciplinar y el desarme de los órdenes que separan investigadores de artistas ha sido sumamente productivo para abrir un campo de exploración en el ámbito de los estudios y las artes mediales de la ciudad de Mar del Plata y para comenzar a trabajar en una intervención concreta de carácter socio-tecno-cultural. Como resultado inesperado ha aparecido la posibilidad de construir un archivo de literatura y otras artes vinculado a la ciudad que no imaginábamos al inicio del proyecto. En consonancia, nos hemos visto en la necesidad de adoptar las nociones de futuridad y de *diseño postutópico* (Gatto 2018) para abrir nuestro modo de interrelacionarnos con el proyecto y posibilitar una plasticidad abierta a lo que surja en el proceso constructivo.

El trabajo de investigación científico-creativa que estamos llevando a cabo permite algunas conclusiones vinculadas al problema que nos enmarca: es este proceso de trabajo, en su desarrollo temporal-histórico, el que significa la apropiación tecnológica que nos proponemos y comienza a evidenciar algunas cuestiones vinculadas a las preguntas fundantes de los ensayos sobre *cosmotécnica* de Yuk Hui (2020). Las respuestas no las encontramos, como sugiere este filósofo, en el marco de las culturas precolombinas que nos anteceden, sino las encontramos en un modo particular y criollo del “hágalo usted mismo”, en el que una intensa capacidad de aprendizaje, un permanente diálogo interdisciplinar y un particular modo de atar *las cosas con alambre* nos han traído hasta acá.

***Esteban Prado** es Doctor en Letras (UNMdP). Docente del Área de Teoría Literaria de la carrera de Letras (UNMdP), miembro del grupo de investigación Teoría y Crítica de la Cultura y del Centro de Letras Hispanoamericanas (FH-UNMDP) desde 2008. Entre sus publicaciones, se destaca el libro: *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial* (Eduvim-Eudem, 2022). Integrante del proyecto: “Cultura, Arte y Comunicación Transmedia Geolocalizadas”.

***Mauro Carusso** es Técnico Universitario en Comunicación Audiovisual (UNMdP), realizador, diseñador de sonido. Trabaja en el centro de producción audiovisual (SECOM-UNMdP), ha participado en diversos proyectos audiovisuales: *La memoria que habitamos* (Largometraje documental, 2022), *Filosofapp* (Serie TV, 2022), *Para Mati si quiere* (Cortometraje documental, 2021). Integrante del equipo de investigación del proyecto: “Cultura, Arte y Comunicación Transmedia Geolocalizadas”.

Bibliografía

- Andermann, Jens (2018). *Tierras en Trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Berardi, Franco (2017). *Fenomenología del Fin*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Del Valle, Damián (2018). “Prólogo. La mediación cultural y la cultura como derecho ciudadano”. En Nassim Aboudrar, Bruno y Mairesse, François. *La mediación cultural*. Buenos Aires: Libros UNA. (7-13).
- Flusser, Vilém (2011). *Does Writing Have a Future?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gatto, Ezequiel (2018). *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Rosario: Casagrade.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Hui, Yuk (2017). “¿Qué es un objeto digital?”. En *Virtualis*, 7, 15 (enero/junio). (81-96).
- Hui, Yuk (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kozak, Claudia (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2021). “Experimental Electronic Literature from the Souths: A Political Contribution to Critical and Creative Digital Humanities”. En *Electronic Book Review*. Disponible en: <https://electronic-bookreview.com/essay/experimental-electronic-literature-from-the-souths-a-political-contribution-to-critical-and-creative-digital-humanities/>.
- Lefebvre, Henri (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Müller, Jürgen (2012). “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”. En Nogueira, Flores, Vieira André Soares (eds.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora. (75-98).

- Prado, Esteban (2018). "Intermedialidad, reflexión teórica sobre su potencia crítica". En *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 15. (65-79). Disponible en <http://asri.eumed.net/15/intermedialidad-reflexiones-teoricas.pdf>.
- Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". En *Intermédialités*, 6. (43-64). Disponible en http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.
- Van Dijk, José (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1989). "Culture Is Ordinary". En *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres: Verso. (3-14).

XV.

Literatura, enseñanza y pandemia. Desafíos actuales

El libro-álbum en la formación docente en artes

Ornela Barisone*

Esta comunicación pretende evidenciar alternativas de incorporación del género libro álbum y su potencialidad en las aulas de formación docente. El libro-álbum entendido como objeto estético y cultural (Sipe 2001) provee una puesta simultánea de saberes (historia y teoría de la literatura, historia y crítica de artes, entre otras) que pueden ser optimizados en la enseñanza desactivando la idea del libro álbum como "literatura para niños" y reivindicando su valor en la ampliación de los horizontes estéticos (Terigi 1998) de lo/a/s estudiantes en vistas a sus prácticas futuras. Se expondrán dos actividades/experiencias concretas de trabajo con el género en grupos de estudiantes de artes visuales y en estudiantes de profesorado de inicial y primaria.

Libro-álbum y su potencialidad en las aulas de formación docente

En un interesante artículo, Lawrence Sipe (2001: 23-42) propone pautas para entender el despliegue signico de los libros-álbum (o en inglés *picturebook*). El término en inglés sin guion enfatiza la combinación inexorable, colaborativa, de texto e imagen. Sobre todo, la autora parte de la premisa que indica que, como objetos estéticos, los libros-álbum permiten desarrollar competencias lectoras y escritoras (Colomer 2002). Además, pone especial énfasis en la alfabetización visual (o "*visual literacy*")¹ de los niños a partir de este potente objeto

¹ Me refiero al pasaje desde la lectura a la *visual literacy* (Mitchell; Elkins 2008) en el marco de los estudios visuales que incluyen a los estudios semióticos en su consideración del signo y el tratamiento de lo visual. El libro-álbum es visto como un signo, una totalidad que tiene el potencial de contribuir a la significación (Marantz 1977).

y, podríamos agregar, de los docentes que se inician en el tema. Entre las líneas de análisis y observación de un libro-álbum, Sipe señala:

- características físicas y funciones significativas (forma y tamaño, tapa, guarda, elección del papel, encuadernación);
- elementos y códigos aplicables a las ilustraciones aisladas (elementos tradicionales del diseño: color, línea, forma, textura, color –matiz, tono y saturación–), estilo (pictórico –característico de un tiempo y espacio particular–, artístico, personal), punto de vista, distancia, medio utilizado por el artista;
- elementos y características de las ilustraciones en el contexto de los libros-álbum: marcos, arreglos/disposición en la página, la forma del perímetro de las ilustraciones, secuencia narrativa, vuelta de página.

Sin ahondar en estos aspectos, quisiera comentar la decisión de incluir este género en las planificaciones de diversas materias o seminarios en los que trabajo con docentes en ejercicio (o futuros docentes). La indagación en el género libro-álbum me recuerda que su estudio constituye un área de vacancia (en el sentido de áreas en las que aún falta problematizar, teorizar, investigar) o, más concretamente, la difusión de propuestas concretas han sido insuficientes. En Seminarios, materias y cursos impartidos en Santa Fe Capital y Entre Ríos (Concordia, Paraná, La Picada) desde 2014, un 85% de los docentes de Lengua y Literatura, un 100 % de los estudiantes del profesorado de Inicial (más esperable) y un 60% de los docentes de Nivel Inicial en ejercicio, desconocían este género². En el mejor de los casos, sobre todo en Nivel Inicial, los docentes en ejercicio reconocían autores/títulos o los habían visto porque circulaban en las bibliotecas. Al respecto, se me podría objetar en qué difiere la distinción “categorial” o esquemática, la

² Bajour y Carranza en 2003 hacían referencia a esta ausencia.

“etiqueta” de libro-álbum (respecto de un libro ilustrado) si, al menos, algunos docentes los habían visto/leído/escuchado. ¿No vale acaso el acceso a esos libros? Claro que sí. Pues bien, y además, la distinción del género resulta elemental para prepararse a nivel paratextual, a nivel de anticipación, a nivel de horizonte de expectativas (o de *lector modelo*, al decir de Eco). Por tanto, me atrevo a afirmar que el conocimiento del género discursivo contribuye e incide directamente en la ampliación de la experiencia estética (del docente y del estudiante) y en la maniobra respecto de qué me “pide saber” –cambie- mos la perspectiva negativa en positiva– qué me invita a aprender ese objeto estético, qué competencias requiero para activar más significados.

En general, podría afirmar que en el caso del libro-álbum este género circula esporádicamente entre algunos docentes de algunas áreas o se limita a ser trabajado en el Nivel Primario, o Secundario o Superior (como si la literatura o el arte tuviese anclada la preposición *para* en su denominación). Entonces cabe la pregunta, libro-álbum ¿sólo *para* nivel inicial?³

Cabe recordar al respecto, las palabras de María Teresa Andruetto:

³ Algunas experiencias se fueron configurando en relación a esta problemática. Remito a diversos textos, tales como: Escudero, María Emilce (2020). “El libro álbum en el aula de Literatura. Una propuesta para el nivel secundario y superior” en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. N° XLIII, Vol. 43, agosto, Buenos Aires. (164-170). https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/816_libro.pdf; Rabasa, Mariel y Ramírez, Marcela (comps.) (2013) *Desbordes 2 Las voces sobre el libro-álbum*. Bahía Blanca: Ediuns. <https://ediuns.com.ar/wp-content/uploads/2018/02/P%C3%A1ginas-desdeDesbordes-2-sap.pdf>; Thomson, María Cristina (2016). *Sobre líneas. El libro álbum en el aula*. Buenos Aires: Ediciones del dragón. Esta pregunta resuena también en dos experiencias de mi autoría que describo en textos publicados en 2019 y un *ebook* reciente de 2022 (Barisone 2019, 2022).

El gran peligro que acecha a la literatura infantil y a la juvenil en lo que respecta a su categorización como literatura, es justamente el de presentarse a priori como infantil o como juvenil. Lo que puede haber de "para niños" o "para jóvenes" en una obra debe ser secundario y venir por añadidura, *porque el hueso de un texto capaz de gustar a lectores niños o jóvenes no proviene tanto de su adaptabilidad a un destinatario sino sobre todo de su calidad, y porque cuando hablamos de escritura de cualquier tema o género, el sustantivo es siempre más importante que el adjetivo*. De todo lo que tiene que ver con la escritura, la especificidad de destinatario es lo primero que exige una mirada alerta, porque es justamente allí donde más fácilmente anidan razones morales, políticas y de mercado" (2008. Mi destacado).

Como afirmamos al inicio, entendemos que el libro-álbum es considerado ante todo como un objeto cultural y estético (Kiefer 1994; Sipe 2001) que aporta a la experiencia estética del lector-observador-participante. Como tal, deviene en un género *mixto*, una combinación de *imagentexto* (Mitchell) por su tensión dinámica y su capacidad de síntesis (Hanán Díaz 2007: 90). Es posible afirmar que en este género se produce una ampliación de la lectura que excede el límite de lo verbal para instalarse en la frontera entre la imagen y el texto.

En este orden de ideas, nos interrogamos cómo se modifica el *acto de leer* (Iser 1987) cuando el mediador (docente, bibliotecario, tallerista, adulto) se enfrenta al libro-álbum y cómo el conocimiento o desconocimiento del género amplía las posibilidades de enseñanza de la literatura, qué potencialidades presenta este género en sus códigos gráficos (diseño, visuales) y en su *interdependencia* (Hanán Díaz 2007: 93) respecto del texto escrito para su inclusión en el aula, qué estrategias desarrollamos para enseñar a ver-leer este género. Así, el libro-álbum instala una convergencia, una puesta simultánea de saberes (historia, teoría de la literatura, historia y crítica de artes, etc.) que pueden ser optimizados en el proceso de enseñanza.

Flavia Terigi en “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar” (1998, 2002) formula diversas preguntas y respuestas acerca de la relación entre artes y currículum. La autora hace referencia a la política respecto del arte y se pregunta “cuál es el horizonte de experiencias estéticas y de consumos culturales al que puede acceder cualquiera de nosotros”. Además de la potenciación en el desarrollo de la creatividad que estas modalidades tendrían, es necesario pensarlas como un derecho: al acceso, al juego y a la intervención. La escuela tiene como misión también fomentar la creación de conciencia acerca del derecho que a todos nos asiste de entrar en contacto con el arte y aun de producirlo. Esta afirmación del arte como derecho: ni un lujo ni un saber inútil, resuena en las siguientes palabras: “la escuela debe brindar a los alumnos oportunidades para tomar contacto, comprender y producir arte a través de los diferentes lenguajes y productos artísticos, improvisando jugando, y comunicando a otros sus ideas y sentimientos a través de producciones que se valgan de una gama importante de recursos expresivos” (Eisner 1995 en Terigi 2002: 16-17). Esta ampliación de los horizontes estéticos es también a nivel experiencial: debemos poder incentivarla también en nuestros estudiantes (futuros docentes), algo del orden de la “disponibilidad abierta” a la que hacía referencia Laura Devetach respecto de la construcción del camino lector.

Propuesta 1: en estudiantes de profesorado y tecnicatura en artes visuales

Esta actividad estuvo destinada a estudiantes de profesorado y tecnicatura en artes visuales del tercer-cuarto año en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Con ella, pretendí llevar al aula saberes vinculados al futurismo, al dadaísmo y al uso de las máquinas: en el caso del futurismo los motivos del automóvil, el tren, el avión fueron frecuentes. Habíamos recorrido a lo largo del primer cuatrimestre en *Historia del Arte*

III, una materia anual obligatoria, diversos posicionamientos acerca de las vanguardias históricas (discutiendo sus conceptualizaciones, analizando textos críticos, obras y manifiestos). A partir del cuento “El zoo de Joaquín”, de Pablo Bernasconi, los estudiantes construyeron otros personajes con rima para anexas al cuento y “ocultaron” obras dadaístas en ellos. Precisamente, en ese libro-álbum, el ilustrador revisa la tradición del dadaísmo para la creación de sus personajes⁴. Cabe destacar que previamente a la consigna analizamos estas “presencias”, “gestos”, reconocibles en la historia del arte.

Las consignas, en concreto, fueron las siguientes:

- 1) Proponé dos personajes nuevos y una pequeña descripción con rima.
- 2) Incluí en el diseño alguna obra/escultura dadaísta que se adecue al tema elegido.
- 3) Especifiqué la referencia a la obra citada.
- 4) Subí el link a la nube (utilizaron *We transfer*) y compartilo en el siguiente link de Padlet (se adjuntó el link).

Estos fueron algunos de los resultados:

⁴También lo hace en “Monstruo Capilar” y “Fisicoculturismo”. Disponible en: <http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2015/12/Monstruo-capilar-Fisicocultur%C3%ADsimo-Muchoneta-y-Magia-de-regalo-Pablo-Bernasconi.pdf>



El Puercoespín Alejandro
se la pasa noche y día limpiando
puede parecer muy tranquilo
pero no pongas arriba tu mano!

Obra Dadaísta elegida: *Plancha*, 1921. Man Ray.



Una paloma un poco amorfa y tosca
de madera, cartón y con fuertes patas de metal
como si alguien estuviese pegándole a una campana
en realidad se la escucha al caminar.

Obra Dadaísta elegida: *Torso-ombligo*, 1915. Jean Arp.

Cuando trabajé con libro-álbum realizamos ejercicios situados grupales de probar qué secuencia narrativa se configuraba sólo con las imágenes sin texto y qué secuencia se conformaba sólo con los fragmentos de texto de un mismo libro-álbum. Esto tuvo como objetivo la observación de la interdependencia entre texto e imagen en el caso de

ese género. Por el contrario, las diferencias respecto del libro ilustrado consisten, principalmente, en que la incorporación de la imagen se presenta como mimesis reproductiva del texto escrito. Asimismo, analizamos el caso de uno de sus principales exponentes (Anthony Browne) a partir de la categoría de intertextualidad y el cruce con la historia del arte.

Como trabajo práctico para una clase, propuse a mis estudiantes pensar, diseñar, dibujar, diagramar una página que se incluya en alguno de los siguientes libros-álbum del reconocido autor Anthony Browne. Sabemos que Browne ha dialogado en estos y otros libros con la historia del arte. En estos casos, aparecen alusiones al surrealismo de Dalí y Magritte; entre otros: por ejemplo: "Cambios", de A. Browne; "Willy el soñador", de A. Browne; "Las pinturas de Willy", de A. Browne.

Las consignas fueron las siguientes:

A partir de los libros-álbum precedentes proponé una página que sea incrustada en alguno de esos libros. Esa página deberá incluir un diseño que suponga las obras de alguno de los artistas surrealistas mencionados por Guillermo Solana.⁵

La inclusión de la obra surrealista debe consistir en una adaptación creativa.

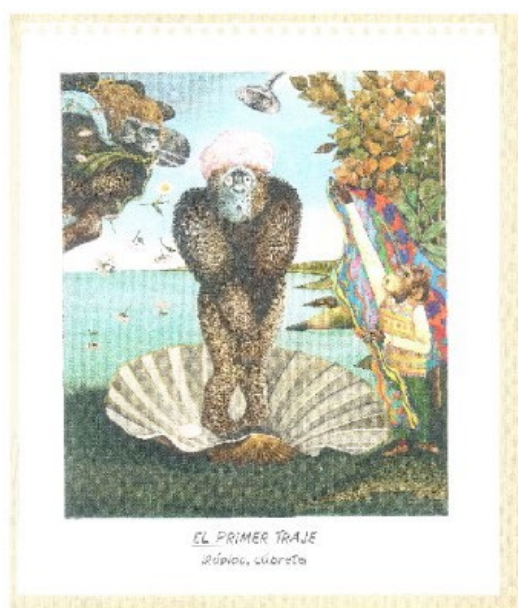
Incorporá al diseño un breve texto (emulando el cuento).

Presentá la propuesta en el foro de la semana.

Como dijimos, el libro-álbum se constituye en un interesante objeto para trabajar contenidos de arte en el aula. Así analizamos previa-

⁵ Habíamos trabajado con una conferencia de Guillermo Solana sobre surrealismo previamente.

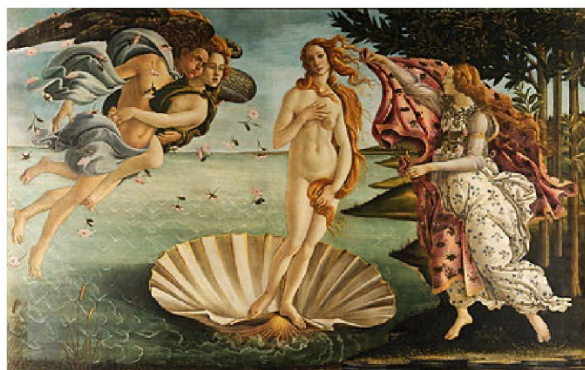
mente diversas apropiaciones artísticas en general en Browne, los procesos de extrañamiento (un objeto que se transforma en otro, cambiando su función; la banana que come el mono como diseño constante, la parodia y los guiños a obras de arte reconocidas:



Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

El nacimiento de Venus, Sandro Boticelli.
1482-84



Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.



1997

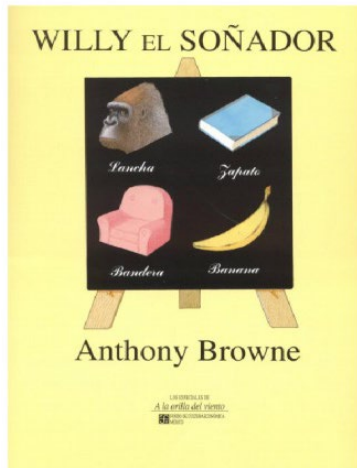
Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.



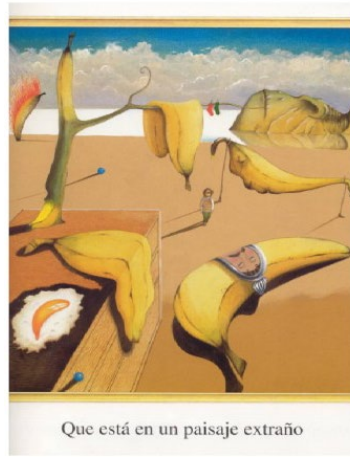
Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.



Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

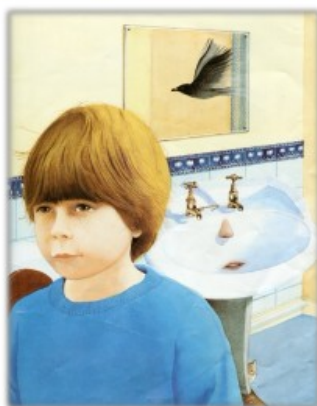
Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.



Las pinturas de Willy y Willy el soñador de A. Browne.

Fuente: Browne, Anthony [2000]: Las pinturas de Willy. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Browne, Anthony [1997]: Willy el soñador. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.





Se observa una reinención del cuadro de Magritte (en la imagen ubicada a la derecha): el cuadro que el pintor pinta y mientras ve un huevo en su lienzo pinta un ave. Mientras que en la imagen ubicada a la izquierda diversos elementos aluden a cuadros de Vincent Van Gogh desde *Noche estrellada* (1899) hasta *El dormitorio en Arlés*.

Fuente: Imágenes de *Cambios*, de A. Browne (1993), México, FCE.



También, la reconstrucción de objetos que conforman una nueva escena, la cual podríamos reconocer en el interior del museo Dalí (Figueres, España) (www.salvador-dali.org).

De las apropiaciones a las transformaciones creativas para la enseñanza

Entonces retomo un interrogante que formulaba en otra ocasión ¿Qué implicancias tiene el desarrollo de la creatividad en la educación? ¿Qué aportan las artes? Pescetti aporta claves interesantes para desplazar el tema de la creatividad ligada “al acento puesto en producir”: no tanto en el objeto, más bien en el sujeto, en la experiencia de ensanchamiento de horizontes; es decir, el enriquecimiento de su mundo imaginario como acceso al “desarrollo de las potencialidades con la mayor plenitud posible” porque “nadie busca lo que no concibe. Por eso es esencial que ‘lo posible’ crezca, se ensanche, conquiste nuevos territorios (1996, s/p). El (futuro) docente posibilita o limita el ensanchamiento de este imaginario; es quien ofrecerá a los niños (y

a los docentes) en función de su *horizonte de experiencias artísticas y consumos culturales*.

A partir de la observación y análisis de las propuestas 1 y 2 precedentes se desprende como eje común la importancia de diríamos una apropiación significativa de los elementos pictóricos y de las imágenes en pos de la resolución de problemas, destacando el uso creativo que los estudiantes de profesorado y los docentes realizaron.

La *apropiación*, más vinculada inicialmente al ámbito de la fotografía, supone en términos estrictos una reproducción directa, una copia o incorporación de una imagen por parte de un artista a partir de la representación, pero, en un nuevo contexto (Prada 2001), esta recontextualización es resignificación y altera y cuestiona los conceptos de originalidad y autenticidad de la obra de arte. A diferencia del plagio, en la apropiación hay una productividad asentada en el mensaje inicial: el cambio de mensaje se utiliza irónicamente al tiempo que cuestiona los métodos de legitimación del arte. Para Prada, esto genera un “desplazamiento de la recepción tradicional de las obras de arte hacia el ámbito político” y la experiencia estética resulta una manifestación política, desviada y localizada. Si retomamos esta categoría proveniente del estudio de las obras de arte, los artistas y los museos en el contexto de la Posmodernidad podríamos pensar que en las resoluciones de los docentes y estudiantes se evidencian transformaciones creativas que suponen procesos cognitivos complejos, tales como: decidir qué obra (jerarquizar), decidir qué materialidad y técnica (dibujo, collage, etc.), proponer un texto, mantener una coherencia con el texto fuente/estilo, justificar las decisiones. Asimismo, se produce una ampliación de horizontes al abordar un contenido como vanguardias artísticas desde una perspectiva práctico-creativa, al utilizar un género como libro-álbum en un contexto diferente (en artes los

estudiantes estaban fascinados con la propuesta integral de este género), generar transformaciones en las apropiaciones pictóricas que puedan ser de intertextos-lectores (Mendoza Fillola 2022) para otros.

***Ornela S. Barisone** es Doctora en *Humanidades y Artes* por la Universidad Nacional de Rosario, posgraduada en *Artes Mediales* de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora y Licenciada en *Letras* por la Universidad Nacional del Litoral. Especialista Docente de Nivel Superior en *Alfabetización Inicial* y en *Escritura y Literatura para Escuela Secundaria* (Ministerio de Educación - Programa Nuestra Escuela, 2018), fue Becaria Doctoral (período 2011-2016) y Becaria Posdoctoral (período 2016-2018) del CONICET, a partir de la obtención de las mencionadas becas. Actualmente, se desempeña como Profesora Titular de la cátedra *Estética* (Lic. en Filosofía, Facultad de Filosofía, UCSF) y de los *Seminarios de Poéticas de la Brevedad, Taller de tesis y Metodología de la Investigación* (Lic. en Letras, Profesorado Universitario en Lengua y Literatura, Doctorado en Educación, UCSF). En UADER es docente en *Historia del Arte III (Artes visuales)* y JTP en *Alfabetización Académica* (Profesorados de Primaria e Inicial). Su tesis de doctorado publicada por Ed. Corregidor (2017) refiere a la relación entre literatura y artes visuales en el contexto de experimentos poéticos que discuten y sobrepasan la especificidad de lo literario, destacando la labor de archivos de artistas. Dirigió entre 2017 y 2019 un proyecto denominado *Experimentos poéticos: marginalidad y participación. Proyecciones para el estudio de la literatura y las artes visuales (1949-1969)* y coordinó 5 proyectos de Investigación en Educación (con directores y equipo de becarios) del Doctorado en Educación para la formación de recursos humanos en investigación y la jerarquización de la función docente en investigación (UCSF, 2019-2021). Recientemente, publicó *Boomerangs de lo breve: objetos creativos y propuestas didácticas* (Editorial UCSF, 2022) e integra el PECAT “Escribir las infancias. Taller de escritura y edición de textos ficcionales” (FHAYCS-UADER, 2022).

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa (2008). "Hacia una literatura sin adjetivos". En *Imaginaria. Revista quincenal sobre Literatura infantil y juvenil*. Nº 242. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>
- Bajour, Cecilia; Carranza, Marcela (2003). "El libro álbum en Argentina". *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. Nº 107. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm>
- Barisone, Ornella (2019). "Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger". En Lucero, María Elena et al. *Imágenes en tránsito. Acciones y procesos*. Rosario: UNR Editora.
- Barisone, Ornella (coord.) (2022). *Boomerangs de lo breve. Objetos creativos y propuestas didácticas*. Santa Fe: UCSF.
- Devetach, Laura (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba: Comunicarte.
- Elkins, James (ed.) (2008). *Visual Literacy*. New York-London: Routledge.
- Hanán Díaz, Fanuel (2007). *Leer y mirar el libro-álbum. ¿Un género en construcción?* Bogotá: Grupo Norma.
- Iser, Wolfgang (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. M. Barbeito. Madrid: Taurus.
- Kiefer, Barbara (1995). *The Potential of Picturebooks: From Visual Literacy to Aesthetic Understanding*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Marantz, Kenneth (1977). "The Picture Book as an Art Object: A Call for Balanced Reviewing". En *Wilson Library Bulletin*, 52 (October). (148-51).
- Mitchell, William J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on visual and verbal representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. T. (2005). "There are no Visual Media". En *Journal of Visual Culture* 4.2. 257-266.
- Mitchell, William J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Trad. Yaisa Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
- Mendoza Fillola, Antonio (2022). "El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura". En *Signa: Revista De La*

- Asociación Española De Semiótica*, 5, (265-288). Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/33076/24961>
- Prada, Juan Martín (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Pescetti, Luis (1996). "Creatividad y fantasía ¿Lujo o necesidad?" En *Taller de animación musical y juegos*. México: Libros del Rincón. (s/p). Disponible en: https://www.luispescetti.com/wp-content/ensayos/Luis-Pescetti_creatividad-fantasia.pdf
- Salisbury, M. (2004). *Illustrating Children's Books. Creating Pictures for Publication*. New York: Barron's Educational Series.
- Sardi, Valeria (2013). "Estéticas para la infancia. El libro álbum como género de ruptura". En *Boletín de arte*, Universidad Nacional de la Plata, 13. (67-71).
- Sipe, Lawrence (1998). "Learning the language of picturebooks". En *Journal of Children's Literature*, 24, 2. (66-75).
- Sipe, Lawrence (2001). "Picturebooks as Aesthetic Objects". En *Literacy, Teaching and Learning*. 1, 6 (23-42). Disponible en: https://www.readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL_6.1-Sipe.pdf
- Terigi, Flavia (1998). "Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar". En Terigi, Flavia et al. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires: Paidós. (13-92).
- Terigi, Flavia (2002). "Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar" en Terigi Flavia et al. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires: Paidós.

Nuevas formas de pensar la literatura y su enseñanza

Bárbara Jelen*

En el presente trabajo, nos proponemos explorar la importancia de algunas propuestas innovadoras para abordar la literatura en la escuela, en particular aquellas presentes en el libro *Más allá del corral: TransLiterar la enseñanza* de Carolina Mathieu, Cristina Blake y Sergio Frugoni, que en nuestra opinión, conjugan las dos claves contrapuestas de nuestra época: las transformaciones que las nuevas tecnologías imponen en las prácticas de lectura y escritura, lo cual se vio acelerado con el transcurso de la pandemia Covid-19, y la necesidad de encontrar modos de incluirlas en el aula que, al mismo tiempo, resulten disruptivas, al generar un efecto opuesto al aislamiento que cada vez se presenta con mayor ímpetu en nuestra sociedad.

En primer lugar, es importante señalar que el libro parte del término “transliterar”, que en términos generales se refiere a la transposición de un texto de un código a otro. Landow utiliza esa palabra, específicamente con el sentido de la transcripción de un texto que se constituye como un libro impreso al mundo del hipertexto:

Aunque en un futuro lejano, o no tan lejano, todos los textos individuales estarán conectados electrónicamente formando así metatextos y metametatextos de un género sólo parcialmente imaginable hoy en día, ya han aparecido formas de hipertexto de mucho menor alcance. Existen ya *transliteraciones* al hipertexto de poesía, de ficción y de otras materias originalmente concebidas para la tecnología del libro (1995: 51).

El mismo autor, luego señala que la forma más sencilla y limitada de esta *transliteración* agrega al texto original críticas, variantes textuales u otros textos: “En estos casos, el texto original, que conserva su forma

antigua, se convierte en un eje fijo del cual irradian los textos conectados, y ello modifica la experiencia del lector de este original texto en un nuevo contexto” (1995: 51).

Como vemos, en la definición dada por Landow, esta nueva forma de construcción textual tiene como eje el diálogo, la intertextualidad, lo ilimitado de sus posibles combinaciones de lectura, entre otras características. Como sabemos, esto no es nada que autores como Julio Cortázar en *Rayuela* o Jorge Luis Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (por mencionar solo unos ejemplos) no se hayan imaginado antes. Sin embargo, con la incorporación de las nuevas tecnologías a nuestra cotidianidad, estas dinámicas cobran cada vez mayor protagonismo y, por lo tanto, esas propuestas de escritura y de lectura dejan de ser algo esporádico o imaginario para constituirse como una forma hegemónica de producción y consumo de textos. Hoy en día, los lectores y escritores, en su generalidad, consumen y producen mayoritariamente textos que provienen de redes sociales o portales de internet en los cuales la dinámica hipertextual cobra protagonismo. De esta manera, las nuevas generaciones, ya han incorporado desde muy temprana edad esa modalidad de interacción. Se inician como lectores y como escritores por medio de esa forma de interactuar con los textos, de concebirlos.

En este sentido, la lectura y la escritura del hipertexto como dispositivo de producción y de recepción, intensifica ciertas transformaciones que se venían produciendo en torno a la lectura y a la escritura como prácticas, como pueden ser la aleatoriedad del texto frente al lector, la pérdida del autor con respecto a los límites y extremos de su texto, la atomización o fragmentación de sus lexias (no linealidad), variaciones (ningún estado ni versión del texto es definitiva), dinamismo, desaparición de la inalterabilidad del tema, disolución de la separación intelectual entre textos, reconfiguración del texto y de nuestras expectativas sobre él, relación intertextual permanente, la

posibilidad de ampliar y de extender el texto, entre otras.¹ En palabras de Landow, el hipertexto se asemeja a lo propuesto por Derrida en cuanto a la apertura del texto allí producido:

Así, el hipertexto crea un texto abierto, con límites abiertos, un texto que no puede mantener fuera a otros textos y que, por lo tanto, encarna el texto de Derrida en el que se difuminan «todos los límites que forman el borde movedizo de lo que solía llamarse texto, de lo que antes creíamos que el mundo podía identificar, es decir, los supuestos comienzo y final de una obra, la unidad de una recopilación, el título, los márgenes, las firmas, el dominio de las referencias fuera del marco, etc.». El hipertexto sufre lo que Derrida describe como «un desbordamiento (*débordement*) que borra todos los límites y divisiones» (1995: 83).

Esto conlleva, irremediabilmente, una pérdida de todos los límites y, en ese sentido, se condice con transformaciones en el acto de leer que, entonces, se constituye como un diálogo dentro de una red de textos que, a su vez, deviene en una desjerarquización de los nexos que participan de la constitución del mismo. Es decir, propone en sí mismo una concepción de las prácticas de lectura y de escritura, así como de las nociones de lector y de escritor, que podría pensarse como una continuación de la propuesta por los movimientos más rupturistas y renovadores de las vanguardias literarias.

Sin embargo, lo digital tiene la contrapartida generada por la homogeneidad de los dispositivos para acceder a esos textos y la tendencia cada vez mayor a un aislamiento de los cuerpos aunque, paradójicamente, acreciente la ilusión de lo colectivo. Por eso, hoy más que nunca, la educación tiene un rol político, en el sentido de que es uno de los pocos espacios de interacción que posibilita el encuentro de los

¹ George P. Landow expone todas las características del hipertexto y las innovaciones en las prácticas de lectura y escritura en su texto *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (1995).

cuerpos y, por ende, la construcción colectiva de sentidos. En este punto, creo necesario aclarar que no es que esto niegue o desvalore el trabajo dentro del aula con textos digitales, los cuales también aparecen mencionados en el libro², sino que el carácter verdaderamente disruptivo, según lo desarrollado allí, lo tienen aquellas prácticas de lectura y escritura que incorporan nuevas materialidades y que, para su realización, implican a lxs lectores-escritores de cuerpo entero, lxs necesitan presentes y activos, en relación “real” con otrxs. Por eso, como plantea el libro que en este trabajo nos convoca, resulta conveniente traducir las nuevas formas de lectura y de escritura potenciadas por lo digital, al ámbito de lo analógico (o, por lo menos, generar un diálogo con él), puesto que allí es donde aparecen las corporalidades presentes y donde el espacio que se ocupa es un espacio físico, real, concreto.

Como ya ha afirmado Chartier (2011), el verdadero cambio en la lectura, en cuanto a su relación lector/texto, no fue dado únicamente por la invención de la imprenta, sino por el surgimiento del *codex* que se desarrolló entre el siglo II y V de nuestra era, puesto que el tamaño y forma del mismo permitió una mayor participación del lector. En este sentido, el hipertexto implica otra transformación ya que habilita la intervención directa del lector en el texto, en principio, dado por la presencia del cursor movido por el mismo:

El cursor, que el usuario desplaza desde el teclado apretando las teclas marcadas con una flecha o con dispositivos como el «ratón» o la bola

² “Las editoriales”, afirma Crisitna Blake, “son agentes fundamentales de estas propuestas transmediales y entre varios sellos reconocidos de la literatura infantil, Fondo de Cultura Económica, Comunicarte, CalibroscoPIO, como fuera Libros-álbum del Eclipse, las editoriales independientes han generado proyectos culturales para las infancias que acompañan un aumento transmedial en nuevas propuestas transLiterarias” (2021: 33).

de rastreo, proporciona una entrometida imagen móvil de la presencia del lector en el texto. Desde esta posición, el lector puede modificar el texto: con el ratón, puede situarse el cursor en medio de una palabra, por ejemplo, entre la *p* y la *o* de *por*. Apretando un botón del ratón, se inserta una barra vertical parpadeante; apretando las teclas de retroceso o de borrar se suprime la *p*; al teclear, se van insertando caracteres en este punto (Landow 1995: 62).

Ese cambio, de una lectura meramente contemplativa a una lectura que implica una acción directa en el texto, no puede ser ignorado por la escuela y su didáctica en cuanto a la enseñanza de la lectura literaria. Como afirma Bombini, en el “Trans-prólogo” del libro de Blake (2021), el nuevo orden de lectura implica “un nuevo territorio de reflexión y un nuevo ademán corporal” (7) que mediante la trascendencia de los límites (de género –en el amplio sentido de la palabra–, de soportes y de lenguajes artísticos) invita a un diálogo constante, que obliga a tomar una posición activa que transforma al lector en autor de una forma radical, no solo porque la lectura de por sí es una actividad³, sino porque el lector se transforma en interventor inmediato del texto, lo cual constituye nuevos modos de configuraciones de nuestras identidades como lectores y como escritores:

la imprenta creó las figuras de un autor único y de una obra cerrada, definitiva. Esto ha cambiado drásticamente a partir del desarrollo del texto electrónico, ya que al igual que sucedía con los manuscritos medievales, es difícil separar los aportes individuales de quienes intervienen en el texto (Albarelo 2019: 59).

Por otro lado, con los textos digitales, como también plantea Albarello, la relación intimista entre texto y lector que fue instalada por el libro impreso, cambia en cierta medida puesto que “la pantalla móvil

³ Para profundizar sobre esta cuestión, recomiendo la lectura de *La lectura como actividad* de Noé Jitrik, Premià Editora, México, 1982.

invita a un tipo de lectura y conversación conectiva, que se alimenta de ese entorno y del contacto con los otros” (Albarello 2019: 49). En este sentido, la lectura digital nunca resulta del todo solitaria, aunque esa vinculación se dé únicamente por medio de la virtualidad.

Si bien con el nuevo ecosistema de pantallas recuperamos la movilidad perdida con la computadora de escritorio y, a su vez, la lectura en dispositivos electrónicos habilita a una mayor liberación corporal, puesto que podemos leer con las dos manos libres, lo cual habilita la lectura y, al mismo tiempo, la escritura a través del teclado, con lo cual, se puede modificar el mismo texto que se está leyendo (Albarello 2019), es fundamental en el trabajo con la literatura dentro del aula, incentivar el vínculo entre las diferentes corporalidades y que no se contribuya, por el contrario, a acrecentar la tendencia a un ensimismamiento cada vez mayor. En torno a esto, nos parece relevante una frase expresada por Cristina Blake dentro del libro:

Estos cambios tienen en común, una literatura que nos interpela, para no dejarnos en el mismo lugar, para “hacerla” en el mientras leemos-escuchamos-miramos-manufacturamos-digitalizamos. Un leer-hacer donde se mueven nuestros cuerpos con el cuerpo material de un objeto o en un suceso estético donde la literatura emerge junto a otras artes y corporeidades (Cristina Blake 2021: 15).

A su vez, como afirma también Albarello, la lectura efectuada a través de los textos digitales tiende a ser una lectura ubicua, intersticial y conectada, a la vez que, al ser la pantalla videolúdica, la lectura se torna una experiencia sinestésica o multisensorial, por lo tanto, implica por completo al sujeto y su accionar.

Por lo tanto, la propuesta consiste en que las prácticas de lectura-escritura dentro del aula contengan también esas características y la selección de textos literarios incorpore un criterio amplio para poder trabajar con materialidades que, en este sentido, sean cada vez más in-

teractivas, lúdicas, disruptivas, innovadoras, donde la palabra no resulte el único lenguaje posible, es decir, como desarrollaremos más adelante, extender aún más los límites del corral.

A su vez, es fundamental mencionar que lxs autores del libro hacen referencia a la importancia del abordaje de la ESI desde la literatura y, en este sentido, lo transliterario se vincula también al contenido de los textos. En cuanto a esto, la selección propuesta por lxs autores consiste en aquellas materialidades que, desde sus producciones artísticas, propongan una perspectiva que permita romper prejuicios y estereotipos, desjerarquizar las identidades de género, ampliar las miradas sobre cada subjetividad y así construir una nueva forma de pensarnos de manera colectiva.

Asimismo, la concepción de infancia también aparece transgredida en el libro, puesto que las materialidades literarias que se mencionan allí, si bien en algunos casos están pensadas desde su concepción para un público especialmente infantil, en otros no, y lo que el libro propone es quebrar también (transgredir) la idea de infancia como un momento determinado de la vida, para concebirlo como un estado de experimentación, como la posibilidad de conectarnos con una mirada abierta y desprejuiciada de nuestro entorno, con el poder sorprendernos, asombrarnos, sentir esa perplejidad sin la cual cada vez más nos automatizamos y, por lo tanto, perdemos cierta conexión (valga la paradoja) con aquello y aquellxs que nos rodean. En este sentido, Carolina Mathieu sostiene que:

en ese movimiento logremos con-movernos, es decir, aunar entusiasmos para no flaquear en medio de las incertezas y los temores de un presente angustiado donde la experiencia mundial humana de ahogo y asfixia se ha vuelto tan literal, tan letal que debería avivar un impulso de acción mancomunada (2021: 84).

En este sentido, es importante volver al texto *El corral de la infancia* de Graciela Montes (2002) que aparece como intertextualidad en el título para pensar cuál es el “más allá” que propone este libro. En principio, podemos determinar que ese *más allá*, está vinculado al prefijo *trans-*, que implica una transgresión en los diferentes sentidos que esa palabra puede tener: transgénero, transnacional, transmedial, transautoridad. Es decir que, si bien como mencionamos previamente, transliterar significa traducir de un código a otro, en este libro el término “transliteratura”, acuñado por Marie Audran y Gianna Schmiltner (2017), se refiere a la transgresión de los límites de lo literario o de lo que *a priori* se podría considerar literatura dentro del ámbito escolar (y fuera de él) y más allá de eso: que la literatura invite a su vez a una transgresión de los límites establecidos (dentro y fuera del texto).

En este punto, entonces, volvemos a Graciela Montes quien, como parte de un movimiento literario que se propuso producir una renovación en el campo de la literatura infantil, surgido en los años '60, encabezado por María Elena Walsh y por Javier Villafañe, pero que luego devino en una nueva camada de escritores y escritoras (Emma Wolf, Elsa Bornemann, Ricardo Mariño, Silvia Schujer, etc.) buscó cuestionar la concepción de literatura infantil con la que se trabajaba dentro del aula, de ese corral recubierto de valores morales en el cual lo literario no era un factor primordial a considerar. Por eso, en su texto, Graciela Montes determina que la literatura infantil no debe ser cerrada y conclusiva, no debe imponer un corral al lector, sino invitarlo a descubrir su propia subjetividad, a desarrollar su imaginación, su pensamiento crítico, su propio lenguaje y que eso se logra pensando en la literatura infantil en igualdad de condiciones con respecto a cualquier otro tipo de literatura, es decir, poniendo el eje en la materialidad del texto, en el valor literario (no moral) del mismo:

propongo un vigoroso regreso a la materialidad del texto, al discurso, a las palabras, esas palabras y no otras, *en ese orden y no en otro orden* con esos vínculos y no con otros, una tras otra, *en esa linealidad única que representa el texto*, en la seguridad de que es ahí, y no en otro lado, donde tiene su domicilio la literatura y donde encuentra sentido el oficio de escritor (Montes 2002: 27).

Resulta fundamental detenerse en esta cita porque es esta idea la que el *más allá* del título del libro que nos convoca hace referencia. Graciela Montes, en el fragmento citado, establece que las palabras hay que considerarlas en *ese orden* y no en otro, en *esa linealidad única* que representa el texto, lo cual, no tiene asidero en la lógica del hipertexto donde no existe un orden determinado ni una linealidad única. Entonces, ese *más allá* redobla esa apuesta, realiza un movimiento exponencial en el que no solo se piense la literatura infantil en su valor literario, sino que además, se busca incorporar textualidades que vayan *más allá* de la palabra, *más allá* de la linealidad del texto, *más allá* de la literatura (según su concepción tradicional), *más allá* del límite entre lector y escritor porque es éste *más allá* en el que las nuevas formas de lectura y escritura parecieran constituirse.

Al mismo tiempo, estos cuestionamientos que se imponen por los modos de producción textuales de las nuevas tecnologías, tienen su correlato en el surgimiento de nuevas materialidades literarias denominada como la *ultraliteratura* contemporánea y que se desarrollan con ímpetu a partir del año 2000. En este sentido, la *ultraliteratura* se encuentra constituida por todas aquellas propuestas artístico-semióticas construidas sobre “la base de la combinación de diferentes códigos, medios y tecnologías, a partir de las cuales el leer se vuelve un leer-hacer ya que se hace presente el cuerpo en acción” (Jelen 2021: 184): los libros-álbum, los *silent book*, libros-objeto, juegos de cartas, instalaciones artísticas, entre otros. Sin embargo, Frugoni y Mathieu

se detienen también en la poesía que no forma parte de la *ultraliteratura* contemporánea, pero que en su carácter ontológico se vincula con el hacer (*póiesis* = hacer), porque la poesía hace algo con nosotrxs cuando la leemos y eso promueve una interacción, en estrecha relación con lo lúdico, que tiene una consecuencia directa en la realidad y que requiere de un lector activo que construya sentido.

A modo de conclusión, podemos afirmar que el libro propone transgredir los límites establecidos que previamente fueron innovadores, pero que los cambios ocurridos en los últimos tiempos nos obligan a repensar, con respecto a la concepción de literatura (infantil o no) dentro (y fuera) del aula y este llamado tiene un fuerte justificativo en el hecho de que vivimos en una época en que la pérdida de límites (entre lo real y lo virtual, el adentro y el afuera, el escritor y el lector, el lenguaje verbal y no verbal), la mixtura, la no linealidad, predominan. En este sentido, el hipertexto –que es el dispositivo de lectura con mayor preponderancia en estos días– se presenta como un exponente de esa transformación, y las instituciones educativas, necesariamente, se debe hacer eco de estos cambios. Sin embargo, el desafío pedagógico, se encuentra en generar prácticas que produzcan una tensión con la tendencia actual hacia el aislamiento cada vez más intensificado, para lo cual, es fundamental el trabajo con la oralidad, por medio de la interacción con nuevas materialidades artístico-literarias, cuyo abordaje implique a los sujetos de cuerpo entero, promoviendo la ocupación de espacios reales, lxs invite a ser lectores-escritores (de textos y de su propia concepción del mundo) y, a su vez, abogue por la construcción de sentidos colectivos que establezcan lazos sociales sólidos a través de ese hilo mágico e insidioso que es la literatura.

***Bárbara Jelen** es Licenciada y Profesora Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), se encuentra actualmente en la instancia final de la Carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura en la misma institución. Se desempeña como docente, asesora y coordinadora en

Nivel Primario, Nivel Medio y Nivel Terciario de Educación, en diferentes instituciones de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, participó de congresos y jornadas como investigadora en el área de Literatura Latinoamericana y Caribeña, como parte del grupo de investigación coordinado por las doctoras Gabriela Tineo y Mónica Marinone (Universidad de Mar del Plata) llamado *Latinoamérica y la contemporaneidad: relatos de las últimas décadas III*, así como también, participó como adscripta del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) dirigida por la Dra. Celina Manzoni. Posteriormente, comenzó a focalizar su trabajo de investigación en relación al vínculo entre escritura creativa, literatura y educación. A raíz de esto, su artículo “Nuevas formas de pensar la literatura y su enseñanza. Reseña de *Más allá del corral: transLiterar la enseñanza* de Cristina Blake, Sergio Frugoni y Carolina Mathieu” fue publicado en la *Revista Lenguas Vivas* nº17.

Bibliografía

- Albarelo, Francisco (2019). *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires: Ampersand ediciones.
- Audran, Marie y Schmiltner, Gianna (2017). “Transliteraturas”. *Revista Transas*. Disponible en: <https://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>
- Blake, Cristina; Frugoni, Sergio y Mathieu, Carolina (2021). *Más allá del corral: TransLiterar la enseñanza*. Buenos Aires: EDULP.
- Chartier, Anne Marie (2011). *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Landow, George P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelen, Bárbara (2021). "Nuevas formas de pensar la literatura y su enseñanza. Reseña de Cristina Blake, Sergio Frugoni y Carolina Mathieu: *Más allá del corral, transLiterar la enseñanza*". En *Revista Lenguas Vivas*, 17. (184-186).
- Montes, Graciela (2002). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Juego, luego existo

Claudia Marcela Segretin*

Un lugar y un tiempo que se abren como hueco para
dar ocasión al juego,
y cierta extrañeza, cierta inquietud,
como de quien va a entrar en territorios desconocidos.
(Montes 1999)

Breve contextualización

Narrar la vida y vivir la narración fue un Taller de lectura, conversación y escritura ofrecido en el marco del programa integral UPAMI, dependiente de la Secretaría de Extensión de la UNMDP, en convenio con el Instituto Nacional de Servicios Sociales para Jubilados y Pensionados, más conocido como PAMI.

Una de las líneas de acción del PAMI destinada a ofrecer actividades sociopreventivas que orienten a los adultos mayores a una vida activa como factor de salud es el Programa UPAMI, que ofrece cursos y talleres que son desarrollados y coordinados por docentes universitarios y se dictan en las unidades académicas con modalidad cuatrimestral.

En el año 2020, con la llegada de la pandemia, fue necesario repensar las actividades, los espacios y las estrategias apenas se vio restringida la presencialidad. En ese escenario y ante la inexistencia de vacunas los adultos mayores fueron considerados el grupo poblacional más vulnerable y, en consecuencia, el más afectado por las medidas que se denominaron sucesivamente Aspo y Dispo. De modo que el inédito escenario que constituía una amenaza para la salud (obligando al aislamiento físico) generaba la necesidad de buscar estrategias, también

inéditas y proporcionales, para morigerar ese cerco físico, fortaleciendo el lazo social.

De esa fe y de una concepción de la extensión alejada del difusionismo o de la mera transferencia (Tommasino y Cano 2016) nació un taller que tuvo su punto de partida y de llegada en el lenguaje en general, y en la palabra poética y ficcional en particular. Se sustentó en una concepción de la lectura, la conversación y la escritura como prácticas socioculturales y en un enfoque metodológico que, desde las perspectivas etnográfica y biográfico narrativa, recupera el pensamiento narrativo y las escrituras narrativas como instrumentos de construcción de identidad, conocimiento y apropiación crítica de la cultura (Bruner 2012). La propuesta también se nutrió de algunos hallazgos del campo educativo (Díaz Barriga, López y Heredia 2017) vinculados con el uso de relatos digitales personales, para compartir experiencias significativas de la vida. Un último aporte provino del universo digital. El ecosistema de pantallas ofrece una variedad de entornos de trabajo, producción, publicación y repositorios de recursos digitales (Albarelo 2019) de la cual seleccionamos la configuración más pertinente y accesible a dichos destinatarios.

Sin embargo, fue el juego el que aseguró ocasión y andamiaje para instalar un tiempo de otro orden, de otra calidad dentro del tiempo uniforme y extraño del aislamiento pandémico permitiendo recrear un contexto en el que fuera posible jugar los juegos del lenguaje al tiempo que entregarse al lenguaje como juego para recuperar los juegos y juguetes de la infancia. Como afirma Biancotto (2021):

Es posible que, en tiempos de derrumbe y estupor, ponerse a pensar la escritura como juego resulte por lo menos insensato, cuando no lisa y llanamente estúpido, una tontería absurda. [...] Un aire de travesura para alivianar el peso de la nube juiciosa. La aventura, en el horizonte del deseo. El tiempo, en la extensión de lo posible. El juego, como valla y como trampolín (139-140).

Juego, luego existo

En los contextos sucesivos de Aspo y Dispo en los que se desarrolló aquel taller, todos hemos tenido ocasión e impulso (y casi obligación) de reflexionar sobre nuestro modo de estar en el mundo, de habitarlo, de pensar cuáles son nuestros vínculos (con los que están y con los que ya no están), de revisar el paso y la percepción del tiempo y el recorrido vital que nos había colocado y detenido en una cuarentena con características singulares para cada quien. Esa reflexión escasamente había tenido oportunidad de ser puesta en palabras para ser compartida o modelada desde el lenguaje dándole un carácter estético, lúdico y cognoscitivo. Para el grupo de mujeres, adultas mayores que formaban parte del taller, tomar la palabra, apelando a movilizar y revalorizar la textoteca interior y a leer y escribir con otros bordeando la frontera indómita se vinculaba entonces con la posibilidad de ser sujeto, de asumir la enunciación y construir una interlocución posible tomando retazos de lo que otros habían legado pero reelaborándolos de forma singular. Tomar la palabra fue articular pensamiento, memoria, juego y emoción y también la posibilidad de inscribirse significativamente en el tapiz cultural montesiano (2007).

El espacio poético y la textoteca interior como puntos de partida

Graciela Montes (1999) se pregunta “¿Por qué insistir en que la literatura forme parte de la vida de las personas? ¿Dónde está esto que llamamos literatura?” (50). Y formula la noción de frontera indómita:

...territorio en constante conquista, nunca conquistado del todo, siempre en elaboración, en permanente hacerse; por una parte, zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo, pero también algo más: única zona liberada. El lugar del hacer personal. [...] Es ahí donde está la literatura; ahí se abre la frontera indómita de las palabras (52-53).

Y en otra parte agrega:

Porque todo el que juega, todo el que ha jugado, sabe que, cuando se juega, se está en otra parte. Se cruza una frontera. Se ingresa a otro país, que es el mismo territorio en el que se está cuando se hace arte, cuando se canta una canción, se pinta un cuadro, se escribe un cuento, se compone una sonata, se esculpe la piedra, se danza (34).

Para visitar esa frontera indómita y realizar un aporte a su ensanchamiento se apeló, en primera instancia, al trabajo directo con los textos internos (Devetach 2012), esos gracias a los cuales todos tenemos algo o mucho para decir: viento del este, lluvia como peste; al mal tiempo, buena cara; sola, fané y descangallada; hacéte amigo del juez, no le des de qué quejarse; quién te ha visto y quién te ve; viejos son los trapos; treinta días trae noviembre con abril, junio y setiembre; sal de ahí, chiva, chivita; Malena canta el tango como ninguna; punto y coma, el que no se escondió, se embroma... Dichos de padres, madres, abuelos; refranes; fragmentos de canciones; de poesía tradicional o de obras de la literatura más canónica; anecdotario; fórmulas de juego, ocurrencias del habla popular que nos habitan, constituyen nuestra textoteca interior y nos inscriben en una filiación familiar, regional, cultural. Como afirma Devetach: “Reconocernos en los textos compartidos nos da noción de pertenencia, de ‘venir con un pan debajo del brazo’, de estar en una trama común que de alguna manera nos respalda” (2012: 38).

A ese reconocimiento de lo que se tiene y de lo que se comparte le sigue un trabajo de escritura en taller a partir de consignas que siempre tenían “algo de valla y algo de trampolín” (Alvarado 2013) y que posibilitaron que la literatura y el juego formaran parte de instancias de producción. El dispositivo se completaba con las sesiones semanales de conversación literaria, para leer con otros, en las que estaba la llave de la intervención (Bajour 2010) que las volvía experiencias dialógicas, con espesor y consistencia.

Mencionamos al principio que este taller se pensó como una invitación a jugar los juegos del lenguaje al tiempo que entregarse al lenguaje como juego para recuperar los juegos y juguetes de la infancia. Coincidimos con Montes en que jugar es asunto de ocasiones, ocasiones propicias. La autora refiere a materiales y tiempos apropiados pues “Si no hay un dónde y un cuándo y un con qué hacer arte la ocasión se achica” (1999: 40). Así fue que establecimos el *dónde* y el *cuándo* a partir de coordenadas físicas relacionadas con el calendario y coordenadas virtuales que proveyeron las TIC, especialmente las plataformas de videollamada, y el *con qué* a partir del corpus de lectura y conversación¹; las consignas de trabajo, lectura y escritura y una desafiante mediación durante las sesiones de conversación.

En cuanto al corpus de lectura y conversación sobre la lectura, se anudaron voces teóricas potentes que han pensado y dicho mucho acerca de la importancia de la lectura literaria y el juego en la vida de las personas; voces literarias (que tematizan y/o habitan la infancia, los recuerdos, el habla cotidiana, el tiempo, el barrio). La selección incluyó breves textos literarios que hacen del juego su referente o su materia significativa: “Juegos prohibidos” de Laura Devetach (2007), “La decadencia de la bolita” de Alejandro Dolina (1988), “Lo que escuchó un pajarito” de Iris Rivera (2012), “Enganchado en la pelea” de Laura Devetach (2012), “La nona Insulina” de Ema Wolf (2002), audiovisión de variados materiales y numerosas actualizaciones de la poesía infantil de la tradición oral de la mano de Luis Pescetti.

En relación con las consignas, iniciamos el recorrido con la puesta en palabra de los juegos que jugábamos en cuarentena (para recuperar la gratuidad del tiempo, antes que para *matarlo*) en diálogo con la lectura y la reflexión a partir de algunos de los mencionados textos, la

¹Cfr. Textos literarios en Bibliografía.

audición de relatos en la voz de Alejandro Apo y el visionado de videos de Pescetti. Aquello permitió activar y recuperar escenas de los juegos de las infancias del grupo como paso previo a prácticas de escritura con el propósito de *aflojar la mano*, hurgar en la textoteca (y en la ludoteca) interior y producir colectivamente un archivo poético de juegos de la infancia para las nuevas generaciones. Liliana cuenta:

En mi infancia, en las tardes de verano, después de tomar la leche salíamos a la puerta a jugar, los tres hermanos que vivíamos en el último departamento en un edificio tipo PH. En los otros departamentos vivían los tíos y con ellos nuestros primos, un grupo de 7 chicos y algún vecino que se nos sumaba cuando recibía por el portero la invitación de “¿Salís a jugar?”. En esos tiempos las calles de Lanús eran como patios de juego y los chicos disfrutábamos de sus veredas igual que algunas vecinas que sacando una silla se sentaban en la puerta de sus casas y nos observaban como parte del paisaje. Casi siempre se imponía como juego “La Escondida”. Caía la tarde, se asomaban las sombras y jugábamos hasta que nos interrumpía, el llamado: “A comer!” Por esos recuerdos vividos llenos de adrenalina, por estar inmóviles esperando no ser descubiertos, por ese suspenso y por la complicidad que generaba ser “salvado” cuando habías sido descubierto, pensé que este juego merecía ser rescatado para las futuras generaciones. “La Escondida”, no debe caer en la decadencia y el olvido sufrido por el balero, la bolita y el yoyó. Así que pensando todo esto decidí escribir su Reglamento. Y ahí va....

Del mismo modo, recuperar mediante la conversación el refranero popular, la poesía de tradición oral y también los versos del tango, el bolero y la canción popular para enhebrarlos a la manera de “Lo que escuchó un pajarito” de Iris Rivera o de “Enganchado en la pelea”, de Laura Devetach abrió paso a nuevas escrituras personales:

El sol del 25 viene asomando y me dieron las 10 y las 11 y las 12, porque sólo se vive una vez y la Cenicienta corría a palacio con los zapatos rotos, zapatos rotos, con esa facha a dónde vas, tratando de alzar la ceja

en vez de la voz, porque siempre viví a mi manera. Mientras Caperucita asustada porque la corría el lobo gritó ¡qué ganas de no verte nunca más, que ganas de no verte nunca más! (Beatriz).

En el trabajo de conversación sobre los textos, al tiempo que se actualizaba una función deíctica al señalar estos recursos y mostrar de qué está hecho el arte, la literatura y el juego, se generaban las condiciones para jugar esas mismas cartas en nuevas producciones a partir de la experimentación con la creatividad verbal que Maite Alvarado (2013) reclama, cuando historiza la enseñanza de la escritura.

Así, las textotecas internas se entramaron a partir de numerosos juegos del lenguaje literario como repeticiones, acumulaciones y listas, remixado, collage, trasposiciones, desvíos o transgresiones genéricos, entre otros procedimientos. La reiteración, tanto de lo que se dice como del cómo se lo dice, tan cara a la poesía de tradición oral para la infancia (Stapich 2007) les abrió una y otra vez la puerta del lenguaje para ir a jugar a aquellas adultas mayores en aislamiento.

Conscientes de que “Cuanto más haya jugado el jugador, en mejores condiciones estará para entrar en el juego” (Montes 1999: 41) circularon los borradores como textos adjuntos y también en las voces de las escritoras, durante los encuentros sincrónicos, a partir de consignas que proponían escribir con restricciones o *a la manera de* y propiciaban exploraciones estéticas y lúdicas enriquecidas con el acceso a algunas nociones teóricas para reconocer, comprender y valorar los diferentes recursos para narrativizar y ficcionalizar la experiencia y el recuerdo. Desde una concepción de la escritura como resultado del trabajo procesual antes que de la inspiración, arribamos grupalmente, ya en el tramo final del taller, a la producción y posterior publicación de unas escrituras de mayor aliento: breves textos de género narrativo, de implicación subjetiva con apertura a lo ficcional.

Riesgo y extrañeza

El espesor vital de las participantes del taller y su variado conocimiento del mundo imprimieron su propio sesgo, ritmo y recorrido a un proceso dialógico que, como lo quiere la extensión crítica, inevitablemente nos transformó a todas. Al calor de las conversaciones semanales, el grupo pudo recuperar y a veces construir y sistematizar un conocimiento acerca de algunos de los géneros literarios de la tradición popular; reconocer, comprender y valorar los diferentes recursos del discurso narrativo e identificar algunos de sus géneros; movilizar la textoteca interior y la memoria en una apropiación que permitió la producción de textos breves en los que incorporaron y modelaron estética y lúdicamente la experiencia y el recuerdo (como afirma Oliver Sacks (2020), recordar es siempre reconstruir, no reproducir) para, finalmente, tomar el riesgo de publicar una entrada en una antología digital.² Y más aún, las integrantes conquistaron un conocimiento acerca de sí mismas como lectoras y escritoras y también como mujeres (adultas mayores, en su mayoría) colocadas en un contexto inédito de aislamiento.

Sosteniéndose en el juego ritual de los encuentros de los jueves, se atrevieron a interpelar subjetividades, historias personales y representaciones. “Se nos invitaba a cruzar el umbral, y cruzarlo tenía sus consecuencias” advierte Montes (1999: 36). Los paisajes, juegos y juguetes de las infancias; las juventudes; las elecciones de vida; las amistades cosechadas; los exilios; las familias constituidas fueron tópicos revisitados desde una conversación emotiva y profundamente de género y reescritos al amparo de la ficción desde ese doble movimiento que las reglas del juego proponían: narrar la vida y vivir la narración. En el

² Ver: Segretin, C. M. (s. f.). Producciones del taller. *Viejos son los trapos*. Recuperado 21 de julio de 2022, de <https://viejoslostrapos.blogspot.com/>

final de estas líneas, escuchemos la voz de Maisa reconstruyendo, desde la escritura, los domingos de su infancia:

Los tendedores se vestían de circunferencias perfectas de masa de 2mm que la Nonna ponía a secar, después de estirla con su palo de escoba, para luego hacer esos raviolos que aún a través del tiempo me hacen salivar. Tenían forma de pequeñas empanadas, casi podría compararlas con Varenikes, solo que el relleno era de gallina. El tucco con peceto mechado, a la façon Nonna.

A postre (que era siempre el mismo, porque nos encantaba, y porque era barato, puesto que se hacía con el pan seco de toda la semana y los huevos de su gallinero) solo teníamos derecho los menores: budín de pan de la Nonna.

La casa se perfumaba a azúcar quemada, Tucco y Parmesano. Recuerdo que yo era la encargada de rallarlo, estaba obligada a silbar o cantar, para que ella supiera que no me lo comía. Me quedaba el olor en los dedos como si siempre estuviera ahí.

Después del almuerzo, venían los juegos, para algunos había que tener más de 12 (Pirinola, Lotería, 7 y 1/2). Se jugaba por los porotos que la Nonna guardaba, celosamente, de domingo en domingo.

Pero lo mejor de los domingos eran las aventuras de papá. Tuvo que pasar tiempo para saber que tales fascinantes aventuras no eran ni siquiera de su imaginario.

Lo supe el día en que tuve al alcance de mis ojos la Revista El Tony y encontré a Nippur de Lagash. Pero la pasión que ponía al contar “sus” aventuras, nos mantenía como lombrices pegadas al suelo para escuchar.

***Claudia Segretin** es Profesora en Letras (UNMdP), Diploma en Lectura y escritura (FLACSO), Especialista en Gestión Editorial (Gutenberg/UTN) y en Educación Mediada por Tecnologías (INFOD). Adjunta de Didáctica Especial y Práctica Docente y de Seminario de la Enseñanza de la Lengua Materna del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades, UNMdP. Investigadora de GRIEL, integrante del CELEHIS y de la

subse de la Cátedra Unesco. Es miembro del Comité Editorial de *Catalejos. Revista sobre Lectura, Formación de Lectores y Literatura para Niños*. Extensionista y coordinadora de talleres para docentes sobre lectura, escritura, y literatura para niños y jóvenes. Editora de publicaciones pedagógicas y literarias y coautora de *Géneros secundarios: Literatura y canon en la escuela* (2020), *Antología de microrrelatos de la formación docente Lo bueno, si breve...* (2019), *Formación docente y narración. Una mirada etnográfica sobre las prácticas* (2017), *Prácticas de lectura y escritura en la formación docente. Las penas y las vaquitas son de nosotros* (2012), *Textos, tejidos y tramas en el taller de lectura y escritura. El piolín y los nudos* (2008), *Artepalabra. Voces en la poética de la infancia* (2007) y *El rompecabezas de la lectura. Sobre inclusiones, exclusiones e incursiones* (2006). Fundadora de la Asociación Civil Jitanjáfora (ALIJA).

Bibliografía

- Albarello, F. (2019). *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires: Ampersand.
- Alvarado, M. (2013). *Escritura e invención en la escuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajour, C. (2010). “La conversación literaria como situación de enseñanza”. *Revista Imaginaria*, 282. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/2010/11/la-conversacion-literaria-como-situacion-de-ensenanza>
- Biancotto, N. (2021). “El jardín de la escritura”. En *Biancotto, N. (Coord.) et. al. Dossier —La aventura de perder el tiempo: escritura y juego. Badebec, 21* (2021). Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/518>.
- Bruner, J. (2012). *La fábrica de historias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Devetach, L. (2012). *La construcción del camino lector*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Díaz Barriga, F., López, E., & Heredia, A. (2017). Construcción de un sitio web con relatos digitales personales (RDP) con fines pedagógicos. En S. Espino & C. Barrón. *La lectura y la escritura en la educación en México*.

- Aproximaciones teóricas, experiencias aplicadas y perspectivas de futuro.* IISUE-UNAM. Disponible en: [http://132.248.192.241:8080/xmlui/bitstream/handle/II-SUE_UNAM/254/Construcción de un sitio web con relatos digitales personales \(RDP\) con fines pedagógicos.pdf](http://132.248.192.241:8080/xmlui/bitstream/handle/II-SUE_UNAM/254/Construcción_de_un_sitio_web_con_relatos_digitales_personales_(RDP)_con_fines_pedagógicos.pdf)
- Montes, G. (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, G. (2007). *La gran ocasión.* Disponible en: [La gran ocasión: la escuela como sociedad de lectura \(educacion.gov.ar\)](http://educacion.gov.ar/la-gran-ocasion-la-es-cuela-como-sociedad-de-lectura)
- Stapich; E. (2007). *Con ton y con son. La lengua materna en la Educación Inicial.* Buenos Aires: Aique.
- Tommasino, H., & Cano, A. (2016). Modelos de extensión universitaria en las universidades latinoamericanas en el siglo XXI: tendencias y controversias. *Universidades*, LXVI (67), 7-23. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/373/37344015003.pdf>
- Segretin, C. M. (s. f.). Producciones del taller. *Viejos son los trapos.* Disponible en: <https://viejoslostrapos.blogspot.com/>

Textos literarios

- Bovo, A. M. (s. f.). *Narrarse la vida, tal como deseamos vivirla.* Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qd7bV2rYRKI>
- Canal Encuentro. (s.f.). *Poetas latinoamericanos: Gabriela Mistral (La casa).* Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5hktaPdcKak>
- Devetach, Laura (2007). “Juegos prohibidos”. En *Oficio de palabrera.* Buenos Aires: Colihue.
- Devetach, L.; Rojas, S.O. (2012). “Enganchado en la pelea”. En *Canción y pico.* Buenos Aires: Sudamericana.
- Dolina, A. “La decadencia de la bolita”. En *Crónicas del Ángel Gris.* Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Iglesias, P (s/f). Los contadores de historias. En la voz de Jean Pierre Noher. Buenos Aires: Orsai.

- Mairal, P. (s.f.). *La fuerza de la lengua*. Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IxeYtEt-JLgk&t=11s>
- Pescetti, L. (s.f.). *Sal De Ahí Chivita Chivita*. Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2PSfCoHhNIA>
- Pescetti, L. (s.f.). *Juegos poéticos con sonidos y sabores*. Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o9RZD9ka2ec>
- Pescetti, L. (s.f.). «*Te mando*» (*poema y juego de taller*). Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PE-DUGuxMRhU>
- Pescetti, L. (s. f.). «*Instrucciones*» *jugar con listas de acciones*. Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uPpbFZqwKCs>
- Pim Pau. (s.f.). *PICA PIEDRA (Juego de Manos)*. Recuperado 21 de julio de 2022. Disponible en: <https://youtu.be/UQ34zIP3gsE>
- Rivera, I.; Degliomini, C. (2012). *Lo que escuchó un pajarito*. Zaragoza: Edelvives.
- Wolf, E. (2000). La nona Insulina. En *Los imposibles*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Pan Flauta.
- Sacks, O. (2020). *Un antropólogo en Marte. Siete relatos paradójicos*. Barcelona: Anagrama.

Las antologías escolares de literatura fantástica. Mediaciones editoriales y modos de leer

Marianela Trovato*

El presente trabajo es un avance de investigación enmarcado en el proyecto de investigación “Prácticas de lectura y mediación literaria: interpretación de las operaciones de la selección, edición y circulación en el campo escolar argentino”, dirigido por la Dra. Carola Hermida y perteneciente al Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje (OCA 2385), de la Facultad de Humanidades (UNMDP), radicado en el CELEHIS y en cooperación con la cátedra Unesco de lectura y escritura (subsede Mar del Plata). Da continuidad al proyecto “Las prácticas de lectura entre la escuela y la Universidad”, 2019-2020.

La investigación parte del análisis de los modos en que las antologías escolares de literatura fantástica funcionan como una “mediación editorial” (Chartier 2001) entre el campo literario y el campo pedagógico y qué implicancias tiene esa mediación sobre los modos de leer en la escuela. Carolina Tosi explica:

En efecto, la mediación editorial ejerce acciones sobre el texto de acuerdo con los públicos a los que apunta, sus objetivos y sus campos de práctica. De ahí que pueda pensarse que una obra nunca es la misma si está inscripta en formas diferentes, es decir que en cada ocasión tendrá significaciones distintas (129).

Además, la autora agrega:

En suma, las antologías, configuradas mediante dos operaciones centrales de mediación editorial, como la selección y el recorte de textos, vehiculizan una historia literaria y trazan un recorrido de lecturas que definen una determinada concepción acerca del objeto “literatura” (134).

Por lo tanto, podemos decir que se trata de un objeto complejo a analizar que requiere construir un marco flexible, en tanto exige recortar datos que provienen de distintos campos y reclama herramientas diversas.

En primer lugar, una indagación acerca de los procesos en torno al género en nuestro país nos permite delinear algunos aspectos de sus transformaciones en el campo literario. Los inicios de la literatura fantástica en Argentina se sitúan en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de textos de escritores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg y Miguel Cané. Esos relatos se publican en distintas revistas culturales en un contexto de consolidación del Estado moderno, la imposición del modelo liberal y la ampliación del público lector. Además, llegan las traducciones de autores europeos y norteamericanos que, como Edgar Allan Poe, propician influencias y apropiaciones del género fantástico en formación.

María Teresa Gramuglio realiza un extenso análisis acerca del denominado “imperio realista” que fue preponderante en el campo literario argentino desde fines del siglo XIX, hasta los años treinta del siglo XX. Entre las razones de la dominante del realismo literario, la autora menciona que:

sus procedimientos tradicionales, ya sedimentados en la literatura occidental, sumados a las amplias zonas de contacto entre sus ficciones y las del folletín, resultaban funcionales a las disposiciones y expectativas de los nuevos lectores que ingresaban en el universo de la cultura letrada. Luego, (...) la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes (8).

En el marco de estas condiciones de surgimiento, la literatura fantástica en Argentina emerge como algo nuevo y no canónico.

En la escuela secundaria, el género fantástico se abre paso recién en la segunda mitad del siglo XX. Durante ese largo período intermedio, se retardó la incorporación sistemática de este tipo de literatura en el ámbito escolar y se privilegió la importancia de las formas realistas.

Gustavo Bombini (2004) destaca a los programas de 1884 como aquellos que comienzan a perfilar un canon escolar posible, qué enseñar y cómo hacerlo. La intención de estos programas es la de reproducir la cultura literaria legitimada desde lo oficial. Allí, se exponen los motivos por los que es necesario hacer un recorte del amplio campo perfilando a la escuela como aquella que debe salvaguardar a los jóvenes de cierta parte de la producción literaria. Bombini explica que en torno la selección de aquella literatura que debe ser enseñada en la escuela operan exclusiones que replican los criterios del canon del campo literario. La literatura, en estos programas, encuentra su lugar como medio para la persecución de unos fines trazados *a priori* (el proyecto político del liberalismo) y relacionados con la instauración de la idea de nacionalidad.

Más adelante, en el campo literario, la publicación de la *Antología de literatura fantástica* en 1940 es un punto clave de consagración para los escritores que ya venían participando de debates en torno al concepto de literatura en general y de la literatura nacional, en particular. El libro contribuye así a la consagración de una serie de autores como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Julio Cortázar.

A su vez, ese proceso dio paso a la incorporación de la literatura fantástica en el canon escolar a partir de las propuestas editoriales de Kapelusz. De este modo, la primera antología que realiza una selección del género para la educación media es la *Antología de la literatura fantástica argentina 1. Narradores del siglo XIX*. Aparece por primera vez en 1970 y se reedita en la década del '90, en el marco de la colección Grandes Obras de la Literatura Universal (GOLU), orientada a producir libros para el ámbito escolar. Le sigue la *Antología de*

literatura fantástica argentina 2. Narradores del siglo XX, que se publica en 1973 y la reedición data de 1984.

Como señala Paola Piacenza: “la colección configuró durante los años sesenta –en los que tuvo mayor incidencia en el mercado– cierto modo de ser de las ediciones de literatura para la escuela” (110). Y la autora agrega:

En los años sesenta en la Argentina, la lectura aparece como el principal dispositivo de comprensión, apropiación, reproducción y transformación del universo simbólico tanto a nivel individual como de las instituciones. Esta posición podría explicarse en relación con el lugar de la lectura en la tradición cultural argentina como pieza maestra del proyecto del liberalismo pero, en la coyuntura inmediata de esos años, aunque heredera de los beneficios de esa historia, su centralidad está referida al fuerte impulso de la industria editorial, la “nacionalización” y “latinoamericanización” de los catálogos y el auge de la traducción (por el posicionamiento de los libros argentinos en el mercado europeo), el fortalecimiento del poder adquisitivo de la clase media y un crecimiento notable de la matrícula de la escuela secundaria y de la universidad (112).

Por otro lado, en cuanto a su forma, las dos antologías de literatura fantástica de GOLU cuentan con un “Estudio Preliminar”, seguido por la sección de textos literarios, la bibliografía y, por último, se agrega además una guía de trabajos prácticos. En ambas, las narraciones están precedidas por un resumen cronológico de la vida y obra de cada escritor. En la compilación sobre el siglo XIX se incluye una “Noticia” referente a cada autor. Paralelamente, a continuación de cada cuento se presentan valoraciones sobre los textos poniendo de relieve la intención de trazar un cierre categórico a la producción de significados posterior a la lectura.

Acerca de esta propuesta editorial, Gustavo Bombini sostiene:

Desde sus comienzos GOLU se pensó como una herramienta pedagógico-didáctica para el alumno de la escuela media, en una edición accesible tanto para los propios alumnos como para las bibliotecas escolares (...). Este claro recorte en la configuración del destinatario determinó tanto la selección de los títulos publicados como el tratamiento dado al material seleccionado, desde el punto de vista de las operaciones de recontextualización, en manos de profesores especializados en cada área en cuestión, como en la consideración del aparato paratextual, con fuertes marcas instruccionales en su diseño y en el despliegue de estrategias facilitadoras para la comprensión lectora (134-135).

Así, son estas antologías las que canonizan el género en el ámbito escolar. Sin embargo, al mismo tiempo, despliegan un aparato paratextual que tiende a configurar una idea de lectura literaria fuertemente condicionada. Bajo estos protocolos de lectura escolar la mediación editorial se vuelve restrictiva a riesgo de limitar las potencialidades creativas de la lectura. En este sentido, es claro el contraste entre la recontextualización de los textos literarios que opera en la antología de literatura fantástica pensada para su circulación fuera del ámbito escolar y las compilaciones diseñadas para el trabajo didáctico en la educación media. Por ello, en el caso de estas últimas, cabe preguntarnos qué lugar queda para la autonomía de los jóvenes lectores y qué representaciones de la literatura se desprenden de esos materiales.

Complementariamente, Bombini analiza la función de los paratextos dentro de los libros antológicos y señala:

En algunos casos el texto crítico cobra tal relevancia que pareciera que la inclusión de la obra literaria se justificara como “texto-segundo” subsidiario de ese primero, el discurso crítico.

Esta estrategia en relación con la lectura del texto crítico y las posibilidades de interpretación puede tener un efecto negativo desde el

punto de vista didáctico en tanto que si el alumno es un lector no entrenado y con un acercamiento a la literatura mediado por el sistema escolar, difícilmente podrá advertir el carácter parcial y provisorio de toda crítica a la vez que desestimará la producción de su propia lectura (139).

Además, en cuanto a la literatura fantástica en particular, comenzar la lectura de los textos literarios luego de pasar por un amplio bagaje teórico que despliega definiciones, clasificaciones y nombres de autores, ¿no interrumpe una sorpresa que puede resultar relevante o provechosa a la hora de trabajar con este género en la escuela?

Las antologías de literatura fantástica de GOLU funcionaron desde su primera edición como dispositivos de mediación que delimitan modos de leer el género particular. Desde su perspectiva, el lector joven de la escuela media no es apto para acercarse a la literatura fantástica sin un recorrido previo que le indique qué leer y cómo hacerlo. El diseño de estos libros se presenta como catálogos que le dan una gran importancia a los aportes teóricos que se ubican al inicio. Los textos literarios ejemplifican lo que se explicó con anterioridad y las valoraciones finales producen un cierre que se orienta a desestimar otras lecturas distintas de la oficial consideradas desvíos no deseados.

Además, en la *Antología de literatura fantástica argentina 1* el catálogo de lo fantástico se construye desde lo temático incorporando categorías como: “narración de lo desconocido sin implicancias científicas”, “narración de lo desconocido con aportes ‘científicos’ no confirmados”, “el mito”, “lo parapsicológico”, “la levitación”, “la metamorfosis”, etc.

Existe en las dos antologías de Kapelusz una preponderancia de lo temático para el abordaje de lo fantástico. Tanto desde los paratextos iniciales como desde las actividades propuestas hacia el final, las antologías funcionan como mediaciones editoriales que inducen al lector a detener la atención sobre los temas, personajes recurrentes o

contenidos de la literatura fantástica. Desde esta perspectiva de la lectura, la invitación no es a preguntarnos cómo está logrado el efecto de ambigüedad en el discurso o qué de la materialidad textual constituye lo fantástico. Por el contrario, el trabajo se orienta a reconocer en los textos literarios lo desplegado por el texto expositivo de la propia antología.

Rosalba Campra dice acerca de las particularidades del género:

Y es que apariciones, inversiones temporales, superposiciones espaciales, materializaciones e intercambios de identidad no agotan el universo fantástico. Existe otro tipo de trasgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega, precisamente, con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa. Es decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio (...) (112).

Asimismo, Asquineyer y Giacobone consideran que “(...) el género fantástico se vuelve un plafón poderoso para problematizar, desde el régimen de la enunciación, los procedimientos narrativos. El género produce un juego de deslizamientos semánticos indiciales que sugieren al lector interpretaciones sospechosas” (83). Precisamente, estas posibilidades que presenta la literatura fantástica en torno a la formación de lectores críticos y autónomos no son las que se propician en las antologías escolares vistas.

Por el contrario, la organización espacial interna a los libros de GOLU, la acumulación de referencias teóricas, tópicos, nombres de autores e información histórica y la proliferación de notas al pie en los relatos convergen en una idea de la lectura literaria asediada y controlada. La literatura deviene entonces un objeto al que el joven no puede acercarse despojado de la teoría. Esta consideración puede ser especialmente negativa en el caso de la literatura fantástica que apela a un lector activo que construya el sentido del texto en la lectura. Así pensados, estos materiales no resultan potentes herramientas en la

formación de lectores que por sí mismos problematicen el lenguaje y construyan interpretaciones que luego enriquezcan con aportes de la teoría.

Como señalaba Piacenza, estas antologías se volvieron emblemáticas y marcaron una identidad que las propuestas editoriales posteriores retomaron. En 2008, Kapelusz nos ofrece una nueva antología de GOLU sobre literatura fantástica orientada al trabajo escolar: *El cuento fantástico argentino: Borges, Cortázar, Ocampo y otros*. El índice del libro nos señala que está dividido en diferentes secciones. Los apartados que anticipan a los cuentos son cuatro.

En primer lugar, “Nuestra colección” deslinda postulados en torno a la lectura en términos generales y menciona la importancia de vincular la literatura con otras manifestaciones artísticas. Con este gesto, la editorial parece haberse actualizado y retoma ideas del diseño curricular en vigencia. Los paratextos de la antología han cambiado, sin embargo demuestran que la diagramación en pos del control de las lecturas sigue vigente. El apartado “Avistaje”, si bien introduce la novedad de proponer actividades de prelectura, estas están orientadas a definir conceptos como cuento, novela, fantástico, que se presentan como imprescindibles para el abordaje literario.

A continuación, se introduce “Palabra de expertos”, segmento teórico que se ocupa de explicar distintas cuestiones acerca de la literatura fantástica. Las denominaciones de los paratextos nos remiten una vez más a la preparación necesaria para la lectura postergada. De este modo, cuando el lector ya ha pasado por un primer “Avistaje” y luego se ha iluminado con la “Palabra de expertos”, puede acceder a la literatura para, finalmente, trabajar “Sobre terreno conocido”. En este último segmento, se despliegan propuestas de comprensión de lectura que, a partir del verdadero o falso, se espera que el lector “bucee” entre los cuentos para encontrar la respuesta.

Más adelante, la sección “Actividades de comprensión y análisis” presenta una organización interna que divide los distintos fragmentos de enunciado con diferentes colores. En letra azul, ubicadas antes de las consignas, están las explicaciones teóricas. Inmediatamente después, las consignas retoman esas definiciones. Así, se genera una lógica conductista de correspondencias que recuerda las mismas concepciones que se vislumbraban en las anteriores ediciones.

En antologías de mayor actualidad también perviven ciertos modos que la colección GOLU impuso con eficacia. *Cuentos fantásticos argentinos*, de 2014, de Cántaro, dice en su “Introducción”: “La sección *Puertas de acceso* busca ofrecer estudios preliminares que resulten atractivos para los alumnos, con el fin de que estos sean conducidos significativamente al acopio de la información contextual necesaria para iniciar con comodidad la lectura” (Ojeda y Lucero: 3) No resulta casual la utilización de la metáfora de las puertas, puesto que la información desarrollada se nos presenta como un modo de entrada esperable al texto. Como afirma Paola Piacenza (2015), la idea subyacente de estos paratextos es el de “franquear el acceso a las obras”.

Más adelante, la antología de Cántaro define al concepto de literatura fantástica con la cita de autoridad de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov (marco teórico cristalizado desde las publicaciones de GOLU sobre el género), pero se pierde entre largas explicaciones acerca del espacio en la narración, la diferencia entre historia y discurso, el tiempo de la historia y el tiempo del relato, el cronotopo, las ideas de eucronía y utopía, etc. Todo ese bagaje se presenta como fundamental antes del contacto con los textos de la selección.

En esta línea, las actividades también parecen continuar con el legado de las propuestas iniciales de GOLU. Por un lado, desde la organización y las consignas, el libro invita a retomar la teoría y reconocer ciertos aspectos en los textos, como recursos retóricos, tipos de narrador,

cronotopos, entre otros. Insistimos aquí en la reflexión acerca de qué lugar le deja este tipo de propuestas a la literatura.

En *Cuentos fantásticos argentinos* encontramos consignas como: “4.1 Busquen en *Cuarto de herramientas* el listado de símbolos. Luego, señalen oralmente cuáles de estos símbolos aparecen en los cuentos leídos y de qué manera pueden ser interpretados (...)” (Ojeda y Lucero: 133). En principio, el texto parece servir para corroborar lo ya estudiado. Así, las consignas tienden a vincularse con la recuperación de categorías expuestas en los paratextos y la invitación a volver al texto se reduce a un movimiento de verificación. La idea de comprobación está latente a lo largo de toda la antología socavando las posibilidades de la literatura fantástica para que surjan de la misma lectura los aspectos a ser trabajados.

Contrariamente, el actual Diseño curricular para la Educación secundaria del Ciclo superior menciona:

Nada más lejos de la riqueza, diversidad y amplitud de lecturas que ofrece un texto literario que presentar a los estudiantes la interpretación de un texto de manera anticipada, que explicar al alumno un texto, o abrir el juego de interpretación con la curiosa pregunta “¿qué quiso decir el autor?” En estos casos la búsqueda del lector en general pierde sentido porque en estas intervenciones docentes subyace la idea de una interpretación unívoca, lineal, “correcta” (Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires 2010: 11).

Si bien, en términos generales, el Diseño curricular continúa una línea canónica (similar a la esbozada por las antologías que lo antecedieron) y que ha quedado desactualizada en cuanto a la selección de textos, el trabajo con la literatura que propone va en dirección opuesta a lo que perfilan las antologías analizadas. Entonces, a partir de lo expuesto hasta aquí, podemos pensar en que existe una tensión entre el campo editorial, por un lado, y los campos pedagógico y literario, por otro.

En un afán por facilitar la tarea del docente y del estudiante, quizá persiguiendo fines comerciales, las propuestas editoriales pedagogizan el género fantástico volviéndolo accesible a un público que estiman poco preparado en vez de apuntar a la formación de lectores autónomos como reclama el Diseño curricular y como merece un tipo de literatura que busca intranquilizar desde su discursividad.

***Marianela Trovato** es Profesora en Letras para el Tercer Ciclo de EGB y Educación Polimodal por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente, es ayudante alumna en la cátedra Didáctica Especial y práctica Docente del Profesorado en Letras, de la Universidad Nacional de Mar del Plata y adscripta en el Seminario de la enseñanza de la lengua materna y la literatura (“Seminario Enseñar/aprender: de la teoría al diseño didáctico” para plan 2000) del Departamento de Letras. He participado como expositora en distintas jornadas, locales, nacionales e internacionales cuyos temas se han centrado en la Didáctica de la Lengua y la Literatura, problemáticas y debates en torno a ellas y he publicado diversos artículos y reseñas en revistas especializadas y de divulgación. Desde 2015 es investigadora en formación del Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje (OCA 2385), de la Facultad de Humanidades (UNMdP- Secretaría de Ciencia y Tecnología), radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Y, desde el 2014 hasta la actualidad, se ha desempeñado como Profesora de Prácticas del Lenguaje, Literatura y Lengua y Literatura en diversas escuelas secundarias provinciales y municipales de la ciudad de Mar del Plata.

Bibliografía

Asquineyer, Anahí Cristina y Giacobone, Cristina Andrea (2019). “Un itinerario de enseñanza de la Literatura Juvenil en el Profesorado de Lengua y Literatura de la UNRC”. En Gómez, S. M. (Ed), *Actas del VI Simposio de Literatura Infantil y Juvenil del Mercosur*. FFyH U.N.C Córdoba. (73-86). Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/14037>

- Bombini, Gustavo (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- Chartier, Roger y Cavallo, Guglielmo (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Darrigrán, Jorge (ed.) (1994). *Antología de la literatura fantástica argentina 1. Narradores del siglo XIX*. Buenos Aires: Kapelusz Editora S. A.
- Darrigrán, Jorge (ed.) (1994). *Antología de la literatura fantástica argentina 2. Narradores del siglo XX*. Buenos Aires: Kapelusz Editora S. A.
- Di Vincenzo, Diego (ed.) (2008). *El cuento fantástico argentino*. Buenos Aires: Kapelusz Editora S. A.
- Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires (2010). *Diseño Curricular para la Educación Secundaria*. La Plata: Dirección General de Cultura y Educación.
- Gramuglio, María Teresa (dir.) (2002). *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- Ojeda, Silvia y Lucero, María Martha (comp.) (2014). *Cuentos fantásticos argentinos*. San Isidro: Cántaro. Editorial Puerto de Palos.
- Piacenza, Paola (2015). "GOLU: el canon escolar entre la biblioteca y el mercado". En *Catalejos*, 1,1. (109-131).
- Tosi, Carolina (2021). "Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela". En *Cuaderno 124. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 124, 24. (127-146).

XVI.
Revistas, propagandas y suplementos literarios.
Sobre los usos políticos de la literatura

Subjetividades en pandemia. De las políticas estatales a los usos de la literatura

Melanie Mandagarán*

Introducción

Los cambios políticos, sociales y económicos que ha generado la pandemia de Covid 19 están, en muchos casos, a la vista de cualquier individuo y son objeto de estudios multidisciplinares. En ese sentido, las prácticas discursivas que se desarrollaron en el proceso de intentar contener y vencer la peste han despertado otro tipo de intereses, asociados con las directrices del debate político.

Nuestros objetivos generales son contribuir al conocimiento de las prácticas discursivas desarrolladas en Argentina durante la pandemia de coronavirus y analizar la relación entre la pandemia y la literatura. En lo que refiere a los propósitos específicos, pretendemos estudiar, en primer lugar, la campaña Ciudadanía a través de la semiología propuesta por Eliseo Verón. En segundo lugar, proponemos observar cómo esas estrategias dan cuenta de una mirada asociada al cuidado de sí. Por último, es menester demostrar que estos sentidos estuvieron presentes en el ámbito de la literatura y, en más de una ocasión, incorporados a los intereses editoriales, comerciales y autorales.

En busca de cumplir con los objetivos propuestos analizaremos, en primer lugar, las estrategias discursivas de la propaganda desarrollada por el Estado Argentino en el marco de la pandemia de coronavirus y para eso tomaremos cuatro videos concentrados en la campaña Ciudadanía, cuyo contenido presenta relación con la enfermedad ocasionada por el virus SARS CoV 2, y se encuentran en el canal de la Casa Rosada en la plataforma YouTube. Las fuentes audiovisuales aquí sugeridas serán estudiadas bajo los preceptos de Verón, centrándonos

en su visión sobre el discurso político y los instrumentos que lo conforman. En un segundo momento, observaremos cómo esas estrategias mantienen una fuerte relación con el concepto de cuidado de sí del filósofo francés Michael Foucault, y luego demostraremos su impacto en el mundo literario. Para desarrollar nuestra investigación nos serviremos de todo material que nos ayude a comprender estas cuestiones y para lo cual consultaremos los repositorios físicos así como los disponibles en la Web.

Ciudadanía: el discurso oculto

Toda sociedad está plagada de discursos de diversa índole que interpelan a los individuos que la habitan. No obstante, en algunas ocasiones no advertimos de su presencia y de su sentido por nuestra falta de observación o porque los mismos están hábilmente camuflados. Los trabajos vinculados al análisis de los discursos tienen una larga trayectoria en el mundo académico occidental, siendo Francia la cuna de los estudios más longevos en esta área, centrados principalmente en el análisis de las alocuciones pronunciadas por los grandes personajes que han tenido un rol destacado en la Historia. Con el avance de las investigaciones, este campo de estudio se fue complejizando y comenzaron a surgir nuevos interrogantes ya no vinculados con qué dijeron los locutores, sino con cómo están compuestas esas expresiones orales. A pesar de que las viejas preguntas siguieron manteniendo su preeminencia, los nuevos interrogantes ganaron hábilmente terreno y, en este aspecto, un destacado referente es, sin lugar a dudas, el semiólogo Eliseo Verón.

Antes de iniciar con el análisis de la fuente seleccionada, debemos hacer referencia a algunas cuestiones centrales de la teoría de los discursos sociales desarrollada por Verón. El modelo de análisis propuesto por el autor en *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la dis-*

cursividad (1993) busca comprender el funcionamiento de los discursos en la sociedad desde su producción hasta la divulgación de estos. Allí, traza una doble hipótesis que están extremadamente relacionadas entre sí: por un lado, toda producción de sentido es social y, por otro, todo fenómeno social contiene un proceso de producción de sentido.

De igual forma, el autor plantea que a la hora de realizar investigaciones referidas a los discursos sociales hay que tener presente las condiciones productivas en las cuales se generan los mismos. En cuanto a las condiciones de producción y de reconocimiento, las primeras corresponden a las orientaciones que se establecieron para la producción del discurso, mientras que las segundas refieren a los efectos de sentido que el discurso provocó, es decir que implica reconstruir la forma en la que fue interpretado el mismo. De este modo, el primer concepto se refiere a lo que Verón denomina gramática de producción, esto es, las reglas de generación. El segundo representa la gramática de reconocimiento, lo cual refiere a las reglas de lectura. Todas estas cuestiones hay que tenerlas presentes a la hora de trabajar con un discurso.

Dentro de la amplia categoría de discursos sociales se encuentra el discurso político, el cual Verón analiza en su artículo titulado “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política” (1987). Allí él advierte que:

...para identificar nuestro objeto (el “discurso político”), hacemos intervenir las instituciones políticas: el concepto de ‘político’, como se ve, califica dos instancias diferentes, por un lado los discursos, por el otro, instituciones. Dado que una teoría de los discursos sociales parte del supuesto de que las unidades de análisis significativas, en lo que hace al discurso, deben estar asociadas a condiciones sociales de producción más o menos estables, parece lógico situarse dentro del marco de contextos institucionales fácilmente identificables y, sobre

todo, respecto de los cuales existen desarrollos teóricos abundantes, como es el caso del sistema político en las sociedades democráticas (Verón 1987: 14).

Es momento de realizar una pequeña aclaración: el hecho de que hablemos de discursos políticos significa que existen discursos que no lo son, por lo que estamos refiriéndonos a un tipo de discurso social específico. Pero esto no es tarea fácil porque estos objetos están en constante diálogo con otros discursos, entonces es difícil determinar qué componentes son exclusivos de cada uno de ellos. En este punto, Verón nos advierte que él no pretende crear una tipología de discursos sino una tipología de “juegos de discursos” (Verón 1987).

Así, hay que iniciar la difícil tarea de diferenciar los elementos que conforman el discurso político, que pueden o no encontrarse en otros juegos discursivos. En primer lugar, algo que le es propio al discurso político es la construcción de un adversario habida cuenta que:

La cuestión del adversario significa que todo acto de enunciación política supone necesariamente que existen otros actos de enunciación, reales o posibles, opuestos al propio. En cierto modo, todo acto de enunciación política a la vez es una réplica y supone (o anticipa) una réplica. Metafóricamente, podemos decir que todo discurso político está habitado por Otro negativo. Pero, como todo discurso, el discurso político construye también un Otro positivo, aquél al que el discurso está dirigido. En consecuencia, de lo que se trata en definitiva es de una suerte de desdoblamiento que se sitúa en la designación. Podemos decir que el imaginario político supone no menos de dos destinatarios: un destinatario positivo y un destinatario negativo. El discurso político se dirige a ambos al mismo tiempo (Verón 1987: 16).

En las propagandas de Ciudadanía podríamos intuir que el discurso negativo que habita allí replica el mensaje de los negadores de la pan-

demia, mientras que el discurso positivo contiene un mensaje tendiente al cuidado y prevención del Covid 19. Al mismo tiempo, los destinatarios a los cuales el enunciador se dirige se muestran con claridad: por un lado, el destinatario positivo es aquel al cual el enunciador felicita por seguir las medidas propuestas para combatir la peste y, en sus antípodas, el destinatario negativo es aquel al cual el enunciador satiriza. Esto ejemplifica las palabras del autor, que afirma: “el discurso político es un discurso de refuerzo respecto del prodestinatario, de polémica respecto del contradestinatario, y de persuasión solo en lo que concierne al paradestinatario” (Verón 1987: 18).

Otra particularidad que presenta el campo discursivo político radica en el plano del enunciado, donde existen dos niveles de funcionamiento: el primero corresponde a las entidades del imaginario político, al cual no le dedicaré tiempo a explicar cada una de las cinco entidades que lo componen puesto que no es el objetivo del presente artículo. No obstante, lo que sí me parece importante es mencionar que las mismas participan en la construcción del enunciador y en la construcción de los destinatarios. Esto puede observarse en la propaganda titulada “Cena” de la campaña Ciudadanía: allí el enunciador designa un contradestinatario sobre el cual se refiere como “marmota” o “los que se la creen que se las saben todas”, y al mismo tiempo forma un prodestinatario al expresar “Señora Ciudadana”. El segundo nivel fundamental que conforma el plano del enunciado es el de los componentes, los cuales determinan los modos mediante los cuales el enunciador establece su red de relaciones con las entidades del imaginario. Volvamos por un momento a las propagandas propuestas. En este caso, el componente descriptivo se puede observar cuando el enunciador señala “Responsable y conciencia social una parte de la población a la que llamamos la ciudadanía”. Además, podemos identificar el componente prescriptivo cuando el enunciador afirma “No haga caso a la gilada y sea orgullosa miembro de esta comunidad”.

Desde nuestra perspectiva consideramos que las pruebas aquí presentes son suficientes para afirmar que la campaña Ciudadanía es un complejo discurso político desplegado por el Estado Nacional puesto que, como hemos mostrado, presenta un gran número de componentes que remiten el discurso político entendido bajo los lineamientos de Eliseo Verón, por lo que creemos que se pueden considerar como una parte de este. Ahora bien, este dispositivo discursivo tiene una particularidad y la misma está a la vista de cualquier observador: en las propagandas de Ciudadanía está presente una mirada asociada al cuidado de sí, tal como lo entiende Michael Foucault, a partir de un sentido de comunidad y protección de lo común.

Literatura y Covid 19

En estos tiempos tan particulares signados por el coronavirus, se multiplicaron los discursos tendientes a presentar a la enfermedad como un enemigo común frente a la cual la sociedad en su conjunto debía derrotar tomando los recaudos y los cuidados necesarios; y como pudimos observar en el apartado anterior, la campaña Ciudadanía es un claro ejemplo de ello.

En las fuentes audiovisuales aquí propuestas, así como en otros dispositivos desarrollados durante el coronavirus, está presente la idea foucaultiana del cuidado de sí concebida como el conjunto de prácticas mediante las cuales un individuo realiza acciones de cuidado para sí mismo. El reconocido filósofo francés Michael Foucault hace referencia a esta cuestión en una serie de encuentros que impartió en el Colegio de Francia en 1982. Allí el autor explicó que la cuestión de sí o *épimélie*, término que él prefiere usar, es un tema planteado desde la antigüedad y sobre el cual han esbozado sus opiniones los grandes filósofos de la Grecia de antaño como Sócrates y Platón, figuras del pensamiento occidental que Foucault no deja de citar a lo largo de la

ponencia. Sobre el tema que nos compete, el académico francés resaltó que “esta fórmula de conócete a ti mismo va acompañado siempre, por otra parte, de otra exigencia: ocúpate de ti mismo” (Foucault 1987: 33). Asimismo, destacó que el cuidado de sí abarca principalmente tres aspectos, los cuales son: en primer lugar, una actitud de relación con uno mismo, con los otros, y con el mundo; en segundo término, implica preocuparse por uno mismo analizando las acciones que desarrollamos, y por último, en tercer lugar, el cuidado de sí representa una forma de comportarse.

La noción de cuidado de sí implica una serie de elementos que presentan una fuerte relación entre ellos y están presentes en la mayoría de los individuos que habitan en la sociedad. En este sentido, solicitarles a las personas que cuiden de su salud, como se muestra en las fuentes aquí analizadas, es pedirles que realicen una acción que le es propia de todo ser humano racional. Ahora bien, estos sentidos no solo estuvieron presentes en la propaganda estatal como hemos demostrado sino también estuvieron presentes en el ámbito de la literatura y, en más de una ocasión, incorporados a los intereses editoriales, comerciales y autorales.

La necesidad de permanecer encerrado para evitar el contagio obligó a muchos individuos a buscar alternativas para lidiar con la interminable cuarentena y, en ese contexto, la literatura se volvió la principal aliada para combatir el aburrimiento. Sin poder salir de nuestros hogares por disposiciones médicas y gubernamentales, las obras literarias nos permitieron viajar a lugares lejanos solo con la mente, una actividad que solo la lectura permite. Así lo evidenciaron algunas librerías y editoriales que vieron un fuerte incremento en sus ventas durante esos años tan particulares, como lo informaron diversos medios de comunicación hispanohablantes.

Por supuesto que este aumento en las ventas estuvo caracterizado por el afianzamiento de una tendencia que se está observando desde hace

algún tiempo y la misma es el crecimiento del mercado *online*. Si bien la venta de libros de papel sigue dándole pelea a sus pares digitales, lo cierto es que en el mundo pandémico los compradores se inclinaron por el segundo. Respecto a esta tendencia, el académico francés Roger Chartier se refiere a ella en “Leer en tiempos de pandemias” (2021), uno de sus artículos más actuales. Allí analiza la fuerte crisis por la que atraviesa el campo editorial y las librerías en Europa, la cual le atañe a la digitalización de la sociedad, que prefiere las compras *online*, y a los elevados precios de los alquileres, lo que genera grandes gastos para aquellos que quieren abrir una tienda de libros. Ambos factores son, según Chartier, previos al arribo del coronavirus pero las complicaciones que la peste generó en el ámbito económico y social, los agudizaron. A pesar de las distancias geográficas, algo muy similar ocurre en Argentina donde varios comerciantes debieron cerrar sus librerías por la crisis económica, mientras las ventas *online* se incrementaron notablemente.

Ahora bien, es importante advertir que este avance de las nuevas tecnologías en detrimento del libro en formato físico no solo puede observarse desde el aspecto de la comercialización sino también desde la difusión de las obras. Sobre este aspecto, Martin Pardini (2021) sostiene que durante la crisis sanitaria varios lectores procedieron a compartir en las redes sociales material literario en formato PDF. Todo esto demuestra que la pasión por la lectura no ha mermado en lo absoluto en estos lares y el amor por libros sigue manteniéndose, por lo cual no es de extrañar que fuera la literatura la principal aliada de las personas cuando las restricciones generadas para frenar la pandemia se hicieron presentes y, en ese contexto tan particular, se publicaron en diversos medios de comunicación un sinnúmero de notas que recomendaban libros. Los géneros de los mismos fueron tan variados como su público y, entre ellos, podemos identificar dos grandes grupos: por un lado se recomendaron obras que permitieran olvidar la realidad que se estaba viviendo, y por otro, se les sugirió a los lectores un gran

número de textos dedicado a pensar y comprender el complejo panorama en el cual estaba sumergida la humanidad.

Dentro del primer grupo nos encontramos con recomendaciones destinadas a lectores que no deseaban comprender la pandemia sino más bien evadirla, aunque sea por un momento. A este segundo grupo corresponden una serie de libros que ignoraban la temática de la salud y la enfermedad que fueron considerados como imperdibles para sobrellevar los días. Entre ellos nos encontramos con un sinfín de obras que iban de novedades publicadas en los últimos años a clásicos de la literatura y de géneros tan abundantes como sus autores. Desafortunadamente nos resulta imposible realizar una lista de los títulos recomendados, como consecuencia de su extensión.

Ahora bien, muchas de las sugerencias a los lectores fueron volúmenes dedicados al análisis de pandemias pasadas buscando similitudes y diferencias con la situación contemporánea. Muchas de estas obras pertenecen a investigaciones científicas, ya sea de las ciencias naturales como escritos referentes a análisis médicos, o de las ciencias sociales. En este último caso, la literatura vinculada a la historia de la salud vio un resurgir sin igual en el que adquirió un brillo nunca antes visto.

De igual forma, los textos de ficción como novelas y cuentos donde un virus generaba una amenaza para la sociedad también ocuparon un lugar central en las recomendaciones de los medios de comunicación. Aquí observamos libros como el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, *La peste* de Albert Camus, *Apocalipsis* de Stephen King y la lista podría continuar interminablemente.

Conclusiones

Finalmente hemos arribado a la última parte del presente trabajo en la que sintetizamos las principales ideas que fuimos exponiendo a lo

largo del estudio. Si bien ya hemos esbozado algunas reflexiones, consideramos que el tema aquí expuesto requiere mayores indagaciones para poder arribar a conclusiones más certeras. Aun así, podemos afirmar con cierta seguridad algunas cuestiones que consideramos centrales.

A través de las páginas precedentes hemos seguido con la propuesta planteada, a partir de la cual, en un primer momento, analizamos la campaña Ciudadanía desarrollada por el Estado argentino desde la perspectiva de Eliseo Verón y arribamos a la conclusión de que la fuente audiovisual elegida puede ser considerada un discurso político. Posteriormente, mostramos que en ese dispositivo de comunicación está presente la noción foucaultiana del cuidado de sí y que ese aspecto es compartido con el rol que ha adoptado la literatura durante la pandemia de Covid 19.

En este sentido, es interesante observar cómo las representaciones del cuidado de sí están inmersas en toda la sociedad y la atraviesa desde la propaganda estatal enmarcada en tiempos de crisis sanitaria hasta el mundo de los libros. A pesar de que parecen ser dos cuestiones del campo cultural que están alejadas, si observamos en profundidad podemos encontrar varios aspectos en común, y uno de ellos fue el aquí expuesto.

En un contexto tan especial como el que nos tocó atravesar en los últimos años, signados por un acontecimiento totalmente inesperado por la gran mayoría de la población, donde una enfermedad arrasó con todo lo que se interponía en su paso, la literatura cumplió un rol central: sirvió para pensar y repensar la pandemia pero también para evadirla. Esta misión, a final de cuentas, carece de toda novedad puesto que ha venido cumpliendo esa función desde tiempos inmemoriales.

Sinceramente, las respuestas que nos deja este artículo son muy pocas en comparación las múltiples incógnitas que se abren, pero las mismas

podrán convertirse en objeto de interés de futuras investigaciones. Aun así podemos afirmar que desde la propaganda estatal hasta los libros que leímos, todo se vio atravesado por el coronavirus. En esa línea, tal vez la pregunta que resta hacernos es: ¿Qué aspecto de nuestras vidas no fue afectado por la pandemia?

***Melanie Mandagarán** es Profesora en Historia graduada de la Universidad Nacional de Mar del Plata y estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia, carrera que cursa en la misma casa de estudios. Actualmente, combina las tareas de investigación con la docencia, labor que desempeña en el nivel secundario y, ocasionalmente, en la Universidad.

Bibliografía

- Chartier, R. (2021). “Leer en tiempos de pandemia” En *Nueva Sociedad*. N° 296, Noviembre - Diciembre 2021, ISSN: 0251-3552.
- Foucault, M. (1987). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Pardini, M. (2021). “Apología del PDF: autores y lectores en tiempos de pandemia”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, junio de 2021, vol. 20, n° 22 (32 - 40).
- Verón, E. (1987). “La palabra adversativa”. En AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette. (11-26).
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Artículos periodísticos:

- Abdala, V. (9 de abril de 2020). “Por el coronavirus se vendieron muchos más libros electrónicos: a qué autores estamos leyendo”. En *Clarín*. Disponible en: https://www.clarin.com/cultura/coronavirus-vendieron-libros-electronicos-autores-leyendo_0_P67yDSNEh.html
- Carrión, J. (20 de noviembre de 2020). “Diez lecturas en español para sobrevivir a una pandemia. En *The New York Times*. Disponible en:

<https://www.nytimes.com/es/2020/12/20/espanol/opinion/mejores-libros-2020.html>

Cazón, P. (14 de marzo de 2020). “Coronavirus: 40 libros para pasar la cuarentena #yomequedoencasa”. En *As*. Disponible en: https://as.com/tikitakas/2020/03/14/fotorrelato/1584178375_411888.html

Diario de cultura (Sin fecha). “Las ventas de ebooks y audiolibros se dispararon durante la pandemia”. En *Diario de cultura*. Disponible en: <https://www.diariodecultura.com.ar/costumbres-y-tendencias/las-venta-de-ebooks-y-audiolibros-se-dispararon-durante-la-pandemia/>

Explora libros (31 de agosto de 2020). “Diez libros sobre pandemias para leer en tiempos del coronavirus”. En *Explora libros*. Disponible en: <https://exploralibros.com/ficcion/novela/libros-pandemias/>

Rodríguez de Luis, E. (23 de abril de 2020). “27 libros imprescindibles que el equipo de Xataka recomienda para leer y regalar este Día del libro”. En *Xataka*. Disponible en: <https://www.xataka.com/seleccion/27-libros-imprescindibles-que-equipo-xataka-recomienda-para-leer-regalar>

Télam (22 de marzo de 2021). “Las librerías vieron caer las ventas hasta 50% pero capitalizaron el comercio *online*”. En *Télam*. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202103/548316-las-librerias-vieron-caer-las-ventas-hasta-50-pero-capitalizaron-el-comercio-on-line.html>

Material audiovisual:

Vídeo “Ciudadanía”. En *Casa Rosada - República Argentina*. YouTube. Fecha de publicación: 4 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HIzXlxuU2Zc>

Vídeo “Ciudadanía - Cena”. En *Casa Rosada - República Argentina*. YouTube. Fecha de publicación: 5 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AS9GTQtQU0o>

Vídeo “Ciudadanía - Mate”. En *Casa Rosada - República Argentina*. YouTube. Fecha de publicación: 5 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Gz1WKdg9Ogc>

Vídeo “Ciudadanía - Fiestas clandestinas”. En *Casa Rosada - República Argentina*. YouTube. Fecha de publicación: 25 de enero de 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1_CDp2l4WHg

La promoción de literatura sobre el pasado reciente en el suplemento *ADN cultura*: los cuentos sobre la reconciliación

Bruno Ragazzi*

Este trabajo aborda la relación pasado reciente y suplementos culturales durante los gobiernos kirchneristas (Pucciarelli 2017), a partir de la de la promoción y jerarquización de libros y autores. Se piensa el corte 2003-2015 como un momento en el que políticas de la memoria y políticas de Estado se superpusieron. Se cree que la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad; la transformación de la ESMA en un espacio de memoria¹, entre otras intervenciones, dispararon las discusiones sobre el pasado, que tomaron cierta centralidad en el espacio cultural, y en las que los suplementos también participaron.

Se intentarán reconstruir, en este caso particular, los posicionamientos del suplemento *ADN cultura*, publicación semanal del diario *La Nación*. Se realizará esta reconstrucción a partir de lo que denominamos, de manera provisoria, cuentos de la reconciliación.

El cuento constituye una herramienta teórico-metodológica que imagina Josefina Ludmer (1977) para analizar la *nouvelle Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti en la que, de diversas maneras, voces disímiles narran una y otra vez la historia de una mendiga y su chivo. Por esta misma dinámica, el cuento permite pensar en la transmisión de las memorias. Es decir, en constructos narrativos que se encuentran llenos de equívocos, de faltas, de reversiones. Los cuentos, como los relatos sobre el pasado reciente, pueden ser constituidos por un núcleo narrativo, o por una escena, al tiempo que los cuentos

¹A fines de 2003 se dictó la nulidad de las leyes de Obediencia debida (1986) y Punto final (1987). Desde esa fecha se realizaron más de 170 juicios y se establecieron líneas de investigación novedosas para el esclarecimiento de crímenes. Informe del CELS (2017).

son constituyentes de éstos. En el caso particular de los relatos de memoria, Rossana Nofal (2014) ha tomado la conceptualización para abordar los testimonios de los años de plomo, y piensa los cuentos como partículas narrativas que forman parte de historias mayores, y que permiten vincular cultura y literatura, o vida y literatura.

Con el fin de articular la jerarquización de textos en el suplemento *ADN cultura* y los cuentos de la reconciliación, se parte de la hipótesis que la promoción de diversos autores que discuten los protocolos estéticos del testimonio, en los momentos de reapertura de los juicios, junto con la puesta en circulación del *bestsellerismo* periodístico y de investigación que pone en primer plano solo el accionar violento de la guerrilla y que relativiza la acción militar, permite pensar en relaciones entre olvido y amnistía.²

Se piensa en dos episodios particulares que habilitan la escucha de los cuentos de la reconciliación, si bien emergen de espacios sociales y políticos distintos. El primero es el conocido “*affaire* del Barco”, en el que Oscar del Barco, realiza un llamado a la reflexión acerca del accionar violento de la guerrilla y las causas de la derrota de la izquierda, luego de la publicación de una entrevista al exsoldado del Ejército Guerrillero del pueblo, Eduardo Jouvé, en el que se relataba el fusilamiento de militantes durante una expedición a Salta a fines de los sesenta. El segundo, es la emergencia, luego de un silencio estratégico

² Los cuentos de la reconciliación tienen su origen muy temprano, durante los setentas, vinculados con la idea cristiana de perdón. Concebía el perdón hacia las partes enfrentadas, en épocas de la guerrilla, por los crímenes cometidos. Paulatinamente, durante la transición democrática, la reconciliación va a ir tomando aires más políticos, con acuerdos y desacuerdos entre la iglesia y el alfonsinismo, sobre todo durante los juicios a las Juntas y el dictado de las Leyes de obediencia debida y punto final. Finalmente, circula con una fuerte carga política en los 2000.

durante los años noventa, de agrupaciones vinculadas discursivamente al FAMUS (Familiares y amigos de Muertos por la Subversión), que buscan la visibilización de los muertos por la guerrilla, y ponen en cuestión el poder de la acción militar durante los setenta (Salvi 2010). Estos episodios darían paso a las narrativas de la violencia y la muerte de los militantes vinculados con la guerrilla, cuyo impacto sería equivalente al del *Nunca más* en la reconstrucción sobre el pasado reciente (Vezzetti 2009), y con la aparición de un nuevo sujeto narrativo: el de la víctima por la violencia subversiva.

Se tienen en cuenta, además, dos directrices para abordar la relación ente pasado reciente y publicaciones periódicas. Por una parte, se reflexiona cómo se configura el medio como agente de enunciación en relación con el pasado; por otro, cuáles son sus condiciones de verdad para nombrar los sucesos traumáticos (Oberti, Paitaluga 2012).

El suplemento *ADN cultura* posee desde sus primeros números una clara intención de mantener algún estatus avalado por la trayectoria del medio y, en el tiempo, la adquisición de un capital simbólico. En la editorial del primer número, “Volver a empezar”, Jorge Fernández Díaz, director de la publicación, se concibe rodeado de fantasmas de los que fueron colaboradores en publicaciones culturales anteriores como Jorge Luis Borges, Victoria y Silvina Ocampo, Rubén Darío y Eduardo Mallea, que siguen configurando la tradición literaria del diario y su canon. Asimismo, este emparentamiento con alguna vanguardia es visible en el presente ante la vinculación con otras escrituras que son leídas como vanguardistas, como la de Martín Kohan, Alan Pauls, Sergio Chejfec, que les permite establecer cierta distancia del mercado y de la “medianía escrituraria”.³

³Remito al concepto de “vanguardia que retrocede” de Martín Kohan (2005a). Refiere con ello a una consideración escrituraria que procura establecerse más allá del experimentalismo radical o del carácter denunciante de la vanguardia, para realizar algún tipo de prueba exploratoria sintiéndose incómoda con lo ya existente. La

En el número de *ADN* del sábado 7 de octubre de 2007, el primer número del suplemento dedicado a la literatura argentina, en el que Alan Pauls, Guillermo Martínez, Pablo de Santís y Leopoldo Brizuela se presentan en portada, se publica una entrevista a los escritores realizada por Pablo Gianera (2007a). Allí, Pauls, junto con Martínez, se declaran dentro de la misma corriente, aunque Pauls más cercano a la línea de la revista *Literal*. Sostiene: “El impulso constitutivo [de su escritura] fue una especie de guerra al realismo que venía de los ‘60 y los ‘70, lo que podríamos llamar mimesis, y a la idea de que había de la relación entre realidad y la literatura. Los realistas pensaban que la literatura era la manera de incidir sobre lo real” (2007a. 6 de octubre). Esta declaración, no solo emparenta las posiciones político estéticas con discusiones pasadas en torno al realismo, y consecuentemente con el testimonio, por su filiación estética y política (Gilman 2011), sino también con discusiones más cercanas en el tiempo.

Efectivamente, en un texto más o menos contemporáneo a la circulación de estos textos, Martín Kohan, en “Significación actual del realismo críptico” (2005b), expresa que las nuevas escrituras sostienen una particularidad, la anulación total de la referencialidad. Lee esta estrategia utilizada “a ultranza”, en *El pasado* de Alan Pauls, pero también en *Los planetas* de Sergio Chefejc. De tal manera que: “la supresión total de toda indicación epocal fuerza a la lectura a preguntarse precisamente por esos datos: cuándo y dónde está pasando lo que pasa (y entonces se distinguen pistas sueltas), y resulta que la historia transcurre en Argentina, durante la última dictadura militar” (Kohan 2005b:4).

La jerarquización de estas novelas, cuya temática es la de la memoria, y el pasado reciente, es coincidente con la formulación sobre el pasado

“vanguardia que retrocede” toma posición frente al mercado atravesado por la “medianía de la redacción literaria”, y concibe que *un* lector o *un* interlocutor es el mercado (2005a: 12).

y las maneras de recordar en el suplemento. Efectivamente, el 8 de enero de 2008, *ADNcultura* publica el relato: “El aura inolvidable de un ídolo”, en el marco de la promoción de la nueva novela de Martín Kohan, *Las ciencias morales*. En la narración, el relato anuncia tres veces su circunstancia de época: dos, “Fue un 5 de septiembre de 1977”, y también “aquella noche de septiembre de 1977”. Pero la fecha solo actúa como telón de fondo de un episodio singular: cuando el arquero Hugo Gatti atajó un penal, y él, siendo un niño, rompió en llanto. Kohan toma el relato memorialístico y el tono de modulación autoficcional para relatar los setenta desde otra mirada. Así, si las circunstancias del habla en relación con esa época se relacionaban con contar los sucesos traumáticos, el escritor parece establecer un guiño con estas formas.

La trilogía sobre el pasado, *Historia del llanto* (2007), *Historia del dinero* (2009), *Historia del pelo* (2010), de Alan Pauls, editada por Anagrama, es promocionada en cada salida al público, con una nota y una entrevista⁴ en *ADNcultura*. Esto permite pensar en la notoriedad de esas formas del contar en el medio, así como el afán de visibilidad que se le otorga al autor en la promoción de estéticas sobre el pasado.

En el caso de *Historia de llanto* (2007), es categorizada por el mismo Pauls como un testimonio. Es, por una parte, subtítulo de la obra, y a la vez, intento de pacto con el lector. Sin embargo, el testimonio de Pauls no responde a los protocolos del género. No solo se caracteriza por no reconstruir las circunstancias narrativas, que van apareciendo como índices esporádicos y opacos a lo largo de la narración, sino por un alto nivel estético y un juego narrativo, en el que las historias se van

⁴15 de diciembre de 2007, “Llorar con la mejor intención”; sábado 3 de abril de 2010, “Quisiera articular intimidad y política”. Sobre *Historia del pelo* de Alan Pauls; sábado 17 de abril de 2010. “La novela de un estilista. Sobre *Historia del pelo*”; viernes 17 de mayo de 2013 “Sobre *Historia del dinero* de Alan Pauls”; viernes 3 de mayo de 2013, “Entrevista a Alan Pauls. Sobre *Historia del dinero*”.

imbricando unas en otras, y a veces llegan a confundirse. Finalmente, el carácter incompleto de la narración, establecida por puntos suspensivos, que interrumpen la narración para, al mismo tiempo, volverla a empezar, constituye una de las particularidades de este “testimonio”. Sostiene el mismo Pauls en una entrevista que se le realiza en *ADN* que el género debería estar marcado por su incompletud: “Yo creo que hay testimonio cuando falta algo en la deposición. Esos son los verdaderos testimonios” (2007: 12).

Historia del llanto (2007) es, entonces, un “verdadero testimonio”. Se encuentra articulada a partir de un episodio: un niño atraviesa el ventanal de un departamento, que se parte en mil pedazos. Las astillas de los vidrios obran como metáfora del dispositivo narrativo y de las maneras de recodar el pasado. Son fragmentos cuyo estado inicial es imposible restituir. Efectivamente, cuando el niño le pregunta a su padre por la filiación con un cantante de protesta y los tiempos pasados, hay en su respuesta, una imposibilidad: “[...] una serie de términos inquietantes, ‘aguantadero’, ‘línea clandestina de teléfono’, ‘pasaporte falso’, ‘Ezeiza’, que quedan flotando como boyas fosforescentes, vestigios de un inolvidable mundo sumergido que él ya mismo no puede sacarse de la cabeza. Si al menos hablara claro [...]” (Pauls 2007: 42).

En otra entrevista publicada en el suplemento “Llorar con la mejor intención” sostiene Pablo Gianera (2007b):

Su nueva novela, *Historia del llanto*, no es solamente un libro sobre la década del setenta, sino también un libro sobre la representación de la política y sobre la sensibilidad estética que tiende imponer, casi bajo la forma de una coacción, la ética progresista. Lejos de las ficciones que abordan el período desde la voz del protagonista del militante, Pauls opta por una brevísima novela de formación que pone en escena cómo la intimidad y la historia se reflejan mutuamente (2007b: 12).

“Boyas fosforescentes”, “vestigios” constituyen el testimonio que obra contra las supuestas formas dominantes del decir sobre el pasado reciente⁵, y al tiempo se imbrica en las discusiones contemporáneas sobre cómo relatar los setentas. Recordemos que, no muchos años antes, Beatriz Sarlo había publicado *Tiempo pasado* (2005), ensayo contra la hegemonía del testimonio en el marco de una marea de mercado, que llama “giro subjetivo”.

Ahora bien, si el testimonio y su responsabilidad veridictiva están coartados por su lugar incompleto, y su carácter ficticio, ¿cuál es la verdad acerca del pasado reciente en *ADN cultura*? Hay otro conjunto de testimonios promocionados en el suplemento.

El libro de Victoria Villarruel, presidenta del Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas (CELTYV), *Los llaman... jóvenes idealistas* (2009), aparece promocionada en marzo de 2010, bajo una editorial menor. Algunos años después, en 2014, se publicita un libro escrito por Villarruel y Carlos Manfroni, editado por Sudamericana, ya adquirida por Random House Mondadori, denominado *Los otros muertos. Las víctimas civiles del terrorismo guerrillero* (2014). En las notas de ambos libros la volanta indica que pertenecen a la categoría de “testimonio”.

Respecto del primero, Carlos Manfroni, sostiene que el libro: “Tiene el mérito de combinar una narración ágil y generosamente ilustrada del desarrollo de la guerrilla de los años 70, con la selección de *pruebas irrefutables de los crímenes* cometidos por las principales organizaciones terroristas en la Argentina: el Ejército Revolucionario del Pueblo

⁵ Se sigue en este punto a Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2016), que cuestionan la idea de una memoria oficial compacta, monolítica y carente de dimensiones críticas que fuera impulsada por el Estado en el período que aquí se aborda. Si se identifica la “memoria oficial” con la política de derechos humanos se preguntan ¿con cuál memoria lo hacen, dada la heterogeneidad de tonos y posicionamientos que han sostenido desde los inicios del movimiento?

y Montoneros” (2010: 17. El subrayado es propio). Respecto del segundo, Mariano de Vedia (2014), en una nota destaca que el libro se centra en “casos reales” y se funda a partir de una lista detallada de muertos, heridos y secuestrados que cayeron en atentados perpetrados por Montoneros, ERP y FAR. Nuevamente, al igual que en la nota anterior, el crítico destaca su accesible lectura, y el carácter heterogéneo de las fuentes que permiten la reconstrucción de casos: “documentada con testimonios, fotos, documentos, y recortes periodísticos, se presentan los casos de personas que sufrieron en carne propia el terrorismo, y que aún siguen dando vueltas en la historia y en la política argentina” (2014: 12).

El texto, a diferencia del testimonio incompleto y ficcional de Pauls, se establece bajo la condición de la verdad sostenida, no solo por la voz de víctimas, sino por una multiplicidad de documentos que “completan” esa narración, amparándose en una tradición quizá walshiana. Sostienen los autores en el prólogo de *Los otros muertos. Las víctimas civiles del terrorismo guerrillero* (2014) que el libro se basa en una “narración de historias reales -con nombres, circunstancias, testimonios – [que] demuestra que el terrorismo atacó, en una medida no asumida por la opinión pública, a la población civil, de acuerdo con lo expresado por los convenios de Ginebra y otros instrumentos internacionales” (Manfroni, Villarruel 2014: 6). Tienen como fin demostrar una posición que consideran injusta. Esto es, una “injustificable falta de equidad” (Manfroni, Villarruel 2014: 2) frente a la elaboración de los juicios a militares, no inculpando a miembros del ERP, Montoneros, EGP o FAP que hayan cometido algún tipo de crimen.

Esta discursividad, que como se dijo al principio, busca relativizar el poder represor que atravesó oblicuamente la sociedad, utilizando el Estado como dispositivo para traccionar la violencia, dialoga en el suplemento con otras publicaciones de igual tenor. Con igual formato

y bajo la misma editorial se publicitan los textos de Juan “Tata” Yofre, y la reedición del libro de Ceferino Reato, *Operación traviata. ¿Quién mató a Rucci? La verdadera historia* (2008). Textos que buscaban apelar a una parte de la sociedad que estaba disconforme con la política de memoria que llevó cabo el kirchnerismo, que se convirtieron en *bestsellers* en pocos meses (Saferstein 2021), y que constelan una discursividad que tempranamente Federico Lorenz ha denominado “vulgata procesista”.

La “vulgata procesista” constituye una narración que persigue reubicar voces y sentidos en el espacio social memorialístico, vinculadas a sectores castrenses y fundan una historia de masas sobre los setenta que se encuentra protagonizada por personajes históricos que encarnan valores morales alternativos, más allá de los intereses, interacciones, o la cultura y las relaciones de poder por las que estén atravesadas las circunstancias que se narran. La ilegalidad, el crimen y el desenfreno asesino parecen formar parte de estos relatos, en los que sus protagonistas son reducidos a una lógica de “buenos” y “malos” y sus acciones catalizadas por intereses propios, lejos de un supuesto patriotismo que debían sostener. Construyen una discursividad que ofrece “una versión unilateral de la década del 70, concentrada en aspectos muy particulares de la violencia política [...] y restringiendo el conflicto a su costado militar” en los que la movilización política y la violencia represiva se hallan ausentes (Lorenz 2005:78).

De esta manera, el suplemento *ADN cultura* construye, en el caso de las narraciones “verdaderas” sobre el pasado reciente, un destinatario constituido por un público masivo, e interesado en los 70’, pero con el perfil conservador y antikirchnerista que sostiene la línea editorial de *La Nación* y su suplemento cultural.

Es justamente en cómo funcionan en este sentido, las valoraciones tanto de Manfroni como de Vedia sobre ambos textos, sobre los textos de Villarruel, y Villarruel y Manfroni. Se destacan la ligereza del

texto, vinculada con una lectura grata y accesible al gran público, así como de la intencionalidad de ponerla en diálogo con el conjunto de políticas de memoria que se estaba llevando a cabo, para “completar” una narración horadada u olvidada. Asimismo, en el caso particular del libro de Reato, centrado en el asesinato de Ignacio Rucci, es presentado como el iniciador de un nuevo “estilo de periodismo” y figura durante dos números en los pulls de ventas del suplemento.

De esta manera, la conjunción de estas narrativas, la del cuestionamiento de las formas dominantes del testimonio a favor de formas vanguardistas para narrar el pasado, en tiempos de la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad; y el discurso de la vulgata procesista, ponen en relación las nociones de amnesia y amnistía. Aprovecha los blancos y las omisiones de la memoria guerrillera, que son escenificados por la escritura de Pauls, para ponerlas en tensión con otras memorias y otros sujetos.

No hay que olvidar que, a mediados de 2000, importantes textos buscan reflexionar acerca de la derrota y el actuar guerrillero, como los libros de Gustavo Plis-Sterenbergh, *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina*, o *El tren de la victoria* de Cristina Zuker, ambos de 2003, que no son siquiera aludidos en el suplemento. Constituyen, pues, testimonios que elaboran otros sentidos, el de la derrota, y la supervivencia, y la instalación de la zona gris, que en la lógica binaria de *ADN cultura*, parece no tener lugar.

Se cree que el conjunto de estas operaciones, por parte del suplemento permiten relacionar amnistía y amnesia. Dos procesos memoriales, sostiene Nicole Loraux (1997), que se encuentran en relación íntima, comparten la misma raíz etimológica y se encuentran imbricados. Sin embargo, no se trata aquí como el caso que relata Loraux, en el que en la Grecia antigua se impone el olvido con el fin de establecer el Estado de la política, sino de impugnar la escena fundacional del *Nunca más* (Crenzel 2007).

La imposición al olvido y la reconciliación dan lugar también a la circulación de la ficción, en el caso de *ADN cultura*, bajo la forma de memorias de la militancia de izquierda, que deshechos los sentidos del testimonio, aparecen como ficcionales incompletas, imposibles de restituir. Por otra parte, al mismo tiempo, se ponen en circulación el testimonio de voces ligadas a los circuitos sociales de la derecha y castrenses, que aparecen para tomar lugar en la escena pública y establecer otros sentidos.

Los cuentos sobre el pasado reciente ofrecen, así, un complejo tejido para abordar la producción de las memorias a través de la promoción de libros que son jerarquizados en diversos suplementos culturales.

***Bruno Ragazzi** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste. Se desempeña como auxiliar de primera categoría en las cátedras Literatura argentina I y Literatura argentina II de la misma Universidad. Es doctorando en Letras en el Doctorado en Letras de la UNNE con el proyecto: “Los cuentos de la memoria. Publicaciones periódicas, pasado reciente y literatura. *ADN*, *Ñ*, *Radard* (2003-2015)”. Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales.

Bibliografía

- Crenzel, Emilio (2007). *La historia política del Nunca más*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gianera, Pablo (2007a). “Ya son grandes. Entrevista a Alan Pauls, Guillermo Martínez, Pablo de Sants y Leopoldo Brizuela”. *ADN cultura*. Sábado 6 de octubre de 2007.
- Gianera, Pablo (2007b). “Llorar con la mejor intención. Entrevista a Alan Pauls”. *ADN cultura*. Sábado 15 de diciembre de 2007.
- Gilman, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, Martin (2005a). “Más acá del bien y del mal. La novela argentina hoy” en *Punto de vista*, n° 83, diciembre, 7-12.

- Kohan, Martin (2005b). "Significación actual del realismo críptico" en *Boletín/12*, Rosario: Cetycli, diciembre de 2005.
- Kohan, Martin (2008). "El aura inolvidable de un ídolo". *ADN cultura*. Sábado 8 de enero de 2008.
- Loraux, Nicole (2008). *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de la antigua Atenas*. España: Katz editores.
- Lorenz, Federico (2005). "Recuerden, argentinos. Por una revisión de la vulgata procesista". En *Entrepassados*, N°28, 65-82.
- Ludmer, Josefina (1977). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Nofal, Rossana (2014). "Memorias de militancia en Tucumán: los cuentos de los viejos guerreros". Rosario: Anuario de la Escuela de historia, N°6, 72-89.
- Manfroni, Carlos (2010). Minucioso documento. Sobre los llaman... jóvenes idealistas. *ADN cultura*. Sábado 27 de marzo de 2010
- Pauls, Alan (2003). *El pasado*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pauls, Alan (2007). *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pauls, Alan (2009). *Historia del dinero*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pauls, Alan (2010). *Historia del pelo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Oberti, Alejandra; Pittaluga, Roberto (2012). *Memorias en montaje Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Oberti, Alejandra.; Pittaluga, Roberto (2016). "Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de los años 60/70 a partir de ciertas intervenciones recientes". En IX Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2016. Universidad de La Plata.
- Plis- Steremberg, Gustavo (2003). *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Pucciarelli, Alfredo; Castellani, Ana. (2017). *Los años del kirchnerismo. La disputa hegemónica tras la crisis neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Reato, Ceferino (2007). *Operación traviata. ¿Quién mató a Rucci? La verdadera historia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salvi, Valentina (2010) "Entre el olvido y la victimización. Transformaciones en la narrativa sobre la reconciliación nacional" VV. AA. *Sociedad*

- argentina hoy frente a la construcción de la memoria social de los años 70*. Buenos Aires: Fundación Haroldo Conti. 113-142.
- Saferstein, Ezequiel (2021). *¿Cómo se fabrica un bestseller político?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vezzetti, Hugo (2007). *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vedia, Mariano (2014). “El revés de la trama”. *ADN cultura*. Sábado 6 de junio de 2014.
- Villarruel, Victoria (2009). *Los llaman... jóvenes idealistas*. Buenos Aires: CELTIV.
- Villarruel, Victoria; Manfroni, Carlos. (2014). *Los otros muertos. Las víctimas civiles del terrorismo guerrillero*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zuker, Cristina (2003). *El tren de la victoria. La saga de los Zuker*. Buenos Aires: Del nuevo extremo.

Cruces entre Reforma Universitaria y Vanguardias en los años '20: el caso de la revista *Valoraciones*

Karina Vásquez*

Es sabido que un episodio importante en el campo de las letras y la cultura argentina se produce durante los años veinte, con la aparición de diversas revistas culturales juveniles, asociadas a una profunda renovación estética e ideológica reclamada por jóvenes intelectuales que una y otra vez no vacilan en reiterar la común pertenencia a una “nueva generación”. Si bien es posible reconocer en estos diversos emprendimientos marcas afines –tales como la voluntad de ruptura con la generación anterior y la consiguiente búsqueda de nuevos horizontes teóricos en donde anclar aquellas nuevas formas del pensamiento y de acción–, suele considerarse a *Martín Fierro* como la revista emblemática de las vanguardias estéticas, aquella en la cual –como sugiere Sarlo– “lo nuevo” aparece de forma excluyente como el fundamento que dirime la legitimidad, frente a la “moderación” de otras revistas, como *Proa* o *Valoraciones* (1988: 109).

Si bien esta interpretación tiene el mérito de subrayar la particularidad de las rupturas que propicia la vanguardia estética en la Argentina de los años '20, eclipsa el hecho de que en realidad *Martín Fierro* no fue un emprendimiento aislado: en sus diversos manifiestos, los jóvenes invocaban la pertenencia a esa “nueva generación” que aspiraba a distinguirse a partir de “una nueva sensibilidad”. Además, muchos de sus protagonistas participaron simultáneamente en varias publicaciones. Así, por ejemplo, se registra en el caso de Borges, quién fue uno de los directores de la 2ª época de *Proa*, publicaba sus textos más combativos en *Inicial*, pertenecía al círculo íntimo de *Martín Fierro*, y sus intervenciones encontraron un espacio también en *Valoraciones*. Los comentarios y las fotos que aparecen en las revistas muestran que las

reuniones se articulaban en torno a cenáculos literarios que con frecuencias sostenían sus discusiones en cafés y banquetes varios, donde participaba un amplio espectro de la llamada “nueva generación”. Entonces, pareciera que, independientemente de que algunos emprendimientos pongan un énfasis más fuerte en la renovación estética y otros más bien se concentren en diversos materiales vinculados a una renovación ideológica; los contactos, las formas de sociabilidad y la manera cómo los nombres circulan en las diferentes revistas está indicando que esas líneas eran percibidas como distintos matices de una misma empresa compartida, que reconoce un pasado común en la Reforma Universitaria. Podría proponerse que, en realidad, la búsqueda de una renovación ideológica y la vanguardia estética están unidas no sólo por la percepción que exhiben los propios protagonistas de un proyecto común, no sólo por los ámbitos de sociabilidad compartidos, sino también porque las diversas formulaciones del problema central que se plantea la vanguardia estética –cómo encontrar una forma de expresión propia, original y potente– están expresadas mediante un lenguaje y un conjunto de referencias que remiten a la búsqueda de un nuevo horizonte teórico, propiciada por la Reforma Universitaria. Desde esta perspectiva, nos proponemos aquí realizar un análisis de la revista *Valoraciones*, un emprendimiento del grupo de estudiantes Renovación, el cual –como subraya Osvaldo Graciano– se trataba de un:

agrupamiento que había participado activamente en las protestas placentenses de 1919-1920 y que, en el proceso de las mismas, definieron posiciones sobre la reforma de la Universidad que identificaron con una empresa de renovación cultural e ideológica de la sociedad (2008:80).

Nuestro análisis intentará mostrar que esa empresa de renovación cultural aparece en la revista asociada a la búsqueda de un nuevo hori-

zonte teórico que permita el desplazamiento de una matriz de pensamiento positivista o cientificista, búsqueda que al mismo tiempo conecta con la problemática de las vanguardias, es decir, que aporta materiales para elaborar aquella que será la pregunta central de las vanguardias estéticas en la Argentina de los años veinte –la de cómo construir una obra original y potente que se inscriba en el canon de la cultura occidental–.

Valoraciones es la revista del Grupo Renovación que, según el testimonio de uno de sus miembros, Luis Aznar, surge a partir de “las comunes inquietudes intelectuales y parejos punto de vista respecto de la Universidad y la cultura” (1963: 248) que, para 1923, se habían consolidado en dicho grupo. La iniciativa, al parecer, correspondió a Héctor Ripa Alberdi, quien junto con el propio Luis Aznar y Guillermo Korn le propusieron a Carlos Américo Amaya la dirección de la revista. Aznar explica este ofrecimiento debido a la proyectada intención de Amaya de fundar una revista de ese estilo y a la manifiesta inclinación por los estudios filosóficos del flamante director. En 1925, luego del número cinco, “amistosas disidencias internas” –según las palabras de Aznar (1963: 255)–, motivan a Amaya a abandonar la dirección de *Valoraciones* y, con Carlos Sánchez Viamonte y Julio V. González, emprende finalmente la fundación de *Sagitario*. A partir del número 6, la dirección de *Valoraciones* queda en manos de Alejandro Korn, hasta su última aparición en mayo de 1928, con el número 12.

Podríamos decir que se reconocen en los primeros números de esta revista (más particularmente, hasta el número 7) ciertas dificultades para dotar a las distintas secciones de un tono común: mientras los artículos poseen más bien un estilo y una pretensión académicas; en las bibliográficas y la sección correspondiente a “Notas y Comentarios” alternan discusiones, presentaciones, defensas y combates que remiten a un universo de referencias más amplio en una prosa más

distendida. Esta diferencia se percibe claramente de un modo paradigmático en el número 4, donde se tributa un “Homenaje a Kant”. Allí, junto a la pedagógica exposición de Alejandro Korn en torno al filósofo de Königsberg (1924: 5-13); se encuentra la disertación de Orgaz sobre Kant y Stammler a propósito del neokantismo y la filosofía social (1924: 24-30), el artículo donde Carlos Sánchez Viamonte (1924: 39-46) critica el individualismo jurídico que atribuye a Kant, y, entre otros, un sesudo trabajo de Martínez Paz (1924: 31-38) donde exhibe su acercamiento a las escuelas neokantianas y a autores contemporáneos, como Croce, Gentile o Husserl. Podemos tomar como ejemplo una de las afirmaciones del propio Martínez Paz:

Para no volver sobre historias demasiado conocidas, diremos simplemente, y sin ánimo de ofrecer un cuadro completo, que los neokantianos alemanes pueden ser estudiados separándolos en cuatro grupos: el de los aprioristas de la escuela de Marburgo con Cohen, Stammler, Natorp, Cassirer, Salomon; el de los positivistas y ficcionistas con Kelsen, Vaihinger, Kruckmann; el de la escuela del sud-oeste alemán de Baden con Rickert, Lask; el de los relativistas Jellinek, Radbruch, M. E. Meyer, a los que podríamos agregar el grupo de los lógicos independientes con Husserl, Driesch, Scheler (1924: 36).

Más allá de la exactitud del cuadro esbozado (el cual, por cierto, presenta un panorama sino completo, bastante exacto de ciertas corrientes de la producción filosófica alemana), la pregunta que deja pendiente es, por un lado, qué tan conocidas en el universo de sus lectores resultaban esas “historias”; y, por el otro, cómo armoniza este material con la reseña que, en el mismo número, López Merino (1924: 68-70) realiza del libro de poemas *El árbol, el pájaro y la fuente* de Córdoba Iturburu, con la carta de Romain Rolland a Carlos Américo Amaya (1924: 83-85), la defensa de Unamuno frente a Primo de Rivera, o bien con la breve reflexión de Luis de Zulueta, “Obreros, hay que ha-

cer política”, donde el autor declara que “Intelectuales y obreros deben ser, por ley de la naturaleza, las dos vanguardias, las dos avanzadas de la sociedad en marcha” (1924: 111). En efecto, se trata de discursos muy heterogéneos que están presentes en la misma revista. Y si bien este número 4 resulta particular, este esquema, en líneas generales, es dominante tanto en números anteriores como en algunos de los posteriores –la distancia entre el academicismo de los artículos y la pretensión de actualidad de las reseñas y comentarios– sugiriendo la pregunta acerca de cuál es la continuidad que, ya sea desde los redactores de la revista o desde sus lectores, podía surgir en torno a estos disímiles materiales. Es decir, se trata de explicar por qué resulta relevante para estos jóvenes platenses incluir en sus páginas densas lecturas, que se convierten en exposiciones de autores o temas filosóficos contemporáneos, tales como los artículos de Alejandro Korn dedicados a Croce o a Bergson, la traducción de “Los problemas noéticos de Windelband” o la publicación de la Introducción de la Historia a la filosofía de Karl Vorländer, realizada por Ortega y Gasset, “Hacia un nuevo humanismo”. La amable convivencia entre jóvenes y “viejos maestros”, como Alejandro Korn, Arturo Marasso, Arturo Costa Alvarez, y más adelante Pedro Henríquez Ureña y Francisco Romero, podrían sugerir en primer lugar que la voluntad de ruptura de estos jóvenes aparece notablemente apaciguada y, en parte diluida en el tono académico de los mayores. Sin embargo, podemos considerar también otra línea de interpretación, desde la cual se sostiene que estas intervenciones eran visualizadas legítimamente como parte importante de una “nueva posición”, posición cuya novedad no excluía la convivencia con algunos Maestros, por otro lado, probablemente también reconocida y aceptada entre la “nueva generación”, en un ámbito más amplio de aquel propiciado por este Grupo Renovación. En pos de desarrollar esta línea, podemos partir de la breve presentación que Carlos Américo Amaya realiza del número dedicado a Kant:

Su posición crítica ha tenido influjo sobre los pensadores de su época, sintiéndose que aún gravita a lo largo de las corrientes contemporáneas. [...] Al señalar una diferencia esencial entre nómeno y fenómeno, definió Kant, al par que establecía con radicalismo admirable el amoralismo de la ciencia, por un lado, y de la libre personalidad humana, por otro. Consecuente con este postulado de la libertad ética, reafirmamos nuestra orientación de base opuesta a la cultura de laboratorio de nuestras Universidades, que modelan un tipo de hombre ignaro, sin más preocupación por los hechos de la experiencia y sin más objetivo que los resultados prácticos.

No afirmamos con esto que *nuestras rebeldías universitarias* sean movimientos neo-kantianos, pero sí creemos necesario armarnos de la compañía de Kant para batir la influencia positivista que respira, en general, toda la vida argentina (La Dirección 1924: 4. El subrayado es mío).

Es evidente que el autor apuesta aquí a recordar aquel primer editorial de la revista, “Intenciones” –atribuido a Héctor Ripa Alberdi– donde la actitud del grupo es definida desde una posición netamente contestataria, sostenida en “la rebeldía contra los valores gastados que aún perduran” y la necesidad de “afirmar nuevos valores” (S/F 1923: 3); rebeldía que se siente también parte del ambiente universitario, en tanto el atraso del país en materia de cultura es atribuido a “las universidades atrofiadas bajo el cascarón de la rutina” (S/F 1923: 4). Frente a esto, la tarea que estos jóvenes se imponen llevar a cabo es hacer patente la distancia del presente en relación a un pasado cercano, pasado vinculado a la orientación positivista de la universidad platense, que los convoca a situar la anhelada renovación no tanto en la innovación literaria, sino más bien en la exposición y discusión de ideas filosóficas y estéticas:

En los tiempos actuales, la fantasía y el pensamiento de los hombres son muy diversos de los de aquellos que veían en la novela experimen-

tal la más completa manifestación del arte, y en la espesa filosofía positivista la totalidad del espíritu humano. Esa nueva fantasía y ese nuevo pensamiento, que nos llegan traídos por una amplia y poderosa corriente de humanismo, hemos de recoger en estas páginas, afirmando así, *sobre una sólida base idealista, nuestra posición estética y filosófica* (S/F 1923:n3. El subrayado es mío).

Es decir, el intento de ofrecer una conceptualización sistemática y seria de las corrientes del pensamiento contemporáneo conforma una parte importante del proyecto de estos jóvenes, proyecto que es concebido como un combate en el cual el bando enemigo es identificado a partir de una posición reaccionaria, sostenida tanto en el plano de las ideas como en el de las aulas universitarias. Por eso, incluso el corte generacional no impide colocar a algunos “viejos” del lado de los “nuevos”, tal es el caso paradigmático del “viejo Korn”, pero también de la mirada respetuosa que sostienen, por ejemplo, hacia los directores de *Nosotros*. Es decir, pareciera existir en estos jóvenes la convicción de que la Reforma sólo puede ser efectiva en la medida en que logre consolidarse un nuevo consenso en torno a cuáles son las líneas que constituyen la “alta cultura”, líneas que en la visión de estos jóvenes universitarios se orientan en una dirección absolutamente diferente al científicismo anterior. Es este compromiso con la militancia universitaria el que explica la voluntad y también la necesidad de no dejar afuera a ninguno de los aliados, sea porque desde el principio se identifican con la causa de la “nueva generación” y las demandas reformistas, sea porque la creación de esa “nueva cultura” debe ser resultado de un consenso, avalado por algunas prominentes figuras de la generación anterior (y, desde ahí, se explica, por ejemplo, el pedido de una artículo sobre Kant y Splengler a Ernesto Quesada).

Ya desde los “Comentarios” en el primer número se insiste en asociar la Reforma Universitaria a una “una posición afirmativa”, relacio-

nada con la necesidad de elaborar una “nueva expresión de la inteligencia” (HA 1923: 48). En continuidad con su primer editorial, que manifiesta cierta desazón frente a los resultados de la Reforma, sea frente a aquellos que se acogieron a las nuevas condiciones por un cálculo oportunista, como también frente a los estudiantes que no pueden ir más allá de los discursos apologeticos de las huelgas pasadas, la tarea que se define como propia del presente es la de “dar vida por medio de una labor estudiosa a aquellas aspiraciones vagamente enunciadas” (S/F 1923: 4).

La otra cuestión con la que se conecta ese énfasis en el esfuerzo teórico se desliza en la reseña del libro de Julio Noe, *Nuestra literatura*, firmada por Ripa Alberdi; y es aquella que subraya el indigente estado de la crítica literaria, que “raras veces ha desempeñado entre nosotros una función estética” (HRA 1923: 41). Más allá del reconocimiento a la seria labor de personalidades fuertes como Paul Groussac, en la visión del autor ha prevalecido en nuestro medio “la ligera labor periodística” o bien “la página circunstancial inspirada por afectos personales”, dando lugar a una producción general “débil y tornadiza” que desconoce los saberes específicos que exige el ejercicio de la crítica. E insiste en ello Ripa Alberdi:

No basta haber leído libros de versos para hacer crítica sobre poesía, ni con leer novelas se es crítico de novelas. Se confunde a menudo la visión impresionista de una obra, para lo cual no se requiera más que un poco de soltura en la mano, con la crítica en sí, que exige un conocimiento amplio de todos los valores estéticos para desentrañar con criterio firme el oro de buena ley (HRA 1923: 41).

Es por ello que, si la sección de artículos apuntará a ofrecer sistematizadas exposiciones en torno a nuevas producciones centradas sobre todo en el campo de la filosofía, pero incorporando también en menor medida un registro de las novedades en pintura, en teatro y en literatura; es en la sección de “Bibliografía” donde resalta el empeño

por mostrar la novedad, tanto en la producción de las letras americanas como en la recepción de libros europeos, en especial aquellos publicados por editoriales españolas, como Calpe o *Revista de Occidente*.

Es significativa la coincidencia de Ripa Alberdi con la posición de Pedro Henríquez Ureña, sostenida en su famoso artículo, “Caminos de nuestra historia literaria”. En efecto, ambos identifican como dos causas fundamentales de aquel diletantismo en la literatura y en la crítica la falta de “un hondo arraigo en las cosas nuestras” (HRA 1923: 41) y la carencia de “una sólida asimilación de los valores universales que perduran en las profundas corrientes humanísticas” (HRA 1923: 41). Y también en ambos el contraejemplo positivo tiene coordenadas y nombres muy precisos, situados en el México de la Revolución. Las cartas de Romain Rolland que la revista inserta –dirigidas al Grupo Renovación, a Carlos Américo Amaya, a Vasconcelos– pueden ser leídas desde esta perspectiva: tal como sostiene Vasconcelos, Romain Rolland es aquella figura “que no comparte la ceguera europea de creer que sólo allí puede el espíritu ensayar normas creadoras” (Vasconcelos 1924: 266). La apertura de un horizonte americano a partir de la experiencia de la Reforma Universitaria permanece a lo largo de la década del veinte asociado a una inquietud, que es la de cómo construir, entonces, un arte americano, una expresión propia de la inteligencia original y potente. En *Valoraciones* se expresa el costado más marcadamente teórico y reflexivo de este problema, tal como lo reconoce *Martín Fierro* cuando presenta a esta revista:

UNA GRAN REVISTA. “Valoraciones”, la notable revista del grupo Renovación de La Plata, se sitúa con su último número en el primer plano entre las revistas literarias de toda América Latina. Es indiscutiblemente la publicación más seria y más importante con que cuenta la joven intelectualidad argentina. El número 7, de septiembre, es verdaderamente magnífico, por la calidad y riqueza del material, satisface ampliamente su tendencia moderna en literatura y artes

plásticas, su lucidez con que sus colaboradores tratan temas de actualidad y discuten ideas ambientes y problemas planteados a la juventud.

Alejandro Korn, Costa Alvarez, –que trata con gran autoridad la cuestión del idioma– Henríquez Ureña, Carlos María Onetti, Ricardo Güiraldes, Alfredo Franceschi, Pedro Figari, Guillermo Korn, colaboran en primera línea, y la sección bibliográfica contiene excelentes artículos críticos de Alfredo Fernández García, Luis Aznar, Mora Guarnido, A. Korn, López Merino, Ferreyra Díaz, sin contar comentarios de redacción y la parte gráfica, que reproduce en gran tamaño y nítidamente obras de Figari, Travascio, Pettorutti, Julio Castellanos y numerosas viñetas de Castellanos, Lozano, Travascio, Korn y Best. Felicitamos calurosamente a los colegas que realizan tan bello y notable esfuerzo y deseamos que prosigan la admirable obra emprendida (S/F 1925: 7).

Es significativo que este reconocimiento se exprese con ocasión del número 7 de la revista. Tal vez, esto pueda relacionarse con el hecho de que, a partir de dicho número, la publicación alcanza un diseño más ágil –a partir de la incorporación más decidida de viñetas e ilustraciones– y, por otro lado, una mayor articulación entre la primera sección de artículos y la segunda, de reseñas y comentarios.

En efecto, si nos concentramos más particularmente en este número, veremos que se abre con el artículo de Alejandro Korn, “Nuevas Bases” (1925: 3-11), el cual constituía –como subraya Osvaldo Graciano– un:

verdadero programa filosófico-político, en el cual se hacía el balance del agotamiento de la sociedad burguesa y del liberalismo, y se afirmaba la necesidad de elaborar nuevos valores culturales y principios ideológicos para la cultura argentina, fundados en la justicia social (2008: 84-85).

Este programa insistía en un llamado a la juventud a la “creación de un contenido ideal para nuestra vida” (Korn 1925: 9) que implicaba la reescritura de las *Bases* de Alberdi, alertando sutilmente contra el peligro de que los jóvenes se queden en una “actitud negativa”:

La juventud coincide en una actitud negativa: siente el tedio de la senda trillada, pero se disgrega por pequeños senderos extraviados. Hablamos de continuo de la nueva generación, en ella ponemos nuestra fe, sin saber a ciencia cierta hacia dónde se encamina. Reacia, como todo nuestro medio, a pensar ideas generales, tan solo transpara en sus ensayos literarios y artísticos una angustiosa inquietud espiritual, una emoción lírica que se disipa en actitudes individuales y a menudo termina en un pragmatismo feroz. Despectiva e irrespetuosa para con los valores del pasado, no acierta a crear los suyos. Su actividad y su interés se agotan en la formación y disolución de pequeñas capillitas, consagrada generalmente a ritos extraños (Korn 1925: 9).

De algún modo, el programa que ofrece Korn pretende conjurar esa duda, que aparece también en el punto de partida de la intervención de Henríquez Ureña en “Caminos de nuestra historia literaria”:

¿Tenemos originalidad? ¿O somos simples, perpetuos imitadores? ¿Vivimos en todo de Europa? ¿O pondremos fe en las “nuevas generaciones” cuando pregonan –cada tres o cuatro lustros, desde la independencia– que *ahora sí* va a nacer la expresión genuina de nuestra América? (1925: 27).

Si Korn abre el número esbozando un programa filosófico-político, Henríquez Ureña esboza aquí un programa literario, que se abre con la pregunta –crucial para las vanguardias– en torno a si la América española puede producir una obra original que se inscriba legítimamente en el canon de la cultura universal. Tal como Korn, este autor también parte del “eclipse de Europa” como modelo civilizatorio,

eclipse que obliga a reflexionar sobre las condiciones en las cuales se producirá la construcción de una literatura y una cultura nacional en diferentes países latinoamericanos. Y, en este sentido, a diferencia de aquellas miradas que pretendían restringir o acotar la originalidad americana al paisaje, la tierra, lo aborigen, lo primitivo, lo oculto, lo mágico, lo exótico, en oposición a las categorías, las formas o la “racionalidad europea”, Henríquez Ureña va a ser muy tajante al incorporar a Europa en la definición de la propia particularidad bajo la forma de la herencia:

Tenemos el derecho –herencia no es hurto– a movernos con libertad dentro de la tradición española, y, cuando podamos, a superarla. Todavía más: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.

¿Dónde, pues, comienza el mal de la imitación?

Cualquier literatura se nutre de influjos extranjeros, de imitaciones y hasta de robos: no por eso será menos original. La falta de carácter, de sabor genuino no viene de exceso de cultura como creen los perezosos, ni siquiera de la franca apropiación de tesoros extraños: hombres de originalidad máxima saquean con descaro la labor ajena y la transforman con breves toques de pincel. Pero el caso es grave cuando la transformación no se cumple, cuando la imitación queda en imitación.

Nuestro pecado, en América, no es la imitación sistemática que no daña a Catulo ni a Virgilio ni a Corneille ni a Molière sino la *imitación difusa*, signo de una literatura de aficionados, de hombres que no padecen el ansia de creación; las legiones de pequeños poetas adoptan y repiten indefinidamente en versos incoloros “el estilo de la época”, los lugares comunes del momento (Henríquez Ureña 1925: 29).

Si la pregunta de la vanguardia estética en los años veinte va a ser cómo construir una literatura propia, la solución que propone Henríquez

Ureña se aparta de la incitación a buscar la propia particularidad en el “color local”, subrayando –como hará Borges años después en el texto canónico “El escritor argentino y la tradición” (1951)– las diversas fuentes de las que se nutre “nuestra vida espiritual”, fuentes entre las cuales se cuenta la legítima herencia de la cultura occidental. Es importante resaltar que esta reflexión de Pedro Henríquez Ureña no aparece aislada en la revista: la misma cuestión se encuentra planteada en el artículo de Guillermo Korn, “Hacia un arte americano?”, también incluido en la sección de artículos de este número 7:

¿Será aventurado suponer que en este nuevo renacimiento los pintores de América logren, por primera vez afirmar la personalidad artística del continente con perfiles netos? Es necesario adelantar la hipótesis con cautela. Hasta hoy no se han realizado entre nosotros sino tentativas artificiales: una orientación estética nacional no se improvisa pintando cacharros calchaquíes. Es menester formar antes el alma colectiva que ponga un soplo de originalidad en nuestra reacción total frente a la vida. Felizmente ella comienza a aparecer: Algún atisbo percibimos en nuestra literatura. Las artes plásticas, en cambio, permanecen reflejo impersonal de las corrientes europeas (1925: 68. El subrayado es mío).

Como vemos, aquí aparece conectada la aspiración reformista a “formar el alma colectiva” (Roca 1999: 83) con la necesidad de la construcción de una estética nacional, que rechaza el mimetismo o la copia de lo popular, con el propósito de ejercer una acción sobre ello. Por otro lado, esos “atisbos” que comienzan a ser percibidos en “nuestra literatura”, en las extensas reseñas que la revista dedica a *Inquisiciones* de Jorge Luis Borges y *Calcomanías* de Oliverio Girondo. Es significativo que, en el caso de Borges, la reseña no sólo explica detenidamente las renovaciones formales y el papel central de Borges en el escenario ultraísta, sino que además destaca positivamente los ensayos

criollistas, subrayando que en ellos “el examen de poetas da paso a sutiles observaciones sobre la índole de nuestro pueblo a través de las características del lenguaje” (Fernández García 1925: 73). Es necesario destacar que, precisamente, esta faceta no tuvo una recepción muy favorable en *Martín Fierro*, donde en diversas ocasiones se manifiestan abiertas reservas sobre el criollismo en los ensayos de Borges.¹ Así, si *Valoraciones* puede ofrecer un espacio en su número 9 para “El tamaño de mi esperanza” en 1926 –que difícilmente hubiera sido legible en las páginas de *Martín Fierro*–, si la revista platense se preocupa también por subrayar la crítica estética a Lugones –añadiendo la impugnación política– que *Martín Fierro* matiza, es porque resultaba nítidamente reconocible en ese tipo de experimentación estética con el lenguaje las marcas de preocupaciones ancladas en el universo reformista, que –desde su perspectiva– configuraban anhelos compartidos con un amplio espectro de jóvenes intelectuales del continente.

***Karina Vásquez** es profesora de Filosofía (UBA) y doctora con mención en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ). Su tesis de doctorado, *Ideas en es-*

¹ Así, por ejemplo, en “Criollismo y Metafísica”, Antonio Vallejos dice: “Tenemos un espíritu notorio, evidente en sí mismo por su propio fervor. Un criollismo metafísico, precisamente. Un criollismo que no es evocador de calles muertas, ni pasadero de épocas y de nombres, sino ambicioso de futuro, celoso de presente como los relojes. Pampa, boleadoras, Rosas y suburbio, son accidentes de nuestro criollismo, que estarán en nosotros por fijación sentimental, en devoción; pero nunca en anhelo. [...] Inquieta ver en compañeros de talento, la frente ciega y la espalda vidiente. Como no ven los días de hoy sino mañana en su ayer respectivo, no tienen otro gozo que la recordación; y el camino les va pasando debajo de los pies sin darle ocasión de ambicionarlo. Así se explica esta paradoja: auspiciar el nacimiento de cultura, y clamar por el sepulturero al mismo tiempo; y así también esa nostalgia ñoña, y ese truco de símbolos, y ese extranjerismo temporal que se acomoda en barrios de recuerdo, en tanto que otros miran desconyuntarse y crecer los edificios de gimnasia del progreso” (1926: 3).

piral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxon, Estética y Terra Roxa, analiza un momento de conformación del modernismo brasileño, a partir de los desplazamientos y polémicas que tienen lugar en tres publicaciones relevantes de los años veinte. Ha publicado diversos artículos en revistas argentinas y extranjeras sobre los procesos de renovación que llevan adelante jóvenes intelectuales en las primeras décadas del siglo, centrados tanto en expansión del horizonte reformista como en la emergencia de las vanguardias en América Latina. Actualmente, desarrolla actividades de docencia e investigación en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes y en la cátedra de Pensamiento Argentino y Latinoamericano de la carrera de Filosofía (UBA).

Bibliografía

- Aznar, Luis (1963). "Valoraciones: Organo del Grupo de Estudiantes Renovación". En *Universidad Nueva y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 247-256.
- Fernández García, Alfredo. (1925). "Jorge Luis Borges – *Inquisiciones* - Editorial "Proa" - Buenos Aires - 1925". *Valoraciones*, tomo III, núm. 7. 70-73.
- Graciano, Osvaldo (2008). *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- HA (1923). "Última Palabra". *Valoraciones*, tomo I, núm. 1. 48-50.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1925). "Caminos de nuestra historia literaria. II". *Valoraciones*, tomo III, núm. 7. 27-32.
- HRA (1923). "JULIO NOÉ: *Nuestra literatura*". *Valoraciones*, tomo I, núm. 1. 40-43.
- Korn, Alejandro (1924). "Kant". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 5-13.
- Korn, Alejandro (1925). "Nuevas Bases". *Valoraciones*, tomo III, núm. 7. 3-11.
- Korn, Guillermo. (1925). "Hacia un arte americano?". *Valoraciones*, tomo III, núm. 7. 66-69.
- La Dirección (1924). "Homenaje de la juventud a Kant". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 3-4.

- López Merino, Francisco (1924). "CÓRDOVA ITURBURU: *El árbol, el pájaro y la fuente*. Poesías, Buenos Aires, 1923". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 68-70.
- Martínez Paz, Enrique (1924). "Influencia de Kant sobre la filosofía jurídica contemporánea". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 31-38.
- Orgaz, Raúl (1924). "El neo-kantismo y la filosofía social". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 24-30.
- Roca, Deodoro (1999) [1918]. "La nueva generación americana". *Deodoro Roca, el hereje*. Buenos Aires: Biblos. 83-88.
- Rolland, Romain. (1924). "Romain Rolland y la juventud de América". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 83-85.
- S/F (1923). "Intenciones". *Valoraciones*, tomo I, núm. 1. 3-5.
- S/F (1925). "Notas. Una gran revista". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Año II, núm 23. 7.
- Sánchez Viamonte, Carlos. (1924). "El individualismo jurídico de Kant (Reflexiones)". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 39-46.
- Vallejos, Antonio (1925), "Criollismo y Metafísica". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, año III, núm. 27 y 28. 3.
- Vasconcelos, José. (1924). "Respuesta de Vasconcelos". *Valoraciones*, tomo I, núm. 3. 264-266.
- Zulueta, Luis de (1924). "Obreros, hay que hacer política". *Valoraciones*, tomo II, núm. 4. 110-111.

XVII.
Más allá de las fronteras:
entre traducciones y reappropriaciones

***Mrs Dalloway* y sus re-traducciones al español**

Rossana Andrea Álvarez*

I am made and remade continually. Different
people draw different words from me
(Woolf 1977)

En los últimos años las metáforas de *canal* y de *punte*, que solían representar el acto de la traducción, han dado lugar a nuevas analogías. Una de ellas es la noción de *prisma* (Reynolds 2020), una imagen que alude a la complejidad del acto traslaticio y habilita una variedad de posibilidades co-creativas. Según esta metáfora, el texto fuente se dispersa o refracta en una multiplicidad de textos meta. Esto ocurre, aunque no solamente, cuando un texto es traducido y retraducido varias veces. Cada una de esas traducciones puede mostrarnos algo de la naturaleza del texto fuente y echar luz sobre aspectos no explorados del mismo, dejando al descubierto la potencialidad del texto que se evidencia en las diferentes lecturas que subyacen las variadas traducciones. Tal es el caso de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, que no solo tiene al menos cinco versiones publicadas en España, con varias reediciones, sino que cuenta en Argentina con dos traducciones realizadas en la última década.

Un dato significativo respecto de las traducciones de Woolf al español es que la primera traducción a esta lengua de un texto de dicha autora fue realizada por J. L. Borges para la editorial Sur. A pedido de Victoria Ocampo, y con el conocimiento de la autora, Borges tradujo *Un cuarto propio* y *Orlando* en la década del 30, obras que fueron muy

influyentes no solo en Argentina sino también en gran parte de Latinoamérica.¹ Su traducción de *Orlando* se mantuvo única hasta 1994 cuando Enrique Ortenbach realizó la primera traducción de esta obra en España.

En la actualidad hay un renovado interés por la obra de Woolf, principalmente por su legado feminista, y en este marco, contamos en Argentina con dos traducciones nuevas de *Mrs Dalloway*, una es de Cristina Piña, publicada en 2017 por la editorial Losada, y la otra es de Teresa Arijón y Bárbara Belloc, editada en 2018 por El Cuenco de Plata, colección Extraterritorial. Es interesante observar que todas las traducciones españolas de esta novela han sido hechas por traductores hombres, mientras que las dos traducciones más recientes en Argentina son hechas por traductoras mujeres. Las traducciones que consideraremos para este trabajo son las de Andrés Bosch (Lumen), José Luis López Muñoz (Alianza), Julio Rodríguez Puértolas (Akal), los tres traductores españoles, la de Cristina Piña (Losada) y la de Teresa Arijón y Bárbara Belloc (El Cuenco de Plata), todas traductoras argentinas. También pondré a consideración una versión propia de los fragmentos a analizar.

¿Por qué re-traducir un texto? Reynolds nos dice en su introducción a *Prismatic Translation* que “las obras llegan a ser clásicos literarios al ser interpretadas y re-interpretadas [...] y la traducción participa en esta compleja interacción de reverencia y renovación” (1).² A su vez, consigna varias razones por las cuales se siente la necesidad de retraducir un texto literario, aunque alguna de estas razones —como la necesidad de mejora— no vaya de la mano de la visión prismática de la traducción, que apunta a la multiplicación y a la proliferación en lugar de a la reproducción de un texto. En el caso de la poesía, con ca-

¹ Cf. Leone, L. (2008).

² La traducción es mía.

racterísticas muy parecidas a la prosa de Woolf, la existencia de múltiples traducciones es un signo de su especial riqueza lingüística y su potencialidad. Con las obras de teatro, la re-traducción es parte del proceso generativo de una representación, con ciertas características espaciales, temporales, culturales y lingüísticas inherentes a cada performance. Pero también una de las razones que más frecuentemente se aducen para retraducir una obra literaria es que las traducciones envejecen de una manera que no ocurre con los textos originales, por eso los textos literarios se suelen retraducir en períodos de veinte a treinta años.

En el caso de Virginia Woolf, que en los últimos años se ha re-editado en Argentina tanto en nuevas traducciones como en biografías y recopilaciones, podemos rastrear una serie de razones por las cuales se ve la necesidad de estas nuevas publicaciones. Las traductoras cuyas versiones incluimos en este breve análisis y los traductores de otras obras de Woolf, así como editores y biógrafos argentinos, mencionan no solo su valor literario y su originalidad sino también la vigencia de su lucha por la emancipación de la mujer. Así, Cristina Piña, una de las traductoras de *Mrs Dalloway*, habla de la figura de Woolf como una “madre literaria” para las escritoras feministas.³

Carolina Orloff (traductora junto con Micaela Ortelli de *Cuentos Completos*), reconoce el valor de recuperar la voz de Woolf y sus personajes femeninos y la importancia de que pueda hacerse “desde la Argentina del Ni una Menos, no sólo es una experiencia relevante sino también necesaria y vital”. Para ella, Woolf “sigue teniendo un impacto muy fuerte, un caudal de re-significaciones desde muchos ángulos”.⁴ Ortelli, por su parte, considera que el aporte de una lectura

³ Testimonios recogidos de la nota “Virginia Woolf tiene algo que decirte” publicada por Daniel Gigena en el diario *La Nación* el 14 de agosto de 2016.

⁴ De la nota “Virginia Woolf, la audacia de una autora adelantada a su tiempo” por Emilia Racciatti para el suplemento *Cultura* de Infobae, 3 de febrero de 2021.

y traducción actual de Woolf es “tratar de hacer asimilables e interesantes a una forma de sentir del siglo XXI sudamericano la neurosis y cotidianeidad de sensibilidades tan lejanas en el tiempo y el espacio, porque en definitiva son las cosas de las que está compuesta una vida”. Irene Chikiar Bauer, biógrafa de Woolf, ve en la autora un legado de experiencia para otros escritores que pueden acercarse a sus diarios, sus cartas y sus ensayos que “poseen un rigor y una honestidad increíbles”.

Estos testimonios también muestran que la primera aproximación del traductor a la obra que intenta abordar es como lector. Y Virginia Woolf, como lectora, percibía también una cierta peculiaridad en las verdaderas obras de arte: podían cambiar con cada lectura.⁵ Para ella las revelaciones emocionales dentro del argumento pueden cambiar y adquirir nuevo significado con el paso del tiempo y una nueva lectura. Y esa característica del traductor como lector, que escribe para otros lectores con los que comparte una época y tal vez una cultura, es lo que habilita la retraducción de una obra. En cada retraducción se focalizan nuevas revelaciones del texto fuente a la luz de una época y una cultura siempre en movimiento. Y aquí volvemos al prisma, a cómo se refracta cada elemento del texto fuente en una multiplicidad de resoluciones. Cada traductor/lector percibirá el texto de una manera nueva según las circunstancias del entorno en el que vive y pondrá el foco en algún elemento que, con el cambio de mirada, tomará nuevos significados que a su vez promoverán nuevas lecturas.

⁵ Woolf, hablando de escritores como Charlotte Brönte, dice: “At each fresh reading one notices some change in them, as if the sap of life ran in their leaves, and with skies and plants they had the power to alter their shape and colour from season to season. To write down one’s impressions of *Hamlet* as one reads it year after year, would be virtually to record one’s own autobiography, for as we know more of life, so Shakespeare comments upon what we know” (*Genius and Ink: Virginia Woolf on How to Read*, 22-23).

Varios de los traductores argentinos mencionados hablan de sus experiencias al traducir a Woolf como un desafío, especialmente por las complejidades del estilo de la autora. Según Cristina Piña, lo que le resultó más difícil fue “traer al castellano la velocidad, la ondulación y el efecto flotante de su prosa, ese ritmo acuático y casi inasible en los que reside la belleza de sus libros”. Para Carolina Orloff la traducción de Woolf “fue un largo proceso de la más fina lectura, un aprendizaje por momentos frustrante y enloquecedor, pero a la vez muy enriquecedor y cautivante...” Laura García (que tradujo *Tres guineas*) considera que “lo más desafiante fue hacer sentir el tono de Virginia Woolf, su voz, que en (ese) trabajo es muy particular”. Y con respecto a la traducción de *Mrs Dalloway* de Arijón y Belloc, Nora Avaro ve a ambas traductoras y poetas como “buenas escuchas de la sinfonía coral de esta novela”.⁶

De acuerdo a estos testimonios vemos que son las particularidades del estilo las que guían la mano del traductor. Y según Woolf, el estilo es un cierto ritmo que determina la elección de las palabras. Algo que vemos o una emoción que sentimos puede poner a andar una onda en la mente, un ritmo, que es previo a las palabras y que el escritor tiene que recapturar, ponerlo a trabajar y una vez que circula por la mente, ese mismo ritmo crea las palabras que se adecúan a él.⁷ Si pensamos en la traducción de un texto así concebido, habría al menos dos caminos: tomar del texto fuente las palabras dictadas por ese ritmo en la mente del escritor y traducirlas respetando ese ritmo; o bien, tratar

⁶ De la nota “La señora Woolf lo hace de nuevo” por Nora Avaro para *Revista Ñ, Diario Clarín* del 5 de septiembre de 2018.

⁷ Woolf dice sobre el estilo, en una carta a Vita Sackville-West: “Style is a very simple matter: it is all *rhythm*. Once you get that, you can’t use the wrong words. [...] A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes words to fit it; and in writing (such is my present belief) one has to recapture this, and set this working (which has nothing apparently to do with words) and then, as it breaks and tumbles in the mind, it makes words to fit it.” (1980: 247).

de *recapturar* el ritmo de una emoción o visión ajena –la del escritor– y poner palabras propias –las del traductor– según ese ritmo recuperado. Este segundo camino, el más difícil no solo por la casi imposibilidad de rescatar un sentimiento ajeno sino por la dificultad y responsabilidad de una escritura basada en él, presupondría una co-creación y, en ese sentido, una traducción más compatible con la metáfora del *prisma* que con aquella del *canal* o *punto*.

Además de la cadencia perceptible en sus oraciones, Woolf utiliza, como dijimos anteriormente, las palabras que le dicta esa “onda en su mente”. Y en *The Common Reader* agrega que cuando uno “trata de reconstruirlo en palabras, se da cuenta que se quiebra en mil impresiones en conflicto. Algunas serán apagadas, otras enfatizadas, y en el proceso, probablemente, se pierda toda posibilidad de captar la emoción misma” (2010: 441).⁸ Estos fraseos alternativos de los que surgen las palabras del texto a traducir son denominados por Matthiessen y Halliday como *agnación*.⁹ Y en esta línea Reynolds, en su introducción a *Prismatic Translation*, dice que la imagen del prisma no solo

⁸ La traducción es mía. Woolf, hablando de aquellos eventos que dejan una impresión vívida en uno (momentos que contienen en sí toda una visión, una concepción entera, sus “moments of being”), dice: “But when you attempt to reconstruct it in words, you will find that it breaks into a thousand conflicting impressions. Some must be subdued; others emphasised; in the process you will lose, probably, all grasp upon the emotion itself”.

⁹ Si bien el término *agnación* fue introducido a la lingüística por H. A. Gleason Jr. en 1965, Halliday y Matthiessen lo adoptan con el sentido de la relación que prevalece entre expresiones más congruentes y menos congruentes de la misma idea. Y Matthiessen lo acerca a la traducción diciendo: “The relevance of agnation to translation is this: any expressions in the source text will be agnate to innumerable alternative expressions defined by the systemic potential of the source language and all these agnates are candidates in the source for translation into the target and, by the same token, there will also be a set of agnate candidates in the target language. [...] At any point in translation it may be one of these agnates rather than the actual expression that serves as the best candidate for translation. [...] The agnates make up the source text's *shadow texts* —texts that might have been because they fall

representa la variedad de opciones que tiene el traductor al hacer su versión de un texto, sino también las múltiples posibilidades que manejaba el autor al momento de escribir ese texto.¹⁰ Probablemente son esas opciones difíciles –con sus términos “en sombras”– las que luego presentan al traductor una multiplicidad de posibilidades. En el texto que analizamos podemos ver que la mayor diversidad de expresiones en las versiones seleccionadas se dan al intentar reproducir las emociones que expresa la protagonista de la novela. Estos sentimientos surgen en el texto al relatar ciertas experiencias que para la protagonista constituían momentos de vivencias intensas, aunque tal vez banales para otros, en los que ella era consciente no solo de una experiencia puntual sino de una conexión con un patrón mayor que estaba por detrás de la vida diaria. Las palabras que elige para expresar esos momentos son vívidas, de una intensidad acorde a los momentos que intenta comunicar y muy cercanas a la poesía. No sorprende entonces que presenten un desafío para cada traductor que aborde el texto.

Un ejemplo de ello es cuando la señora Dalloway, mediada por ese narrador omnisciente con su estilo indirecto libre, expresa las sensaciones que experimenta al salir y respirar aire puro. Este momento no es único ya que la lleva en sus pensamientos a emociones similares en su juventud y la conecta con otra temporalidad, por lo que coexisten en el texto sensaciones del pasado y del presente, unidas por un evento. El uso de exclamaciones es frecuente en las primeras páginas

within the potential of the language— and these shadow texts are thus also relevant to translation. By the same token, an actual translation exists against the background of shadow translations —possible alternative translations defined by the systemic potential of the target language. In this way agnation along the paradigmatic axis is a critical part of the environment of translation” (83).

¹⁰ Reynolds dice: “Much varied textuality flows into the moment of translation, just as much varied textuality can emanate from it: there are prisms angled in both directions” (7).

y es un ejemplo vívido de las sensaciones que experimenta la protagonista. Así, lo que Woolf captura como “what a morning –fresh as if issued to children on a beach” (5) es leído e interpretado de maneras diferentes: la mañana es transparente, diáfana, fresca, según las opciones de nuestros traductores. Todas compatibles con la palabra inglesa *fresh* y sin embargo, todas dejan alguna de esas significaciones en relación de agnación “en sombras”. En inglés este adjetivo presenta, según *The Free Dictionary*, diez acepciones y solo la quinta alude a la temperatura. Las primeras tienen que ver con algo nuevo, recién hecho, puro, o de sabor neutro. Además, es evidente que la elección del término *fresh* va más allá de su significado y está ligado a la sonoridad de esas repeticiones, que evocan el sonido del viento y las olas en la playa: /f/ /sh/ /sh/ /ch/ /ch/.

En el párrafo siguiente hay dos exclamaciones que expresan las sensaciones de Mrs Dalloway y presentan dificultad en la traducción por sus asociaciones y su registro: “What a lark! What a plunge!”, ambas frases son maneras similares de expresar diversión y son coloquiales. Los traductores optan por una variedad para la primera, emoción, aventura, placer, regocijo, divertido, pero coinciden en elegir para la segunda las palabras zambullida y chapuzón, ambas relacionadas con el agua, un motivo frecuente en la obra woolfiana. Esta idea de saltar al agua se retoma al final del párrafo en una escena que conecta las sensaciones del presente de la narración con las de la protagonista en su juventud: “plunged at Bourton into the open air”. Solo dos traductores recuperan la misma palabra que usaron en la exclamación y es natural, porque la simpleza y síntesis de *plunge* como sustantivo y *plunge* como verbo, posibilidades que da el inglés, no es igualmente reproducible en español donde el sustantivo *zambullida*, que además de ser largo de pronunciar no es de un uso tan común y menos en una exclamación espontánea de alguien que se asoma a la ventana, y como verbo debe usarse como pronominal agregándole una partícula más y

haciéndolo aún más largo. El sonido también parece guiar este abanico de elecciones en el original. El /dz/ de *plunge* resuena con el mismo sonido de *hinges* (las bisagras de la ventana) y se replica en el último *plunged* que lleva los pensamientos de la protagonista a su juventud. No hay que hacer mucho esfuerzo para escuchar el “squeak of the hinges” (“el chirrido de los goznes” según la mayoría de los traductores).

Un análisis exhaustivo de los párrafos seleccionados no daría tiempo a este breve trabajo, por eso adjunto un cuadro con las versiones consideradas para que observen el amplio espectro de significaciones que abre un texto como el de Woolf. Para este análisis la elección se centró en los párrafos del comienzo de *Mrs Dalloway* ya que la página inaugural de una novela clásica es siempre memorable. El escritor intenta hacer que el lector se adentre en el estilo de la narración y tome el ritmo. Por eso es un buen termómetro para medir el pulso de una traducción. En *The Common Reader*, Virginia Woolf invita al lector a abrir su mente “tanto como es posible, así los signos e indicios —de una exquisitez casi imperceptible— que surgen de los cambios repentinos en las primeras oraciones, lo pondrán ante la presencia de un ser humano como ningún otro” (2010: 440).¹¹ Y es así, gracias a estos traductores que trabajaron minuciosamente con el texto, como lectores y como intérpretes, que este inolvidable personaje creado por Woolf llega a tantos lectores distanciados en el tiempo y el espacio con la concepción de la obra.

Como dice la traductora Susan Bernofsky, hay mucho que celebrar en la traducción: “no solo nos trae la obra de aquellos que escriben en otras lenguas, sino que nos revela los límites de nuestra propia lengua

¹¹ La traducción es mía. El original dice “[...] if you open your mind as widely as possible, then signs and hints of almost imperceptible fineness, from the twist and turn of the first sentences, will bring you into the presence of a human being unlike any other.”

y nos ayuda a ir más allá, a incorporar nuevas palabras, conceptos, estilos, estructuras e historias” (xviii).¹² Esta función reveladora no solo de la lengua y cultura en que está escrita la obra sino de la lengua y cultura a la que se traduce es lo que impulsa y revitaliza la tarea del traductor.

***Rossana Andrea Álvarez** es profesora de inglés por la Universidad Nacional de Mar del Plata (1988) y se desempeña desde su graduación como Jefe de Trabajos Prácticos en las materias Literatura Inglesa y Literatura de Inglaterra y los Estados Unidos del Profesorado de Inglés (UNMDP). Es miembro del grupo de investigación “Problemas de la Literatura Comparada” desde su inicio en 1993. Ha trabajado en investigación sobre traducción y publicado trabajos sobre diversos autores de lengua inglesa como W. B. Yeats, V. Woolf, A. Lorde, K. Addonizio, D. Duhamel y R. M. Brown, así como también sobre autores latinoamericanos como J. M. Arguedas, L. R. Sánchez y A. Carpentier.

Bibliografía

- Allen, Esther y Bernofsky, Susan (2013). “Introduction. A culture of translation”. En *In translation: translators on their work and what it means*. Eds. Esther Allen y Susan Bernofsky. NY: Columbia University Press. (xiii-xxiii).
- Avaro, Nora (2018). “La señora Woolf lo hace de nuevo”. En *Revista Ñ, Diario Clarín*, 5 de septiembre. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/senora-woolf-hace-nuevo_0 BJPZO6TwX.html
- Gigena, Daniel (2016). “Virginia Woolf tiene algo que decirte”. En *La Nación*, 14 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/virginia-woolf-tiene-algo-que-decirte-nid1927148/>

¹² La traducción es mía.

- Leone, Leah (2008). “La novela cautiva: Borges y la traducción de *Orlando*”. *Variaciones Borges*, 25, 223–236. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24880546>
- Matthiessen, Christian (2001). “The environments of translation”. En *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Berlin; NY: Mouton de Gruyter. 41-124.
- Racciatti, Emilia (2021). “Virginia Woolf, la audacia de una autora adelantada a su tiempo”. En *Cultura de Infobae*, 3 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/02/03/virginia-woolf-la-audacia-de-una-autora-adelantada-a-su-tiempo/>
- Reynolds, Matthew (2019). *Prismatic Translation*. Cambridge: Legenda.
- Woolf, Virginia (2019). *Genius and Ink: Virginia Woolf on how to read*. London: Times Literary Supplement.
- Woolf, Virginia (2013). *La señora Dalloway*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Lumen.
- Woolf, Virginia (2017). *La señora Dalloway*. Trad. Cristina Piña. Buenos Aires: Losada.
- Woolf, Virginia (2018). *La señora Dalloway*. Trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial.
- Woolf, Virginia (2015). *La señora Dalloway*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Ediciones Akal.
- Woolf, Virginia (2018). *Mrs. Dalloway*. Trad. Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Woolf, Virginia (1980 [1925]). *Mrs Dalloway*. Suffolk: Granada Publishing Limited.
- Woolf, Virginia (2010 [1935]). *The Common Reader. Second Series*. South Australia: eBooks@Adelaide.
- Woolf, Virginia (1980). *The Letters of Virginia Woolf: Volume Three, 1923-1928*. Ed. Nigel Nicolson y Joanne Trautmann. London: Houghton Mifflin.
- Woolf, Virginia (1977 [1931]). *The Waves*. London: Grafton.

Anexo

Virginia Woolf (1925)	José Luis López Muñoz, Alianza (1994)	Andrés Bosch, Lumen (1979)	Julio Rodríguez Puértollas, Akal (2015)	Cristina Piña, Lo-sada (2017)	Teresa Arjón y Bárbara Belloc, El Cuenco de Plata (2018)
Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.	La señora Dalloway dijo que las flores las compraría ella.	La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores.	La señora Dalloway dijo que ella misma compraría flores.	La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores.	Mrs. Dalloway dijo que compraría ella misma las flores.
For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach.	Porque Lucy tenía ya trabajo suficiente. Había que desmontar las puertas, venían los operarios de Rumpelmayer y, además, pensó Clarissa Dalloway, la mañana tenía la misma transparencia que si estuviera destinada a unos niños en la playa.	Porque Lucy tenía trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los hombres de Rumpelmayer. Además, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana ... diáfana, como regalada a unos niños en la playa.	Porque a Lucy le esperaba mucho trabajo. Había que desmontar las puertas; venían los empleados de Rumpelmayer. Y luego, ¡qué mañana!, pensó Clarissa Dalloway, tan fresca como	Porque Lucy estaba llena de trabajo. Habría que sacar las puertas de los goznes: venían los hombres de Rumpelmayer. Y además, pensó Clarissa Dalloway, que mañana fresca, como un regalo para niños	Sí; Lucy ya tenía bastante trabajo por hacer. Había que sacar las puertas de los goznes; la gente de Rumpelmayer estaba por llegar. Y además, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana: diáfana, como un regalo para los niños en la playa.

			para regalarla a los niños en una playa.	que jugaban en la playa.	
What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.	¡Qué emoción! ¡Qué zambullida! Porque no otra era la sensación que tenía siempre en Bourton, cuando, con un leve chirrido de los goznes —que todavía era capaz de oír—,abría de par en par las puertas con cristaleras que daban al jardín y se sumergía en el aire del campo.	¡Qué aventura! ¡Qué zambullida! Porque esa era siempre la impresión que tenía cuando, con un leve chirrido de los goznes, que ahora le pareció oír,abría de par en par las puertas vidrieras y se sumergía en el aire libre de Bourton.	¡Qué placer! ¡Qué zambullida! Porque eso le había parecido siempre cuando, con un ligero chirrido de los goznes, que aún podía oír ahora,abría de golpe las puertas de cristal en Bourton y se zambullía en el aire libre.	¡Qué regocijo! ¡Qué zambullida! Porque siempre había sentido eso cuando, con un pequeño crujido de los goznes que ahora podía oír,abría las ventanas francesas en Bourton y se zambullía en el aire libre.	¡Qué divertido! ¡Qué chapuzón! Porque siempre sentía eso, cuando, con un leve chirrido de goznes que todavía hoy podía escuchar,abría de par en par los ventanales y se zambullía en el aire libre de Bourton.
How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning;	El aire, muy temprano por la mañana, era transparente y tranquilo, más en calma que éste, desde luego; como el	Qué día-fano, qué calmo, más manso que este desde luego, era el aire a primera hora	Qué limpio, qué tranquilo era allí el aire por la mañana	Qué fresco, qué calmo, más sereno que éste, por	Qué fresco, qué calmo, cuánto más sereno que este era el aire en Bourton a primera hora de

like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; [...]	restallido de una ola, como el beso de una ola; frío y cortante y sin embargo (para una muchachita de dieciocho años como era ella entonces) solemne; haciéndole sentir, allí, nada más salir al exterior, que estaba a punto de suceder algo terrible; [...]	de la mañana; como el golpe de una ola; fresco y penetrante y sin embargo (para una muchacha de dieciocho años, como era ella entonces) solemne, con la sensación que la embargaba, ante la vidriera abierta, de que algo espantoso estaba a punto de ocurrir; [...]	temprano, más apacible que este, desde luego, como el aleteo de una ola, como el beso de una ola, frío y penetrante, y sin embargo (para la muchacha de dieciocho años que era ella entonces) también solemne, porque, allí, de pie ante la puerta abierta, sentía que algo horrible estaba a punto de ocurrir, [...]	cierto, estaba el aire de las primeras horas de la mañana; como el aletazo de una ola, el beso de una ola, helado y cortante y sin embargo (para una chica de dieciocho años, como ella entonces) solemne, al sentir como sentía allí, de pie en la ventana abierta, que algo horrible estaba a punto de ocurrir; [...]	la mañana; como el aleteo de una ola; el beso de una ola; frío y cortante y sin embargo (para una chica de dieciocho, como era ella entonces) solemne, sintiendo como sentía, allí parada frente a la ventana abierta, que algo terrible iba a suceder; [...]

Virginia Woolf en castellano: consideraciones sobre la re-escritura de *To the Lighthouse* en el marco de las intersecciones entre las teorías de traducción generativa, prismática y feminista

Luciana Beroiz*

Introducción

Este estudio sobre la traducción al castellano de *To the Lighthouse*, renombrada novela de la escritora inglesa Virginia Woolf, surge de la propuesta del proyecto de investigación “El Prisma de la traducción: representaciones de género en escritoras en lengua inglesa a través de la comparación de versiones en castellano”, cuya foco principal es el análisis de las divergencias en las traducciones de una selección de literatura escrita por mujeres en los últimos cien años con el propósito de resaltar las características estilísticas de los textos del corpus y sus versiones en castellano y, así, identificar las estrategias utilizadas en las traducciones y los efectos de las mismas.

La idea a partir de la cual se desarrolla este proyecto es que, mediante la comparación de traducciones, se puede conseguir un entendimiento más cabal de un texto literario y que, gracias a los diferentes matices de significados que se liberan en distintas traducciones del mismo, no sólo se enriquece su lectura sino que también se generan nuevas percepciones de las cuestiones ideológicas y culturales que rigen las distintas lenguas. Todo análisis de traducciones múltiples incluye un estudio del lenguaje en todos sus niveles –sintáctico, semántico, léxico, morfológico, fónico y tipográfico–, ya que en ellos se evidencia la gama de posibilidades estéticas y retóricas y se iluminan las condiciones de los contextos sociales, históricos, culturales y genéricos de producción textual. Finalmente, otra de las finalidades de la lectura comparativa propuesta es observar si existe una mayor conciencia de género y si el renovado interés por asuntos de género ha

impactado en las prácticas de traducción realizadas a partir del comienzo del siglo XXI.

Ahora bien, este estudio en particular plantea, por un lado, presentar un relevamiento de las principales ideas de las teorías de traducción generativa, prismática y feminista, discutir sus coincidencias y considerar cómo se complementan. Por otro lado, se compararán las traducciones del texto de Woolf de Antonio Marichalar (1938), Carmen Martín Gaité (1978), José Luis López Muñoz (1993), Dámaso López (1999), Juan Izquierdo (2019), María Marcela Alonso (2020) e Itziar Fernández Rodilla (2020) para discutir si, en alguno de estos casos, se aplican estrategias propias de las teorías consideradas para resignificar el original en sus nuevas versiones. De no ser así, se discutirá cómo la implementación de este tipo de traducciones podría no solo ampliar las posibilidades de lectura y sentido del texto original sino también dar lugar a una reformulación de algunos patrones o cuestiones tanto ideológicas como lingüísticas en la lengua receptora.

Traducción generativa, traducción prismática y traducción feminista: re-escrituras creativas, transgresivas y performativas

Las teorías de traducción generativa, prismática y feminista, lejos de ser corrientes independientes con proyectos distintos, deben ser analizadas como tramas cuyos idearios se intersectan en las cuestiones más esenciales de su composición. La primera, propuesta por Lisa Rose Bradford, se refiere a una poética que reproduce la performatividad del texto original reconstruyendo una heteroglosia compensatoria que produce los efectos estéticos, semánticos y políticos necesarios en la lengua receptora (2013: 2). Bradford explica que, basada en la orquestación creativa y dialógica de un pre-texto inspirador, una traducción de estilo generativo refleja el genio de ambos, el autor original y el autor traductor y que, en muchos casos, estas operaciones de re-escritura “generan una confabulación en la que el recuerdo de

un texto vuelve a montarse en la mente del traductor, quien ocupa los espacios con fabricaciones que producen nuevas versiones” (2013: 2. Mi traducción).

En 2019, Matthew Reynolds introduce la idea de traducción prismática que, aunque coincide de muchas maneras con las prácticas que rigen la traducción generativa propuesta por Bradford, se distingue de la misma al describir todo proceso de re-escritura como una propuesta para generar una multiplicidad de versiones de traducción de cualquier texto fuente. Así, Reynolds sugiere un tipo de traducción en la que la metáfora dominante deja de ser la de un “canal” entre lenguas y es reemplazada por el “prisma”. El “prisma” se distingue del “canal” porque modifica aquello que pasa a través de él, pero al mismo tiempo retiene similitud con lo que refracta. Este tipo de traducción, entonces, abre el potencial de significación del texto original y lo reparte en versiones variadas, cada una como un desprendimiento del original pero también distinta de él, y, a su vez, relacionada con sus otras versiones (2019).

En uno de los ensayos de la colección de Reynolds, “The Literary Translator as Dispersive Prism: Refracting and Recomposing Cultures”, Jean Anderson explica que el traductor actúa también como un prisma identificando las connotaciones y referencias culturales específicas del texto original, descomponiéndolo en sus significados y recomponiéndolo en su re-escritura. Es importante notar que en esa recomposición entran otras variables que deben ser consideradas: la locación ideológica y formación literaria del traductor, cuestiones de marketing y mercado del producto a ser traducido, o la variedad de tipos de lecturas que entren en juego a la hora de interpretar el texto fuente. En todos los casos, y sobre todo en aquellos textos que por sus características estéticas y temáticas sean más complejos, el dilema del traductor radicará en su decisión entre recomponer el texto para ha-

cerlo legible pero superficial –es decir, facilitar su lectura a una audiencia ajena al contexto socio-cultural en que el texto ha sido producido– o mantener los prismas y juegos lingüísticos del texto original.

Según Anderson, siempre debería optarse por mantener el prisma de alusiones para que sus futuros lectores puedan reconocerlo e interpretarlo según su bagaje y locación cultural particular. Otra opción que Anderson propone y que mediaría entre los dos extremos es introducir notas para-textuales que expliquen las especificidades culturales (2019: 215-216). En este caso, el lector puede optar por una lectura sin intervenciones explicativas por parte del traductor pero, si lo deseara, también tendría la posibilidad de acceso a aclaraciones de significado.

Otra idea interesante sobre la traducción que surge de la colección de Reynolds es la de Adriana Jacobs en “Extreme Translation”. Jacobs habla de la traducción como un proceso intrínsecamente transgresivo y plantea la posibilidad de re-escrituras “*borderline*”, que el prisma ubica fuera de las fronteras esperadas, en una zona de la que no es posible el retorno al original, un sitio que además experimenta infinito cambio y transformación, y que la escritora define como “indefinida como la línea de orilla” (2019: 157. Mi traducción). Estas re-escrituras surgen de estrategias no convencionales que ponen a prueba “la legibilidad lingüística, la comprensión y la traductibilidad” (2019: 157. Mi traducción).

Ambas teorías de traducción, la de Bradford y la de Reynolds, son, sin lugar a duda, afines con las políticas y tendencias de las teorías contemporáneas de traducción feminista planteadas entre los 90 y principios de este siglo. Por ejemplo, en “(Re) Examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?” (2009), Olga Castro describe, con otras palabras, una forma de traducción similar a la prismática cuando plantea que según los nuevos enfoques de traducción la intención no es traducir palabras, sino significados,

y que éstos no se hallan ni en el texto original ni en la intención autoral sino que “son fruto de negociaciones dentro del sistema social en el que el texto se produce y consume” y que, por ello, “a lo único que se puede ser fiel es a la interpretación que cada traductor/a realice (del original o de la autoría) a través de su lectura” (62). Así cada texto tendrá tantas posibilidades como las locaciones, socio-culturales e ideológicas, de los traductores que encaren su re-escritura.

Bárbara Godard, por su parte, suma a la idea de re-escritura creativa con su referencia al concepto de “transformance”, que encapsula las nociones de “translation” (traducción), “transformation” (transformación) y performance, poniendo foco en el proceso de construcción de significados que ocurre durante la traducción (1989: 46). Godard se refiere a la traducción en dos sentidos. Por un lado, en un primer nivel, la que ocurre en la producción del discurso femenino dentro de una misma lengua. La escritora explica que la traducción –como proceso de transcodificación y transformación– es un topos del discurso feminista usado por las mujeres para expresar la dificultad de liberarse del silencio y la marginalidad y, así, comunicar la experiencia femenina dentro de una poliglosia nacional en la que otros lenguajes “extranjeros” dominantes –entre ellos el patriarcal– lo desplazan (1989: 45).

Por otro lado, en referencia a un segundo nivel de traducción, ya entre lenguas distintas, Godard se refiere a la importancia de visualizar las relaciones co-textuales y contextuales y considerar al traductor como “decodificador” (*decoder*) y “recodificador” (*re-encoder*) y, de este modo, desinstalar la idea de traducción como una operación que resulte en equivalencias simples o directas. Se plantea entonces la idea de traducción como *producción* y no como *reproducción* ya que la misma involucra no sólo dos lenguas distintas sino también dos sistemas de textos diferentes (1989: 48). En toda re-escritura hay una manipulación de la que surgen nuevos significados y en el caso puntual

de la traducción feminista, muchas veces, dicha manipulación se hace visible mediante agregados, comentarios, espacios o silencios que marcan la diferencia entre la nueva versión y el texto original. Esta explícita intervención del traductor, a la que Godard se refiere como “*womanhandling*”, presenta al traductor –o para ser más específicos a la traductora– como creador/a de significado, atento/a al proceso y en constante auto-reflexión sobre sus prácticas (1989: 50).

Por último, uno de los aspectos que ha interesado a críticas interesadas en la traductología feminista –Simon, von Flotow, Massardier-Kennedy y Castro Vásquez, entre otras– es la identificación de estrategias específicas que permiten poner en relieve cuestiones de género y generar diferentes marcas de intervención en las versiones traducidas. Entre las estrategias más conocidas pueden mencionarse la naturalización o generalización –que consiste en la sustitución de términos sexistas o con marcas de género por términos alternativos que eviten esas marcas para así generar una narrativa libre de imposiciones patriarcales; la feminización o especificación –que mediante la mención explícita de la mujer pretende evitar su invisibilización; la suplementación o compensación (*supplementing*) –que busca compensar las diferencias entre lenguas y sistemas culturales (connotaciones, marcas de género) mediante la intervención directa de la traductora; la metatextualidad –que consiste en la inclusión de prefacios o notas para explicar las intenciones políticas de la traducción (de algún modo esta estrategia incluye otras dos que suelen ser listadas, la de prologación (*prefacing*) y la de uso de notas de pie de páginas (*footnoting*); el secuestro (*hijacking*) –que implica la apropiación de un texto al que se le aplican cambios para eliminar la carga patriarcal del texto meta; y el pacto espectacular –estrategia a partir de la cual traductora y autora trabajarán conjuntamente para producir una versión que se adscriba a la ideología feminista.

En las propuestas de traducción generativa, prismática y feminista se presenta un tipo de intervención creativa con fines no exclusivamente estéticos sino también socio-políticos y de base ideológica ya que a partir de las re-escrituras que surgen de estas prácticas se puede re-significar lo impuesto y se re-crean posibilidades que permiten representar la realidad de modos menos convencionales y más inclusivos. Todas, de un modo u otro, plantean un acercamiento al texto original que lejos de limitarlo a través de una lectura estructurada lo abre a otras posibilidades de sentido.

Discutamos ahora algunas consideraciones respecto de las traducciones de *To the Lighthouse* al castellano para evaluar las estrategias empleadas y sus efectos. La consideración de los efectos que puedan surgir a partir de la traducción de un texto canónico como el de Woolf a partir de prácticas alternativas como las mencionadas es enriquecedora en cuanto a la apertura del texto original y otras posibles miradas del mismo. De este modo, aunque el texto en cuestión explora los roles femeninos y sus limitaciones y posibilidades a principios del siglo XX y puede considerarse una narrativa enriquecedora por su tratamiento de ciertas cuestiones de género y por sus características formales, su re-escritura a partir de prácticas más innovadoras y liberadoras puede permitir el juego entre enfoques tradicionales y otros más contemporáneos, entre lecturas más conservadoras y otras más liberales.

La traducción de *To the Lighthouse*: desafíos de re-escritura y posibilidades de re-significación en las versiones en castellano del texto de Woolf

En el caso de *To the Lighthouse*, el análisis comparativo de las versiones en castellano seleccionadas –Marichalar, Martín Gaité, López Muñoz, López, Izquierdo, Alonso y Fernández Rodilla– permite considerar los modos en que estos distintos traductores deciden re-escribir el original en castellano. La lectura minuciosa y discusión de estas re-

escrituras puede reflejar, por un lado, las ideologías y posicionamiento de sus traductores y, por otro, el impacto de estos nuevos textos en el sistema literario y lingüístico de las culturas receptoras.

Para comenzar, es necesario discutir aquellas características del texto de Woolf que lo presentan como un desafío a la hora de su traducción. Nos concentraremos en cuatro variables relevantes. Para empezar, *To the Lighthouse* contiene pasajes extremadamente líricos que se construyen a partir de enumeraciones detalladas, el montaje y la inclusión de metáforas. Además, la escritora ha optado por la implementación de constantes cambios de punto de vista. La historia se narra a partir de los intercambios entre las percepciones de varios de los personajes, lo que genera narrativa en movimiento y constante fluctuación. Ambas características presentan al traductor con una tarea ardua, desde lo lingüístico y lo estilístico, si su objetivo es lograr una *reproducción* enriquecedora de imágenes y perspectivas en la nueva lengua e imitar el ritmo de la narrativa original.

En segundo lugar, otro de los desafíos de la lectura y posterior traducción de esta novela radica en su ambigüedad, que es consecuencia, fundamentalmente, del uso del discurso indirecto. Susan Bassnett argumenta que, aunque muchos traductores se preocupan por la legibilidad del texto que traducen, que en el caso de la novela de Woolf es, sin lugar a duda, un factor, esta forma de proceder que pretende facilitar el encuentro del lector con la nueva versión puede ir en detrimento de la naturaleza ambigua del texto original (1980). Recrear el texto de Woolf en una versión más legible para que los lectores pudieran entender sin obstáculos desde cual perspectiva se están acercando a los hechos rompería con el flujo dinámico y terminaría articulando las piezas sueltas, originalmente ideadas por la escritora, presentando a la audiencia con un rompecabezas ya resuelto.

Otra variable fundamental para la comprensión de los significados en *To the Lighthouse* es la manipulación que hace Woolf de la puntuación. El texto está compuesto por pasajes de oraciones cortas y concisas seguidos por oraciones de casi una página de extensión con subclausulas/clausulas secundarias, comas, guiones o paréntesis que crean cambios de voz y focalización. Dichas formas establecen un cierto ritmo de lectura y una extrema fluidez entre narradores que se ve interrumpida por la narración breve de hechos o reflexiones de gran relevancia para los protagonistas. Sin embargo, de acuerdo con algunos estudios sobre la traducción de esta novela –Rachel May (1997) y Elena Minelli (2005)– pareciera haber una tendencia entre traductores, sin importar su lengua, de usar puntuación con una función más estructurada y convencional que la del original, lo que atenta contra el movimiento y fluctuación del texto base (Phil 2013: 282).

Por último, debemos referirnos a los ritmos de la narrativa. En la introducción a su traducción, Itziar Hernández Rodilla explica que en *To the Lighthouse*, “El sonido de las olas, su vaivén, inunda los movimientos de los personajes,” e impregna “el lenguaje con sus “ups” and “downs” del inglés, que reflejan claramente tanto los movimientos de las mareas como el de las olas” (2020: 17). Esto, según Rodilla, constituye uno de los principales problemas lingüísticos de la traducción de esta narrativa, ya que “ese corsé que supone el ritmo de sus textos” que, según la misma Woolf, era el “que dictaba el uso de la palabra justa en cada caso” (2020: 18), debería ser respetado en toda re-escritura para garantizar la fluidez de las imágenes y la yuxtaposición de las contradicciones y sus resultados.

Estas cuatro variables nos llevan a considerar algunos interrogantes que deberían subyacer el estudio comparativo de estas traducciones: ¿Hasta qué punto las versiones en castellano seleccionadas de *To the*

Lighthouse simplifican o apropian erróneamente la narrativa y las estrategias discursivas seleccionadas por la autora con el propósito de facilitar su lectura?, ¿Cómo reflejan los traductores la esencia ambigua del texto? ¿Qué ocurre con cuestiones de género en las traducciones de esta novela?, ¿Se reconoce la implementación de estrategias de intervención típicas de la teoría traductológica feminista?, y, según el planteo del traductor José Santaemilia, “¿De qué modos las traducciones logran representar el ideario que puede atribuírsele al autor original y el estadio de evolución de la lengua y cultura de llegada en las que los traductores operan?” (2005: 8).

De una primera lectura comparativa de la re-escritura de la parte I, “La Ventana,” de las traducciones seleccionadas, se concluye que todas estas versiones guardan similitud y copian el original en lo que se refiere a la ambigüedad propia de la narrativa, la rendición de imágenes y metáforas y la selección semántica. Se encuentran, sin embargo, algunas intervenciones, aunque no parecieran estar relacionadas al género del traductor o a una política determinada de traducción.

Por ejemplo, en la sección 4 de esta primera parte, Woolf hace uso de la intertextualidad mediante la inclusión del poema de Alfred Lord Tennyson “The Charge of the Light Brigade”. En el texto original no se destacan los versos de ninguna manera, se incorporan a la prosa de manera sutil impregnando de significado a los pasajes a los que han sido incorporados pero solo perceptible para aquellos lectores que logren reconocer la presencia del poema. Lo mismo ocurre en la última sección con los versos citados de “The Castway”, de William Cowper. La decisión de Woolf de no marcar las citas de manera explícita puede tener que ver con preservar el vaivén y la fluidez del texto –características predominantes, según Rodilla, en esta novela– ya que la falta de interrupción desde lo visual –la marca del texto citado mediante comillas o itálica– hace que el lector no vea

interrumpido el flujo de la narración y se produzca la integración natural de los textos incorporados.

Sin embargo, a pesar de la decisión de Woolf de introducir “sutilmente” la intertextualidad en estas secciones, en cada una de las traducciones revisadas los escritores han optado por marcar los versos ya sea mediante el uso de *itálica*, las comillas, o notas al pie de página con información bibliográfica sobre los poemas citados. Vale aclarar, de todos modos, que en ninguno de los casos el marcado es constante. Los traductores tienden a intercalar comillas, *itálica* o a presentarlos con total ausencia de marcado.

Otras intervenciones interesantes surgen en la segunda parte de la novela, “Time Passes”, la más lírica del texto. Woolf abre la sección I con una imagen contundente, “Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness” (144) y crea un paralelismo interesante con el comienzo del segundo párrafo, “Nothing stirred in the drawing-room or in the dining room or on the staircase” (144). De las siete traducciones analizadas solo la de Dámaso López mantiene el paralelismo. Lo mismo ocurre al principio de la sección 9. Sólo Rodilla y Alonso mantienen el paralelismo de “The house was left, the house was deserted”. Rodilla lo traduce como “La casa estaba abandonada, la casa estaba desierta” mientras que Alonso opta por “La casa quedó vacía, la casa quedó sola”. En los otros casos, la mayoría elige traducirlo como “La casa quedó abandonada, desierta”.

En cuanto al uso de puntuación, en algunos casos el uso de un determinado tipo de puntuación cumple una función fundamental a la hora de marcar ciertos hechos relevantes en la historia. En “Time Passes” –Parte 2–, por ejemplo, Woolf utiliza corchetes para comentar sobre la muerte de los miembros de la familia Ramsay en el transcurso de algunos años. Esto, claramente, distingue estos eventos de otros comentarios o acotaciones enmarcados por paréntesis o presentados como clausulas en otras secciones del texto. Sin embargo, algunas de

las traducciones optan por utilizar paréntesis para todo o incluso omitir el uso de cualquier marca, y, aunque parezca un detalle menor, estos cambios son relevantes ya que afectan tanto la interpretación como el efecto de simultaneidad de algunos momentos del texto. Lo mismo ocurre en la Parte 3, en la que las secciones 6 y 9 transcurren por completo entre corchete, con dos importantes momentos de yuxtaposición, tampoco marcados por todos los traductores.

El uso creativo y selectivo de puntuación que realiza Woolf establece una jerarquía entre voces y perspectivas y fuerza al lector a plantearse cuál es la historia principal y cuál la subordinada. Además, ayuda a establecer paralelismo entre situaciones o reacciones simultáneas. Estos efectos se ven debilitados cuando se opta por modificar o anular las marcas propuestas en el original.

Así, a pesar de que este estudio es sólo el comienzo de un largo camino de lectura comparatística de traducciones de esta novela para seguir identificando cambios y contrastando estrategias y efectos, es necesario mencionar que, por lo analizado hasta el momento, no se reconocen estrategias feministas que hayan conducido a la re-significación de sus pasajes de manera significativa. Tampoco se nota gran discrepancia entre las traducciones consideradas. Todas son, si tomamos en cuenta las secciones hasta ahora consideradas, ejemplo de un prisma “tibio” ya que los traductores no han optado por re-escrituras alternativas o tomado demasiados riesgos en lo referente a la variación de posibilidades sintáctico-semánticas.

Una razón que justifique la ausencia de cambios drásticos o de una intervención feminista con fines ideológicos o políticos en las traducciones estudiadas puede estar relacionada a la naturaleza propia de este texto. Rodilla entiende *To the Lighthouse* como un libro “lleno de tristeza patriarcal y de dudas sobre la vida pero también de amor genuino y de ironía femenina y, sobre todo, de profundidad realista en los mínimos detalles que describen la cotidianidad de una familia”

(2009: 9). La traductora agrega que se destacan “aspectos de los sucesos y sus vínculos a otros sucesos que nunca antes habían sido objeto de una novela y que, sin embargo, suelen ser los que se fijan en la memoria como determinantes de la existencia” (2020: 9). Pareciera, entonces, una novela que encuentra un claro balance entre visiones que, paradójicamente, se complementan y cuestionan, que discute ideas centrales sobre el rol femenino y masculino y que presenta más de una variable aceptable.

Podría, de todos modos, intentarse practicar una traducción que a, a través del uso de estrategias más disruptivas o la opción, planteada por Jacobs, de una “traducción extrema”, diera lugar a un nuevo texto, de la naturaleza del de Woolf, pero con inclusiones más contemporáneas y/o concepciones de género y roles más ambiguas. Así, estaríamos en línea con los nuevos enfoques de traducción según los que, de acuerdo con lo que explica Olga Castro, no se traducen palabras, sino significados, y estos, lejos de hallarse en el texto original o en la intención autorial, “son fruto de negociaciones dentro del sistema social en el que el texto se produce y consume. Por ello, a lo único que se puede ser fiel es a la interpretación que cada traductor/a realice (del original o de la autoría) a través de su lectura” (2009: 62). Sin embargo, aquellos que conciben la práctica de traducción de un modo más conservador, podrían objetar dicho estilo de re-escritura ya que el nuevo texto dejaría de ser representativo de un tiempo y su mentalidad, es decir, se suplantaría la visión plasmada por Woolf por otra más actual y preocupada por cuestiones propias de este siglo.

Conclusiones: sugerencias para la re-escritura creativa. Nuevas formas de concebir el mundo de Woolf

Este estudio, entonces, es el primer paso en un camino que, además de plantear el análisis de las traducciones del texto de Woolf con el fin de considerar las distintas alternativas de re-escritura y sus efectos,

pretende establecer las bases para la ejecución de otro tipo de lectura e interpretación. Así, se podría pensar en practicar una traducción que, a través del uso de estrategias más disruptivas o la opción, propuesta por Jacobs, de una “traducción extrema”, diera lugar a un nuevo texto, de la naturaleza del de Woolf, pero con inclusiones más contemporáneas y/o concepciones más ambiguas de género y roles.

De esta manera, estaríamos en línea con los enfoques de traducción feminista, generativo y prismático descritos en la segunda sección de este trabajo. Como explica Olga Castro, según estas nuevas concepciones de re-escritura, no se traducen palabras, sino significados, y estos, lejos de hallarse en el texto original o en la intención autorial, “son fruto de negociaciones dentro del sistema social en el que el texto se produce y consume. Por ello, a lo único que se puede ser fiel es a la interpretación que cada traductor/a realice (del original o de la autoría) a través de su lectura” (2009: 62).

En “Pedagogies of Feminist Translation: rethinking difference and commonality across borders”, nuevamente Castro, esta vez en colaboración con Emek Ergun, comenta que la traducción feminista motiva a las mujeres a involucrarse en diálogos críticos e intercambios epistémicos entre lenguas, culturas, posicionamientos y verdades y que inspira el crecimiento político tanto subjetivo como colectivo. A partir de estos procesos de intercambio transnacional y “traduccional”/”traslacional” (*translational*), se pueden crear y generar nuevas visiones epistemológicas, ontológicas y políticas de igualdad, justicia y solidaridad (2017: 98).

Esta manera de entender la traducción, en coincidencia con las variantes prismática y generativa, no solo permite acceso a textos escritos en otras lenguas sino que también brinda la posibilidad de resignificar para empoderar o manifestar cuestiones reprimidas o silenciadas en los textos originales. En el caso de *To the Lighthouse*, se podría sugerir la línea de trabajo sugerida por el marco metodológico de la tercera

ola de la traducción feminista que propone, para comenzar, “abordar la representación discursiva de mujeres y hombres en el texto original, siempre de forma puntual, contextualizada y teniendo en cuenta la interacción del género con otras variables” para luego considerar “qué problemas de traducción plantea la representación (lingüística y cultural) de estos referentes en la lengua meta” (Castro 2009: 78).

A pesar de lo dicho por Rodilla, quien ha resaltado el balance existente entre visiones femeninas y masculinas en el texto de Woolf, y de que el texto original ha sido escrito por una autora claramente interesada en cuestiones de género, este sería un análisis que apuntaría a discutir en profundidad qué es lo que se plantea en dichas visiones y si las mismas son problemáticas o cuestionables en las culturas receptoras involucradas. A partir de allí, se podría experimentar con diversas versiones adaptables según las ideologías del traductor y de los lectores. Dejar explícito qué ideología, concepto más que relevante a la hora de traducir, subyace la práctica sería fundamental para marcar la diferenciación con la ideología dominante –generalmente patriarcal– y sus manipulaciones simbólicas.

Aquellos que conciben la práctica de traducción de un modo más conservador objetarán estas nuevas tendencias de re-escritura ya que pueden argumentar que los textos que de ellas surgen dejan de ser representativos de un tiempo y su mentalidad, o de un autor y su ideología, y suplantando la visión plasmada en el texto original por otra más actual y preocupada por cuestiones propias del momento y lugar que habita el traductor y su audiencia. En cualquiera de los casos, resulta interesante considerar ambas posturas, contemplar las formas en que la producción y recepción de textos impacta sobre una cultura y sus ideas y evaluar de qué modo distintas prácticas pueden complementarse para enriquecer el campo socio-lingüístico emisor y receptor.

***Luciana Beroiz** es docente e investigadora de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Bibliografía

- Alonso, María Marcela (2020). *Al Faro* (Trad.). Buenos Aires: Gárgola.
- Anderson, Jean (2019). "The Literary Translator as Dispersive Prism: Refracting and Recomposing Cultures". En Reynolds, Matthew (Ed.). *Prismatic Translation*, Cambridge: Leyenda. 207-220.
- Bassnett, Susan (1980). *Translation Studies*. New York: Routledge.
- Bradford, Lisa (2013). "Generative Translation in Spicer, Gelman and Hawkey". En *CLCweb Comparative Literature and Culture*, Purdue University, Volume 15, Issue 6, Article 12. 2-10.
- Castro Vázquez, Olga (2008). "Género y traducción: Elementos discursivos para una reescritura feminista". En *GRC Creació i Pensament de les Dones* & *GRC Cos i Textualitat*. Lectora. 2008, vol. 14. 285-301.
- Castro Vázquez, Olga (2009). "(Re) Examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?". En *Mon TI I* 2009. 60-96.
- Castro Vázquez, Olga y Emek, Ergun (2017). "Pedagogies of Feminist Translation: Rethinking Difference and Commonality across Borders". En Castro Vázquez, Olga y Emek Ergun (eds.). *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*, New York: Routledge. 93-108.
- Godard, Barbara (1989). "Theorizing Feminist Discourse/Translation". En *Tessera: La Traduction Au Féminin/Translating Women*. Volúmen 6. 42-53.
- Hernandez Rodilla, Itzar (2020). *Al Faro* (Trad.) Buenos Aires: Akal.
- Izquierdo, Juan. (2019). *Al Faro* (Trad.) Buenos Aires: Gradifco.
- Jacobs, Adriana (2019). "Extreme Translation". En Reynolds, Matthew (ed.). *Prismatic Translation*, Cambridge: Leyenda. 156-172.
- López, Damaso (2002) [1999]. *Al Faro* (Trad.) Editado por Copyright. Disponible en: <http://www.librodot.com>
- López Muñoz, José Luis (2003) [1993]. *Al Faro* (Trad.) Madrid: Alianza.
- Marichalar, Antonio (1994) [1938]. *Al Faro* (Trad.) Buenos Aires: Edhasa.

- Martín Gaité, Carmen (2003) [1976]. *Al Faro* (Trad.) Barcelona: Edhasa.
- Pillh, Anna (2013). “Voices and Perspectives: Translating the Ambiguity in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*”, Dept of Language Studies Umeå University, Sweden. VAKKI Publications 2, Vaasa. 281-291
- Reynolds, Matthew (2019). “Introduction”. En Reynolds, Matthew (ed.), *Prismatic Translation*. Cambridge: Leyenda. 1-20.
- Santaemilia, José (2005). “Introduction”. En Santaemilia, José (ed.). *Gender, Sex and Translation. The manipulation of Identities*. London: Routledge. 1-8.
- Von Flotow, Louise. En Castro, Olga y Emek Ergun (eds.) (2017). *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Woolf, Virginia (1989) [1927]. *To the Lighthouse*. UK: Harvest Books.

La danza de los zapatos rojos: la configuración del yo lírico en tres traducciones de “The red shoes”, de Anne Sexton

Victoria Gisele Chacón Oribe*

Cuando leemos distintas traducciones de un poema y notamos los diversos sentidos que se desprenden, es inevitable preguntarse: ¿a quién estamos leyendo, al autor/a o a los/as traductores/as? Al respecto, Matthew Reynolds (2019) señala que la tarea de traducir implica necesariamente la generación de cambios y, por consiguiente, de múltiples significados. Postula lo que él llama “traducción prismática” (10), en la que la transposición a otro idioma ya no es vista como un medio para entender el texto, sino que posibilita comprender el poema desde distintas ópticas que son tan válidas como el texto fuente. Es así que la tarea de la traducción implica una co-creación entre el texto de partida y el texto traducido. Como explica Reynolds, al leer el poema como un prisma, se producen preguntas. Debido a esto, al mirar el objeto desde diferentes puntos de vista, nos preguntamos qué decisiones se toman a la hora de enfrentarse al poema en su idioma original. ¿Cómo se resuelven los problemas de traducción?

El poema “The red shoes” pertenece a *The Book of Folly* (Boston 1972), de la poeta estadounidense Anne Sexton:

THE RED SHOES

I stand in the ring / in the dead city / and tie on the red shoes. / Everything that was calm / is mine, the watch with an ant walking, / the toes, lined up like dogs, / the stove long before it boils toads, / the parlor, white in winter, long before flies, / the doe lying down on moss, long before the bullet. / I tie on the red shoes. // They are not mine. / They are my mother's. / Her mother's before. / Handed down like an heirloom / but hidden like shameful letters. / The house and the street where they belong / are hidden and all the women, too, / are hidden. // All those girls / who wore the red shoes, / each boarded a train that would not stop. / Stations flew by like

suitors and would not stop. / They all danced like trout on the hook.
 / They were played with. / They tore off their ears like safety pins. /
 Their arms fell off them and became hats. / Their heads rolled off
 and sang down the street. / And their feet — oh God, their feet in
 the market place — / their feet, those two beetles, ran for the corner
 / and then danced forth as if they were proud. / Surely, people ex-
 claimed, / surely they are mechanical. Otherwise. . . / But the feet
 went on. / The feet could not stop. / They were wound up like a
 cobra that sees you. / They were elastic pulling itself in two. / They
 were islands during an earthquake. / They were ships colliding and
 going down. / Never mind you and me. / They could not listen. /
 They could not stop. / What they did was the death dance. / What
 they did would do them in.

Pondremos en relación, en esta ponencia, tres versiones que crean distintas significaciones y enriquecen la lectura del texto fuente. Trabajaremos las versiones realizadas por el español José Luis Reina Palazón (Madrid 2016), la chilena Verónica Zondek (Buenos Aires 2018), y la argentina Noelia Torres (Buenos Aires 2019).¹

La multiplicidad de versiones sobre un texto conforma distintas perspectivas sobre un mismo poema. Cada traductor o traductora concibe el texto desde su punto de vista. Al producirse esa diversidad de visiones, se genera, según Jorge Luis Borges, el “largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1932: 38). Nos preguntamos qué sucede en esa toma de decisiones que se desarrolla en la tarea de traducir. En primer lugar, es curioso que las tres versiones traduzcan el título “The red shoes” como “Los zapatos rojos” y no como “Las zapatillas rojas”. Recordemos que “The red shoes” es un cuento de hadas escrito por Hans Christian Andersen, y que Sexton fue escritora de cuentos infantiles; por lo tanto, es probable que sea el intertexto del poema. En el cuento, la protagonista tiene unas zapatillas rojas que

¹ Ver Apéndice.

la hacen bailar sin cesar, como por obra de un encanto. Del mismo modo, en el poema, las muchachas comienzan a bailar la danza de la muerte, desaforada e imparablemente. Al margen de esto, las bailarinas, en el idioma español, utilizan “zapatillas”. No obstante, los tres traductores optaron por utilizar el término “zapatos” que dista de las zapatillas de ballet. Quizá la elección del término “zapatos” le asigne un tono más formal, acorde con la atmósfera funeraria del poema.

Al analizar el primer verso del poema, “I stand in the ring”, podemos ver que el término “ring” tiene cierta polisemia, ya que puede ser tanto el cuadrilátero del boxeo como un anillo. Ambas imágenes implican algo opuesto y semejante a la vez. En primer lugar, un círculo y un cuadrado son figuras geométricas que se oponen entre sí pero que, a la vez, constituyen un ámbito cercado que no tiene salida ni entrada. Sus lados conforman un encierro infinito. Y, como expresa el segundo verso, la voz de la enunciación está en la ciudad muerta. Entonces, esa atmósfera aprisionada deriva en un espacio funerario. Además, la figura del “ring” del boxeo nos lleva a pensar en una pelea entre dos personas, en una lucha de poderes. Por su parte, la connotación de anillo implica, tradicionalmente, un compromiso entre dos individuos. Ambas imágenes hallan un punto de encuentro en una zona cuadrada o circular.

¿Cómo se traduce esta polisemia? La versión de Zondek elige traducir “ring” por el término “cuadrilátero”, haciendo referencia al boxeo, y dejando sólo una denotación. Por su parte, Reina Palazón selecciona una palabra más ligada a lo redondeado del anillo al enunciar: “Estoy en la circular”. Así vemos que ambas versiones le asignan una acepción distinta a ese verso inicial. En cambio, la traducción argentina es la única que mantiene esa multiplicidad de sentidos. En efecto, Torres mantiene el doble concepto al expresar: “Me paro en el ring”. De este modo, vemos que al conservar el mismo término, produce el efecto de Sexton; es decir, provoca esa variedad de significaciones usando

una palabra que se usa en el español para hacer referencia al espacio del boxeo. Así, introduce un término extranjero que se usa en Argentina para emplear el mismo procedimiento del texto fuente.

Como establece Lisa Rose Bradford, en el marco de la traducción generativa, el poema fuente es generador de otros poemas (2014: 45). En rigor, se presentan problemáticas de versos como “and tie on the red shoes”. Mientras Reinza Palazón y Zondek lo traducen como “y me ato los zapatos rojos”, Torres opta por otra forma: “y me ato en los zapatos rojos”, incluyendo la preposición “en”. En esta segunda opción, la traductora traduce la preposición “on” desligada del verbo “tie”, por lo que no traduce la *phrasal verb*. Esto provoca que “los zapatos rojos” dejen de ser un objeto directo para pasar a ser el término de un circunstancial de lugar. En la versión española y chilena, la voz de la enunciación no se ata a sí misma, como en la de Torres, sino que ata sus zapatos rojos para bailar con ellos. En efecto, las diferentes formas de traducción de un texto fuente permiten abrir puertas a nuevas significaciones. Como puede observarse, la traducción argentina incorpora una significación distinta de la usual: el yo lírico se ata *en* los zapatos rojos. Esa preposición va a determinar la manera en que se desenvuelve la voz poética a lo largo del poema, ya que no puede dejar de bailar, no es capaz de parar ni de sacarse los zapatos, como si literalmente estuviera atada a ellos. Además, se combina con el uso del pronombre reflexivo “me” al enunciar “Me ato en los zapatos rojos”. Por lo tanto, el sujeto lírico está realizando una acción sobre sí mismo, como si se encadenara a esos zapatos y estableciera, así, una relación de dependencia de la que no puede desprenderse. Esta significación tal vez sea más intensa en esta versión que en las otras dos, ya que ahí “los zapatos rojos” son un simple objeto directo que parece moverse de forma frenética, pero que no tiene la ligazón de atadura con el yo poético que mantiene la traducción de Torres.

Al atarse “en” los zapatos rojos, se resignifica todo el poema. De alguna manera, se apropia de todas las experiencias pasadas que tuvieron esos zapatos, al atarse en ellos. La hablante se fusiona, así, a todo el historial que tienen esos tacos rojos, que son los mismos que habían sido usados, anteriormente, por la madre, la abuela y todas las mujeres que bailaron tanto con ellos. De esa forma, visualizamos, en unos versos, todos los pies que estuvieron dentro de esos zapatos antes que estuviera en ellos la voz de la enunciación. En cambio, en la versión de Reina Palazón hay una alteración en el tiempo verbal, en el verso “who wore the red shoes”, que modifica toda la concepción del poema. El traductor español toma el verbo en tiempo pasado y lo pasa al presente al expresar “que llevan zapatos rojos”. Así se genera una modificación sustancial respecto de las otras traducciones y del original. En rigor, al transformar ese tiempo verbal, produce una convivencia de tiempos entre el yo lírico, que tiene puestos los zapatos rojos, y las muchachas que también llevan un calzado idéntico. Es decir, ya no son únicos los zapatos, no son siempre los mismos, sino que hay más de un par. De esa forma, hay una coexistencia temporal entre la voz de la enunciación y las otras chicas: Todas llevan zapatos rojos. Todas bailan la danza de la muerte.

En la versión de Zondek, hay otro cambio temporal en un verbo. Ella interpreta el verso “Everything that was calm / is mine”, como “Todo lo que estaba calmo / era mío”. En lugar de traducirlo en presente, lo hace en pasado y provoca un distanciamiento con su momento actual. Si antes le pertenecía todo aquello que generaba tranquilidad, entonces se puede sobreentender que ya no es así. Ya no es dueña de todo el sosiego. La totalidad de aquello que genera calma se distancia del frenetismo con que bailan los zapatos en la danza de la muerte. Esta modificación dista mucho de las otras dos traducciones que respetan el tiempo verbal del poema de Sexton. Allí, el sujeto lírico mantiene esa apropiación. Retomando a Bradford, de tal modo se produce la “traducción generativa” que abre la puerta a un texto distinto

del material fuente. De esta manera, el traductor se vuelve autor de un nuevo poema (2014: 45). Por esto no podemos juzgar como correcta o incorrecta la decisión de cambiar un tiempo verbal que toman Zondek y Reina Palazón, sino como la creación de otras concepciones.

Ocurre algo llamativo cuando se describen los pies que no podían parar de bailar. El verso expresa: “They were wound up like a cobra that sees you”. Por un lado Zondek lo traduce como “Estaban heridos como una cobra que te ve”. En esa comparación, le asigna un adjetivo lastimoso a los pies; es decir, de tanto danzar, comenzaron a herirse. Es interesante la idea que produce, aunque surge de un error de interpretación del inglés, ya que para poder entender “wound up” como “heridos” debería decir “they were wounded”. Por su parte, Torres le asigna a los pies la particularidad de estar “alterados”, de manera que en esa danza frenética terminan en un estado de alteración. Es llamativo que tanto la versión chilena como la argentina le asignan características a la cobra que no son las usuales cuando nos representamos su imagen. Por el contrario, Reina Palazón le asigna una cualidad propia del animal; en efecto, expresa que los pies “se alzaron como una cobra”. Esto posibilita imaginar la postura del animal que se levanta majestuosamente pero, a su vez, permite pensar en los pies que se alzan, como si estuvieran bailando. De este modo, la lengua española extiende hacia más terrenos la significación del verso.

En la finalización del poema, confluye la danza de los zapatos rojos en la ciudad muerta. Esa danza que no para ni un minuto, como si estuviese andando en automático, encerrada en ese “ring” del verso inicial, en esa atmósfera funeraria. Esa danza es una autodestrucción. La diferencia está, nuevamente, en el tiempo verbal. Mientras las versiones chilena y argentina optan por respetar el uso del condicional del poema de Sexton, la española decide utilizar un pretérito perfecto simple en la última palabra: “Lo que hacían era la danza de la muerte.

/ Lo que ellos hicieron los reventó”. De este modo, anula la posibilidad de que los zapatos sean el elemento que, potencialmente, los destruya. Al dejar el término “reventó” clausura el hecho: determina la destrucción de la existencia del calzado. Así, los zapatos rojos, de tanto bailar la danza de la muerte, terminan por reventarse.

El objetivo, en esta ponencia, fue poner en relación las traducciones de algunos versos, a partir de un enfoque “prismático” que posibilita ver las versiones, del poema de Sexton, como nuevos poemas que se desprenden del texto fuente. Siguiendo la teoría de Reynolds, tenemos la posibilidad de leer a las traductoras y traductores literarios como co-autores. Así, el poema original no muere al terminar de ser leído, sino que puede continuar en la multiplicidad de significaciones que componen las distintas versiones. De este modo, el poema de Sexton no finaliza en esa danza de la muerte, sino que los zapatos rojos continúan bailando en cada traducción que se haga de ellos.

***Victoria Gisele Chacón Oribe** nació el 24 de julio de 1989. Ha estudiado piano en el Conservatorio Luis Gianneo durante diez años. Luego, inició sus estudios en la Universidad Nacional de Mar del Plata en el Profesorado y Licenciatura en Letras. Con otras estudiantes de la carrera, formó un taller literario que dio como resultado la edición de la revista literaria *El Mugroso*, que tuvo diez números publicados en papel, entre los años 2012 y 2014. Además de codirigir la revista, también leyó en distintos eventos literarios. Actualmente, trabaja como docente en el nivel medio y es estudiante adscripta en docencia en la asignatura Literatura Comparada del Profesorado en Inglés. Forma parte del Grupo de Investigación Problemas de la Literatura Comparada, dirigido por el Dr. Fabián O. Iriarte. Es becaria de las becas EVC/CIN, con su proyecto dirigido por el Dr. Fabián Iriarte y codirigido por la Dra. Karen Cresci.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1932). “Las versiones homéricas”, La Prensa (8 de mayo de 1932). Posteriormente en *Discusión* (1932).
- Bradford, Lisa (2014). “Traducción generativa y las Com/posiciones de Juan Gelman”. En *Reseñas CeLeHis*, Año 1, número 1, junio-septiembre 2014.
- Hornby, A. S. (1962). *The Advanced Learner’s Dictionary of Current English*. 2nd Ed. London: Oxford.
- Reynolds, Matthew (2019). *Prismatic Translation*. Cambridge: Legenda.
- Sexton, Anne (1972). *The Book of Folly*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Sexton, Anne (2016). *Poesía Completa* (2da. ed.) (Trad. J. L. Reina Palazón). [*The Book of Folly*]. Madrid: Linteo.
- Sexton, Anne (2018). *La muerte de los padres* (Trad. V. Zondek). [*The Book of Folly*]. Buenos Aires: Zindo & Gafuri.
- Sexton, Anne (2019). *El libro de la locura* (Trad. N. Torres). [*The Book of Folly*]. Buenos Aires: Caleta Olivia.

Apéndice

Traducciones

Trad. **José Luis Reina Palazón** (2013)

Los zapatos rojos

Estoy en la circular
en la ciudad muerta
y me ato los zapatos rojos.
Todo lo que estaba en calma
es mío: el reloj con una hormiga de manecilla,
los dedos del pie, alineados como perros,
la cocina mucho antes de que cociera tortugas.
La sala de estar, blanca en invierno, mucho antes que las moscas,
la gama echada en el musgo, mucho antes que la bala.

Yo me ato los zapatos rojos.
No son míos.
Son de mi madre.
Antes eran de su madre.
Pasados de una a otra como una reliquia
pero escondidos como cartas vergonzantes.
La casa y la calle a la que pertenecen,
están escondidas y todas las mujeres, también,
están escondidas.
Todas las muchachas
que llevan zapatos rojos,
cada una subió a un tren que nadie podía parar. Estaciones pasaban
volando como pretendientes y no podían pararlos. Todas bailaban
como truchas en el anzuelo. Jugaron con ellas.
Se arrancaron las orejas como imperdibles.
Sus brazos cayeron y se hicieron sombreros.
Sus cabezas rodaron y cantaron calle abajo.
Y sus pies –Dios mío, sus pies en la plaza del mercado–, sus pies, dos
escarabajos, corrieron a la esquina y siguieron bailando como si estu-
vieran orgullosos. Seguro, así gritaba la gente,
seguro que son mecánicos. Si no...
Pero los pies continuaron.
Los pies no podían parar.
Se alzaron como una cobra que te mira.
Eran elásticos separándose en dos.
Eran islas en un terremoto.
Eran barcos colisionando y hundiéndose
Tú y yo no somos aquí importantes.
Ellos no obedecen.
No pueden detenerse.
Lo que hacían era la danza de la muerte.
Lo que ellos hicieron los reventó.

Trad. **Verónica Zondek** (2018)

Los zapatos rojos

Estoy parada en el cuadrilátero
en la ciudad muerta
y me ato los zapatos rojos.
Todo lo que estaba calmo
era mío, el reloj con una hormiga caminando, los dedos, en fila como
perros,
la cocina mucho antes de hervir renacuajos,
el vestíbulo, blanco en invierno, mucho antes de las moscas, la coneja
tendida sobre el musgo, mucho antes de la bala. Yo ato mis zapatos
rojos.
No son míos.
Son de mi madre.
De su madre anteriormente.
Entregados como una herencia
pero ocultos como cartas vergonzosas.
La casa y la calle a la que pertenecen
están ocultas y todas las mujeres, también,
están ocultas.
Todas esas jóvenes
que usaron esos zapatos rojos,
cada una abordó un tren que no se detenía.
Las estaciones pasaban cual pretendientes y no se detenían. Todas bai-
laron como truchas en el anzuelo.
Jugaron con ellas.
Les arrancaron las orejas como si fueran alfileres de gancho. Se les ca-
yeron los brazos y se convirtieron en sombreros. Sus cabezas rodaron
y cantaban calle abajo.
Y sus pies –oh Dios, sus pies en el mercado–

sus pies, esos dos escarabajos, corrieron en busca de la esquina y siguieron danzando como si estuviesen orgullosos.
Seguro, exclamaba la gente,
seguro que son mecánicos. Si no...
Pero los pies continuaron.
Los pies no podían parar.
Estaban heridos como una cobra que te ve.
Eran elásticos estirándose hasta ser dos.
Eran islas durante un terremoto.
Eran barcos chocando y hundiéndose
Qué importamos tú y yo.
No podían escuchar.
No podían detenerse.
Lo que hicieron fue la danza de la muerte.
Lo que hicieron acabaría con ellos.

Trad. **Noelia Torres** (2019)

Los zapatos rojos

Me paro en el ring
en la ciudad muerta
y me ato en los zapatos rojos.
Todo lo que estaba en calma
es mío, el reloj con una hormiga que camina,
los dedos de los pies, alineados como perros,
la cocina mucho antes que hierva sapos,
el salón, blanco en invierno, mucho antes de las moscas, la cierva reposando sobre el musgo, mucho antes de la bala. Me ato en los zapatos rojos.
No son míos.
Son de mi madre.
De su madre antes.

Heredados como una reliquia
pero escondidos como cartas vergonzosas.
La casa y la calle donde pertenecen
están escondidas y todas las mujeres, también,
están escondidas.
Todas esas chicas
que usaron los zapatos rojos,
se subieron a un tren que nunca se detuvo.
Las estaciones pasaron volando como pretendientes y nunca se detuvo.
Ellas bailaron como truchas en el anzuelo.
Jugaron con ellas.
Ellas arrancaron sus orejas como alfileres de gancho.
Sus brazos se cayeron y se convirtieron en sombreros. Sus cabezas rodaron y cantaron en la calle.
Y su pies —oh, Dios, sus pies en el supermercado—
sus pies, esos dos escarabajos, corrieron hacia la esquina y después bailaron como si estuvieran orgullosas. Seguro, la gente exclamó,
seguro ellos son mecánicos. De otro modo...
Pero los pies siguieron.
Los pies no podían parar.
Ellos estaban alterados como una cobra cuando te ve. Ellos eran elásticos tironeándose entre dos. Ellos eran islas durante un terremoto.
Ellos eran barcos colisionando y hundiéndose. No importamos ni vos ni yo.
Ellos no podían escuchar.
Ellos no podían parar.
Lo que hicieron era la danza de la muerte. Lo que ellos hicieron se lo harían a ellos.

“Tulips”, de Sylvia Plath, y sus traducciones al español: aportes desde un enfoque prismático

Karen Lorraine Cresci*

La escritora estadounidense Sylvia Plath (1932-1963) es considerada por numerosas críticas como un ícono feminista por las denuncias a la cultura patriarcal que presenta en su obra.¹ Sus poemas “engañosamente sencillos” (Uroff 1979: 125) suelen centrarse en escenas domésticas y relatos experiencias personales dolorosas, con un lenguaje incisivo que tensiona imágenes de belleza con otras de extrema violencia. Algunos abordan cuestiones de género que eran consideradas tabú en la época de su publicación, como los sentimientos encontrados hacia la maternidad. “Tulips” es uno de los poemas más conocidos de Sylvia Plath que aborda este tema.²

“Tulips” es un extenso poema narrativo, escrito por Plath tras haber sido operada de apendicitis.³ Fue publicado por primera vez en 1962, en la revista *The New Yorker*. Está incluido en la colección de poemas *Ariel*, que se publicó póstumamente, en 1965, dos años después del suicidio de Plath en 1963.⁴

Plath, junto con Anne Sexton y Robert Lowell, es considerada por numerosos críticos como exponente de la “poesía confesional” que, en palabras de Fabián Iriarte, “representa la apoteosis de la subjetividad en la escritura” (2004). El rótulo “poesía confesional” se usó para

¹ Un ejemplo, entre muchos otros, es el artículo “A Fine White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict” de Sandra M. Gilbert.

² Otro poema en el que trata este tema es “Morning Song”.

³ Ted Hughes, quien fue esposo de Plath, considera que la escritura de este poema marcó un punto de inflexión en la escritura de Plath: “Escribió este poema sin sus habituales estudios del diccionario de sinónimos, a toda velocidad, como quien escribe una carta urgente. De ahí en adelante escribió todos sus poemas de este modo” (1970).

⁴ Plath se suicidó con solo 30 años luego de sufrir una profunda depresión.

describir poemas “abiertamente revelatorios, más detallados en su exposición analítica del dolor, la pena, la tensión, la alegría, el júbilo, la duda” en los que los poetas “reivindicaron el uso del material crudo, íntimo y psicológico, proveniente de sus propias vidas” (Iriarte 2004). No obstante, como señala Kathleen Margaret Lant, algunos críticos han cuestionado e incluso rechazado la categoría “confesional” para designar la poesía de Plath principalmente porque las lecturas a partir de ese rótulo suelen subestimar el arte de Plath en lugar de explicarlo y se enfocan obsesivamente en la vida de Plath en lugar de su obra (623).⁵ El mote “confesional” a menudo ha sido utilizado como un adjetivo peyorativo y ha sido aplicado de manera desproporcionada a la poesía escrita por mujeres (Gill 2008: 20).

Una forma particularmente productiva de aproximarnos a la poesía de Plath es mediante un relevamiento y comparación de sus traducciones. Dado que la traducción es “el acto de lectura más íntimo” (Spivak 183), la comparación de lecturas que surgen de diferentes traducciones permite una aproximación crítica de la obra de esta poeta. A continuación, se presenta un estudio descriptivo y comparativo del poema “Tulips” de Plath y las traducciones al español de Ramón Buenaventura (1965), Jesús Pardo (1974), Jorge Yvricu (1987), Xoán Abeleira (2008), Paulina Vinderman (2011), Mirta Rosenberg y Alejandro Crotto (2018), Reinhard Huamán Mori (2020), y Jordi Doce (2020). Este relevamiento de traducciones incluye versiones de diferentes puntos geográficos: las traducciones de Buenaventura, Pardo, Abeleira y Doce se publicaron en España, las de Yvricu y Huamán Mori en Perú, la de Vinderman en México y la de Rosenberg y Crotto

⁵Uroff, por ejemplo, insiste en la importancia de leer sus poemas como tales y no como proyecciones de la psiquis de la poeta (1979: 125).

en Argentina. Nuestro análisis se centra principalmente en las diferencias en el abordaje de cuestiones de género.⁶

Los dos ejes teóricos que enmarcan nuestro análisis son el de la traducción feminista y la traducción prismática. La traductología feminista estudia aspectos discursivos, ideológicos, culturales y sociopolíticos de la traducción con el foco en cuestiones de género. Los análisis comparativos de traducción son especialmente valiosos para abordar estos aspectos ya que, como subraya Luise von Flotow, la comparación de traducciones permite contrastar las posiciones que ocupan las mujeres en distintos momentos de la historia y acceder a los pensamientos y las prioridades sociales que predominan en los momentos en los que se traduce. Como consecuencia, se expone lo relativas que son las nociones de “fidelidad” y “equivalencia” que abundan en la crítica de traducción tradicional (1996: 186).

El enfoque prismático de la traducción también cuestiona la posibilidad de producir una traducción “fiel” y “equivalente”. Según Matthew Reynolds, “la metáfora dominante de la traducción ya no sería la de un ‘canal’ entre una lengua y otra, sino la de un prisma” que “permite liberar múltiples posibilidades de significación del texto fuente en diferentes versiones” (2019). Por esta razón, una traducción es una de las muchas realizaciones lingüísticas posibles. El traductor

⁶ Este trabajo fue realizado en el marco de los proyectos de investigación “El prisma de la traducción: representaciones de género en escritoras en lengua inglesa a través de la comparación de versiones en castellano”, financiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Argentina) y “Cuestiones de género en las re-escrituras al español de escritoras anglófonas: un análisis desde la traducción feminista y la traducción prismática” financiado por la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Nuestra investigación indaga el impacto del interés por cuestiones de género de los últimos años en las traducciones al español de un corpus de textos de escritoras anglófonas.

“desarma” los textos para luego recomponerlos y recrear su interpretación. El “prisma” es diferente del “canal” ya que modifica aquello que pasa a través de él, pero, a su vez tiene similitudes con aquello que refracta. La traducción prismática abre el potencial de significación del texto fuente y lo reparte en distintas versiones. Cada versión se desprende del original, pero también es diferente de él, y, a su vez, se relaciona con otras versiones. Según este enfoque, la traducción permite “co-crear significado” tanto en el texto de partida como en el texto traducido” (Reynolds 2019: 10). Es decir, diferencia de lo que sugiere el trillado cliché de “la pérdida de la traducción”, la comparación de versiones permite conseguir un entendimiento más completo de un texto literario. Las divergencias en traducciones de un mismo texto muchas veces contribuyen a enriquecer la lectura del texto fuente.

Esto se observa en las diferentes traducciones al español de “Tulips”. Como en muchos otros poemas de Plath, se revela que la poeta no está interesada en la naturaleza de la experiencia sino en demostrar cómo la mente lidia con circunstancias extremas o circunstancias a las que responde con una sensibilidad excesiva (Uroff 1977: 107). En “Tulips” entran en tensión los vivaces tulipanes rojos con la blancura y la calma del hospital. Extrañamente, el contexto hospitalario se presenta como un espacio acogedor para el sujeto poético, quien expresa su atracción por el descanso y la blancura. Se expresa además la tensión entre el deseo por morir y por vivir. Aunque los tulipanes son un regalo que instan a la pronta recuperación de la voz poética/paciente, las flores constituyen una presencia monstruosa y amenazante para el sujeto lírico, ya que irrumpen en su paz.

La descripción de los tulipanes en las traducciones al español es llamativamente distinta. Mientras que el poema de Plath comienza: “The tulips are too excitable” (1981: 60). En las traducciones al español relevadas, “Los tulipanes son demasiado emotivos” (Tr. Buenaventura

1965), “Son demasiado emotivos los tulipanes (Tr. Pardo 1974), “Los tulipanes son tan excitables” (Tr. Yvricu 1987), “Los tulipanes son demasiado susceptibles” (Tr. Abeleira 2008), “Los tulipanes son demasiado excitables” (Tr. Vinderman 2011), “Los tulipanes son demasiado entusiastas” (Tr. Rosenberg y Crotto 2018), “Los tulipanes son muy sensibles” (Reinhard Huamán Mori 2020) y “Los tulipanes son muy impulsivos” (Tr. Doce 2020). El adjetivo empleado para describir a las flores denota que producen o son sensibles a las emociones en las versiones de Buenaventura, Pardo, Abeleira. Por otra parte, la palabra “too” expresa un exceso considerado negativo. Esto se mantiene al optar por “demasiado” en la mayoría de las versiones. Vemos entonces que en estas frases iniciales se marca el tono del poema de manera extremadamente diferente.

Como se mencionó anteriormente en “Tulips” el yo lírico expresa sus sentimientos encontrados hacia la maternidad. Esto se observa primero en su reacción ante una foto de sus familiares. En lugar de lograr que la paciente piense en sus seres queridos y que esto contribuya a su pronta recuperación la imagen le causa daño al sujeto poético: “My husband and child smiling out of the family photo. / Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks” (Plath 1981: 160). Las sonrisas de sus familiares la lastiman. El grado de violencia causado por esas sonrisas difiere en las traducciones: “mi marido y mi hija, que me sonríen desde la foto familiar; / sus sonrisas se me enganchan a la piel, sonrientes anzuelitos” (Tr. Buenaventura 1965), “mi marido, mi hijo, me sonríen desde la foto familiar; sus sonrisas me punzan la piel, / ganchitos sonrientes” (Tr. Pardo 1974), “mi esposo y niña sonríen desde la foto de familia: / sus sonrisas se me prenden a la piel, ganchillos sonrientes” (Tr. Yvricu 1987), “Mi marido y mi hija sonriéndome desde la foto de familia / Sus sonrisas se aferran a mi piel como pequeños anzuelos sonrientes” (Tr. Abeleira 2008), “Mi marido y mi hija sonriendo desde la foto de familia; / Sus sonrisas se me enganchan a

la piel, pequeños garfios sonrientes” (Tr. Vinderman 2011), “mi marido y mi hija que sonríen en la foto familiar; / sus sonrisas se clavan en mi piel, pequeños anzuelos sonrientes” (Tr. Rosenberg y Crotto 2018), “mi marido y mi hijo sonriendo en la foto familiar; / sus sonrisas se aferran a mi piel, pequeños garfios sonrientes” (Tr. Huamán Mori 2020), “mi marido y mi hija, que sonríen desde la foto de familia; / sus sonrisas, minúsculos anzuelos, se me enganchan al cuerpo” (Doce 2020).

Tanto Buenaventura como Abeleira, Rosenberg y Crotto y Doce tradujeron “hooks” como “anzuelitos” o “anzuelos”, y contribuyen a construir el campo semántico de lo marítimo presente en el resto del poema. En cuanto a la acción que realizan las “sonrisas/anzuelos”, en la mayoría de las versiones se “enganchan”, “prenden” o “aferran” a la piel. En cambio, un grado mayor de violencia aparece en la versión de Pardo (“punzan” la piel) y Rosenberg y Crotto (se clavan en ella). Si bien el texto fuente incluye la palabra “little” que podría traducirse mediante el uso del diminutivo, en este contexto parece atenuarse en algún grado la violencia ejercida por estas sonrisas al ser traducidas como “anzuelitos” o ganchillos” al punto de dar la impresión de ser un elemento inofensivo. Entonces vemos que la imagen potente del texto fuente mantiene la fuerza en algunas versiones, pero no en todas.

El símil que emplea el sujeto lírico para describir a los tulipanes es impactante: “Even through the gift paper I could hear them breathe / Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby” (1981: 161). En la versión de Pardo, los tulipanes son “como un niño travieso” (1974), es decir, una criatura pícara, inquieta y sagaz. En el resto de las versiones, se emplean adjetivos más claramente negativos para mantener la provocadora imagen del poema de Plath: “como a un bebé malísimo” (Tr. Buenaventura 1965), “como un bebé malísimo” (Tr. Abeleira 2008), “como un horrible bebé” (Tr. Vinderman

2011), “como un bebé terrible” (Tr. Rosenberg y Crotto 2018), “como un bebé horrendo” (Huamán Mori 2020), “como un bebé molesto” (Doce 2020).

El contraste entre el blanco y el rojo es central en el poema. En el hospital todo es blanco: las paredes, la almohada y las sábanas, las cofias blancas de las enfermeras y hasta el envoltorio de las flores. El rojo de los tulipanes irrumpe en esta escena de blancura absoluta. Los tulipanes son “demasiado rojos” y de hecho lastiman y alteran a la voz poética. Ella se siente hundida por estas flores y las describe como “A dozen red lead sinkers round my neck” (1981: 161). Hacia el final del poema, el color rojo aparece en la descripción del corazón de la paciente “it opens and closes / Its bowl of red blooms” (1981: 161), estableciendo un claro paralelismo con los tulipanes. Sin embargo, resulta curioso que en la traducción de Jesús Pardo se presenta una gama ampliada de colores: los tulipanes son “doce plumadas purpúreas” y el corazón de la paciente “abre y cierra su cuenco de rosadas rosas”. Esta variedad cromática difiere de la insistencia en el contraste de colores que establece Plath en el texto fuente y que se mantiene en la mayoría de las versiones en español.

Mediante la comparación de distintas traducciones de obras literarias desde un enfoque prismático se contribuye a la comprensión del texto fuente. La traducción feminista nos invita a releer obras literarias y sus recreaciones para nuevos públicos, en lugares y momentos históricos diferentes, con un análisis crítico desde la perspectiva de género. En el caso analizado, se revelan modos diferentes de transponer la singular voz de Plath. La comparación de versiones de “Tulips” demuestra un grado diferente de atenuación de la violencia y el impacto del texto fuente. Esto ocurre en mayor medida en la traducción realizada por Jesús Pardo en España en 1974.

Las traducciones al español publicadas recientemente son prueba del interés que continúa despertando la obra de Plath. En las diferentes

refracciones constituidas por cada nueva traducción, se contribuye a la co-creación de significados. Cada versión permite iluminar lecturas diferentes que despiertan los potentes poemas de Plath.

***Karen Cresci** es Doctora en Ciencias del Lenguaje (Universidad Nacional de Córdoba). Es Profesora Adjunta y miembro del grupo de investigación “Problemas de la Literatura Comparada” en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del INHUS (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, CONICET- UNMdP). Gracias a dos becas Fulbright, realizó un Master of Arts in Comparative Literature en New York University, y una estancia postdoctoral de investigación en la University of Texas, Austin. Sus áreas de investigación principales son la traducción literaria, el bilingüismo y la literatura de los latinos en Estados Unidos.

Bibliografía

- Flotow, Luise von (1996). “Translation Praxis, Criticism and Theory ‘Au Féminin’”. *Études canadiennes/Canadian Studies*, N° 41. 181-195.
- Gill, Jo (2008). *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hughes, Ted (1970). “Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath’s Poems”. *The Art of Sylvia Plath*. C. Newman (Ed.). Bloomington: Indiana University Press. 187-199.
- Iriarte, Fabian (2004). “Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos”. *Cuadernos del Sur, Letras*. N° 34. 187-213.
- Lant, Kathleen Margaret (1993). “The Big Female Bodies the Poetry Strip Tease: and Male Power in of Sylvia Plath”. *Contemporary Literature*, n°4, vol. 34. 620-669.
- Plath, Sylvia (1965/ 1995). *Ariel*. Tr. Ramón Buenaventura. Madrid: Hipérion.
- Plath, Sylvia (1974). *Antología*. Tr. Jesús Pardo. Barcelona: Plaza y Janés.
- Plath, Sylvia (1981) *The Collected Poems*. New York: Harper & Row.

- Plath, Sylvia (2008). *Poesía Completa*. Xoán Abeleira. Madrid: Bartleby Editores.
- Plath, Sylvia (2011). *Tulipanes*. Tr. Paulina Vinderman. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey.
- Plath, Sylvia (2018). “Sylvia Plath: Tulipanes”. *Hablar de Poesía*. Tr. Mirta Rosenberg y Alejandro Crotto. Disponible en: <https://hablardepoesia.com.ar/2018/02/11/sylvia-plath-tulipanes/>
- Plath, Sylvia (2020). “Sylvia Plath: Tulipanes”. *Ginebra Magnolia*. (Tr. Reinhard Huamán Mori). Disponible en: <https://ginebramagnolia.wordpress.com/2020/06/19/sylvia-plath-tulipanes/>
- Plath, Sylvia (2020). *Ariel*. (Tr. Jordi Doce). Madrid: Nórdica.
- Reynolds, Matthew (2019). *Prismatic Translation*. Cambridge: Legenda.
- Spivak, Gayatri (1993). “The Politics of Translation”. *Outside in the Teaching Machine*. Londres y New York: Routledge. 179-200.
- Uroff Dickie, Margaret (1977). “Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration”. *The Iowa Review*. Vol. 8. N°1. 104- 115.
- Uroff Dickie, Margaret (1979). “On Reading Sylvia Plath.” *College Literature*. 6.2. 121-128.
- Yviricu, J. (1987). “Poemas de Sylvia Plath”. *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*. 7. 257-285. Disponible en: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/about>

Magia, laberintos y bibliotecas: proyecciones de Borges en la literatura inglesa actual. *Piranesi* (2020) de Susanna Clarke

Eva Lencina*

Introducción

La magia atraviesa toda la obra literaria fantástica de Susanna Clarke y *Piranesi* (2020), su última novela, aborda esta temática en conjunción con un universo narrativo que puede entenderse productivamente tanto desde la reescritura que Clarke hace de la novela de C.S. Lewis *The Magician's Nephew* (Dugger) como desde la noción de “mundo secundario” (Błaszczewicz). Ambientada en un no-lugar inspirado en los grabados del arquitecto y dibujante italiano Giovanni Battista Piranesi, en los que se reimaginan las ruinas romanas como gigantescos laberintos, la autora admite también para su novela la influencia cardinal de Jorge Luis Borges, en especial de relatos como “La biblioteca de Babel” y “La casa de Asterión”, que leyó durante la década del ochenta.

En el marco de la productividad que en la literatura inglesa del siglo XX y XXI tuvo la figura de Borges, en especial dentro del género fantástico, interesa en esta ocasión abordar la obra de Susanna Clarke desde su relación con la escritura borgeana como intertexto fundamental, cuyos motivos e imaginaria la autora sintetiza en su propia narrativa. Nos concentraremos aquí en la lectura que Clarke hace de sólo uno de los cuentos de Borges, “La casa de Asterión”.

Borges en Inglaterra

El comienzo de la recepción anglosajona de Borges data de 1961, cuando fue galardonado de modo imprevisto con el Premio Formen-

tor¹, que compartiría con Samuel Beckett. Es leído primero en Francia, donde venía publicándose desde la década del cincuenta, gracias en gran parte a Roger Caillois.

Si bien su obra tardaría más en desembarcar en el mundo de habla inglesa, ese mismo año emprende un viaje de seis meses a Estados Unidos, donde brinda conferencias en las principales universidades. Recién en 1963 llegaría la gira por Gran Bretaña (gracias a Neil McKay), donde no era aún una figura reconocida. Sólo luego de la publicación de traducciones de su obra al inglés durante esa década y de una serie de reseñas que constituirán instancias de consagración es que llegaría a ser tan conocido en el mundo de habla inglesa como en la Europa continental (Williamson: 383-386).

Los lectores norteamericanos de Borges –y creo que podría extenderse esta apreciación asimismo a sus lectores ingleses, entre quienes la experiencia se replica– encontraron en su obra “un lenguaje en el cual reconocían su propia tradición pero modificada, absorbida por una inteligencia que conocía esa tradición pero la asimilaba irreverentemente, con una libertad, una imaginación y un desenfado que no tenía el escritor europeo” (Alazraki: 347).

Borges ingresa (o retorna) al canon anglosajón a través de las traducciones que de su obra hacen James E. Irby y Anthony Kerrigan a principios de la década del sesenta y, más adelante, Norman Di Giovanni, con quien colaboró el propio autor, circulación que llega a la cúspide de su periplo con su inclusión en el *canon occidental* de Harold Bloom en la década del noventa (2013: 473-487), junto con las traducciones de Andrew Hurley.

No sería errado decir que, sin Borges, en Argentina autores como Arthur Machen o G.K. Chesterton hubiesen sido mucho menos leídos, en especial si no fuera por las colecciones que dirigió en la década del

¹ En esa época llamado Premio Internacional de los Editores.

ochenta: la Biblioteca de Babel y la Biblioteca Personal, y que culminaron una vida dedicada no sólo a la literatura, sino a la difusión y a la apertura de los horizontes de legibilidad para la propia obra.

Pero la obra y labor editorial de Borges no sólo representó una apertura receptiva en su propio campo literario con respecto al sistema de lecturas anglosajonas de la época, sino que también significó una restitución de cierta *biblioteca* victoriano-eduardiana que los propios lectores ingleses habían comenzado a desplazar en pos de nuevas idiosincrasias literarias.

En una Inglaterra dividida entre la fascinación por el modernismo joyceano y la novedad de los *angry young men*, la culterana literatura del *fin-de-siècle* había quedado postergada. Borges llega para reponerla, restaurarla con autorizado por la sofisticación de Foucault y los intelectuales franceses de la época, y de cierto aire de posmodernidad y de marginalidad latinoamericana. Creyendo que abrían la puerta a un latinoamericano posmoderno, el campo literario inglés admitió en cambio a un inglés conservador, que renovarí el horizonte de lecturas desde sus propios caprichos creativos. En la emergencia de la literatura de la *middle y working class* inglesa, Borges repone a los monárquicos del 900, pero de manera lúdica, escapando así a la censura sociológica.²

La productividad de Borges en la literatura inglesa radica, en gran parte, en su reaprovechamiento desde el género fantástico. A partir la década del sesenta, Borges fue leído en Inglaterra y Estados Unidos

²Evelyn Fishburn, al referirse al influjo anglosajón en la crianza de Borges de la mano de su abuela y su institutriz, echa luz sobre la razones de una educación que en Inglaterra podría haber parecido anticuada: “He learnt the speech and manners of an Edwardian England that was fast disappearing; and, in a sense, it was that image of England which remained with him in the private, though most fertile, world of his imagination” (201). Es justamente esta marginalidad de Borges la razón por la que en su formación prevalecen influencias que en Inglaterra comenzaban a olvidarse.

principalmente como literatura fantástica “pura” y como emblema “meta” de la posmodernidad, como se deja ver en la nómina de ingleses y norteamericanos que lo reciclaron en sus propios universos fantásticos y de ciencia ficción: Thomas Ligotti, Neil Gaiman, Alan Moore, China Miéville, John Crowley, Steven Millhauser, John Barth, Thomas Pynchon, John Updike, Angela Carter, William Gibson, Mark Z. Danielewski, Robert Coover, Donald Barthelme, M. John Harrison y, por supuesto, Susanna Clarke.

En múltiples entrevistas, Susanna Clarke ha mencionado a Borges como fuente cardinal en *Piranesi*, específicamente los relatos “La casa de Asterión” y “La biblioteca de Babel”, que leyó en la década del ochenta:

In my twenties, I loved the short stories of Jorge Luis Borges. They’re generally very short, very precise and very jewel-like. Some of the worlds he created are strange —worlds that pose philosophical questions and make you think in ways you’ve never thought before. One world, for example, is an endless library (The Library of Babel). So at some point in the 1980s I wrote a few pages about a Borgesian sort of world which consisted of a vast house in which an ocean was imprisoned. Two characters inhabited it; one character understood the house instinctively and could navigate it easily and the other character could only really increase his understanding of the house by studying the first character. So this story has been with me for almost 40 years, but for several decades I couldn’t work out how to write it or what the characters’ story was.

Another Borges story that I particularly loved was The House of Asterion. I don’t believe I’d read it for 20 or 30 years. But when I did read it I was astonished by the way that story and *Piranesi* echo back and forth. Details I’d entirely forgotten are there in *Piranesi*. Even sentence structures. (2020: 8-9).

Lo más probable es que Clarke haya leído la traducción de James E. Irby, el único que tradujo tanto “Asterión” como “Babel”.

Piranesi es una novela que toma la forma del diario de su protagonista, un cándido y misterioso personaje apodado en referencia al artista italiano. La narración comienza *in medias res*, con Piranesi describiendo el mundo onírico en que habita, la Casa, una suerte de *locus* arquitecturado en un continuo *in-door*: un espacio aparentemente infinito de salones y pasillos poblados por estatuas. Piranesi habita en la Casa de modo casi simbiótico, pero pronto se descubrirá que, como una suerte de John Doe, en realidad no sabe quién es ni cómo llegó allí. Es esa zona desterritorializada, el personaje encarna ese motivo literario del *memory-wiped outsider*.

Más que de la influencia de dos narraciones borgeanas (Asterión y Babel), también podría hablarse de la presencia de dos *motivos* borgeanos en *Piranesi*: el laberinto y la biblioteca (aunque, en el caso del laberinto, la preeminencia de “Asterión” sea evidente por el paralelismo entre el minotauro y Piranesi). Gérard Genette encuentra que estos dos motivos están en el corazón de la cosmovisión borgeana y, más aún, son intercambiables o equivalentes: “[...] su genio le predisponía [a la técnica del resumen ficticio] de dos maneras: por el mito, fundamental en él, *del Mundo como Biblioteca (y Laberinto)*, que no le da acceso a las cosas y a los seres más que a través de los libros” (1989: 328. El resaltado es mío).³

Variaciones del mito del minotauro

En 1885, el periodista inglés W. T. Stead publicó una serie de artículos titulada “The Maiden Tribute of Modern Babylon” en la *Pall Mall Gazette*. El objetivo de Stead era generar conciencia acerca de la alarmante situación de la prostitución infantil en la Londres victoriana.

³También Harold Bloom se refiere al motivo del laberinto en Borges: “Los espejos, como los laberintos y las brújulas, abundan en Borges: son metáforas que pretenden responder al acertijo de la esfinge tebana: ¿qué es el hombre?” (2005: 800).

Sus artículos fueron controvertidos y espantaron la sensibilidad burguesa de la época.⁴ Stead echaba mano de imágenes fuertes y titulares altisonantes, y, citando el Libro VIII de *Las metamorfosis* de Ovidio, usó el mito del minotauro en una introducción de corte literario donde guía al lector, primero, a despreciar la crueldad del minotauro y juzgarlo un monstruo (recordemos que recibía anualmente vírgenes en sacrificio) y, luego, a descubrir que ese mismo monstruo no es nada comparado con los abusadores de niñas que pululan por las calles de Londres cada noche:

This very night in London, and every night, year in and year out, not seven maidens only, but many times seven, selected almost as much by chance as those who in the Athenian market-place drew lots as to which should be flung into the Cretan labyrinth, will be offered up as the Maiden Tribute of Modern Babylon. [...]
The maw of the London Minotaur is insatiable, and none that go into the secret recesses of his lair return again (8).

Stead vuelve al mito del minotauro, pero lo actualiza al usarlo como alegoría de su época. Al hacer esto, Londres se convierte en el laberinto.⁵ Las sensibilidades se hallaban inflamadas en una época que es-

⁴ Los métodos de Stead resultaban, como mínimo, polémicos, aunque no del todo inusuales en el siglo XIX, cuando el periodismo era una profesión mucho más intuitiva. Incluso llegó a comprar la hija de trece años de un deshollinador para demostrar lo fácil que era (y pasó tres meses en la cárcel por ello) (cfr. Virag 2001).

⁵ La figura del laberinto es un cliché topológico de la época. Coleridge, Dickens, Machen, Stevenson, Chesterton, Joyce (cfr. Bloom 2009) la han hecho formar parte de sus mitologías. Borges mismo la usa en “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, cuando dice “[p]ara quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio” (152), al compararlo con la morada de Abenjacán. En el mismo relato, Borges men-

taba pronta a ser testigo de las atrocidades que Jack el destripador infligiría sobre el futuro de esa misma población femenina. Stead capitalizó el efecto de su artículo y publicó su investigación en cuatro partes, que los lectores devoraron con delectación y fervor.

Una de las sensibilidades más inflamadas fue la de G.F. Watts, pintor simbolista de ideas conservadoras y simpatías monárquicas. Produjo el cuadro “The Minotaur” en tan sólo una mañana, en respuesta a un “penoso asunto” del que supo por el diario de la noche anterior (cfr. Barrington 38-39. La traducción es mía). La inusual rapidez de Watts nos habla de lo profundamente afectado que lo dejó la lectura del artículo de Stead, que tiene la virtud de impresionar hondamente. El arte de Watts era alegórico y moralista. Su minotauro representa la lujuria y la bestialidad del hombre.

En su pintura, sólo vemos tres cuartos de la figura del minotauro, que mira a lontananza, en ansiosa anticipación de la llegada de sus tributos. Los músculos de su espalda están tensos, la lengua le cuelga y en su pezuña se entrevé, muerto ya, un pequeño pájaro. En la época victoriana, estos indicios eran inconfundibles. Watts denuncia, desde el arte, al monstruo que ultraja la inocencia y la pureza de la juventud (símbolo de lo cual era el ave). Watts incluso explicitó sus intenciones cuando el cuadro fue exhibido por primera vez en la muestra otoñal de Liverpool ese mismo año. De esta y de otra pintura expuesta, “Love and Life”, Watts declaró: “They explain my idea of the real mission of Art, not merely to amuse but to illustrate and embody the mental form of the beautiful and noble, interpreting them as poetry does,

ciona el laberinto de Creta y al minotauro, agregando a “Asterión”: “Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso” (153).

and to hold up to detestation the bestial and brutal” (*The Art Journal* 322). Mantengamos la atención en la expresión que usa para referirse evidentemente a la intención detrás de su minotauro: *Someter a escarnio lo bestial y lo brutal*.

En el Epílogo de *El Aleph*, Borges declara algunas de las inspiraciones detrás de sus ficciones. “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo “La casa de Asterión” y el carácter del pobre protagonista” (200). Borges equivoca el año y creo que también el carácter del minotauro. Pero es una equivocación feliz. Una *mala lectura*, en el sentido en que Bloom usa el término (1992: 96), que es el eslabón conductor de la historia de las ansiedades de la influencia.

Hay un eslabón perdido entre Watts y Borges, y probablemente se trate de G.K. Chesterton, en cuya biografía del pintor Borges puede haber leído la mención al cuadro “The Minotaur” (73-74). De ser así, Borges eligió pasar por alto los comentarios de Chesterton acerca de los motivos puritanos de Watts.

A pesar de que pudieran tacharlo de conservador, Borges nunca fue un moralista, sino un autor lúdico. “[E]l carácter del pobre protagonista” es una interpretación muy libre de su parte, si consideramos que la pintura de Watts era una alusión directa al monstruo abusador de niñas que “pinta” Stead.

De esta manera, Borges cambia el signo, lo invierte: su minotauro será víctima, no victimario. La inversión de Borges es posible gracias al enroque del punto de vista, que se termina de develar (para quien no haga la relación con la cita de Apolodoro desde el principio) con el epílogo o frase final de Teseo, que gira la cámara. La inversión, por supuesto, la hereda Clarke.

Cuando Asterión se convierte en Piranesi, Clarke cambia el signo una vez más: el monstruo ya no será víctima (ni tampoco inadvertido victimario), sino sobreviviente.

Hacia el final de la obra, Piranesi logra recuperar su nombre e identidad previos a su confinamiento en la Casa por parte de Valentine Ketterley, que tuvo el sádico motivo de usarlo como sonda humana para explorar esa dimensión sin tener que arriesgarse él mismo a perder la memoria.

Al enfrentar a Ketterley demostrándole que recuerda finalmente la verdad sobre su crimen, éste intenta asesinarlo y, a pesar de los repetidos ofrecimientos de Piranesi por salvarlo, muere finalmente superado por las mareas de la Casa, cuya lógica interna siempre despreció y subestimó (2021: 202-207). Piranesi es libre para regresar al mundo.

De la impresión que le causara la lectura de Asterión cuarenta años atrás, Clarke toma la particular voz del narrador/protagonista: esa mezcla de candidez e inocencia infantil que caracteriza del minotauro de una manera siniestra, pero que en Piranesi se convierte en un indicio de sabiduría. También el nombre de “la Casa”, para referirse al espacio laberíntico, sin contar con la alusión directa que constituye uno de los salones, con doce estatuas de minotauros.

En el motivo del minotauro y el laberinto, podría decirse que la inversión principal es la que ejerce Borges, mientras que la operación que ejerce Clarke consiste en una suerte de sanación o redención del héroe.

Mientras que Stead toma el motivo de la mitología al uso (de hecho, cita textualmente a Ovidio), con un efecto muy concreto en mente, Watts con su cuadro lo desarrolla, lo devuelve plenamente al terreno artístico, Borges lo invierte y Clarke, reelaborando sobre la premisa

borgeana pero, a la vez, accediendo a través de ésta a toda la tradición de su propia literatura nacional, redime el motivo.

Clarke escribe un final feliz para su Asterión: también alguien irrumpe en su laberinto para matarlo, pero esta vez Teseo muere y al monstruo se le concede la oportunidad de salir del laberinto.

Como nota Nicolás Rosa, Dédalo, el arquitecto del laberinto donde habita el minotauro, también fue escultor, “el primero que hizo estatuas”, como dice Apolodoro, a quien Borges cita en el epígrafe de “Asterión”. Así, las estatuas de Clarke son parte de ese simulacro con que se puebla el mundo narrado. Pero, como Clarke funde la imagen del laberinto con la de la biblioteca, sus estatuas también son libros y son “meta”, intertextos constantes que nos reenvían a su sistema de lecturas:

El laberinto es un fenómeno teratológico que cobija y guarda la monstruosidad. “La casa de Asterión” es una perífrasis laberíntica por el Laberinto que acoge a Asterión, una perífrasis por el Minotauro donde se corresponden la monstruosidad de la mansión con la del habitante (Rosa 1974: 141-142).

Si, como dice Rosa, escondemos monstruos en los laberintos, ¿qué esconde Clarke? Se esconde a sí misma durante la debilitante enfermedad que sufrió luego de la publicación de *Jonathan Strange & Mr. Norrell*. El laberinto cambia de signo, se convierte en refugio donde nos escondemos hasta estar listos para salir.

El nombre secreto

Cuando analiza el “Valdemar” de Poe, Barthes dice que el nombre propio es el príncipe de los significantes (1993: 329). Incluso lo llama el Nombre, en una mayúscula que sólo puede hacernos pensar en la majestad y gravedad que caracteriza el lenguaje de Susanna Clarke, en especial en la obra que nos ocupa. Tal vez convenga entonces tornar

nuestra atención hacia los nombres en *Piranesi* y “Asterión”. Pero no nos ocuparemos aquí tanto de los nombres en sí, de sus connotaciones, sino de su duplicidad, de lo que un nombre viene a ocultar o desocultar (probablemente, otro nombre).

En la novela de Clarke, conocemos al protagonista tan sólo como Piranesi, pero él mismo admite desde un principio que ese no es su nombre (2021: 9). Se comprende luego que alguna misteriosa propiedad de la Casa hace que sufra de amnesia y que “Piranesi” no es más que un apodo, un heterónimo concedido por el Otro como una burla en referencia al artista italiano que imaginó arquitecturas imposibles. Piranesi sólo comenzará el proceso de recuperar su identidad al promediar la acción de la obra y aún entonces se muestra reticente: su única seguridad es el vínculo con la Casa:

Are you Matthew Rose Sorensen?

I am ... I stuttered. I am ...

At first I could get no further than this.

I am ... I am the Beloved Child of the House.

Yes.

Immediately I felt calmer. Was any other identity even necessary? I did not think that it was. Another thought struck me.

I am Piranesi.

But I knew that I did not really believe this. Piranesi is not my name. (I am almost certain that Piranesi is not my name.)

I once asked the Other why he called me Piranesi.

He laughed in a slightly embarrassed way. *Oh, that* (he said). *Well, originally it was a sort of joke I suppose. I have to call you something. And it suits you. It's a name associated with labyrinths. You don't mind, do you? I'll stop if you don't like it* (2021: 163).

El protagonista tiene un nombre que le fue impuesto por su enemigo (quien intentará matarlo antes del final), Piranesi, y un nombre real,

Matthew Rose Sorensen, identidad que recupera junto con su memoria. Cuando aún no sabe quién es, pero el nombre de Piranesi ya no le resulta cómodo, se otorga a sí mismo el epíteto de “the Beloved Child of the House” (“el Hijo Dilecto de la Casa”), reforzando el vínculo hacia lo único que le resulta seguro. Más aún, si el hipocorístico es el apelativo cariñoso y familiar, el nombre eufemístico que nos otorga quien nos ama, el otorgado por el Otro, el oponente, constituye un nombre disfemístico y doblemente falso, pues oculta el nombre original y esconde también la intención de burla y daño.

En Borges ocurre un movimiento similar de los significantes: Asterión es un nombre íntimo (con el que solo el monstruo se designa a sí mismo), mientras que Teseo lo llama sencillamente minotauro. Pero, con respecto a lo que sucede en Clarke, hay un quiasmo: en Borges, el monstruo usa su nombre verdadero, íntimo, en el laberinto, pero en Clarke, Piranesi usa el falso, el impuesto, señalando quizá hacia el hecho de que la Casa constituye un refugio, pero también una ficción, un lugar de transición para la identidad (que durante su estadía asume una máscara momentánea) del que eventualmente tendrá que encontrar la salida.

Sobre el nombre del monstruo en Borges, Maurice Bennett dice:

Even his popular name is the functional equivalent of “monster”: etymologically, it means “the bull of Minos” and thus emphasizes the bestial and the terrifying rather than the human. Borges prefers, instead, the creature’s actual name, which he shares with the former ruler of Crete-Asterion-thereby semantically bringing him within the human community from which he is otherwise isolated (167).

Para Asterión, la única realidad posible es la del laberinto, donde su nombre íntimo designa plenamente su identidad. Fuera, está el rechazo, la incomprensión y la muerte. Para Piranesi, la Casa es un espacio de transición, una pausa concedida trágicamente por el mundo

pero donde surge la posibilidad de redescubrimiento. Por ende, su nombre durante su estadía allí es sólo una máscara.

Para Asterión, el laberinto es su hogar y sin embargo es también el lugar donde muere a mano de su enemigo: lo hogareño que deviene ajeno. La Casa en Clarke es un espacio parcialmente a la intemperie, en cuyo *in-door* también llueve y hay mareas, donde Piranesi habita, pero también donde acampa, donde debe sobrevivir. Un no-lugar que juega constantemente con la duplicidad entre lo *unheimlich* y lo *heimlich* (lo siniestro y lo familiar, lo no-hogareño y lo hogareño, cfr. Freud) y en cuya topología se dirime la dicotomía entre lo propio y lo impropio (la Casa es un lugar del Bien –pues de allí surge y allí descansa toda la magia del mundo– utilizado para hacer el Mal y donde Piranesi encuentra un *silver lining*). El juego de Clarke complejiza y repliega el juego borgeano.

Un filtro marginal

Ahora bien, en cuestiones de tradición literaria, interesa aquí la operación que ejerce Clarke al recuperar a Borges y cómo éste funciona como una suerte de *filtro* para la propia literatura inglesa, pero un filtro que opera desde *lo marginal*. Más allá de cierta lectura psicocrítica donde cabría comparar a Borges y Clarke a partir de una identificación por lo menos “espiritual” con los sujetos de sus relatos (el minotauro y Piranesi), la transformación narratológica del diálogo entre los textos de Borges y Clarke produce a su vez un reenvío a la tradición inglesa, de modo que el argentino opera como un *filtro* desde el margen hacia el centro de la literatura a la que remite obsesivamente.

La noción barthesiana de *sistema de réplicas* (2004: 61) puede sernos aquí de utilidad para entender la dinámica de las influencias, las mudanzas del motivo del minotauro, que surge en la literatura antigua, es retomado por la victoriana y se convierte luego en borgeano. Evelyn Fishburn supo expresar este ida y vuelta que constituye Borges en

la tradición inglesa: “The connection between Borges and England was important in both directions: he was clearly greatly influenced by English literature but, in a sense, his fictions have also influenced our own reading of English literature” (202).

Borges funciona entonces como un mediador que habilita una revinculación entre la literatura inglesa contemporánea –la obra de Clarke en este caso– con su propia tradición (eduardiana-victoriana) –las instancias de Stead, Watts e incluso Chesterton– cuya influencia indirecta recibe a través de Borges. En este sentido, Borges termina funcionando como una rama marginal de la literatura inglesa, escrita en castellano, a la cual pueden retornar los escritores ingleses para reabsorber su propia tradición por una vía dislocada.

***Eva Lencina** es escritora, traductora e investigadora. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba con una tesis acerca de la obra de W.H. Hudson y su recepción en Argentina. Fue becaria doctoral CONICET entre 2015 y 2020. Especialista en Literatura Comparada (argentina y anglosajona) y en cultura inglesa contemporánea, ha publicado artículos en revistas académicas como *Perífrasis*, *Confluente*, *Teoría Literaria*, *Revista Chilena de Literatura*, *La Palabra*, *Babel AFIAL* y otras. Se encuentra en prensa su compilación crítica sobre el género gótico en la literatura argentina del siglo XIX y ha traducido también cuentos de Edgar Allan Poe, Bram Stoker, H.P. Lovecraft y Arthur Conan Doyle.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1999). “Recepción de Borges en los EE.UU”. En De Toro, Alfonso y De Toro, F. (eds.). *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva - Presente - Futuro*. Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana–Veruert. 337-56.
- Barrington, Russel (1905). *Reminiscences of G.F. Watts*. London: G. Allen.
- Barthes, Roland (1993). *La Aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Bennett, Milton (1992). "Borges's the House of Asterion". *The Explicator*, Vol. 50, N°3. 166-170.
- Błaszkiwicz, Bartłomiej (2021). "On the Idea of the Secondary World in Susanna Clarke's *Piranesi*". En *Anglica: An International Journal of English Studies*. Vol. 30, No 1. University of Warsaw. 111-132.
- Bloom, Harold (1992). *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bloom, Harold (2005). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, Harold (ed.) (2009). *Bloom's Literary Themes: The Labyrinth*. New York: Infobase Publishing.
- Bloom, Harold (2013). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1998). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Chesterton, Gilbert K. (2011). *G.F. Watts*. Salamanca: Espuela de Plata.
- Clarke, Susanna (2020). "This critique of progress was something I borrowed from CS Lewis" – Entrevista a cargo de Hindustan Times.
- Clarke, Susanna. (2021). *Piranesi*. London: Bloomsbury.
- Dugger, Julie (2021) "Lewis and Clarke in the Caves: Art and Platonic Worlds in *Piranesi*" en *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, Vol. 40, N° 1.
- Fishburn, Evelyn (1992). "Borges and England". En Hennessy, Alistair y King, John (eds.). *The Land That England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship*. London: The British Academic Press. 201-211.
- Freud, Sigmund (1982). "Lo siniestro" en *Lo siniestro – El hombre de arena de E.T.A. Hoffmann*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Rosa, Nicolás (1974). "Borges o la ficción laberíntica". En Lafforgue, Jorge (ed.) *La nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós. 140-173.
- Stead, William Thomas (1885). "The Maiden Tribute of Modern Babylon I: the Report of our Secret Commission" en *The Pall Mall Gazette*, 6 de julio.
- The Art Journal* (1885). "The Autumn Exhibitions". Vol. 47. 321-323.
- Virag, R. (2001). "George Frederic Watts. The Minotaur. 1885".

Williamson, Edwin (2006). *Borges, una vida* (trad. Elvio Gandolfo). Buenos Aires: Seix Barral.

XVIII.

Poesía argentina: voces, alcances y problemas

La playa no tiene sentido: la orilla de la poesía contemporánea

Mercedes Alonso*

“Había una forma de entrar y había una forma de salir
como de la retórica las dos eran a nado”.

María Salgado. *Salitre* (2019).

El título parafrasea el de uno de los poemas del corpus. En “La playa sin vos no tiene sentido...”, Patricio Ruiz ubica el despecho en la playa y enrarece las dos experiencias. La orilla del mar no está hecha para sufrir; no hay formas playeras del lamento. Hay, entonces, otra cosa, que propongo leer en un conjunto de poemas de los 90 y comienzos de los 2000 a partir de la contradicción entre las convenciones del espacio de playa y del espacio poético. Además del poema de Ruiz, el recorrido se completa con “Una oportunidad” (*El salmón*, 1996), de Fabián Casas, y “Playa Manuel Antonio” y “Mi corazón” (*Los temas de peso*, 2010), de Martín Prieto.

Los textos comparten una estrategia: el desplazamiento de la mirada del mar, que es uno de los grandes temas de la poesía, siempre más o menos abstracto por inabarcable, siempre más o menos sublime, hacia la playa. El movimiento es hacia lo menor. Recuerdo la convención social que Alan Pauls traslada a la literatura en el libro *La vida descalzo* (2006), que se volvió convencional para hablar de esta relación: la playa es banal, la literatura no tiene nada que hacer ahí; en la playa no se lee ni se escribe en serio. Los poemas del *corpus* enfrentan esa idea transformando la poesía. La playa no es uno de los “temas de peso”, para decirlo con el título del poemario de Prieto, pero la poesía puede tratarse de lo “ingrúvido” (que también es una palabra de Prieto): lo que pesa es el espacio poético como campo de exploración.

Contemplar/habitar

La estrategia se puede reconstruir a lo largo del conjunto como un movimiento hacia el agua. En primer lugar, “Una oportunidad”, de Fabián Casas, en el que el mar está a una distancia de contemplación: el yo avanza “por la rambla, rodeando el mar” (2).¹ “Rodear” en este caso es estar más arriba y en territorio urbano; al margen del margen, desde donde no se ve la playa, borrada por la perspectiva, sino solo el agua. Podría ser la oportunidad de hablar del mar, el gran tema de la poesía. Sin embargo, la “oportunidad” del título se refiere a otra, que no tiene que ver con la práctica poética: la que “hubo” en “aquella época” (8). La caminata por la rambla rodea el mar y la experiencia del pasado que ocupa los seis versos intermedios: “otro tiempo, aquí mismo” (3). El mar se nombra en presente –“ahora mirás” (9)–, pero: “no decís nada: / ya se han dicho muchas cosas / sobre ese montón de agua” (9-11). Los dos puntos cumplen la función del “porque” elidido. No se puede agregar nada al gran tema de la poesía, entonces, se lo rodea: se hace coloquial, casi despectivo, un “montón de agua” indiferenciado de otras masas de agua posibles, ya que ni siquiera es “este” en particular sino “ese”, en general.

En cambio, el lugar central lo ocupa la experiencia personal, la evocación sobre la que tampoco se dice nada: no se sabe en qué consiste –no se narra– ni permite acceder a la interioridad. La “enfermedad de la cabeza” del pasado aparece a través de sus manifestaciones físicas: “no podías sostenerte de pie / con elegancia” (5-6). El mar se reemplaza con otra experiencia, pero sobre las dos opera la misma poética: uno es un montón de agua que se ve de lejos y sobre el que no se dice nada; el dolor es una pérdida de la elegancia sobre el que tampoco se habla. La transformación de la poesía que rodea el espacio de naturaleza es esa sincronización: ni lirismo paisajístico ni lirismo sentimental.

¹ Cito siempre por el número de verso.

“Mi corazón” hace una operación semejante pero en la orilla del agua. Prieto cancela el lirismo en su centro: la palabra “corazón”, que es el corazón del sentimentalismo; una exageración que se vuelve cursi, sentimentaloides. El último verso del poema es el golpe final que irradia hacia los anteriores; “y el que volaba era entonces mi corazón” (6) es el efecto de una liviandad que se construye en el plano del paisaje y del yo. Si en el poema Casas el desplazamiento espacial del sujeto rodea el mar que, en el cuerpo del texto, rodea el relato del pasado; en el de Prieto, la experiencia y la lengua rodean el mar; no entran, no hablan de él, pero se sitúan en la playa, en el borde desde el que el agua es materia porque está a una distancia de contacto.

En el espacio de la banalidad, el mar está en el medio de la lluvia que lo bate en el primer verso y la espuma que se pateas después; entre el pasado que narra esta escena –la espuma que “voló / cuando la pateaste” (4-5)– y un tiempo anterior –digamos, pluscuamperfecto– que prepara sus elementos naturales. El fenómeno material es una redundancia, el agua actuando sobre el agua, que marca el ritmo en la repetición de la segunda mitad de los versos: “Había llovido y el agua de lluvia / había batido el agua de mar -tanto-“(1-2).

No hay paisaje ni rememoración. El mar como tal no está, es “agua de mar” que se convierte en espuma; más específico que el “montón de agua” de Casas, pero también distante del mar como entidad y tema de la poesía. El único pasado que importa es el que explica el agua que vuela porque señala la pérdida de peso del mar. En “Mi corazón” el agua es objeto de tres acciones materiales: el fenómeno meteorológico de la lluvia, la intervención humana de la patada y la flexión poética hacia lo liviano o lo ingravido –según una versión anterior del poema

que agrega la palabra “ingrácida” al cuarto verso, que en la edición que considero solo dice “por una espuma liviana que voló” (4).²

En lugar de la contemplación, de la evocación del pasado, de la introspección, está la escena playera que se cuenta en pasado, pero ocurre en el poema como pura exterioridad. El “régimen *evidente* de la playa” (40) al que Pauls le atribuye el vacío literario se convierte en materia de la poesía; de esta poesía que trabaja en el nivel de lo sensible, con los sentidos más que con el sentido. Prieto, como tampoco Casas o Ruiz, no “deprime” la playa para redimirla, sino que se pliega a su lógica. Así como “Una oportunidad” da un rodeo que evita hablar del dolor, en “Mi corazón” la liviandad se extiende afuera hacia adentro: de la espuma al corazón, que vuelan, y al poema, que narra con el vocabulario cotidiano –“haciéndote la loca”– y cursi –el corazón.

La ampliación del lenguaje de la poesía no afecta al paisaje –el mar como “ese montón de agua” en “Una oportunidad”–, sino a la interioridad. En su lectura sobre el paisaje y la subjetividad en la poesía de los 90, Ariel Aguirre marca la continuidad entre la degradación del paisaje natural del poema de Casas y la del amor romántico de los poemas de *La playa*, de Darío Rojo. La misma lengua “al nivel del mar” podría señalarse acá: la playa, por la misma banalidad que parecía expulsarla de la literatura, ofrece una salida de la retórica y del sentimentalismo.

Antes de pasar a la cuestión del peso de los elementos materiales en el otro poema de Prieto, el recorrido sigue en la escena playera de Ruiz. “La playa sin vos no tiene sentido” ocupa el espacio y establece el lugar del decir poético a partir del mismo rasgo que permite que la playa se convierta en espacio social, según el relato que hace Alain Corbin: la posibilidad de permanencia. El mar se contempla; la playa, en cambio,

² El poema está en *Baja presión* (Bahía Blanca: Vox, 2004). La desaparición de esta palabra es la única variante de la versión de 2010.

se habita. Desde ahí, la mirada se dirige o no al mar: cambia la perspectiva sobre el mismo objeto o hace de la localización un espacio perceptible, además de un punto de vista. El objeto de la historia que traza Corbin son los modos en que cada época reinterpreta los esquemas antiguos en un conjunto coherente de representaciones y prácticas. En estos poemas de playa se puede leer el momento de esa historia en que se forma la lengua poética de la ingravidez y la banalidad, que es el resultado de un proceso histórico múltiple: el de la playa como espacio social, la historia de la lengua poética y el imaginario sobre las dos.

En “La playa sin vos no tiene sentido”, la orilla del mar es un territorio narrativo antes que un lugar de contemplación. En el medio del poema, la zona por la que parecen circular tantas claves de lectura en los poemas de este recorrido, la delimitación espacial y poética:

En esta playa sin sentido
me cuesta abrir el libro triste
que me acompaña,
habla del mar
y lo que el mar se traga (32-36).

La única aparición de la palabra “mar” es en este contexto, que lo define como lo que no se puede leer y, por lo tanto, sobre lo que no se escribe. En cambio, aparece la banalidad de la vida de “balneario enfermo” (28); la cotidianeidad –comer, tomar sol– y su interrupción, que es igual de cotidiana: el drama pequeñito del nene que se pierde y ronda todo el poema como distracción o evasión, una palabra tan adecuada a las prácticas de playa. Además de los temas, que no cambian, sino que desaparecen como tales, lo que desplaza la lírica en estos poemas es la narración. El verso inmediatamente posterior a los versos anteriores, que niegan el mar y la literatura triste en la playa sin sentido, dice: “Aplaudo” (37). Lo único que puede hacer un poema de playa

es narrar lo único que se puede hacer con el niño perdido –una convención a la que se le podría atribuir falta de sentido.

La del chico perdido es una de las escenas clásicas de playa que toma Pauls en *La vida descalzo*, y una de sus pocas tramas dramáticas. En el poema de Ruiz, sin embargo, se queda en la superficie; no es drama ni metáfora de nada: “ando con unas ganas furiosas de estar perdido” (20). El verso largo, casi de prosa, desplaza el poema de ese nivel de lectura. En la escena todo está afuera, no hay profundidad del mar ni del yo. Los poemas de playa de Ruiz, Prieto y Casas no remplazan el paisaje vacío con algo que le de espesor –figuraciones, dice Pauls, que remiten siempre a la vida interior–, sino con imágenes de afuera, todo lo banal que ocupa el “espacio vacío” en el que se cruzan la playa y la poesía.

Junto con el sentido, que rechaza desde el título, Ruiz niega el dolor, que no tiene lugar en la playa; se borra como el nombre escrito en la arena –“cada ola te lleva más adentro” (11); “tu nombre ya no existe” (53). La narración lo confina al pasado: “ya ardí hasta quedar surcos” (61), como en el poema de Casas, pero con un corte más abrupto que excluye la emoción y su memoria en favor de otra cosa. Ahora “El ardor me es indiferente / lo que me apena es la marca de la malla” (59-60). La playa es superficie; la arena que registra y borra el pasado, la piel que arde por el sol, la escena visible del niño perdido. No hay empatía ni asociación entre el yo y el otro ni entre el yo y el paisaje. Los últimos versos cierran el poema con la exterioridad múltiple: el mar visto desde afuera, la indiferencia de los elementos, de los hechos y de los otros: “una ola rompe contra la escollera / papá y mamá no aparecen” (76).

El último poema de este recorrido, “Playa Manuel Antonio”, de Prieto, es el único que ubica el lugar de enunciación en el agua. No cambia nada. La falta de profundidad se instala “sobre la superficie del mar” (4). El poema ocupa otro borde, no entre el agua y la tierra

sino entre el agua y el cuerpo, el espacio de flotación desde donde se registran tres zonas: el cielo con pelícanos, el cuerpo, y el agua y la sal que lo sostienen. No aparecen ni el mar como tal ni el sujeto como interioridad.

En el comienzo del poema, el mar es una solución, un compuesto de elementos materiales que no admite el nombre convencional –una variación sobre las formas anteriores “ese montón de agua” y “agua de mar”: “No el agua sino la sal / disuelta en el agua” (1-2). El yo es “el cuerpo pesado / de un hombre de cuarenta años” (18-19). No hay contemplación ni introspección. La “preocupación por hueso” (20) que lleva el sujeto se nombra con una metáfora corporal y se considera en su dimensión material, como parte del peso que sostiene el agua. De la misma manera, la “presión del universo” (24) no es objeto de reflexión sino una fuerza física que debería hundirlo, pero no lo hace –debería convocar la profundidad, pero no lo hace, podría decir también.

La experiencia de la playa es la relación entre los cuerpos: el agua con sal, el hombre de cuarenta años y el misterio material que permite la flotación:

cómo era que el agua
o que el agua y la sal
mantenían a flote
el cuerpo pesado (15-18).

y cómo, sobre todo,
hacía el cuerpo para
sostenerse ahí (21-23)

Lo interior no tiene lugar en la experiencia corporal, material, de superficie; en la playa no se puede pensar:

pensé que era la hora justa
para pensar en las cosas
de las que me había olvidado
la familia, el trabajo
Pero esa idea me distrajo de su objeto (9-13).

En lugar de “las cosas” que formarían “la preocupación”, aparecen la reiteración, pensar que es momento de pensar, y el absurdo, pensar distrae del pensamiento.

El poema “Los temas de peso”, que da nombre al libro en que se incluyen los dos poemas de Prieto, define el gesto. Si en “Playa Manuel Antonio” el momento convoca los grandes temas que están más allá de la superficie –la “preocupación por hueso”, “la presión del universo”–; en este otro, el giro es una decisión poética explícita:

Después de varios años dedicados a la minucia,
al enfermante relevamiento de los detalles,
decidí abocarme a los temas de peso:
el amor, la política, la trascendencia, la gloria (1-4).

Los “de peso” son los temas de otra poesía: los líricos, los del compromiso. Lo que se escribe, en cambio, es una escena narrativa en la que el yo recorre la ciudad: “atento al paisaje y al rumor sordo / en que se convertía la parla simultánea / de mis contemporáneos” (9-11). La reflexión poética es una acción, una práctica del espacio que el poema narra. La materia poética vuelve a quedar afuera; no hay temas, sino percepción. La escritura registra el paisaje visual y sonoro y se transforma en sintonía con él: “todo se aparecía corrido / de su justa dimensión” (15-16).

El desplazamiento, como la distracción, parece rechazar el propósito inicial: el objeto poético se corre de los temas a la bruma y el rumor. El único peso es material. Lo que el poema narra, lo que hace y lo que propone coinciden en la suspensión de la metáfora.

En la playa, los “temas de peso” son fuerzas físicas: la presión del universo, el hueso de la preocupación, el cuerpo, la solución que forma el agua de mar. En la, playa, la poesía no se trata del sentido, sino de los sentidos; la sensación, lo sensorial que es el presente del yo en la superficie –del yo y del agua– desde donde el mar no se ve; desde donde se desplaza la percepción y el objeto del poema. Lo único que se contempla es el peso del cuerpo, del “hueso”, del universo y el movimiento de las ideas, pero no sus objetos, contenidos, significados. De la misma manera, el poema rechaza la introspección: la escritura es una superficie.

Poemas playos

“Escribir poesía consistiría ahora en el ejercicio de mantenerse siempre a flote” (59) es una de las frases con que Tamara Kamenszain define el quehacer poético de las últimas décadas. Me interesa integrar esa lectura crítica a la de los poemas porque se trata de una poeta-crítica que produce un ida y vuelta entre las dos prácticas. La superficie se vuelve metáfora. Kamenszain-crítica no habla del mar, sino del espacio del poema en el que confluyen el yo y el mundo, pero sobre esa superficie lee lo que estos poemas hacen en la playa deshaciendo, a la vez, esta y otras metáforas: escribir la “banalidad” (46), la palabra es de Kamenszain, como el nuevo lirismo del sujeto sin interioridad, de “los que escriben con lo que hay”, como dice desde el subtítulo de *Una intimidad inofensiva*. La subjetividad y la lengua que Kamenszain encuentra en esta zona de la poesía coinciden con la superficialidad hipervisible que Pauls le atribuye a la playa: “Todo está ahí, desplegado, explícito: lo que se ve es lo que hay” (39).

El recorrido anterior se monta sobre esa coincidencia para mostrar la articulación de la construcción de los espacios de la playa, del yo y del poema. La formación de los primeros es el resultado de las prácticas

que despliegan los textos: rondar el mar, en “Una oportunidad”; caminar por la orilla, en “Mi corazón”; ocuparla, en “La playa sin vos no tiene sentido”, y entrar al agua, pero sostenerse sin hundirse, en “Playa Manuel Antonio”. Las escenas construyen un yo de superficie que saca al sujeto y al poema de la interioridad: el dolor es una imagen del pasado, una banalización, un rastro que borra el mar –el nombre escrito en la arena que se lleva la ola, la distracción que genera la experiencia de flotar. La poesía se instala en la playa y en el mar que forma parte de ella como extensiones despojadas de profundidad simbólica y material –flotar sin sumergirse ni alejarse de la costa, mirar sin contemplar.

Cierro con la lectura de otra metáfora espacial de la crítica sobre la poesía de los 90. Matías Moscardi piensa la actividad de ediciones Del-diego como una “práctica del espacio liso”, en el sentido en que De-leuze y Guattari usan el concepto en *Mil mesetas*. La intervención marca un nuevo territorio editorial y poético, pero produce, además, figuraciones del espacio en los textos del catálogo; por ejemplo, *La playa*, de Rojo, que está tan cerca de este *corpus*, y el poema de Casas, que forma parte de él. Lo que la editorial habilita es la transformación del espacio poético: la playa como lugar de enunciación, la lengua de lo que está al nivel del mar, al ras del agua, sin profundidad. El mar de la playa no es el mar abierto a la naturaleza y la contemplación, sino extensión plana, superficie. La antítesis del que puede leerse, por ejemplo, en “Tan arduamente el mar...”, de Idea Vilariño, que pesa en su espacialidad: “Lento mar, hondo mar, / profundo mar inmenso...” (6-7). En la lengua poética que recarga los adverbios: “lentamente, hondamente, largamente, / pausadamente” (15-16). Y en el yo que cierra el poema con su propia incapacidad para decirlo: “mar, / arduo, cansado mar, / Padre de mi silencio” (17-19).

Me interesa leer la materialidad de las figuraciones del espacio liso de la playa en contraposición con esta triple dimensión espacial, subjetiva y poética: la playa, el yo y el poema. ¿Qué se puede hacer en la playa más que sentir con todo el cuerpo –ver el montón de agua, sentir el enrojecimiento de la piel o el contacto con la solución de agua y sal que los sostiene? ¿Qué puede hacer la poesía con esa experiencia sino buscarle un lenguaje? De la banalidad como dis-valor se sale por la formulación de un modo de decir la superficie, el espacio liso o chato del mar: una poesía en lengua playa.

***Mercedes Alonso** es Doctora en Literatura (UBA). Trabaja como docente en las carreras de Artes Audiovisuales (UNA) y Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y en Nivel Secundario de CABA. Sus áreas de investigación están centradas en la literatura latinoamericana contemporánea, la literatura del mar y la regionalidad.

Bibliografía

- Aguirre, Ariel (2020). “El agua al final de siglo: subjetividad y paisaje degradado en la poesía de los noventa”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año VII, n° 12 (primer semestre) (149-162). Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5374/5593>
- Casas, Fabián. “Una oportunidad” (1996). *Boedo. Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Corbin, Alain (1989). *O território do vazío. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moscardi, Matías (2019). *La máquina de hacer libritos: Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Villa María: Edivim.
- Pauls, Alan (2006). *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Prieto, Martín (2010). *Los temas de peso*. Bahía Blanca: Vox.

Ruiz, Patricio (2019). “La playa sin vos no tiene sentido”. *La poesía urgente blog*. Disponible en: https://lapoesiaurgente.tumblr.com/post/181650400341/la-playa-sin-vos-no-tiene-sentido-se-lle-nan-los?is_related_post=1

Nuevas señales del objetivismo argentino

Martín Baigorria*

Nuevas señales

Pese a los anuncios de agotamiento, han surgido en los últimos años distintas obras asociadas a la poética objetivista: Morris (Kesselman 2019), Sumisión (Taborda 2020), 1864 (Aguirre 2020), Maples (Pérez 2021). Dos de esos autores (Taborda, García Helder, Aguirre) pertenecen a la primera etapa de esa corriente, fueron miembros de la publicación *Diario de Poesía* y orillan los sesenta años. Kesselman y Pérez sacan sus libros después de 2010 y aún no han cumplido los cuarenta. Esa diferencia generacional sería el punto de partida para reflexionar sobre versos y prosas que retoman planteos literarios surgidos a fines de los años ochenta. El objetivismo puede ser caracterizado así por una serie de negaciones que, lejos de generar una práctica literaria restrictiva, sigue abriendo distintas líneas de exploración. Esos gestos refractarios son conocidos y a nuestro entender se resumen en la ruptura con el sentimentalismo, el rechazo al vocabulario de la lírica junto con sus preconceptos metafísicos y el alejamiento frente al tono de la poesía social (aunque no respecto de sus preocupaciones). La ruptura de los noventa profundizará luego las connotaciones políticas aún latentes en aquel planteo objetivista inicial y esto dejará sus marcas en muchos de los textos aquí comentados. La atención dirigida a la imagen, las cosas y las circunstancias capta una realidad en movimiento que propone nuevas estrategias al nivel de la organización de la frase, el verso y el discurso literario en general; experimentos muy variados entre sí, a veces de carácter documental, polémicos, absurdos o incluso oníricos...

Lírica y objetivismo: el caso de Osvaldo Aguirre

De todos los autores tratados en esta comunicación, la obra poética de Aguirre es la más extensa. Tres líneas, una temática y dos formales, confluyen en sus libros: la memoria vinculada al espacio rural y familiar, la tradición romancera que en Argentina se desarrolla con la gauchesca y la técnica objetivista (registro de lo cotidiano, oralidad, narración e imagen). La inspiración de este planteo se halla explicitada en su libro de ensayos *La tradición de los marginales* (2013). Como lo indica su título, se trata de establecer una distancia frente a las versiones dominantes de la poesía impuestas por la “historia literaria” – la cual buscaría definir los nombres del canon mediante una serie de fórmulas excluyentes (“la nueva poesía argentina”, “los grandes poetas de la literatura argentina”) –. De ahí entonces la opción por los autores excéntricos o distantes a dichas pautas, entre los cuales Aguirre incluye a Jorge Leónidas Escudero, Juan Manuel Inchauspe, Marosa di Giorgio, Arnaldo Calveyra y Roberto Raschella. En los términos de esta formulación, es como si al menos implícitamente Aguirre buscara tomar distancia del objetivismo y la “poesía de los noventa” –dos grupos que muchas veces fueron vistos como parte de la “nueva poesía argentina”–; un posicionamiento dirigido a afirmar la peculiaridad de una lengua que se resiste a incorporar los temas urbanos y las voces contemporáneas, de un modo u otro asociadas a esas corrientes.

Esta es la posición regionalista del Aguirre poeta, enunciada programáticamente en su libro *Oratorio Morante* (2012). El paso del tiempo, la memoria de los hechos cotidianos, la reflexión sobre los límites del lenguaje, sus manías y fatalidades tan similares a las costumbres de los hombres. Como en todos sus libros, en *1864* el tono también es contenido; se conjugan las tareas rurales con el verso de arte menor, la rima e incluso el ripio: “como si lo que la espica / pronostica, pensé, / o vaya a saber qué espina / le pica” (Aguirre 2020: 31).

No hay temor a una oralidad que podría asociarse a la “mala escritura”; el uso del habla podría pensarse así como una combinación en la que influyen por igual Ricardo Zelarrayán y Escudero.

Los mejores momentos de *1864* surgen con el tono del recuerdo imprevisto, periodos gramaticales extensos, muy bien sostenidos por la rima, las repeticiones de la oralidad y el encabalgamiento:

No teníamos entrada / pero él en la puerta, / con el Falcon en marcha, / para ver quien estaba / y de buenas a primeras / seguimos por la única / calle hasta la punta, / donde lo que llaman / ruta, poceada y muda, / para cruzar las vías / y volver: la estación / de trenes a un lado, / los yuyos tan altos / o más altos, capaz / que tan altos como personas, / y enfrente los surtidores de nafta, las casas / de Matusalén, a oscuras, / abandonadas. Capaz (Aguirre 2020: 36).¹

“Añoranza / es la palabra justa” (2020: 82) se dice en otro pasaje del libro pero la afirmación debe tomarse con alguna cautela. Como puede notarse en estos versos, el sentimiento de nostalgia, tan propio de la lírica, se haya formalizado a través de un relato que acentúa el discurrir de la observación, los detalles del mundo social, las imágenes surgidas de un tanteo mnémico que no ofrece certezas. Las acciones y el movimiento guían así, un poco a ciegas, los senderos recurrentes de la memoria.

Objetivismo y ciencia ficción

Y ¿es casualidad que la pampa sojera aparezca en un libro tan distinto como *Sumisión* (Taborda 2020)? La trama de este relato situado en el futuro no es sencilla. U, el protagonista, tiene un plan doble: transformar el pasado de su madre y la trama de una telenovela. Eso lo hace viajar al pasado vestido de mujer, para encarnar a su progenitora y

¹ Los subrayados son míos.

cumplir su doble cometido. De manera algo contradictoria el procedimiento apela al sueño inducido sin renegar por ello de la conciencia. Durante su “viaje” U habita en dos realidades: la del presente personal (experimentado en el plano físico) y el pasado imaginario de la telenovela, nunca vivido por dicho personaje. A ello se suma que, debido a desperfectos tecnológicos, la máquina afecta su capacidad perceptiva durante el trayecto por el pasado (Taborda 2020: 30).

El argumento podría haber decantado por una serie de temas familiares dentro de la literatura y el cine: el imaginario futurista de la ciencia ficción, la especulación en torno a las variaciones del espacio-tiempo o los escenarios tropicales de la novela rosa (al ser la telenovela parte del asunto). Pero el realismo a ultranza y la técnica objetivista producen un desvío y conciben otro tipo de ciencia ficción, “de segunda mano”, hecha con los imágenes y datos de la experiencia social contemporánea. Una vez más nos encontramos con las imágenes provenientes del mundo económico, típicos de la región pampeana: “Lo que creyó desde el andén vacío un gran edificio de departamentos sin terminar, o una catedral, o una montaña solitaria, resultó ser, con las primeras luces del día, un conjunto de silos gigantesco” (2020: 33). Este error perceptivo se da durante el momento del viaje por el pasado e ilustra un aspecto importante del relato: el choque permanente entre la asociación imaginaria y los elementos de la realidad que vuelven a emerger constantemente. La dinámica es muy similar a la del sueño, donde las escenas se superponen sin importar la causalidad.

Todo ello resulta del procedimiento compositivo que Taborda detalla en un anexo ubicado al final del libro: “(...) el plan para su confección fue no tener ninguno o (...) uno muy simple: redactar cada párrafo y ver a su término qué suscitaba para la redacción del próximo. La consigna era atender a la pura invención (...)” (2020: 107). Párrafos de alrededor de mil caracteres que según el autor comenzaron a cumplir dos “restricciones inconscientes”: ubicar la acción dentro de

“ciertos límites barriales” y excluir las escenas de sexo y violencia. Esto, según Taborda, habría evitado el “irse por las ramas” pero precisamente este es el efecto de lectura final: una cascada de digresiones que sabotean cualquier impresión de linealidad y sorprenden constantemente al lector. Esto es así porque se aligera la conexión lógica y semántica que se supone debería haber entre todos esos pasajes, surgiendo en su lugar un vínculo tenue, similar al mantenido por un conjunto de poemas agrupados bajo un mismo título.

Relato seudo futurista. O futuro próximo en clave realista, con personajes y circunstancias situados en el contexto neoliberal de los países pobres: pensiones, desempleados, centros comerciales, inoperantes servicios de atención técnica, guardias de seguridad y ofertas promocionales. El local donde U hace su viaje es el ejemplo más elocuente: la tecnología y las empleadas son una mezcla de peluquería de barrio y tienda de los milagros, con máquinas caseras hechas con asientos de peluquería, materiales de cocina, peceras y pantallas con encefalogramas. Esto no deja de tener su lado humorístico cuando descubrimos que el viaje al pasado de U —emprendido para cambiar en algo una existencia miserable— lo lleva a una realidad muy similar a la que supuestamente había dejado atrás (“[...] se ofreció ante el jefe de mantenimiento del playón para hacer changas a cambio de techo y comida” [2020: 33]).

Otro aspecto de la técnica objetivista local es la *écfrasis*, que Taborda maneja a la perfección convirtiéndolas a veces en relatos dentro del relato, como una digresión parecida al modelo de las muñecas rusas. Por ejemplo, una historieta que “nunca se terminó de hacer”:

En uno de los primeros cuadritos un personaje que acaba de subir y sentarse en la primera butaca de la derecha, junto a la ventanilla, le dice al chofer que no va a pagar el boleto. (...) El personaje está caracterizado como un indio (tiene una pluma de perdiz en la cabeza), es

alto y macizo, casi un tótem, e insiste ante el chófer, el guarda y diversos pasajeros que sucesivamente le recriminan su actitud, que no va a pagar. Dice, literalmente: “Indio malo no paga boleto”. Finalmente, aclara, cuando interviene la policía caminera y gendarmería, de cuyas camionetas proviene el ulular de fondo que con una larga onomatopeya se quiere representar a lo largo de un par de viñetas, que no lo hace porque tiene un pase que le permite acceder gratuitamente al servicio (2020: 74).

La escena narra un conflicto social. Y lo hace de una doble manera, metonímica y exhaustivamente, sin caer en ningún testimonialismo, incluyendo a las distintas tensiones de la vida social contemporánea: el mercado, la sociedad civil, el “sentido común”, las diferencias de clase, los prejuicios raciales, la resistencia frente al orden, el Estado presente/ausente, la incorporación de derechos sociales...

Como en otros momentos del objetivismo y la “poesía de los noventa” en *Sumisión* la *écfrasis* es de carácter social e histórica; se nutre de las imágenes producidas por la sociedad de masas del siglo XX, en casi todas sus variantes tecnológicas (televisión, prensa, publicidad, calcomanías, aparatos clínicos). Y decimos “del siglo XX” porque, llamativamente, las imágenes de la era digital se hallan excluidas (como si se hubiera tratado de otra “restricción” involuntaria). La pregunta inevitable sería si esta alternativa –que podríamos llamar “analógica”– le resta actualidad al texto. Creemos que no, ya que a fin de cuenta su contemporaneidad radica en su concepción formal: dentro del relato la *écfrasis* es un aspecto clave de esa yuxtaposición de temporalidades, escenas y circunstancias, en más de un sentido cercanas al frenesí de representaciones visuales propuesta por los medios informáticos y digitales. Lo que hoy en día se llama atención dispersa también impacta en la novela: tanto la percepción de U como la del lector –e incluso el propio narrador– se encuentran sometidos a una serie de vaivenes cuya consistencia elástica y disruptiva se emparenta con las secuencias

visuales y mnémicas producidas por los dispositivos virtuales del capitalismo.

Objetivismo y absurdo

Es necesario ahora detenerse en dos autores más jóvenes, Violeta Kesselman y Manuel Pérez, cuyas escrituras se vinculan de manera directa a la línea objetivista. La primera ya ha publicado dos libros, *Intercambio sobre una organización* (2013) y *Morris* (2019). Pérez publicó *Maples* en 2021.

El tema de este último es el huevo, casi a la manera de un homenaje al poema “La corrupción de la naranja” (1968) de Darío Cantón. Otra referencia más cercana es “la serie del limón” incluida en el libro *Relapso + Angola* (2004) de Martín Gambarotta. De manera similar a esos experimentos a Pérez le interesa el ser material de las cosas o, más precisamente, su carácter pasivo e inerte, casi sin atributos. Reflexión obsesiva y asociativa, la enunciación se apega a esa crasa objetualidad para desplegar a partir de ahí su propio planteo temático y formal; una poética del absurdo que desublima aún más el arco temático del objetivismo. Sin restarle originalidad al planteo de Pérez, dentro de esa veta cabría mencionar, junto a Cantón y Gambarotta, otros libros como *Superficies iluminadas* (1996) de Daniel Samoilovich o *Foucault* (2004) de Alejandro Rubio. Esos títulos evidencian el interesante mosaico producidas por las distintas combinaciones entre objetivismo y absurdo.

En el libro de Pérez cada estrofa ocupa la posición de un huevo en una caja de media docena; la disposición espacial de la página reproduce así en términos visuales los huecos vacíos del maple. Huevo y yema, forma y contenido verbal, envase y mercancía. Este juego de equivalencias explicita ya desde el principio un singular nivel de autoconciencia humorística. Por otro lado, la estrofa breve y el verso de arte menor parecieran ajustarse a las dimensiones acotadas del tema, sino

fuera porque la composición serial habilita el absurdo y lleva el juego asociativo hacia los asuntos más impredecibles.

El desarrollo es por lo tanto metódico y a la vez arbitrario, sostenido a través de un monólogo que también se deja llevar por la ocurrencia esporádica. Ajena a cualquier finalidad específica, vemos una pesquisa llana que avanza, se interrumpe y cambia bruscamente de tema a la manera de un experimento físico preocupado por someter la cosa a todas las pruebas imaginables: “Hallarle / su extensión / exige / volverlo plano, / achatarlo” (Pérez 2021: 8). Esto genera una secuencia de reflexiones e imágenes, algunas detallistas y otras despreocupadas, comentarios al pasar e ironías chistosas que abarcan los usos del habla (“y nosotros preguntamos / por si vino antes o después / la gayina”, 2021: 5), los dilemas perceptivos (“¿cómo voy a saber / desde qué punto / mirarlo?”, 2021: 6), las referencias a la filosofía o pruebas caseras de dudoso éxito (por ejemplo para medir el grosor de la cáscara: “acomodar la mesada / de manera vertical / y que descansen sobre ella” (2021: 7).

Cabe preguntarse cuál es el sentido de esas pruebas físicas inmotivadas. Además de la excusa lúdica, válida en sí misma, quizás también ese juego lleve la reflexión sobre el carácter inerte del objeto hasta un nuevo nivel: antes que una pieza de consumo, se descubre en el huevo un sistema de resistencias internas no siempre evidentes o percibidas por el observador casual. Incluso aunque ellas sean obvias en más de un sentido, esas resistencias que se convierten en una interpelación o un interrogante abierto. ¿Cuánta presión puede resistir un objeto? ¿Cuánto absurdo puede resistir la escritura? Tal vez no sea del todo casual que este experimento haya surgido en un contexto económico y social de retroceso. Como si la presión sobre las condiciones de existencia fuera asumida por la escritura, en parte como un tema, pero también como un aspecto central de su enunciación.

Sea como fuere, tantas digresiones en torno a lo mismo terminan produciendo versos y estrofas que se convierten en entes verbales peculiares: “Espectros humanos / mercantiles, / una película de proteína / que es extranjera y también local” (2021: 17). Lejos de ser cerrado – como quizás lo sugiera la identificación paródica del objetivismo con un envase de huevos–, el planteo es abierto y no está exento de lagunas que afectan la coherencia en la experiencia de lectura, por más que en términos de cohesión semántica y lógica el texto nunca se desorganice. ¿A qué nos referimos con esto? Por un lado, cuando se pasa de una estrofa a otra, no se sabe cuándo la idea anterior continúa y cuando se interrumpe. Por el otro, el orden de la lectura se mantiene de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, pero la disposición visual del maple de huevos no excluye otros recorridos en diagonal o vertical. En este último caso la pérdida del sentido original no afecta el resultado estético sino que incluso lo resalta, como si se develara el caprichoso sustrato verbal latente tras el edificio lógico del discurso.

Objetivismo y militancia política

Dos aspectos ya señalados en *Sumisión* pueden hallarse también en *Morris* de Violeta Kesselman: por un lado la *écfrasis* que ahora adquiere no solo un uso político sino también polémico, concebida como herramienta de discusión. Por el otro, nos encontramos otra vez con una desconexión semántica e incluso lógica que ya habíamos visto en Taborda, pero que en el caso de Kesselman adquirirá una configuración peculiar, aún más extrema en términos formales. *Morris* es un curioso relato que no aspira a la narrativa, mezcla de disquisiciones sobre la percepción del militante político, entre la meditación personal y la intervención ensayística, diario personal hecho de apuntes laterales. Su eje temático no es la biografía política sino un momento histórico puntual, referido a la situación de la militancia kirchnerista tras la derrota electoral del peronismo en 2015; en ese marco surge la voz de una mujer perteneciente a una organización política

durante una recorrida por la provincia de Buenos Aires (implícitamente acompañada por un par encargado de conducir el vehículo, aunque sobre este último no hay información).

Como se verá, cada uno de los aspectos mencionados posee su propia contra-determinación: diario sin ningún atisbo de biografía, reflexión política convertida en apunte lateral, conciencia militante que desplaza su atención desde el plano práctico hacia la percepción corporal o la observación de algún detalle exterior (el clima, una vidriera, un mapa en un papel arrugado). Estos ya son en sí mismos posicionamientos literarios, tomas de distancia frente a algunas tendencias del momento: “No hay condiciones objetivas para contar historias melancoliquísimas alrededor de la niñez o la familia si se está adentro de un auto lleno de bidones, boletas, formularios, capuchones, birome, hilo plástico” (Kesselman 2019: 12). Negaciones dirigidas contra el registro de la intimidad (entendida como valor único y absoluto), contra la crónica hecha de nombres propios o escenas conocidas, pero también contra el ensayo que se queda fijado a los episodios del pasado nacional e incluso contra cierta imagen vitalista y anti-intelectual de la militancia. La misma brevedad del texto, cargado de debates ideológicos y políticos casi podría decirse que en cada una de sus frases, parece oponerse a la extensión convencional del ensayo político. En esto no último no sería exagerado ver una estrategia proveniente del registro poético, marcado por la condensación en todo lo vinculado a la transmisión de conceptos o mensajes más generales.

Las características mencionadas se podrían vincular así con la poética de Gambarotta –en la cual la brevedad es un recurso en sí mismo– pero también con la de Alejandro Rubio o Sergio Raimondi, donde las preocupaciones objetivistas subrayan las referencias políticas más contemporáneas. El lector podrá hallar también citas, reescrituras o alusiones a distintos momentos de la línea objetivista que remiten a *Punctum* de Gambarotta –“Las nubes forman ideogramas mudos,

una parte más de la naturaleza indiferente” (2019: 11)— o a los libros de García Helder. Pero sería un error entenderlas como simples homenajes. Hay más bien ahí una puesta a prueba del lenguaje objetivista, una radiografía de la militancia y los dilemas de la interna peronista en el contexto posterior a 2015:

Quién pensó un plan perfecto, una línea nítida de avance. Quien puso brillo en el colmillo de ella para que ahora, a las cinco de la mañana, una luz de la autopista empiece a reflejarse en ese pedazo minúsculo de diente, y a dar color y vida a caras donde no hay flujo de sangre. Quién levantó para el sol una carpa en el mar” (2019: 20).

En la primera oración se alude a los pormenores de una estrategia organizativa, en la segunda se habla de una intervención estético-política realizada sobre uno de esos carteles inmensos de propaganda partidaria que se suelen verse al costado de la ruta, en la tercera hay una cita a un verso de *El guadal* de García Helder. Vemos nuevamente ponerse en juego la *écfrasis* y en particular, un poco a la manera de García Helder, Kesselman privilegia el detalle lateral, como en este caso el colmillo pintado en la boca de una protagonista de la política local. Hay ahí una manera de posicionarse frente a las imágenes mediáticas que dominan la vida cotidiana: mientras estas últimas se imponen desde su contenido general (con escenas y consignas espectaculares), la *écfrasis* propone otro recorrido: casi a la manera de una intromisión invisible, ese colmillo pintado de manera manual (posterior a la instalación de la imagen) es otro momento de la guerra de connotaciones que día a día atraviesan la interna del movimiento peronista, un sentido que entra en el ojo antes que la mente pueda decodificarlo.

Tanto en este pasaje como en el resto del libro puede notarse una profundización del planteo sintáctico de *Intercambio sobre una organización* (2013). Pese a la construcción anafórica, todas las frases arran-

can *in media res*, la conexión semántica entre los periodos gramaticales se basa en un contenido muchas veces implícito (como en el caso del colmillo) hasta llegar al punto de la mera asociación metafórica y/o visual (como en la cita de García Helder). Ese “quién” repetido en este pasaje es muy pertinente porque a lo largo del libro ese sujeto gramatical implícito varía de manera constante. Esto supone un quiebre en el sustrato lógico de la sintaxis como si de pronto surgiera un problema de cohesión textual, por más que ese contenido se recupere a medida que avanza la lectura por asociación semántica. Y así pareciera redoblarse también una curiosa apuesta experimental: aquello que Taborda hacía entre pasaje y pasaje, Kesselman lo hace entre frase y frase.

No sería exagerado ver ahí una manera de dramatizar la distancia entre el dato externo y su comprensión en tiempo real. En cada una de sus sintagmas el lector se ve obligado a deducir. La inferencia está prohibida de antemano a causa de la mencionada ausencia de nombres propios y a la variación permanente de sujetos gramaticales. Así pasa cuando se dice con rima asonante “Los trenes de tu nuevo enemigo, el Estado nacional argentino”: entender quién es *ahora* ese “enemigo” requiere una deducción que debe partir de la atención a la coyuntura más inmediata. Con todos sus giros bruscos, referencias y élipis, el texto exige una lectura que debe basarse en la interpretación activa de las circunstancias —eso que habitualmente se llama “tomar una posición” —.

Conclusiones

Este repaso por algunos libros recientemente publicados permite rastrear los alcances actuales del planteo objetivista: formalización de la lírica, de la ciencia ficción, del relato militante y reducción al absurdo de la formalización en *Maples*. En lo temático surgen así distintas captaciones de la zona pampeana: una vinculada a modos de vida rurales

en desaparición a partir de las transformaciones económicas de la zona (Aguirre), y una extraña novela de “ciencia ficción” que también alude al impacto de esos cambios en la zona suburbana del “Gran Rosario” (Taborda). Para entender la variedad y cercanías existentes entre estos libros, vale la pena atender al rol de la imagen: ya sea en las digresiones cuasi-oníricas de *Sumisión* o incluso en la energía cinética del trabajo rural, como le interesa mostrar a Aguirre. No deja de ser llamativo que dentro de una misma zona geográfica la técnica objetivista habilite esas alternativas.

Luego está también el énfasis experimental dado a los vínculos entre poesía y prosa. Habitualmente en la crítica y la literatura argentina – salvo excepciones prestigiosas como Saer – tiende a verse a esos ámbitos como compartimentos ajenos entre sí. Nuestra intención fue por el contrario demostrar que el objetivismo y los autores noventistas poseen una concepción más amplia, al promover la hibridación entre esos géneros. Esto también queda evidenciado en la escritura de los autores más jóvenes. Si en lo temático *Maples* y *Morris* son dos libros bien diferentes, ambos se hallan sin embargo atravesados por las alternativas del objetivismo: combinación de imagen, ensayo y relato, resistencia a la crónica y al sentimentalismo, sin olvidar la organización aleatoria del discurso (también presente en *Sumisión*). Este último aspecto es el rasgo más notorio de los textos comentados y quizás no sea casualidad. El objetivismo mantiene así una peculiar energía crítica, difícil de asimilar a los cánones imperantes en la cultura argentina.

***Martín Baigorria** se dedica a la crítica literaria y la docencia. Su tema de investigación es la poesía contemporánea hispanohablante. En la actualidad se desempeña como Investigador Adjunto de CONICET y Profesor Adjunto en la Universidad Pedagógica Nacional (UNPE). Ha publicado artículos en revistas especializadas y colabora en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas. Ha recibido becas del CONICET y el DAAD.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (2012). *Oratorio Morante*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Aguirre, Osvaldo (2013). *La tradición de los marginales*. Santa Fé: Ediciones UNL.
- Aguirre, Osvaldo (2018). *El campo*. Rosario: Editorial Ivan Rosado.
- Aguirre, Osvaldo (2020). *1864*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Cantón, Darío (2014). *Todo es materia de poesía*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Gambarotta, Martín (1996). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gambarotta, Martín (2004). *Relapso + Angola*. Bahía Blanca: Ediciones Vox.
- García Helder, Daniel (1994). *El guadal. 1989-1993*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Kesselman, Violeta (2013). *Intercambio sobre una organización*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Kesselman, Violeta (2019). *Morris*. Buenos Aires: Palabras amarillas.
- Pérez, Manuel (2021). *Maples*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rapa-llo.
- Taborda, Oscar (2020). *Sumisión*. Prólogo de Selva Almada. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER.

Pan y trabajo. Acerca de *droga lenta* y *droga dura*: dos libros en uno o la unidad en la acción

Omar Chauvié*

La poesía puede convertirse muchas veces en un ejercicio compartido, un trabajo en común y, en función de eso, una modalidad de generación o de búsqueda de recursos y condiciones materiales. Se trata aquí de un libro y de su modo singular de convertirse en tal, *droga lenta/droga dura* es un volumen doble, conjunción de dos libros de los autores residentes en Bahía Blanca, Gastón Vázquez¹ y Santiago Palacios, *Chimpa*, ambos activistas de distintas propuestas de producción autogestiva en la ciudad. Desde el inicio, se trata de un objeto con dos caras, al modo de los viejos discos de vinilo, con un lado A y un lado B, ciertamente diferentes, en las que percibimos fibras conectoras, formas de un diálogo que fluyen constantes y se manifiestan en zonas intersticiales de los textos y en la conexión que propone el soporte material bajo una composición física de características singulares.

En tal sentido, hay una apuesta múltiple en la estructura material de presentación del objeto que opta, por un lado, por una impresión que regresa a las técnicas tradicionales, de tipos móviles, y recurre a la presentación dentro de un doble envoltorio, una caja de disco compacto que lo contiene y que, a su vez, está cubierto con masa de pan que ha sido cocida en horno de barro.

¹ Gastón Vázquez publicó los libros de poesía *Parresía*, tomo 1: *El camino de la ética*, con HD ediciones de Bahía Blanca, *Katábasis*, con Villa Mora editorial de Punta Alta, en 2020, *La galería de los ases* en 2020. *Poecía*, Editorial de Sixto, en 2021, *Morfología*, con Ediciones arveja, en 2022, a los que se suma *Droga dura*, con Editorial de Sixto, en 2022. En los distintos casos se trata de producción artesanal a través de editoriales independientes o en ediciones de autor.

Los textos poéticos se presentan como el cuadernillo y la portada que compone la estructura de esa caja de disco compacto; su sencilla condición inicial de cartulina y hojas abrochadas se resignifica en esa estructura material y comercial. A partir de esta circunstancia, el volumen traza, desde su aspecto exterior, un primer puente con la esfera de la música. En tal sentido, este libro todo, tanto su interior como su exterior, funciona y se pone en acción como la reunión de un grupo de canciones breves, signadas por un ritmo rápido y que se manifiestan muy efectivas.

Hay razones suficientes para pensar este volumen dentro de esa trama extendida del universo musical; en lo particular, en las textualidades con las que trabajan ambos autores, porque no son pocas las composiciones que retoman algo de lo que llamamos música popular contemporánea o canción popular urbana. Pero además está inscripto de modo más visceral en la biografía de uno de los autores, Santiago Palacios (Chimpa)², músico y cantante de la banda punk local “Los horrendos”³, así como en alguna de las operaciones que realiza Gastón Vázquez, cuando trabaja sobre la letra de una canción conocida y rearticula aspectos de su semántica al rescatar e intervenir sus fragmentos.

² Bajo el seudónimo Chimpa publicó en edición de autor de producción artesanal bajo el sello flu ediciones los libros de poesía *Catáper* en 2014, *Frag Frag Frag* en 2017 y *Autofrintante* en 2018; a los que se suma *Droga lenta*, con editorial de Sixto, en 2022.

³ El grupo está integrado por Carlos Orlando en guitarra, “Chimpa” en voz, Claudio Superchi en bajo, Marcelo Salzotti en batería, Pablo Miner en guitarra; produjo los discos “Los pros y los contra de Los horrendos” en 2008, “El agujero negro de Los Horrendos” en 2010, “Los horrendos contra sus fantasmas” en 2012, “Pronóstico reservado” en 2013, “Paranoia general organizada” en 2015, “Tampoco es eso” de 2017, “Interferencia” en 2018, “Residual” en 2019 y “Gargolismo” en 2020. Todos estos materiales se encuentran disponibles en la plataforma de distribución digital bandcamp y en el sitio web youtube.com.

Pero además, en una perspectiva más general, vale leer esta experiencia a partir de su vinculación con la música contemporánea, y muchos de sus componentes sucedáneos, que nos acompañan en estas últimas décadas, en tanto, constituye una presencia que actúa en nuestras vidas, en nuestras reflexiones, en nuestro pensamiento: es un agente unificador, un adherente, comparable a las placas de hielo y los glaciares que sostienen la integridad de las montañas, una presencia que ha dado y da lugar en sus distintas variantes a comportamientos nuevos, al debate o la determinación de pautas morales, de acciones colectivas, políticas, y aun a estilos de arreglo personal, modas o, también, anti-modas (cf. Jacoby 1986). Por todo esto, la cultura rock es tramo fundante de nuestra formación intelectual, que resulta un aspecto, muy activo en estos textos y en este objeto.

Entre el poema y la canción

A partir de estos vínculos, consideremos, por un lado, un concepto más general, la canción popular. Desde la aparición de formas de reproducción técnica como la que emerge con el fonógrafo y los diferentes dispositivos que los continuaron y mejoraron, logró la posibilidad de reproducirse con independencia del cuerpo y la acción presente de sus ejecutantes, pero para algunos géneros en particular, para muchas de las canciones de este tiempo hay la necesidad de una presencia física, de un ejercicio, de una ejecución en el lugar, las canciones necesitan de un cuerpo vivo que actúe, interprete, una figura que ponga en acto la letra y la música (Berger 2020). De un modo semejante, los poemas de estos dos libros, que están atravesados por, y en diálogo con la música, requieren de una labor, de una acción que los materialice, que los haga cuerpo. En este caso, esa corporeidad adopta condiciones particulares, ya que esa dimensión física que lleva al resultado del hecho artístico, llega a través de las acciones y las prácticas del mundo laboral o, aun, de las estrategias de manutención o de supervivencia que llevan adelante los autores. Sobre todo, los distintos

procedimientos bucean en los recursos inmediatos, aquellos que son fácilmente incorporables, que forman parte de los insumos y prácticas habituales del propio trabajo, aspecto que, entre otros efectos, reduce la circulación de dinero en torno a la producción del libro y, también, del poema. Por caso, este libro al ser presentado como un panificado (la tarea que realiza Gastón Vázquez, panadero de oficio), se logra ponerlo en el plan de todo lo que se produce tratando de prescindir, en la medida de lo posible, del tráfico monetario, es decir, en una condición mucho más cercana a la esfera del trueque, que de la comercialización: una dinámica que parte de los recursos existentes sin apelar a medios externos, habitual, en general, en las economías domésticas, en la historia y la tradición argentina con las prácticas de los grupos inmigrantes de otras latitudes o con las de los migrantes internos, quienes establecieron matrices de acción y de subsistencia que perviven aun en la actualidad. Este procedimiento económico está presente en toda la conformación del conjunto que integran *droga lenta/droga dura*.

Vale considerar, en tal sentido, también el camino inverso: Jorge Monteleone, para analizar algunos momentos del rock argentino en su ensayo “Figuras de la pasión rocker”, ingresa a la música a través de la poesía, por la condición que promueve el éxtasis poético, para luego adentrarse en las injerencias del cuerpo y la voz en el género musical: “Éxtasis significa salir de sí: cuerpo arrebatado en un ritmo que lo sitúa en otra parte, un estado alterno, una zona irreal en el seno mismo del mundo. Tránsito, transporte, trance: ir más allá. El poema siempre aspira a entrar en ese otro espacio luego de vestir extrañamente la palabra cotidiana” (Monteleone 1998). Lejos de escindirse, hay senderos cruzados entre estos géneros, en una búsqueda que suele asentarse en experiencias y lenguas del margen.

En las canciones, en particular en el rock, hay un doble movimiento, que puede pensarse incluso como contradictorio, generador de tensión: como cualquier canción necesita hacerse cuerpo, como señala John Berger, pero entra en trance y puede salir de sí, salir del cuerpo, en palabras de Monteleone, ejecutante y público buscan “perder la forma humana”, en palabras del Indio Solari.

Como señalábamos con John Berger, la canción no es un abstracto, sino que necesariamente, entra en ejecución en un cuerpo, en un grupo de instrumentos, y en ese punto de la puesta en acción –así como mediante la reproducción, a través de los distintos medios–, ingresa y se mantiene en una relación enigmática con el tiempo y, a la vez, con el recuerdo, la memoria, con lo político (2014). De igual modo, en la acción de envolver en masa de pan un libro de poesía, podemos pensar en un gesto arquetípico que busca hacer pan con el poema, convertir en pan la poesía, ese es el procedimiento para volverla cuerpo, una manera extrema e intensa de llevarla a una forma física; así, esa poesía se asocia de modo más consistente al tiempo y a su dimensión más política (2014), por un lado, por la fuerza simbólica del pan y, por otro, por estar tan asociada a las prácticas del mundo del trabajo y también a estrategias de supervivencia mínimas, distintas facetas que indagan en torno a lo que constituye la producción de alimentos como instancia primera de lo económico.

Esta relación enigmática de la música con el tiempo que propone Berger, reviene, en las condiciones de producción de este poemario, que también se incorpora a un escenario de vinculación novedosa con diferentes épocas. El libro, conformado con recursos de la tipografía y la gráfica tradicional, presentado en una caja de disco compacto, remanente de las formas de producción cultural de los años noventa, nos lleva a percepciones, experiencias y sensibilidades que transitan los siglos, con un anclaje muy fuerte en el final de la última centuria, en la perspectiva de los textos que focalizan tonos y en los objetos que

los portan, en los soportes que pivotean entre la escritura en perfiles digitales y la impresión con recursos mecánicos.

“salvar a unos hombres perdidos en su lengua”⁴

Esta materialización, en su consistencia más política, se explicita en los textos cuando logran exponer, desde unidades mínimas, rasgos de este tiempo. Vamos a revisar algunos momentos y relaciones que proponen los textos; en *droga lenta* “un gusano come plástico”, resulta un enunciado que, a través de una perspectiva altamente económica y neutra en el uso de la lengua, muestra el estado de cosas de un mundo en constante transformación técnica, afectado o destruido, no por obra de acciones externas —una invasión alienígena o una catástrofe, por ejemplo—, sino por el desorden necesario que se impone como sostén de un sistema económico. Esa perspectiva de la lengua, de una minoridad explícita, merced al andar y desandar de estos usuarios, como perros que hacen su hoyo (cf. Deleuze 1978: 33), se vuelve directamente política y logra afianzarse con mucha eficacia. Esta plataforma de registros, logra extraer muchos elementos deseables de la lengua dominante.

Estas condiciones de la lengua nos permiten pensar dos líneas de ejecución en este volumen, una en el rango de la claridad de la voz que entona y otra rítmica o instrumental; una busca funcionar como explicación de las cosas, como interpretación poética del mundo, la otra busca en las lógicas más opacas de los sonidos y los ritmos, la primera es *droga dura* de Gastón Vázquez, la otra, *droga lenta*, de Chimpa.

Esta perspectiva opera en torno a un desafío, el de construir una discursividad sobre varias zonas menores que se conforman en torno a superficies más o menos marginales del idioma, la de la droga, obviamente, la del trabajo en condiciones de precariedad, la que generan

⁴ Derrida, “El monolingüismo del otro”.

sedimentos de la cultura rock, etc.; se trata de un escenario de mixturas, más que un sistema de lenguaje (Deleuze y Guattari 1978: 40). Con esos elementos heterogéneos escriben dentro de la lengua dominante, la única y, a la vez, ajena, con que se manejan (Derrida 2009) en sus poéticas.

Esa forma dominante no es la única versión de la lengua que circula en una sociedad y sus pretensiones de afianzar modos uniformes de lo sensible encuentran aquí un obstáculo importante, son enfrentadas desde construcciones textuales como la presente, que se saben frente a formas hegemónicas de lo cultural y lo económico, y en esa mezcla de elementos, de soslayo elaboran una jerga propia, dan con su punto propio de construcción periférica (Deleuze y Guattari 1978: 31) Un resultado de esa lengua ajena con la que trabajan “una lengua sin gramática y que vive de palabras robadas, movilizadas, emigradas, que se han vuelto nómadas interiorizando ‘relaciones de fuerza’” (Derrida 2009: 42).

Ahora, esa condición de la lengua no puede estar disociada de las posiciones particulares que operan en torno al soporte; ese escenario conjuga un repertorio amplio con imágenes negras, violentas, que emergen como una constante en *droga dura*, mientras larvas, parcas, ataúdes, gusanos, heces, de restos, de detritus, se despliegan en *droga lenta*.

Dentro del concierto de elementos que componen, hay funcionamientos diferentes en cada poemario pero con líneas de continuidad. En *droga dura*, la palabra sus tramas más directas, hay una atención muy especial a los restos, toda la fuerza de lo que es desperdicio está focalizada en los elementos que arroja una ciudad, un espacio de trabajo, en términos más amplios, un sistema económico; en el día a día, se diseminan “cebolla de descarte”, “sobras de pizzas”, botellas con jugo tang, “pasta base”, “trapos con mierda”, que se proyectan a la totalidad de los acontecimientos; el tiempo (esa circunstancia clave de

la canción que señalamos anteriormente) no transcurre, se gasta, de ese modo es reducido a residuo también, “Un día más que se gasta”.

En *droga lenta* la palabra gira, se mueve, varía sus tipos de minúsculas a mayúsculas de modo arbitrario, se repite y, en ese proceso, atenúa su intención comunicadora, la voz se desgrana, se exhibe con fórmulas rítmicas que componen el enunciado poético “la boca con espuma / la esponja con apego”. A su vez, la distribución en el espacio de las palabras y, aun de las letras, tiende a la dispersión; es muy elocuente la aparición de la frase “vos sos como el viento” se disemina en grafos separados en la página, al punto de volverse ilegible. Al mismo tiempo, recurre a una sumatoria de frases hechas que buscan ensamblarse a partir de los términos que propone el poema: “qué hora es”, “en sí misma no”, “por la misma tijera”. En este sistema de acumulaciones, los recursos parecen los más inmediatos, también, como en la composición de los objetos que obran de soportes, se apela a lo que se tiene a mano, bajo la lógica del trabajo doméstico que no elude el recurso a lo residual, a lo descartable; dentro del sistema de la lengua, esas frases funcionan, son operativas, pero pueden ser desde un dispositivo poético, lo certeramente residual.

Pero hay un punto más alto de conexión, el riesgo de pérdida total, no es solo entrópico, externo al libro, no solo hacia afuera de ese sistema, presente en la decisión de retomar esas etapas de la voz humana que no funcionan claramente como acto comunicativo, al hurgar en formas residuales de la lengua: “estit romanso media”, versos que se componen con siglas o coordenadas “E1 E2 E3 E4”. Estas son estructuras donde, más allá de una primera preocupación que podemos tener por el sentido posible, vemos que una lengua también funciona con y está hecha de restos, no solo son los restos de un cuerpo, de un sistema, sino que el modo de enunciarlo no puede más que componerse de

residuos, es el momento en que la lengua se despega de su gramática⁵, en que se pierden los límites del idioma (Deleuze 1978: 42).

Se percibe un lejano “estoy tomando media” en el marco de esa estructura agramatical, un intento de trasladar a la escritura una voz arrastrada, una media lengua o un mensaje que puede haber sido escrito con imprecisión. El poema que se compone de fragmentos de frases, de palabras o palabras entrecortadas, como en este caso, medias palabras, como una media pastilla que se consume. Son fragmentos de frases, de palabras o palabras entrecortadas (“dis o no disentería”), medias palabras, donde la palabra “media” se repite de modo enfático, insistente con el cambio de grafía, “MEDIA /MEDIA/ MEDIA/ MEDIA”. En ese sentido, debe observarse el verso que tiende a conformarse solo en estructuras menores, rondan el pie quebrado, el hemistiquio, “una cosa/una vuelta / una revuelta”, se compone con mitades y esporádicamente, encontramos el equivalente de un verso completo. Del mismo modo que en la vida doméstica se trabaja con restos y mitades, con el objetivo de resolver cuestiones inmediatas y de un modo similar, en la elaboración de los soportes.

Descarte y trabajo doméstico se combinan acá: el que trabaja en la casa, escribe con descartes, el que trabaja afuera del espacio hogareño opera con los medios materiales que provee la vida diaria como remanente o resto.

Por último, siguiendo esas lógicas de la cultura rock, si algo de la acción del rocker se ciñe en la propuesta de morir joven para dejar un cadáver bello, como pregona el personaje de Humphrey Bogart o si “El cuerpo ardiente que se consume a sí mismo en la anomalía del exceso y el gasto es una típica figura de la pasión rocker” como señala Mon-

⁵ Un proceso que vemos en los ejemplos anteriores también y que acontece de modo progresivo.

teleone (1992), esta concreción física, material que logran las dos drogas, droga lenta / droga dura, ancla en un riesgo material muy alto al exponerse al fuego: en ese proceso de *packaging* complejo, de sucesivos envoltorios, el libro se puede quemar, o aun, quemarse antes de ser, el riesgo absoluto.

En esta experiencia de mixturas y conjunciones, la poesía es concebida como un proyecto que trasciende a los individuos, no se trata de la poesía que será “hecha por todos”, como proponía Lautréamont, sino proyectada para una acción común: la de la música, la elaboración del pan, los espacios del margen que promueve el encuentro. Las manos que intervienen para la elaboración del pan, para las tareas de la tipografía, para el trabajo de la impresión, para la acción de la escritura; de este modo se evidencia un libro donde uno de los aspectos convocantes es el hacer en común, un libro que elige una constitución material de alto riesgo. Un libro que es un objeto y, al mismo tiempo, un acto, y es una presentación también, centrada en un material de curso diario como el pan.

***Omar Chauvié** es profesor de la carrera de Letras en la Universidad Nacional del Sur. Es autor del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro* (2008), coautor del volumen *Payró en Pago Chico (1887-1892) Periodismo, revolución y literatura*, realizó la selección de textos y el estudio preliminar de *Ciudades argentinas* de Enrique Banchs (2010). Es director del fascículo Letras de la revista *Cuadernos del Sur* del Departamento de Humanidades de la UNS. Es miembro del Comité Científico de *Estudios de Teoría Literaria*, de la Facultad de Humanidades y de la revista digital *El jardín de los poetas*, ambas de la U.N.M.D.P. Ha publicado artículos sobre poesía argentina en revistas especializadas y volúmenes colectivos (como *Poesía argentina contemporánea: intervenciones* (2018), *Mapas de la violencia: filosofía, teoría literaria, arte y literatura* (2014), *Sujetos y representaciones de la poesía argentina contemporánea* (2011), *La Memoria. Literatura, arte y política* (2009), *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas*, *La pequeña*

voz del mundo y otros ensayos (2007), entre otros. Dirige el Proyecto de Investigación “La literatura y el arte contemporáneos. Nuevas formas y reflexiones. Desafíos y límites de la representación. Segunda etapa”. Es organizador del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca.

Bibliografía

- Berger, John (2014) “Apuntes sobre la canción”. *La jornada semanal* n° 993, 16 de marzo. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2014/03/16/sem-john.html>
- Bocchino, Adriana (comp.) (2019). *Nuevos objetos, nuevas teorías*. Mar del Plata: EUEM.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (2009). *El monolingüismo del otro*, trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Fisherman, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *La estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- López, Irene Noemí (2013) “Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio”, *Jornaler@s. Revista científica y de estudios lingüísticos*, año 1, n°1. Disponible en: http://www.fhycs.unju.edu.ar/documentos/publicaciones/revistas/jornales1/Lopez_CONSIDERACIONES_EN_TORNO_A_LA_CANCION1.pdf
- Pujol, Sergio (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Buenos Aires: Homosapiens.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. A. Fernández Lera. Santiago de Chile: LOM.
- Reynolds, Simon (2018). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja negra.
- Rolnik, Suely y Guattari, Félix (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.

Problemática del yo en Olga Orozco: espacio autobiográfico y pactos de lectura. Un juego entre ficción y realidad

Beatriz Hernández*

En la presente ponencia, a partir de un corpus de textos de Olga Orozco, se considera la problemática de la identidad en el marco teórico propuesto por estudiosos como Philippe Lejeune, Paul de Man y Laura Scarano. Se trabaja aquí el juego entre ficción y realidad, juego que se realiza en su propósito de decir el yo, juego que conlleva la exploración de los límites del yo para expandirse y traspasar dichos límites. En la producción lírica y narrativa de Olga Orozco, ese yo, devenido en ser de lenguaje, tiende redes, construye espejos que se repiten y multiplican entre los diferentes modos de creación y nos invita, como lectores, a imaginar y reconfigurar a ese ser que proyecta en su escritura una trayectoria vital. Tal espacio vital no deja de ser un lugar de problematización del yo. Se trata del yo de la escritura que se abre a un juego de experimentación en procura de un lugar de sujeto. La poeta nos ofrece a lo largo de su producción artística un constante buceo en procura de aprehender esa identidad que asoma en esbozos en los que por momentos relampaguea un yo evanescente. Paul de Man en sus planteos sobre los problemas e interrogantes del género autobiográfico, señala que la autobiografía no es un género o un modo, sino “una figura de entendimiento que se da, hasta cierto punto en todo texto” (1991: 114). Se trata, en realidad, de una estructura especular que, en la presente ponencia, rastreadremos en la producción poética y narrativa de Olga Orozco, como también en sus textos referenciales. Se considera, por lo tanto, el trabajo poético y narrativo del sujeto, dirigido a hacer presente la ausencia, a partir de la organización y construcción textual que conlleva efectos pragmáticos en el receptor. Asimismo, desde una perspectiva constructivista, la figura del autor es configurada por y en el propio discurso autorreferencial, (Scarano 1984). Se trata de una metapoética del yo creador

puesto que adquiere y desarrolla la conciencia de sí mismo y de su potencialidad creadora, y el texto deviene en espacio de autoconciencia de la propia poesía.

La construcción del yo en los relatos: ¿Persona o personaje?

Como punto de partida, siguiendo a Elba Torres de Peralta (1987), se considera el libro de relatos *La oscuridad es otro sol* (1967) como la matriz originaria de su producción poética, si bien los inicios de su producción literaria corresponden a la lírica. En estos relatos el personaje de Lía, la narradora autodiegética, refiere episodios de su infancia que nos inducen a considerarla un *alter ego* o *máscara autorial*. Allí la memoria opera selectivamente y se nos plantea el interrogante acerca de si se constituye en un otro distinto del que es en el tiempo rememorado. Se trata de autoficciones biográficas que entrelazan hechos y personajes que percibimos en lo real, y personajes fantásticos o mitológicos, que coexisten en simultaneidad en el entramado textual, lo que supone un *pacto ambiguo* con el lector. En la primera edición (1967) de este primer libro de relatos, la retórica fotográfica, la intercalación de fotografías y collages que remiten al surrealismo, refuerza esa condición fronteriza entre lo real y el sueño o lo fantástico y, en sintonía con los propios relatos, connota un efecto de expansión de lo real literal. Ya no se trata solo de una plenitud analógica sino que nos obliga a considerar las variaciones que connotan una nueva realidad.

El hecho de que se trate de una narradora en primera persona que, según Doležel (91), es subjetiva y no fiable en cuanto a la autenticación de los hechos que narra, nos ubica, asimismo, en una zona fronteriza, donde los diferentes territorios carecen de límites precisos. Este proceso en procura de definir un yo, nos convoca, mediante procedimientos estéticos, a una tarea interpretativa, como es la experiencia de un yo retenido en una corporalidad que le resulta agobiante y ajena:

“Estoy suspendida en este vaciado de la existencia, y ni siquiera me siento destinada a la muerte. Y no puedo salir porque antes de salir de esta cáscara tendría que salir de este organismo mío en el que estoy incrustada” (Orozco 1967: 20).

Desde el inicio del relato, la voz narradora remite a los cuentos maravillosos: “Había una vez una casa (no). Había en un tiempo una casa (no). Había en varios tiempos varias casas que eran una sola casa” (1967: 7). Esa voz se presenta en su dualidad puesto que reconstruye los recuerdos de infancia desde esa otra voz de la actual enunciadora que se tensiona en el entredós identitario. De este modo, se instala la imposibilidad de anclaje en la certeza de un espacio-tiempo y un yo estables. Según Elba Torres de Peralta (1987), en este libro la narradora se libera de sí misma en la expansión de su propio yo, configura una conciencia intemporal y afirma que este inicio constituye un movimiento en busca de una realidad trascendente. Se trata de la imagen en el espejo, en el que el ser, como anhelada interioridad invariable, se repliega en las máscaras de la niña, de la anciana, y de la que es en el momento de la escritura, es decir, aúna pasado, presente y futuro. La imagen de sí, base del relato de su propia “novela familiar”, en la que se asientan las bases de la identificación del sujeto, se funda en torno a su stirpe, en especial femenina (abuela, madre, tías, hermanas), y construye así una identidad colectiva que se descubre en los entresijos de su árbol genealógico. Las claves de esta construcción del yo se encuentran en la naturaleza ficcional del texto que nos interpela en el juego con lo real. Pero en este texto, el estatuto ficcional del género podría verse afectado, ante la sospecha de que se trata de una verdad literal, a partir de hechos, nombres y datos, como los topónimos, que nos llevan a pensar en un mentir verdadero: “La marcha es irrevocable, como si fuéramos adentro de una rueda, pero vamos a caballo. Al galope, en un caballo blanco, desde Telén hasta Toay” (Orozco 1967: 15). Por otra parte, mediante el empleo del tiempo presente del verbo, en varios capítulos del libro, se vale de la voz testimonial que, como

expresa John Beverley (2002), remite a la oralidad como expresión auténtica que tensiona el poder de representación, porque lo que realmente pasó es imposible de determinar en forma fidedigna, en tanto se afirma y a la vez destruye la categoría de sujeto. Frente al efecto de realidad que produce hablar en primera persona, se instala un cruce entre memoria y olvido: “Todavía no sé hablar; cuando aprenda habré olvidado el camino por donde vine” (8). Así, como expresa Pozuelo Yvancos, citado por Scarano (2014), mediante un doble estatuto (lo real junto con lo inventado), la frontera se diluye y transforma a sus lectores en seres conjeturales, participando de un juego que les permita dilucidar dónde empieza el personaje y qué se distingue de la persona.

Vida y poesía

En diversas instancias de su producción Olga Orozco (como sujeto empírico) hace hincapié en su condición vital inseparable de su yo poeta, como expresa en una entrevista, realizada por Alicia Dujovne en 1978, publicada en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (1984: 278): “Mi vida y mi poesía están indisolublemente unidas y se accionan mutuamente. No es un traje que me pongo para vivir un momento privilegiado, sino que está entretejida con mi propia naturaleza”. Se trata, como expresa en esa misma entrevista, de vivir poéticamente, de un deseo de cambiar “las imposiciones de la realidad”. Estos textos devienen en paratextos en tanto se cuentan entre los que remiten a la categoría de autor, sujeto social, que es objeto de interrogación y de análisis, e instalan a la poeta en un lugar privilegiado de visibilidad. Otro texto –que también se puede considerar desde una perspectiva autorreferencial– es “Anotaciones para una autobiografía”, que forma parte igualmente de *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Allí realiza un esbozo de aquellos aspectos que constituyen rasgos relevantes de su identidad, que el texto reseña en pocas páginas. El primero de esos rasgos se refiere a su nacimiento bajo

el influjo de los astros: “Con sol en Piscis y ascendente en Acuario, y un horóscopo de estrategia en derrota y enamorada trágica, nací en Toay (La Pampa) [...]” (Orozco 1984: 217). Realiza seguidamente una descripción poética de ese lugar natal, que se presenta, a la vez, en la escasez por la aridez del suelo y el aislamiento de la población y la sobreabundancia que se describe en los extraños habitantes, a los que la magia, la extrañeza y el misterio dotan de un exceso de vida. Carencia y exceso coexisten en esta descripción. Los datos sobre su infancia, sus juegos y creaciones imaginarias nos reenvían a su obra ficcional en prosa y en verso, pues la repetición de los recuerdos nos hace familiares las circunstancias de esa etapa de su vida. En tanto escritora ubicada dentro del canon, se vale de esta condición para afianzar su propuesta canónica.

La construcción del yo lírico en poemas autoficcionales. El pacto fantasmático

En aquellos poemas que se enmarcan en un eje autorreferencial, en los que la autora poetiza sobre la propia imagen y su relación con el poema-objeto, se trata de imagen especular. Son textos que proponen una nueva noción de autoría, que reivindicán al autor como persona real y amplían de esta manera el espacio de diálogo con los lectores. En poemas como “Olga Orozco” en el poemario *Las muertes* (1952), publicado en *Obra Poética* (1991: 77) o “Recoge tus pedazos” (*La noche a la deriva* 1984: 146-148) el nombre de la autora en la poesía propone una escritura que trasciende ciertos límites y pone en cuestión su naturaleza ficcional, al producir, a partir de una ilusión autobiográfica, un efecto de creencia. Se trata del poema autoficcional que mediante el “nombre prohibido” desafía al lector al proponerle otro juego. El nombre propio en la tapa del libro resume emblemáticamente la existencia de lo que denominamos autor, en tanto categoría pragmática, social e institucional. En estos poemas, en el espacio au-

tobiográfico que emerge en la escritura, se produce un desdoblamiento, mediante un cruce entre ficción y referente, al proponer una virtual relación de semejanza con algo previo extratextual. Laura Scarano (2014) propone la categoría de “metapoeta” para designar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta–autor. Esta autorrepresentación constituye una puesta en abismo, puesto que el yo lírico alude a sí mismo con un nombre reconocible en el poema. Así, mediante este juego, pareciera constituirse un pacto de lectura referencial. El estatuto ficcional que es propio del género lírico, se torna ambiguo, en tanto el nombre propio reclama un lector cómplice, puesto que este anclaje referencial, ya presente en el paratexto, posee el poder de verdad. Con este doble estatuto se puede entonces hablar de un espacio autobiográfico que se aparta de las convenciones de lo ficticio y construye un lugar de múltiples convergencias, que provoca, inevitablemente, una oscilación entre el pacto referencial y el ficcional y certifica la condición pragmática del texto, en términos de Túa Blesa, (citado por Scarano). Se trata, como expresa Scarano (2014), de la construcción de un lector vacilante. El nombre propio traza un recorrido que devela y, a la vez, oculta al yo, enmascarándolo en esa doble condición que es también espejo de nuestra elusiva identidad. El poema que lleva por título el nombre propio de la poeta, “Olga Orozco”, comienza con una declaración que remite a la figura del testimonio: “Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero”. Esta afirmación testimonial revela dos instancias. En primer término, la elección de un lugar central, desde donde se habla en el presente de la enunciación (tu corazón). En segundo lugar, esta construcción de un tú y de un ustedes (todos) a los que se dirige el yo lírico, nos interpela en nuestra condición de lectores/receptores del poema. Como propone María Elena Legaz (2000), la ambigüedad en la deixis permite diversas lecturas, entre ellas, la propuesta de María Elena Legaz (2000), al concebir un desdoblamiento del propio yo: el de la voz, que elige hablar desde un espacio otro, donde reside el corazón. Ese

yo escondido, elusivo, inaprensible, frente a su doble que es el ser de y para la muerte, ocupa el centro vital donde se asienta el amor. Al mismo tiempo, va constatando rasgos que definen una identidad del pasado, que se configura entre memoria y olvido, una máscara, a la que describe como “mi propia aparecida condenada a mi forma en este mundo”. Así se constituye en un yo carente de futuro, cuyo pasado ya es “la sombra de un gran tiempo”.

Poco queda de esa experiencia vital construida fundamentalmente en base a términos negativos: fechas gastadas, túbulo incierto, voz ronca y llorada. Asimismo, ese yo, cuya muerte es anunciada como inevitable no tendrá una muerte heroica ni poseerá grandeza. Ella atestigua que se cumpla la ley severa, el destino de todos, que ya se ha cumplido en quienes la precedieron. Rescata así a la muerte esa voz testimonial que debe “seguir muriendo hasta tu muerte” y se cumple el pacto fantasmático, que considera Lejeune (1991), por el cual el deseo de develar toda identidad se manifiesta en fantasmas reveladores. Se trata de un proceso de disyunción del sujeto que quiebra, al fragmentar la enunciación, la categoría unívoca de persona (Scarano 1994).

El buceo de la identidad en textos líricos y referenciales

También lo autobiográfico puede codearse con las formas líricas, según Amícola (2014). En esta línea, la poeta construye redes de sentido entre los textos autoficcionales y otros que no entran específicamente en tal clasificación. Ya no será posible pensar el género autobiográfico con los mismos parámetros anteriores al giro hermenéutico, giro que problematiza, a partir de Lacan y Foucault, las categorías tradicionales de sujeto y verdad, en especial por la incapacidad del lenguaje de transparentar la realidad. La cuestión identitaria, se vuelve indecible, como se expresa en la poesía “Les jeux sont faits”, incluida en el poemario *Con esta boca en este mundo* (Orozco 1991: 89-90): “[...] ¿cuál es el recuento final, el verdadero intocable destino? / ¿El que quise y

no fue? ¿el que no quise y fue?”. Se trata de una identidad que se encuentra en los bordes de la desestabilización. Y es la voz de la madre, en el relato materno la que puede llevar a cabo la tarea que para la poeta es imposible: “Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y borde-mos la historia. / Vuelve a contar mi vida”.

Por otra parte, desde los estudios culturales, se considera la importancia del cuerpo como forma de identidad. En la modernidad, perdida la concepción de una dualidad alma/cuerpo, se impone una nueva forma de subjetivación, diferente del *yo pienso*, a partir de líneas que instalan la corporalidad. En el poema “Lamento de Jonás” publicado en *Museo salvaje* (1974), el yo, rehén de su propio cuerpo, se construye en el énfasis puesto en una corporeidad de la que ansía despojarse pues la siente ajena al yo:

Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas
este saco de sombras cosido a mis dos alas
no me impide pasar hasta el fondo de mí: este cuerpo
este guardián opaco que me transporta y me retiene. Soy mi propio
rehén.

El cuerpo es el espacio que se muestra en su revés, y en su incomple-tud, y es, justamente, su marca identitaria. Según Amícola (2007) la identidad es una identidad a la que se le pone el cuerpo, y toda iden-tidad es relacional, puesto que es la relación que creamos la que forja nuestra personalidad. Así, el sujeto lírico se revela en consonancia con el personaje de Lía, su alter ego, que también ansía develar las formas de lo oscuro, el revés de la trama que encierra el cuerpo considerado un enemigo: “Estoy encerrada con mi propio enemigo desde que nací, pero no lo conozco” (Orozco 1967: 25).

Este constante buceo en busca de su identidad, se encuentra también en textos que se consideran referenciales, como es el caso de “Anotaciones para una autobiografía”. El título ya nos instala en un

pacto referencial, que propone una escritura no ficcional. Sin embargo, estas anotaciones, en lenguaje aparentemente referencial, esbozan una identidad que es espejo de las propuestas en sus textos poéticos y narrativos. Si bien guarda un parecido con un mundo de una aparente causalidad cronológica –según De Man, citado por Amícola (2007)– obliga a los lectores a considerar datos privados que ya se encuentran en sus textos ficcionales, en una versión resumida de una verdad interior.

Una literatura imposible

El sujeto lírico, desde los primeros poemas publicados en el poemario *Desde lejos* (1946), es un yo cuya voz de tono profético, remite a lo sagrado, al intertexto bíblico. Se trata, entonces, de otra voz, de una doble voz. Se plantea así el interrogante acerca de la construcción de una voz creíble, pues ese tono expresa una aserción de aquello que en el futuro se va a cumplir, y, paradójicamente, afirma la imposibilidad de decir/se.

La poética orozquiana se vale de la obra de arte como un camino que le permitiría religar al hombre con el absoluto, pero este intento, ligado a una tradición filosófica gnoseológica, se frustra permanentemente. El sujeto, en su función de creador, descubre que la palabra poética es insuficiente para lograr el ansiado acceso a la unidad perdida del ser caído en la contingencia. Así, en la lírica de Orozco, la voz, considerada el signo más revelador de identidad, objeto de su poesía, expresa en su última etapa creativa, con mayor insistencia, la imposibilidad de decir/se, mediante un paradójico tono profético, a la vez conjetural o hipotético, como se expresa en el poema “Con esta boca, en este mundo”: “Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía. / Hemos ganado, hemos perdido, / porque ¿cómo nombrar con esta boca, / cómo nombrar en este mundo

con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?” (*Con esta boca, en este mundo* 1991: 9-10).

Aquí el yo lírico se dirige a un tú, el “verbo sagrado”, la poesía, la palabra que permitiría el acceso al absoluto. Pero mediante el trabajo nominativo traslada al objeto-poema la carencia/insuficiencia del lenguaje, por medio de un recurso sinecdótico, presente en el propio título del poema. Mediante los deícticos *esta/e*, hace ostensivo al órgano (la boca) que es instrumento del habla oral y se vale del campo semántico de la oralidad (boca, encías, lengua, pronunciar, hablar, canción, sollozo, suena, resuena, retumban, mudas) donde, con la excepción de los vocablos que designan los órganos que participan en la articulación de los sonidos (boca, encías, lengua), predominan las imágenes auditivas. El poema, la palabra, deviene en objeto inaccesible, imposible de ser pronunciado y lo que se oye es el silencio o apenas un leve rumor del “roce de las ramas y el quejido del viento”. Con esta certeza se abre el primer verso de la poesía: “No te pronunciaré jamás, verbo sagrado”. A esta afirmación rotunda de una negación, de algo que en el futuro nunca sucederá, que se enuncia en un tono profético, se contrapone una enumeración que, anafóricamente, mediante frases concesivas, precedidas por la conjunción “aunque”, reitera una resistencia a lo dicho en el verso inicial, lo que no impide su cumplimiento. Desde esa certeza de una imposibilidad, el yo lírico solo puede constatar su carencia en el decir. Se trata de una batalla perdida desde el inicio del poema y lo único que queda es describir esa derrota. Así, mediante los recursos sinecdóticos para aludir a la oralidad, se refiere a su producción poética que, si bien se vale de una tecnología (la escritura), se refiere a un instrumento natural, (el habla primigenia, el origen), en su intento de rescatarlo para lograr la ansiada unidad. Asimismo, el poema se vale de giros propios de la lengua de la cotidianidad (combate a muerte con la muerte), o el empleo informal de la conjunción “y” como inicio de un verso que expresa el resultado de

un balance: “y ni un solo temblor que haga sobresaltar las mudas piedras”. El empleo del verbo en plural (hemos hablado, hemos condecorado, hemos ganado, hemos perdido) marca un yo plural, que se duplica o multiplica en las distintas emisiones. El poema cierra el círculo estableciendo, mediante la interrogación retórica final –que retoma la sinécdoque inicial– la condición de una literatura imposible, en términos de Barthes (2007).

A modo de cierre

En esta aproximación a la problemática de la identidad en Olga Orozco, se ha considerado cómo la identidad que nos proponemos develar se configura en diversas dimensiones: Autor, yo narrador/yo lírico/yo lector. Se trata, como señalan del Prado Biezma et al. (1994: 365), de “fronteras genéricas transitadas furtivamente por el yo”. Participar de esta experiencia mediante la lectura de la obra de Olga Orozco constituye un espejo enriquecedor para nuestra identidad como lectores porque, en tanto incursiona en los pliegues de su propio yo, nos asedia para que emprendamos ese buceo que es marca identitaria de la poeta. Ese proceso indagador del propio yo pretende ir más allá de los límites, en su búsqueda del acceso al verdadero yo. Así, al leer su obra hemos ido armando fragmentos que se desprenden de esta búsqueda y, en espejo, como lectores, hemos transitado también por los caminos de la identidad a partir de la pregunta ¿quién soy? que es motor en la poética de Orozco. La imposibilidad de armar una subjetividad plena en la poeta es también la condena de la subjetividad lectora, que en las diferentes lecturas oscila entre lo creíble y lo ficcional. En el juego que propone la obra de arte se actualiza el ser con la interpretación del sujeto lector y la transformación se produce en la medida de esa potencialidad que ofrece la obra de arte.

***Beatriz Hernández** es Profesora y Licenciada en Letras (USAL), Magistra en Análisis del Discurso (UBA) y Magistra en Teoría y Metodología de la Investigación Literaria (UNR). Ha dirigido proyectos de investigación en USAL (Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras): “Miradas desde la intermedialidad: poéticas de subjetivación/estéticas de desaparición en la modernidad e hipermodernidad. Lecturas y relecturas culturales de la ciudad actual en la literatura y cine europeo e hispanoamericano” (2018-2020); “Figuraciones del exilio y otras catástrofes (guerra civil, guerra y estado, experiencias en campos de concentración). Acontecimientos traumáticos y canonización. Problemáticas de su representación entre literatura, cine/fotografía en textos españoles y argentinos contemporáneos” (2015-2017). Actualmente dirige el proyecto de investigación “Escrituras del yo: más allá de los límites en el juego entre ficción y realidad” (2020-2022). Se ha desempeñado en USAL como profesora en las cátedras de Literatura Argentina II, Teoría Literaria, Semiología, Taller de Semiología y Análisis del Discurso, Teoría y Análisis del Discurso y Ciencias del Lenguaje. En la actualidad se desempeña como profesora en el Seminario de Literatura Argentina II (USAL). Ha participado en congresos nacionales e internacionales como expositora y publicado capítulos en libros académicos colectivos.

Bibliografía

- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI Editores.
- Beverly, John (2002). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Ediciones Papiro S.A.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Madrid: Anthropos, Suplementos, 29. 113-118.
- Legaz, María Elena (coord.) (2000). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba: Alción Editora.
- Lejeune, Philippe (1991). “El pacto autobiográfico”. En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Madrid: Anthropos, Suplementos, 29. 47-61.

- Orozco, Olga (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, Olga (1984). *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Editorial Celtia.
- Orozco, Olga (1991). *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor.
- Orozco, Olga (1995). *La noche a la deriva*. Córdoba: Alción Editora.
- Orozco, Olga (1995). *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Prado Biezma, Javier; Castillo, Juan Bravo y Picao, María Dolores (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Robin, Régine (2005). “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. En Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 45-58.
- Scarano, Laura (1984). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Scarano, Laura (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: UNL.
- Torres de Peralta, Elba (1987). *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en la máscara de todos*. Madrid: Editorial Playor.

Malvinas en la poesía argentina (publicada hasta 1982): una lectura en 2022 a cuarenta años de la guerra

Flavia Lorena Martínez*

Malvinas y la literatura argentina

La guerra de Malvinas es una herida abierta, una
llaga que todavía supura en el cuerpo del país.

Sergio Olguín (2022).

Revisar el campo temático que constituye todo lo referido a Malvinas, es detenerse en ese significant, Malvinas, justamente; puede decirse que el término tiene una historia tan extensa como trágica para Argentina. La guerra es un verdadero punto de inflexión (Lorenz, 2006, 2008, 2015; Palermo, 2007; Guber, 2012). Analizar Malvinas es volver inevitablemente a los aciagos días de abril a junio de 1982 en los que transcurrió la única guerra librada por Argentina en el siglo XX, y que enfrentó a argentinos e ingleses en las Islas. Fue impulsada por la más atroz dictadura que sufrimos. En este 2022 se cumplen cuarenta años del desembarco del 2 de abril de 1982.

Ahora bien, si se piensa en la literatura, puede afirmarse que el tema de Malvinas, luego de la guerra, será contundente (Vitullo 2012). El vínculo entre la guerra de Malvinas y la literatura argentina comienza en los mismos días de la contienda bélica, entre mayo y junio de 1982, con la escritura de la novela *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea* de Rodolfo Fogwill, y continúa hasta la actualidad¹¹.

¹¹ Las últimas creaciones literarias destacadas son la obra de teatro documental *Campo minado* (2016), dirigida por Lola Arias; las novelas *1982* (2017) de Sergio Olguín, *Heroína. La guerra gaucha* (2018) de Nicolás Correa, y *Ovejas* (2021) de Sebastián Ávila. Se pueden mencionar, además, la antología de cuentos *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas* (2022) compilada por Victoria

De este modo, la presencia recurrente de Malvinas en el género narrativo a través de novelas o cuentos empieza con la trágica guerra en la “desmalvinización” (Lorenz 2006, 2015), en esas complejas décadas de 1980 y 1990 en los que predominó el olvido y el silenciamiento de todo lo que recordara la guerra²². Son textos que se van a centrar en los padecimientos de los excombatientes, por lo que construyen una memoria absolutamente contrahegemónica (Kohan, Imperatore y Blanco 1993; Vitullo 2012; Martínez 2019, 2021). Sin embargo, durante décadas a lo largo de los siglos XIX y XX, la causa de la recuperación de las Islas se expresará con versos en poemas que, en algunos casos, se musicalizaron y cobraron una notable popularidad como canciones que los niños/as cantaban en las escuelas. Así, puede explicarse de alguna manera que, poco tiempo después del final de la guerra, apareciera una antología poética como *Nuestros poetas y las Malvinas* –compilada por Águeda Müller–, que la editorial Corregidor publica en 1983, que recuerda la notable impronta que había tenido Malvinas en la poesía antes y durante la contienda.³³

Torres y Miguel Dalmaroni (con cuentos de autores como Luis Guzmán, Marcelo Figueras y Ariana Harwicz, con prólogo de Sergui Olguín), la historieta documental *Turba. Memorias de Malvinas* (2022) de Laura Fernández, y los poemarios de excombatientes *Malvinxs* (2021) de Carlos Giordano y *Compás de espera* (2022) de Daniel Calabrese.

²² Uno de los discursos en los que puede analizarse la “desmalvinización”, es el escolar: es interesante ver cómo, discursivamente, se construye el olvido y la negación de la guerra de Malvinas en los manuales escolares para la escuela primaria en la incipiente posguerra de la década del ochenta y en los noventa (Martínez 2022).

³³ La poesía también es un modo de expresión de los excombatientes: el género lírico será el elegido para reflexionar sobre la guerra y construir memoria. Pueden citarse, para ejemplificar, los poemarios *Malvinos* (2005) de Carlos Giordano, *Soldados* (2009) de Gustavo Caso Rosendi y *Sobrevida* (2010) de Emilio Sánchez.

La sociedad argentina “malvinizada” de 1982

En *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea* (2007), Vicente Palermo hace hincapié en que la cuestión de la recuperación de las Malvinas atraviesa la sociedad argentina desde mediados del siglo XIX y gran parte del XX hasta 1982. Malvinas remite a los orígenes del ser nacional argentino, con textos emblemáticos de José Hernández (de 1869) y de Paul Groussac (de 1910), por ejemplo.

Por lo tanto, la construcción de Malvinas como causa nacional es un asunto de larga data; para Rosana Guber (2012) las décadas de 1930, 1940 y 1950 son el momento más significativo de la “malvinización”, de intensidad de una causa que ganaba defensores en amplios sectores de la sociedad. Paulatinamente, entre mediados del siglo XIX y todo el siglo XX hasta la guerra, Malvinas configura una “nueva metáfora de la Nación” (Guber 2012: 66), un significante que recuerda con su sola mención a la identidad nacional, desde una perspectiva “profundamente territorialista” (Palermo 2007). Para 1982, la sociedad estaba “malvinizada” tras décadas de “malvinización”.

La escuela primaria se convierte en una de las instituciones más importantes para la transmisión de la causa, que será un auténtico valor patrio. En el prólogo *La amarga, amarga derrota* que Osvaldo Bayer escribe para la edición del *Informe Rattenbach* explica que “Malvinas” era un “sentimiento sagrado de la población” (2000: 7). Porque “Malvinas” era una “Palabra que todos los argentinos aprendieron a amar y respetar desde que comenzaron las escuelas primarias” (7): las Malvinas son un “sentimiento sagrado”, de devoción religiosa prácticamente⁴⁴.

⁴⁴ De hecho, uno de los argumentos habituales para justificar los derechos soberanos argentinos era que las Malvinas constitúan una herencia española así como

La pregunta, de esta forma, es qué imaginario de Malvinas se crea en la poesía en las décadas previas a la guerra. Claro está, fue un aspecto medular de la “malvinización”. En este sentido, se dedicarán los próximos apartados a analizar este interrogante con la presentación sucinta de algunos de los textos poéticos más representativos de la *cuestión Malvinas*.

La poesía de Malvinas en la “malvinización”

Uno de los discursos en los que puede abordarse la “malvinización” es el poético. Para 1982, había una extensa tradición lírica que había ido tramando un imaginario poético que se inicia en 1833 cuando los ingleses ocupan las Islas.

El vínculo entre el género lírico y Malvinas comienza el mismo año de la ocupación inglesa. El poema anónimo *Malvinas y los ingleses* se publica en *La gaceta mercantil* en enero de 1833 y describe a Gran Bretaña como una “máquina soberbia” que logra “Manchar su pabellón con una baja / Y atroz piratería” (Fonseca Figueira 1978: 23). De 1879 es *La cautiva* de Martín Coronado, con un título que recuerda claramente a la mujer cautiva en poder del bárbaro de Esteban Echeverría; en este caso las Malvinas son la prisionera que “gime cautiva, / luchando en vano por romper sus lazos” (Fonseca Figueira 1978: 34), y que es humillada con el nombre de “Falklands”. De este modo, ya en los primeros poemas de Malvinas, la identidad como pueblo argentino se asocia fuertemente a la integridad de su territorio con la creación de un universo femenino que perdurará en el siglo XX.

La primera antología sobre poesía de Malvinas se titula *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas* y fue compilada por el historiador ar-

también lo eran la religión católica y el idioma (Palacios 1934; Moreno 1949; Lorenz 2006, 2015; Palermo 2007; Guber 2012).

gentino José da Fonseca Figueira, publicada en 1978, en plena dictadura. Algunos años antes, este había redactado el anteproyecto de la Ley Nº 20.561/73, por la cual, a partir de su promulgación (y con decreto reglamentario 1635/74 del presidente Juan Domingo Perón del 29/05/74), se declaró el 10 de junio como *Día de la afirmación de los derechos argentinos sobre las Malvinas, Islas y Sector Antártico* para conmemorar la fecha de 1829 en la que se designó al primer gobernador argentino de las islas, Luis Vernet.

Leído cuarenta años después de la guerra, en este 2022, el prólogo que escribe Fonseca Figueira para su antología es sumamente perturbador: cuando todavía no había transcurrido la guerra, se habla del dolor que genera Malvinas. Es 1978, es el aniversario Nº 145 de la ocupación inglesa: Malvinas es “una herida incurable que tiende a tornarse más dolorosa a medida que transcurre el tiempo” (1978: 9) y las Islas son un “ideal patriótico” (12). El autor insiste en que está la “patria dolorida” (9) por la necesidad de “restablecer la soberanía argentina sobre el archipiélago austral” (13). Y ese dolor, como se verá a continuación, estará en la poesía a lo largo de décadas.

Malvinas en la poesía a partir de la impronta de la Marcha de las Malvinas (de 1941)

En la década de 1930, con el primer centenario de la usurpación inglesa, se inicia un periodo de intensa “malvinización”. En tiempos de la crisis mundial de 1929 y con el país en dictadura luego del golpe del 6 de septiembre de 1930 (que había derrocado al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen), el senador socialista Alfredo Palacios presentó un proyecto de ley para que se conocieran los derechos soberanos sobre las Malvinas con el centenario de la ocupación británica. Era 1934. El poderío inglés aumentaba en Argentina con el pacto Roca-Runciman firmado con Inglaterra el año anterior. Con respecto de Malvinas, la propuesta principal de Palacios era que debía

traducirse al español *Les Îles Malouines* (de 1910) de Paul Groussac. Para el legislador, esta obra era la más completa que existía sobre el tema puesto que trataba los fundamentos históricos, jurídicos y geográficos que justificaban la legitimidad del reclamo argentino. El resultado de los debates promovidos por Palacios, fue la aprobación por voto unánime de ambas cámaras de la Ley N° 11.904 en septiembre de 1934, cuyo principal objetivo era dar a conocer el texto de Groussac en las escuelas (Palacios 1934).

Uno de los efectos de la Ley es la creación en 1939 de la Junta de Recuperación de las Malvinas. Su primer presidente fue, justamente, Alfredo Palacios. El objetivo primordial de la Junta era dar a conocer la cuestión Malvinas a la población a través de conferencias, publicaciones, exposiciones... y poesía. El 3 de enero de 1941, la Junta de Recuperación de las Malvinas presentó públicamente en un acto la flamante Marcha de las Malvinas, elegida en un concurso. Los ganadores del certamen fueron el poeta Carlos Obligado (interesado por Malvinas, ya había escrito el prólogo de *La tercera invasión inglesa* de Antonio Gómez (Langenheim en 1934), y el compositor José Tieri. La canción se convierte en un verdadero símbolo de la década del cuarenta y de las siguientes, como emblema de una época de entusiasmo por Malvinas: se canta en las escuelas, se la incluye en los manuales y es parte de diversos actos oficiales (Moreno 1949). El olvido del que trata el poema es el que se venía planteando de manera vehemente en los debates de Palacios desde la década del treinta, en el aniversario N° 100 de la ocupación inglesa. Y es el “suelo más querido / de la Patria en la extensión” (Fonseca Figueira 1978: 92); las Malvinas son el “orgullo nacional” (92), que conmueve con su figura fantasmal, oculta entre la niebla.

Con el peronismo, se profundiza la “malvinización” (Palermo 2007; Guber 2012). En 1946, el decreto N° 8944 del Poder Ejecutivo estableció los criterios que debe seguir la confección de mapas argentinos

para que no se cometan errores que puedan afectar la soberanía nacional. Por este decreto, Carlos Obligado, el autor de la *Marcha de las Malvinas* de 1941 –en su carácter de presidente de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares–, se dirigió en julio de 1948 a todas las bibliotecas más importantes del país para la revisión de sus libros y colecciones documentales, y con ello verificar que ningún mapa incluyera a las Malvinas como Falklands. La denominación exclusiva que se podía emplear era islas Malvinas.

Y de 1946 también es el primer poemario dedicado íntegramente a la *cuestión Malvinas*: es el *Cancionero de las Islas Malvinas. Nuestra señora de la Soledad* de Luis Ortiz Behety. Fonseca Figueira (1978: 41) cita completo el poema *Nuestra señora de la Soledad*, virgen patrona de las Islas. Con todo, de este *Cancionero* pueden recordarse dos poemas más que retoman la representación femenina de las Islas en poder de un ambicioso y violento enemigo extranjero, lo que pone en peligro a la *patria argentina*: en *Canción de Luis Vernet*, se enfatiza en el carácter despiadado del invasor en versos como “¡Acosan el mar de la patria amada, / vienen a saquear / vienen a matar” (Foffani y Torres 2022: 49), y en *Humus* hay versos como “Humus de las Islas Malvinas / Cuando te harás, ¡oh, polvo humano, / Raíz de criaturas argentinas!” (Foffani y Torres 2022: 50). Las Malvinas son una mujer cautiva –como ocurría en el poema de Martín Coronado–, sometida y humillada, que no puede dar hijos argentinos.

Con el peronismo en la década de 1950, se avanza en la promoción de la causa de recuperación de las Malvinas. El 4 de mayo de 1955 el Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Jerónimo Remorino, refutó enérgicamente la nota del *Foreign Office* en la que se expresaba que debía someterse al arbitrio de la Corte Internacional de Justicia de La Haya la situación de las Malvinas, a las que se definía como una dependencia inglesa (Presidencia de la Nación 1974). En este contexto,

a mediados de la década de 1950 Martiniano Leguizamón Pondal publica su ensayo *Toponimia criolla en las Malvinas* (1956), un texto ineludible para comprender la *cuestión Malvinas* durante el período 1940-1950. En su ensayo, el autor narra de manera épica el enfrentamiento del 26 de agosto de 1833, cuando, luego de la ocupación inglesa, el gaucho Antonio Rivero y sus seguidores mataron a cinco empleados de Luis Vernet, el excomandante político y militar de las islas.

La poesía argentina de la época también muestra el interés por Malvinas. El poema *Las Malvinas* (1953), del santafesino José Pedroni, es significativo en tanto se expresa la dimensión que tiene la *cuestión*. Algunos de sus versos son los siguientes:

Tiene las alas salpicadas de islotes;
es nuestra bella del mar.
La patria la contempla desde la costa madre
con un dolor que no se va (Fonseca Figueira 1978: 68).

Una vez más, las Malvinas son una mujer, “nuestra bella del mar”, y un “dolor que no se va”: es la cautiva que sufre por una liberación que no llega. Del mismo modo sucederá con el tango *Nuestras Malvinas* (de 1957) de Gabino Coria Peñaloza:

Fueron violadas las islas nuestras
frente a las costas el patrio mar;
y tal ultraje, ni un solo día,
los argentinos han de olvidar (Fonseca Figueira 1978: 108).

Nuevamente, la constelación metafórica de las islas como una mujer que sufrió una violación que no puede olvidarse. Como reclamaban de manera fervorosa José Hernández y Paul Groussac a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como hace Alfredo Palacios en los años treinta y Carlos Obligado en los cuarenta, no puede olvidarse el dolor

del terrible daño, la ofensa al honor que los ingleses cometieron contra la *patria* (“patrio mar”, se dice en este tango).

De todas formas, el tango *Nuestras Malvinas* agregará el tema del imperialismo inglés del que se comenzaba a polemizar –como se señaló en páginas anteriores– en la década de 1930 en el contexto del centenario de la usurpación inglesa del archipiélago: “Porque los pueblos americanos / sin coloniajes han de vivir” (Fonseca Figueira 1978: 108).

Así como el poema *Las Malvinas* de Pedroni es emblemático de los años cincuenta, en los setenta lo será *La hermanita perdida* (de 1971) de Atahualpa Yupanqui, con música de Ariel Ramírez, que se convirtió en una de las canciones más populares sobre Malvinas. Algunos de sus versos más famosos son los siguientes: “te va llegando el saludo / permanente de la Patria. / Ay, hermanita perdida” (Fonseca Figueira 1978: 121). Y las Malvinas deben regresar con *su familia*: “Hermanita, vuelve a casa” (121). Escrito en París en 1971 y publicado en *El payador perseguido* en 1972, el poema *La hermanita perdida* recupera el universo femenino de las Malvinas como una mujer hermosa que está presa y que es parte de la *familia* de la “Patria” porque es una “hermana” (“Pero son veinte millones / que te llamamos: Hermana...” (121) que espera su liberación, su redención por el honor mancillado, algo que ocurre en décadas de versos sobre Malvinas. “Para llenarte de criollos” (121), se sentencia en el poema: es la mujer cautiva de “un tiempo pirata” (121) que no puede darle hijos a su *familia argentina*, que conserva una infertilidad tormentosa, lo que es una grave infamia que propone un doble desafío: liberarla del opresor y fecundarla para poblar.

El epílogo de Fonseca Figueira en *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas*, es un alegato de defensa de la causa de la recuperación de las Malvinas como “talón de Aquiles de la soberanía nacional” (1978: 206), y una invitación a la dictadura para que priorice el tema:

La trascendencia inocultable del camino que estamos obligados a transitar desde el 24 de marzo de 1976, hace que cada ciudadano argentino tenga conciencia cabal de las consecuencias experimentadas, para enfocar el futuro con espíritu positivista, sin temores y a paso firme. Nuestra última posibilidad, en todos los terrenos de la vida nacional, ya está en marcha (1978: 205).

Teniendo en cuenta lo que significó la última dictadura, estas palabras de cierre resultan nefastas y angustiantes: parecieran anticipar la guerra que, apenas unos pocos años después, sería uno de los hechos más dolorosos de nuestro pasado reciente.

Consideraciones finales

Con la estrepitosa derrota de junio de 1982, Malvinas se transforma en una compleja “zona gris”, como dice Lorenz en *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viaje* (2008), muy difícil de definir. Desde entonces, Malvinas despliega contradicciones, paradojas y múltiples “fantasmas” porque remite al dramático desenlace, al cuestionamiento de por qué se perdió la guerra, al final de la dictadura y a la ansiada llegada de la democracia. Pero también Malvinas será el orgullo de haber enfrentado a uno de los ejércitos más poderosos del mundo; será actos de coraje y valentía en la adversidad de una contienda desastrosamente conducida; será un acto patrio en una escuela y la pena profunda por los fallecidos del cementerio de Darwin y por quienes se suicidaron en la posguerra, entre otros pensamientos y sensaciones que se generan con tan solo decir la palabra Malvinas.

Uno de esos “fantasmas” es, indudablemente, la aceptación absoluta que tuvo la guerra en la sociedad, como una causa justa e indiscutible; entonces resuenan afirmaciones acerca del ciudadano argentino, propias del ideario dictatorial, como las del epílogo de Fonseca Figueira en *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas*. Las celebraciones con banderas argentinas en plazas de pueblos y ciudades de todo el país,

fueron una imagen característica de aquellos días de guerra. Esta adhesión masiva se entiende si se analizan las décadas previas –en especial, a partir de 1930– de “malvinización”, como un antecedente insoslayable. Y, en ello, la poesía tuvo un lugar preponderante. Porque esos poemas se musicalizaron y se difundieron en canciones cotidianas de actos escolares, especialmente de la escuela primaria, como la *Marcha de las Malvinas* (de 1941) de Carlos Obligado (con música de José Tieri) o *La hermanita perdida* (de 1971) de Atahualpa Yupanqui (con música de Ariel Ramírez).

El entramado poético que se crea en décadas de “malvinización” está en consonancia con las ideas clave de los debates en torno de la *cuestión Malvinas* de referentes ineludibles como José Hernández, Paul Groussac, Alfredo Palacios, Carlos Obligado, Juan Carlos Moreno, Martiniano Leguizamón Pondal, entre otros.

Las Malvinas poéticas son, metafóricamente, una mujer cautiva de llamativa belleza, prisionera de un enemigo extranjero. No puede dar hijos argentinos, por lo que permanece en una infertilidad lastimosa (asociada a tierras improductivas). Las Malvinas son un territorio sometido, como un cuerpo arrebatado que, al mismo tiempo, integra el cuerpo/territorio de la “patria”. La “cautiva”, con el nombre humillante de Falklands, sufre un hondo dolor –desde su fantasmagórica y magnética apariencia–, por una liberación que se demora, que no se realiza desde la ocupación inglesa de 1833.

En los versos, la ausencia/presencia de las Malvinas desafía a los hombres de la “patria”, lo que es también una deuda pendiente para la *familia argentina*: su “hermanita perdida”, en palabras de Atahualpa Yupanqui, clama por justicia. Puede decirse que, al imaginarla mujer, la poesía la instala en una pasividad que pareciera inherente a la condición femenina: solamente la acción masculina podrá salvarla, redimirla –en un sentido religioso incluso– por haber sido agraviada. La misión es, luego, fecundarla para engrandecer la familia patriótica.

Claro está, en futuros trabajos, podría ampliarse –y mucho– el análisis a la luz de los debates de los últimos años, para deconstruir los discursos hegemónicos, en relación con la perspectiva de género.

Finalmente, visitar la poesía de Malvinas en el presente, a cuarenta años de la guerra, es un ejercicio de memoria con el que se busca abrir nuevas líneas de investigación como una apuesta contra la negación y el silenciamiento que, durante años, se pretendió imponer sobre el tema.

***Flavia Lorena Martínez** es Profesora y Licenciada en Letras, y Magíster en Educación, Pedagogías Críticas y Problemáticas Socioeducativas por la Universidad de Buenos Aires (UBA); Especialista en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Doctoranda en Ciencias de la Educación en la UBA e investigadora del proyecto FILOCYT 19 – 071, dirigido por el Dr. Martín Kohan (UBA) y co-dirigido por la Dra. Adriana Imperatore (UBA). Jefa de Área del Profesorado de Lengua y Literatura en el Instituto Superior de Formación Docente N° 45 (Haedo, Pcia. de Buenos Aires). Docente del programa de Lectura y Escritura Académicas en la Universidad Nacional de La Matanza (San Justo, Pcia. de Buenos Aires), y profesora del área de Didáctica de Prácticas del Lenguaje para la formación de docentes de Educación Inicial, Primaria y Especial en el Instituto Superior de Formación Docente N° 108 (Morón, Pcia. de Buenos Aires). Tema del proyecto de tesis doctoral: la *cuestión Malvinas* en los manuales escolares para el Nivel Primario (publicados entre 1945 y 2015) desde la perspectiva de las teorías críticas periféricas: olvido, memoria, identidad y colonialidad. Contacto: flamartinez3@abc.gob.ar

Bibliografía

- Ávila, Sebastián (2021). *Ovejas*. Buenos Aires: Ediciones Futu-rock.
- Bayer, Osvaldo (2000). Prólogo “La amarga, amarga derrota”. En *Informe Rattenbach. Investigación confidencial sobre la conducción política y estratégico-militar de las Fuerzas Armadas Argentinas en la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Ediciones Fin de Siglo.
- Calabrese, Daniel (2022). *Compás de espera*. Córdoba: Alción Editora.
- Caso Rosendi, Gustavo (2009). *Soldados*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Correa, Nicolás (2018). *Heroína. La guerra gaucha*. Buenos Aires: Kintsugi Editora.
- Fernández, Laura (2022). *Turba. Memorias de Malvinas*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- Foffani, Enrique y Torres, Victoria (coords.) (2022). *Poesía argentina y Malvinas. Una antología (1833-2022)*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Fogwill, Rodolfo (2010) [1983]. *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fonseca Figueira, José da (1978). *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Giordano, Carlos (2005). *Malvinos*. La Plata: Edulp.
- Giordano, Carlos (2021). *Malvinxs*. La Plata: Centro Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM)/ Universidad Nacional de La Plata.
- Gómez Langenheim, Antonio (1934). *La tercera invasión inglesa*. Buenos Aires: Tor.
- Groussac, Paul (2015). [1910]. *Las islas Malvinas. Edición facsimilar de la edición de 1936. Compendio de la obra de Paul Groussac para los institutos de enseñanza de la Nación*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- También disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005671.pdf>
- Guber, Rosana (2012) [2001]. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, José (1952) [1869]. *Las Islas Malvinas*. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.

- Kohan, Martín; Imperatore, Adriana y Blanco, Oscar (diciembre, 1993 – marzo, 1994). Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas. En *Revista Espacios*, N° 13. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad de Buenos Aires. 82- 86.
- Leguizamón Pondal, Martiniano (1956). *Toponimia criolla de las Malvinas*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- Lorenz, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lorenz, Federico (2008). *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viajes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Lorenz, Federico (2015). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, Flavia (2019). “La guerra de Malvinas en el cuerpo: el espanto en las novelas *Los pichiciegos* (1983) de R. Fogwill y *El desertor* de M. Eckhardt”. En *Actas Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la literatura y en las artes visuales contemporáneas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 1-9. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/>
- Martínez, Flavia (2021). “*El desertor* (1993) de Marcelo Eckhardt: la primera novela juvenil sobre la guerra de Malvinas o el desafío de resistir el olvido”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, N° 7, Vol. 13. 68-84. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/5731>
- Martínez, Flavia (2022). “De silencios y olvidos: la guerra de Malvinas en los manuales escolares Kapelusz para el Nivel Primario de la provincia de Buenos Aires en los primeros años de la posguerra en democracia”. En *Anuario de Historia de la Educación de la Sociedad Argentina de Investigación y Enseñanza en Historia de la Educación (SAIEHE)* N° 1, Vol. 23, 146-166. Disponible en: <https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/issue/view/1>
- Moreno, Juan (1949). *Nuestras Malvinas y la Antártida*. Buenos Aires: Junta de Recuperación de las Malvinas.
- Müller, Águeda (1983). *Nuestros poetas y las Malvinas*. Buenos Aires: Corregidor.

- Olguín, Sergio (2017). *1982*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Olguín, Sergio (2022). “Prólogo”. En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni. *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas*. Buenos Aires: Alfaguara. 11-17.
- Palacios, Alfredo (1934). *Las Islas Malvinas. Archipiélago Argentino*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Palermo, Vicente (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Presidencia de la Nación Argentina (1974). *Las Malvinas son argentinas*. Buenos Aires: Secretaría de Prensa y Difusión.
- Sánchez, Emilio (2010). *Sobrevida*. La Plata: Javier Bibiloni Editora.
- Torres, Victoria y Dalmaroni, Miguel (2022). *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vitullo, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Yupanqui, Atahualpa (2003) [1972]. *El payador perseguido*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis.

¿Quién habla en la poesía de Edith Vera?

Daniela Rivarola*

Yo soy...yo soy... yo soy nadie.
Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.
("El hombre eléctrico", inédito. 1987).

Aprovechamos la oportunidad para comentar brevemente el inicio de un trabajo de investigación sobre la obra de la poeta Edith Vera. Este escrito se enmarca en el trabajo final de posgrado de la Maestría en Literatura Argentina en la UNR. El mismo consiste y consistirá hasta su final, en realizar un abordaje crítico de la obra de la autora.

Dicha obra se encuentra dispersa en tres grandes grupos: por un lado, hay una suma importante de publicaciones leídas desde la literatura infantil y juvenil que se editan entre 1960 y los 2000; además y por otro lado, en el año 1996, sale de imprenta una biografía de la poeta escrita por Marta Parodi en compañía con Edith Vera, quien decide incluir en la publicación un número importante de poemas inéditos;¹ por último, y en un descubrimiento más reciente, aparecen en la Mediateca Municipal de la ciudad un conjunto de papeles con textos inéditos. Son manuscritos en un estado bastante deplorable ya que fueron rescatados por vecinos de la casa cuando esta misteriosamente fue incendiada.

¹Cabe mencionar que durante la escritura del presente trabajo se dio a conocer una publicación sobre la autora con poemas que comprenden estos dos grandes grupos e incluyen algunos del tercero. Esta publicación fue realizada entre la Editorial Eduvim de la UNVM y Caballo Negro, Editora de la ciudad de Córdoba, y fue presentada en junio del corriente año.

La propuesta de leer desde otro lugar los poemas de la autora corresponde a la novedad dentro del campo literario. No se conocen textos críticos que analicen la obra, aunque existen lecturas y propuestas de trabajo desde la mirada de literatura para niños. Si bien sabemos que la autora escribió y publicó un gran número de textos para niños, entendemos que como lectores de poesía podemos buscar otra cosa y ampliar el campo de significación. Además, en el año 1965, la revista *Claudia* de Buenos Aires le realizó una entrevista en el momento de la entrega de un premio por el poema “Las Dos Naranjas”. Allí describe la cocina de su escritura y, ante la pregunta acerca de si escribe para niños, responde: “No puedo contestar con claridad. A veces me pregunto: ¿Hago poesía o la poesía me hace a mí? ¿Cómo podría decirle?, es un *laralá* y está listo el poema. Cuando lo termino me pregunto ¿Qué hice, lo hice yo? A veces resulta un poema para niños”. Más adelante, agrega que no necesita sufrir para crear: “encuentro algo subyacente en las cosas. Es como si tuvieran fuerzas” y al final, dice: “a veces me fastidia el excesivo poder de síntesis pero es que no puedo decir las cosas de una manera más amplia”.

En la posibilidad de cursada que nos ofreció la maestría, tuve la oportunidad (oportuna) de escuchar a Jorge Monteleone, entre tantas figuras interesantes para el campo literario. Durante ese seminario, la insistencia en pensar el *yo poético* es lo que me permitió leer los poemas de Edith desde esa óptica y, generar así, una nueva manera de leerlos y contrastarlos al mismo tiempo entre sí. De igual manera, el cursado en esta instancia de posgrado, me ayudó a pensar el archivo de la autora y la diferencia de este con su obra, la decisión de no publicación o las pocas oportunidades que tuvo para hacerlo, entre tantas otras cuestiones que no son necesarias extender ahora.

Algunos de los poemas que leeremos a continuación pertenecen a su biografía *Con Trébol en los Ojos* (1996), poemas que al momento de la publicación fueron inéditos. Años después, algunos de ellos aparecen

en varios libros que editó Alejandro Schmidt en Editorial Radamanto entre los años 1997 y 1998. Agregamos también algunos de los primeros poemas escritos por la autora que corresponden a su primera publicación *Las Dos Naranjas* de 1969 (obra recientemente editada por EDUVIM).

Como propuesta de lectura, retomamos el prólogo del *Fantasma de un nombre* de Jorge Monteleone (2016), el cual inicia con las siguientes preguntas: “¿Dónde y cuándo y quién es un poeta? ¿Quién dice yo en el poema cuando el poema dice yo?”. Monteleone dice que cada poeta ha respondido a esta pregunta con un enigma. Asimismo, en el comienzo de *El Innombrable* de Samuel Beckett (1953), el autor dice: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo” y agrega, “Parece que hablo yo, pero no soy yo; que hablo de mí, pero no es de mí”. Ese yo aparece vaciado y se transforma en un fantasma. Un fantasma que puede adquirir diferentes roles y posibilidades. Dice Monteleone: “La pregunta por el yo del poema lírico en un conjunto de textos poéticos supondría advertir su variable representación en una serie temporal” (11). Entonces, Monteleone amplía esta idea e incluye una figura de un modo más amplio y diverso: el sujeto imaginario del poema. Se trata del sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus de cada autor, donde el pronombre yo es el dominante.

La filósofa Käte Hamburger ubica el yo lírico como un yo de la enunciación. Ese sujeto lírico es comparable al de alguien que enuncia dentro de cualquier discurso comunicacional pero en la poesía sucede otra cosa, no hay comunicación. Es por esto que esta propuesta de leer poesía busca ampliar las posibilidades de lectura. Por supuesto que se entiende que hay poemas que pueden leerse desde esta perspectiva y otros que no. Hay poemas que están escritos a modo de catarsis,

en especial muchos de los que circulan por las redes sociales, y no estoy diciendo que sean malos. Lo que intento exponer es que en ciertos poemas la posibilidad de lectura es una sola porque el lenguaje se usa para comunicar, para expresar o para expulsar algo. En cambio, hay otros poemas, otra poesía que es la que me interesa, donde el lenguaje no comunica. El lenguaje se distorsiona, se multiplica, se expande y se convierte en otra cosa. El poema nombra de una forma distinta a como lo hacemos en la cotidianeidad y esto no sólo lo hace usando metáforas, si no que manipulando el lenguaje.

Los poemas de Edith muestran, en algunos casos, un sujeto imaginario ausente, alejado y disociado por momentos. La carga sentimental y emocional la llevan los animales, las plantas, los alimentos, y son ellos quienes hablan en la mayoría de los poemas de esta parte de su obra, los publicados en su biografía. Los temas rondan en cuestiones que tienen que ver con esos sujetos imaginarios del poema: la naturaleza o lo cotidiano. Sin embargo, es claro observar que en algún momento, en algunos versos del poema, aparece algo de otro orden, un tema diferente, una especie de distorsión hacia otro lugar diferente al camino que desarrolla el poema. Cabe mencionar también aquí el poder de síntesis que la autora proponía en sus escritos, por ejemplo:

Yuyos. / Juegan los yuyos / sabiendo que es prohibido. / Inútil es
correrlos. / Siempre vuelven, / arriba, / abajo, / al lado, / bajo, sobre,
/ aquí, allí, / jugando sin cesar.

Aparecen aquí dos sistemas de significación que construyen un campo semántico: por un lado, lo prohibido, lo censurado y, por otro, lo que insiste, lo que aparece una y otra vez. Estos versos son de la página 123 de la biografía, correspondiente luego a los poemas publicados en *La palabra verde y los caracoles* (1978). La palabra prohibido se vuelve concepto en el poema. El juego y la prohibición aparecen como elementos claves. Otro caso similar es con:

Yerbabuena.
Imposible esconderte.
Te vas
y sin embargo estás.

En la misma página, lo imposible como elemento clave de ese yuyo que nace silvestre por toda la llanura pampeana. Además de ser un yuyo silvestre, es una planta con elementos curativos y aromáticos que ayuda a aliviar dolores estomacales. Otra vez dos sistemas de significación entre lo que se esconde y lo que aparece. El ser y el parecer. La palabra imposible aparece también como concepto. El poema se vuelve pensamiento.

En estos dos poemas advertimos que la naturaleza no está sólo para hacer el bien o exclusivamente para calmar algún dolor o sanar. La naturaleza está para sentir lo prohibido, lo imposible, lo que se esconde pero que siempre está ahí, lo que insiste.

Otro ejemplo de este sujeto imaginario del poema aparece en el siguiente texto:

Tal vez porque fui rama / con hojas, sin espinas. / Más tarde fui una simple / corola en la mañana. / Porque fuego de soles / el corazón me ardieron / y mi sangre fue savia / y mi piel sin defensa / para ser lastimada. / Después vestí de verde / de blanco y rojo grana / y elegí aquel aroma / que tanto me gustaba. / Tal vez por todo eso / una vez fui manzana.

Puede leerse esa manzana del final como el fruto prohibido que prueban Adán y Eva. Tal vez aquí, puede verse el proceso de floración de una planta hasta aparecer el fruto final pero que no deja de ser un proceso de dolor y de vida al mismo tiempo. Podemos leer un yo poético que muestra una transformación pero que ese yo no significa que sea la poeta.

Otro ejemplo, donde el yo es un elemento de la naturaleza:

Buen espejo es el agua,
cuando no corre.
Es espejo de plata
donde me miro,
donde me miro y soy
pez de hojalata.

Y por último:

Tengo la absoluta certeza / de que un bosque encendido vuela sobre
mi cabeza / y que uno de sus pájaros / traza con el ala / el recorrido
exacto de la vida / descendiendo entre las piedras grises. / Abajo,
abiertas mis venas y arterias, / esperan. / Viejos aromas de resina ex-
huma el bosque / cuando las garras / dejan su huella en la piel.

Como vemos hasta aquí y de acuerdo a la lectura interpretante de los poemas, advertimos que el sujeto imaginario como sujeto ficcional, siguiendo a Monteleone, no es el mismo. Por lo contrario, en los versos que analizamos hay un sujeto que encarna la naturaleza sin idealizarla, si no que se le otorga un estatuto de ser que siente, que vive con dolor y violencia al mismo tiempo. Y aquí cito a Whitman, quien dice en el “Canto a mí mismo”: “La hojita más pequeña de hierba nos enseña que la muerte no existe; que si alguna vez existió, fue sólo para producir la vida”.

Por otro lado, en los poemas de Edith insiste la presencia del cuerpo: el cuerpo atravesado por el dolor de las enfermedades y de un amor ausente. Sin embargo, y al mismo tiempo, también hay un cuerpo atravesado por la palabra y la poesía:

Descienden desde los cielos,
con esta lluvia de verano,
campos de lino en flor,

campos de lavanda en flor,
montes de jacarandá en flor.

La poesía, desnuda,
se suelta el pelo
y se baña toda en este sueño fugaz (67).

Otro tema recurrente en la obra de la poeta es la reflexión sobre el lenguaje. Cuando la palabra no alcanza para nombrar lo que se siente, lo que se ve, la realidad no alcanza ser nombrada por el lenguaje y hay una imposibilidad en el uso de palabras, aparece la poesía. La naturaleza continúa presente y el sujeto imaginario del poema es la poesía misma, el lenguaje, la cual cuenta con una concepción de tiempo que pasa rápido y desaparece, una restitución del instante. Otro ejemplo es el siguiente fragmento:

La palabra
ese dibujo
esa gran rosa hecha de trazos,
esa piedra lanzada al tiempo
esa gran emoción
que pasa de cuerpo a cuerpo (98).

Edith Vera recurre a la poesía para crear un mundo diferente para escapar de la cotidianidad, pero sin salir de ella. La realidad es un material que ingresa al poema para ser otra cosa. Como cuando ella dice:

Ella sabe que todo es poesía / machacando el ajo en el mortero, / picando el perejil/ hasta indudablemente son poesía / esas yemas de huevo / que son batidas / y reciben el aceite que cae / gota a gota / y es poesía el mantel / con el viejo bordado de la amatista con flores / y el fuego / y el agua que sale de la canilla. / Y la receta de la cocina / que dice entre otras cosas: “una vez que haya leudado / la masa será cortada en estrellas.” / Y la música de la cocina / envolviendo la atmósfera.

Son escasos y casi nulos los análisis críticos de la obra de Edith Vera. Es una autora que en sus primeras publicaciones obtuvo cierto reconocimiento (Premio del Fondo Nacional de las Artes, conferencias, talleres, charlas); luego, por una decisión propia, no participó más en ese tipo de eventos. Sin embargo, en un papel que la autora escribe como respuesta a una invitación que le realizan para la Feria del Libro de Córdoba en los noventa, Edith dice al final: “Recordar que no doy charlas, ni conferencias, etc. Yo escribo”. Con este dato, podemos pensar el lugar que la autora decide ocupar en el campo cultural: alejada de las actividades culturales, de la publicación de su obra, de incluir su firma en los poemas. Así es el caso de los papeles inéditos recién encontrados, muy pocos llevan su nombre y evidencian desorden (material y temporal) con el que escribía (en hojas diferentes, a veces en papeles de diarios o en recetas de cocina o en revistas).

Su publicación *Las Dos Naranjas* (1969) consta de setenta poemas divididos en dos partes: La Naranja Dorada y La Naranja Azul. En ellos hay una presencia corporal de la niña pero también del niño que pueden leerse como lugares que vuelven un poco más sensual la imagen de ese gesto. Consideramos que aquí el yo poético es un niño que habla pero como excusa para hablar de otra cosa, no sólo de la infancia. Y, otra vez, aparece la distorsión como elemento clave del desarrollo del poema. Por ejemplo en la primera parte aparece el siguiente poema:

Para jugar con el trigo
no te vistas de amarillo!
Usa el trajecito rojo
y una amapola serás
que se hamaca con el viento
en el dorado tridal (14).

Un vestido rojo, hamacándose en un campo de trigo que se mueve por el viento generando un efecto casi como el movimiento que hace

el agua de un estanque o de un lago, es una imagen de sensualidad sublime. Otro caso es:

Mi abuela me ha puesto
un vestido blanco.
De día, parezco
manzana pelada
y de noche un barco
que busca su mar (22).

Ante la pureza blanca del vestido que su abuela le puso casi obligándola, ella sólo piensa en la noche y en la posibilidad de encontrar el mar, como lo infinito, lo que no tiene límite. El sujeto imaginario es un niño pero hablando de otra cosa: la noche, el mar, ese vestido rojo en el poema anterior. Si a esta lectura le sumamos el hecho de que la poesía infantil para los años sesenta sólo hablaba de valores morales, tenemos en estos versos de Edith, como lo que mencionamos antes, un elemento de distorsión, de fuga para ese sujeto imaginario que es un niño.

Otro ejemplo más donde la naturaleza, el sujeto imaginario, genera una metamorfosis entre la naturaleza y la niña:

Que no. Que no era una niña.
Que era una manzana
con piel ungida de un fresco olor a huerto
y la voz bañada cada día
con los pájaros a la orilla del arroyo.
Y sin que nadie lo esperara
dijo una vez: Me voy.
No la esperamos, pero en una almohada
quedó la inicial de su nombre de manzana.

Y de nuevo, otra vez el cuerpo y la naturaleza:

¿Vamos a recoger hierbas por el mundo?
Haremos un herbario
con hojas y flores,
aún con aquellas que parecen
un murmullo apagado en la arena.
¡Qué bello será tener praderas,
pueblos, islas, montañas,
el silencio de una almendra caída
y el silbido de vientos lejanos
descansando en el cálido abrigo de la falda!

El yo poético presente en esta selección de poemas de Edith es un sujeto dual. No hay una esencia congelada, sino, como dice Monteleone en su trabajo *El fin de Narciso* (2014): “un vaivén que sitúa el yo, el espacio y el tiempo en una constante dinámica de contrarios, partícipes de un circuito de separación y de fusión producidos en un instante único, tal como ocurre en el éxtasis amoroso” (541). Al mismo tiempo incluye y exagera los elementos de la naturaleza y del mundo no de una manera ingenua, si no con dolor, vida y muerte al mismo tiempo.

Entonces podemos conjeturar, siguiendo a Monteleone, que la poesía de nuestra autora es heredera de esa ruptura de la poesía en Hispanoamérica de la década del cuarenta, donde se evidencia un ocaso de las vanguardias y surgen nuevas manifestaciones poéticas que modifican los recursos que aquellas descubrieron. El lector del primer grupo de poemas es indefinido y el yo poético aparece en metamorfosis con la naturaleza o elementos cotidianos. Si bien podemos situar en la poética de Edith tres momentos diferentes de acuerdo a los tres grupos de textos que componen su archivo, ubicamos el nuevo modelo imaginario de poesía hispanoamericana en sus temáticas.

Si bien nuestra propuesta de leer la poesía no incluye una lectura desde la biografía de la autora, no podemos soslayar algunos sucesos trascendentales para su escritura. Por ejemplo, en los 90, la poeta sufre enfermedades que afectan a su cuerpo y en especial, su habla. Sin embargo, no deja de escribir. Consideramos aquí el inicio de otro vínculo con lo poético y con la aparición de un yo poético ausente, donde abundan cuestiones existenciales. Un ejemplo es el siguiente poema:

Sólo el descontrolado grito de un botón con un ojo tapado.
Un botón macerado en la abundancia de colores.
El botón buscando un ojal hecho muy lejos de él...el botón.
Acaso un botón para cerrar quién sabe
cuántos kilos de incertidumbre.
No hay un solo botón perdido en la memoria
del que no tiene memoria.
¿Hay algo más que decir de un botón que sufre?

Con esta misma temática se desarrollan el resto de los poemas, conjunto de textos que arman el archivo de Edith pero no su obra. Escrituras sueltas, desordenadas, pero con la insistencia de pensar en el lenguaje, en la literatura y en el arte.

***Daniela Rivarola** es Docente de Lengua y Literatura recibida en la Universidad Nacional de Villa María. He dictado clases en distintos niveles, en especial secundario (2011-2017) y terciario-superior. Dicté talleres literarios de manera particular al público en general (2018-2020) y para niñxs recuperando los versos de la poeta Edith Vera (durante el 2015) como parte de un programa de extensión de la UNVM. Desde el 2018 hasta el 2021 coordiné un taller literario en el Servicio Penitenciario n° 5 de la ciudad de Villa María. Desde el año 2016 soy docente del curso de ingreso en el Módulo Estrategias de Aprendizaje en la Universidad Nacional de Villa María y en sus diferentes sedes. Fui Auxiliar Docente Graduada en el espacio curricular Práctica Profesional Docente III del Prof. en Lengua y Literatura de la misma Universidad. Actualmente, con el mismo cargo pero en la cátedra de Semiótica y

Crítica Literaria en el Profesorado y Licenciatura en Letras. Trabajo como docente formadora de formadores en diferentes módulos del Instituto Superior de Estudios Pedagógicos (ISEP) dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. En la actualidad, además, finalizo mi tesis de posgrado de la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.

Bibliografía

Monteleone, Jorge (2016). *El Fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra Ediciones.

Monteleone, Jorge (2004). *El Fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950*. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/74922/42.%20El%20fin%20de%20Narciso.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Parodi, Marta (1996). *Con Trébol en los ojos. Vida y obra de Edith Vera*. Villa María: Editorial Plus Ultra.

Vera, Edith (2019). *Las Dos naranjas* (3ª Ed.). Villa María: EDUVIM.

XIX.

**Intimidad, cuerpo y género en la literatura
argentina: *hablo por mi diferencia***

Intemperie, corporalidad y errancias en la literatura argentina

Lucía Caminada*

Introducción

En este trabajo se tienen en cuenta algunos aspectos de la obra del escritor y antropólogo argentino que residió en Brasil, Néstor Perlongher, que tematizan la mirada en tensión y las errancias en relación con la corporalidad, el deseo y la escritura. Sus escrituras de referencia se conforman principalmente por el estudio antropológico *O negócio do michê: a prostituição viril* (1987) y algunos ensayos de *Prosa Plebeya* y *Los devenires minoritarios*. Como foco central de nuestra lectura, nos interesa analizar la figura del *michê* que trasluce el complejo sistema de miradas existente en espacios de tensión y de deseo, utilizando el recurso de la exageración que produce un efecto de intemperie del sujeto traducido en las errancias de la noche.

Antes que nada, me interesa, en modo simplificado, posicionar a Néstor Perlongher en el campo artístico e intelectual en el momento de su producción: Perlongher fue un militante sexual (en los años '70 encabezó el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina), poeta neobarroso, ensayista y antropólogo cultural, murió de SIDA en 1989. Residió en Brasil durante su período de producción más importante, lugar también donde realizó sus estudios sobre antropología y sobre la noche y sus nomadismos.

Ahora bien, a nivel teórico, me interesa destacar la intemperie, las corporalidades y las errancias, la mirada en tensión que se articula con la percepción de lo visual del *michê* en relación con la experiencia la noche y la paquera. ¿Quién es el *michê*? Néstor Perlongher en el estudio antropológico *O negócio do michê: a prostituição viril* (1987), proyecta lo residual y lo desbordante en relación con la corporalidad, el deseo y la escritura. Para esto se hace referencia a la figura del *michê*

(el prostituto masculino) que opera como la imagen del cuerpo exhibido, que sobresale y a su vez, funciona un mecanismo de gasto inútil, de circuito marcado por gestualidades deambulantes en la escena de procura por la entrega.

El desagüe libinal

El exceso o los desechos se leen como elementos tematizables en la cultura argentina que marcan un límite y establecen un territorio con sus fronteras que, a lo largo del tiempo y dependiendo de las coyunturas, son móviles. Es posible armar y abordar así series o constelaciones de ficciones del desperdicio que nos permiten leer la cultura y cuáles son los temas y los problemas que allí se ponen en cuestión. Es decir, pensar cómo el excedente obra como representación de lo transgredido o de los que está fuera del margen, de la Ley y de los discursos dominantes que cuestiona y que muchas veces se proponen como metáforas del desorden, del pulso escritural improductivo.

La figura del *miché* opera como la imagen del cuerpo exhibido, que sobresale y a su vez, funciona un mecanismo de gasto inútil, de circuito marcado por gestualidades deambulantes en la escena de procura por la entrega. En este sentido, la figura del *miche* es clave para comprender la cuestión del excedente y del exceso funcionando en una misma maquinaria de sentidos encarnadas en la corporalidad masculina: el prostituto masculino, se traviste de hombre y falocentrismo, exacerbando su musculatura y exaltando su virilidad, para asimismo entregarse al mercado del deseo, es decir, para ser consumido. El derroche se deposita en el sistema de miradas al acecho y en el deambule que implica entrar en conjunción con quien consumirá este proceso en el cual se involucra el gasto inútil de *paquerar*. En la poesía, es notable la posición neobarrosa perlongheriana que, desde la estética rioplatense, proyecta lo residual y lo desbordante en relación con la corporalidad, el deseo y la escritura.

Estas ficciones normativas (Giorgi 2004) regulan el sistema de aceptabilidad de los sujetos en su ambiente cultura y en la sociedad circundante. En la literatura argentina desde el S.XIX las ficciones normativas operan en los cuerpos de la homosexualidad en los bordes de lo humano y la normalidad y “es en esos cuerpos diferenciales donde se pueden leer, por la misma razón, las batallas y las resistencias, las disciplinas, los controles y los desvíos que tienen lugar entre lo natural y lo artificial, lo humano y lo inhumano, lo ‘innato’ y ‘lo adquirido’” (27).

Néstor Perlongher teoriza los avatares de una mirada en tensión que dan lugar a la reflexión acerca de la figura del *michê*, de la noche y sus peligros ante los itinerarios de los cuerpos clandestinos. En este sentido, el estudio del *michê* trasluce el complejo sistema de miradas existente en las calles y en los espacios públicos de las urbes brasileñas que fuerzan a los cuerpos a permanecer en alerta. ¿En qué consiste esta mirada en tensión construida en su doble sistema de derroche y exceso? Bien, en primer lugar, lo desbordante se manifiesta en el cuerpo en exhibición: el *michê* está allí, acechante, expuesto, buscando un encuentro con extraños cuyo resultado recae en el negocio sexual (la *paquera* en portugués, el *cruising* en inglés, el levante en rioplatense). En segundo lugar, se trata del derroche que implica esta tensión del divagar por zonas propicias para el comercio: las plazas, los cines, los saunas, etc. A la cuestión del excedente que proviene del deseo, se contrarresta este gasto inútil, esta puesta de energía innecesaria.

La *paquera* o el *cruising* funcionan como categorías cuya base se erige en búsquedas aleatorias y en el deambuleo por los espacios públicos en procura de una aventura sexual. Tal actividad –afirma Perlongher–, implica la presencia atenta de una mirada que procura captar aquella otra mirada del sujeto deseado. En este cruce, las miradas “se atraviesan” y a su vez, están alertas del sistema de intercambios visuales y de la reciprocidad entre éstos. En estos movimientos, el exceso

es un rasgo que sobresale en la construcción del sistema de miradas en tensión generado por la corporalidad deseante expuesta ante la gestualidad de la entrega.

El *miché* vive en el mundo de la noche y los focos los constituyen los lugares de paso, propicios para el consumo del ocio y se plantean como puntos circulación (plazas, parques, estaciones de tren, etcétera). Es lo que Perlongher reconceptualiza como una suerte de "región moral" para indicar la prevalencia de zonas de perdición y vicio de las urbes, "una suerte de desagüe libidinal de las megalópolis, condición residual que resuena en algunos topónimos, como "Boca do Lixo" [Boca de basura]). El hecho de que el "gueto" o "mercado" homosexual este enclavado en el seno de la "región moral" (...) no solo tiene consecuencias en términos de "paisaje" urbano, sino también de "pasaje relacional" (Perlongher 1997: 24-25).

En este "desagüe libidinal" como condición residual, puede trazarse la línea estética e ideológica que atraviesa la perspectiva tanto teórica como de la experiencia poética de Perlongher. Centrada en la figura del macho-*miché*, el desagüe libidinal funciona como la metáfora por excelencia para comprender donde los restos y excedentes van a parar. Es decir, el deseo que invade y transita la hipersona que conforma el suelo de la condición fértil del basural, se exagera como un territorio productivo durante diáfanos momentos en los que dura la noche, al igual que el consumo del sexo y el deseo puesto en venta.

Desde esta perspectiva, es interesante notar esta mirada que se disloca en la tensión de procurar el objeto deseado. Se trata de un sistema que implica la adopción corporal de diferentes posiciones que marcan las fronteras de las áreas del deseo y conforma una mirada en tensión. Para comprender dicha tensión, resulta relevante traer a mención el vínculo del sujeto que está de *paquera*, inserto en las masas, con la mirada expectante y atenta a la captura de vibraciones y movimientos

que dotan de particular poder de visión al sujeto que procura un objeto de deseo: “El sujeto que paquera se desliza entre la multitud, y capta sexualizando los incidentes aparentemente anodinos o insignificantes del espectáculo de calle” (Perlongher 1987: 158). Esta mirada “atraviesa la multitud”, resguardando cada ángulo de visibilidad que activa el clandestino sistema de intercambios visuales y de la reciprocidad de los cuerpos.

El *miché* como figura entre el exceso corporal y el derroche de deseo

¿En qué consiste esta mirada en tensión construida en su doble sistema de derroche y exceso? Bien, en primer lugar, lo desbordante se manifiesta en el cuerpo en exhibición: el *miché* está allí, acechante, expuesto, buscando un encuentro con extraños cuyo resultado recae en el negocio sexual (la *paquera* en portugués, el *cruising* en inglés, el *levante* en rioplatense). En segundo lugar, el derroche que implica esta tensión del divagar por zonas propicias para el comercio: las plazas, los cines, los saunas, etc. A la cuestión del excedente que proviene del deseo, se contrarresta este gasto inútil, esta puesta de energía que se da en modelo del universal.

Perlongher en su estudio sobre la prostitución viril, hace un análisis de caso y destaca que entre los *michés* y sus clientes, la tensión se conserva hasta el final. En esta situación, el *miché* está desprotegido, literalmente expuesto a ser tratado como una basura, a ser agredido y por eso, a diferencia del travesti que se “enropa” de mujer, el *miché* usa la violencia en la mayoría de los casos para defenderse. Acostarse con una bicha o travesti no es lo mismo que está en la base del negocio del sexo con el *miché*: así como se viste con su musculatura insinuante, el cliente sabe que tal virilidad implica también una fuerza extra aplicable ante cualquier incidente durante el ritual sexual, antes o después.

En el poema “*Miché*” incluido en *Alambres* de 1987, queda expuesta la cuestión del divague procurando un cuerpo para entrar en conjunción y consumir el acto de deseo: “El travesti, drapeado entre fantoches de irasable mondura: / monda, monda: ronda cercena y raspa: la mondura” (Perlongher 1997: 86). Este negocio, se entiende en la lógica de la *paquera* (levante) que se inicia con el ritual de ir examinando la zona, explorando el sistema de miradas existentes y que implica un gasto que se recompensa cuando el ritual de pasaje transita el acto sexual y luego se concluye con el pago del servicio:

“pero era demasiado matarte: dulcemente: haciéndome comer de esos / pelillos tiesos que tiernos se agazapan en el enroque altivo de mis / muslos, y que se / encaracolan cuando lames con tu boca de madre las / cavernas del orto, del ocaso las cuevas; / y yo, te penetraba?” (Perlongher 1997).

Este proceso, cuya condición es lumpen y marginal porque se encuentra en las periferias de las urbes o basurales urbanos, sigue la lógica del consumo en un mercado de la noche. Esta lógica de errancias e intemperies lo notamos también en *Prosa Plebeya* donde se posiciona ante lo barroco y los excesos retomando los elementos de lo primigenio y su retorno a la naturaleza. Como estrategia para exaltar estos aspectos, la artificialización es el recurso principal: cisnes, animales salvajes, fluidos, olores, etc. son algunos de los elementos que se retoman de esta naturaleza desordenada y primitiva. Es el poema “*Miché*” incluido en *Alambres* de 1987, se identifica este recurso: “Floreas: / el miché, candoroso, arrebolado / de azahar, de azaleas, de monta, como mondando, la / prístina ondulación del agua” (Perlongher 1997: 86).

Si nos concentramos en la construcción de la mirada desde este punto de vista visual y poético, identificamos una mirada tensa, que necesita fijar para entrar en el universo de la entrega y el placer. De igual manera, la literatura a través de la experimentación con lo visual, busca generar deseo, seducir, envolver al intérprete. Los restos son arrojados

a ese desagüe libinal que crea la condición de basural, que es la gran apuesta de la teoría y poética perlongheriana.

La noche y las errancias

Prosa Plebeya reúne desde 1980 hasta el 1992, una serie de ensayos y los ejes principales son el deseo y la noche. Lo que nos interesa destacar es la importancia de los ensayos y estudios antropológicos de Perlongher como aporte para el estudio de la subjetividad construida en torno al despliegue gestual, que se vinculan con el deseo, la noche, la corporalidad, los erotismos.

La figura del *miché*, que deambula por las calles de Río de Janeiro o Sao Pablo, encarna el deseo por un lado, en la corporalidad y por otra parte, el deseo del consumo, que se ve de hecho, consumado, una vez que el ritual de “*pegação*” culmina en la pago por el sexo. La *paquera*, o el levante, asimismo se sustenta en un escenario nocturno marginal y clandestino en el cual la tensión y el acecho serán las marcas que definen los cruces de mirada, de empatía, de *cruising*, de violencia, etc.

La *paquera* es entonces parte del ritual que el *miché* junto con otras tribus urbanas marginales (putas, *michés* travestis, malambos, malucos, y todas las variantes del lumpesinado), inician en una suerte de “tierra de nadie” o sector marginal, durante la noche, para conseguir o “pegar” sus clientes. En el ensayo “Deseo y violencia en el mundo de la noche”, partiendo de las micropolíticas cotidianas que envuelven los delitos en las zonas marginales de la urbe, Perlongher alude justamente a sectores marginales, habitados por malandros, delincuentes, pivete, etc., que “se fragmentan en una diversidad de microterritorialidades, a veces mezcladas en inextricables emulsiones, que demarcan grados de ruptura con el orden”. En estos espacios de *paquera* que están siempre en tensión, tanto la policía como la incertidumbre que expone a los cuerpos al acecho, generan una suerte de violencia que se

encuentra en la base de muchas trayectorias marginales. El ensayo “Avatares de los muchachos de la noche” comienza de esta manera:

San Pablo. Cierta pulsión nómada se abre paso por los intersticios de la ciudad. Estos impulsos no suelen manifestarse abiertamente a la luz del día. Es preciso buscarlos no en la carnalidad resplandeciente de la urbe sino en los brillos opacos del margen, en los devaneos a través de la noche donde instauran, siempre precariamente, el encanto de su misterio, andares transparentes que casi consiguen mantenerse en secreto. Una semiclandestinidad de luces negras parece ser la marca de estas irrupciones en las anfractuosidades de la ciudad en sombras (2002: 45).

El mundo de la noche da lugar a una serie de prácticas que arrojan al sujeto a la intemperie y despojo de lo seguro y regulado, para dar lugar al proceso de devenir-nómada, transitando erráticamente zonas clandestinas. A la luz de esta lectura, Rosi Braidotti propone que este devenir específico “significa que uno o una aprende a reinventarse y que desea su yo entendido como proceso de transformación. Tiene que ver con el deseo de cambio y de los flujos, así como con el dinamismo de los múltiples deseos (2005: 109). En este sentido, la práctica micro-social del nomadismo urbano asociada a la prostitución viril del *mi-ché*, surge como resultado de la *paquera* y de los encuentros y según Perlongher, en esa búsqueda existe una diversidad de dispositivos sociales que entran en acción. Argumenta que el deseo es convertido en dinero, que asimismo segmenta el cuerpo social. Dentro de este cuerpo social, los sitios de prostitución viril instituyen nexos dentro de una red de flujos.

En este circuito en el cual se construye la performance en torno a la tensión de las miradas y gestos, al posicionamiento de los cuerpos y los sigilos de la noche, él distingue entre una microterritorialidad de estos puntos de la red que confirman un espacio borroso por un lado,

y por otro, una dimensión entendida en este espacio urbano. Los “focos de *miché*” del centro de la ciudad de San Pablo se detectan en las periferias de los llamados “gueto gay”.

Ahora bien, ¿cómo se manifiestan los rituales de la performance del deseo en torno a estos territorios expuestos al acecho y la tensión? A la deriva. “Deriva del yo, del deseo. La deriva de los sujetos involucrados en el “mercado homosexual” no se verifica solamente en lo individual —a través de las inscripciones categoriales—, sino que atañe también al plano espacial. La deriva o “draga” —deambuleo por ciertas calles de la ciudad, a la busca de un amante ocasional, estilo “programa de una sola noche”— configura el modo básico de circulación en el medio”. Perlongher relaciona estos circuitos con aquellos que Benjamin definía con la figura del *flanêur* que se perdía en la ciudad a la captura de su deseo, entrando y saliendo de ella y separándolo de la procesión automatizada de la multitud. La calle de Perlongher es la del *miché*, el gran *flanêur* de la noche, que ocupa un lugar transitoriamente, en un baño, en una calle, en un sauna, en un cine, pero un lugar anónimo cuyo valor agregado es el dinero, pasando por el ritual sexual, iniciado en el intercambio de miradas y la tensión que esto genera. Estos lugares de errancia, invitan a la circulación, a la draga, a la deriva, al vagabundeo.

Este ritual de vagabundeo según Perlongher es organizado, premeditado, es decir, el deseo se mide, se procura, pero se calcula de acuerdo a lo que pueda suscitar, sabiendo que la violencia es siempre un potencial factor unido al deseo, como medir también la posibilidad de pago del cliente. La pasión nómada crea o genera esta circulación descante y “al mismo tiempo, esa especie de desterritorialización es mediada por el cálculo. Deseo e interés, acaso y cálculo: el “paseo esquizo” de los homosexuales y los prostitutas oscila permanentemente entre esos dos polos”, concluye.

Desde esta perspectiva, es interesante notar esta mirada que se disloca en la tensión de procurar el objeto deseado. Se trata de un sistema que implica la adopción corporal de diferentes posiciones que marcan las fronteras de las áreas del deseo y dialogan junto con la postura que conforma una mirada en tensión. Para comprender la tensión en la mirada, resulta relevante traer a mención el vínculo que Perlongher realiza entre el *flanêur* y el sujeto que está de *paquera*. Al fin de cuentas, inserto en la masa, con la mirada al acecho, atenta a captar las vibraciones y los movimientos que dotan de particular poder de visión al sujeto que procura un objeto de deseo: “El sujeto que *paquera* se desliza entre la multitud, y capta sexualizando los incidentes aparentemente anodinos o insignificantes del espectáculo de calle” (Perlongher 1987: 158). Ambas miradas “atravesan la multitud” y están alertas del sistema de intercambios visuales y de la reciprocidad entre éstos.

Como reflexión final destacamos que en *O negócio do michê: a prostituição viril* (1987) notamos el antecedente de Néstor Perlongher sobre sus postulados de errancias e intemperie del sujeto arrojado a la noche clandestina. Leemos este gesto intelectual subrayando las cuestiones que Perlongher teoriza analizando los avatares en torno a miradas en tensión que, de alguna manera, dan lugar a seguir reflexionando acerca de la figura del *michê*, las prostitución y prácticas de trabajo sexual en la literatura. Este posicionamiento perlongheriano responde al hecho de que el autor es asimismo el precursor del neobarroco como movimiento poético rioplatense que se asocia en cierto modo, a un cambio y continuación de una lógica neobarroca. La estética que signa el neobarroco, colabora con esta mirada en torno a corporalidades nómades, erráticas y excesivas.

En este sentido, el estudio del *michê* trasluce el complejo sistema de miradas existente en las calles y en los espacios públicos de la metrópoli identificando una mirada tensa, que necesita fijar para entrar en

el universo de la entrega y el placer. Los restos materiales que son arrojados a ese “desagüe libinal” crean la “condición de basural” del sujeto, que es la gran apuesta de la teoría y poética perlongheriana.

***Lucía Caminada** es Profesora Titular ordinaria de Literatura Argentina II en la Universidad Nacional del Nordeste. Se repatrió con el Programa Raíces a Argentina en 2016. Directora del proyecto de Investigación “Manifestaciones y narrativas en Argentina: literaturas y culturas”. PhD Cultural Studies in Literary Interzones con Beca de la Unión Europea Erasmus Mundus en Italia, Brasil y Francia. Autora de los libros *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*, Prometeo, Caba, 2020, *Literatura impenetrable (dir)*, Eudene, Resistencia 2021.

Bibliografía

- Amícola, José (2002). “Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 11 - Nro 14, Mar del Plata. 167-175.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.
- Butler, Judith (2018). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Panesi, Jorge (2013). “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. *Cuadernos LIRICO*. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1139>; DOI: 10.4000/lirico.1139
- Perlongher, Néstor (2016). *Los devenires minoritarios*. Barcelona: Diaclassa.net.
- Perlongher, Néstor (2002). *Prosa Plebeya (1980-1992)*. Buenos Aires: Colihue.

- Perlongher, Néstor (1987). *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense.
- Perlongher, Néstor (1999). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.
- Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Corporeidad heterónoma en *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara: un relato de la radicalidad ética

José Emiliano Garibaldi Toledo*

La realidad de una ficción poética sucede, como la realidad de los sueños, en un universo paralelo del que llamamos real, un universo que se rige por sus propias leyes y se ordena según su propio código. Y acá termina todo lo que la literatura y el sueño tienen en común. Donde empieza lo formal, lo diurno, empieza la verdad del arte.

Abelardo Castillo.

En *Romance de la Negra Rubia* (2014), Gabriela Cabezón Cámara (1968) indaga en las potencialidades narrativas de la radicalidad ética, entendida como un discurso de ruptura con la ética normativa, al presentar una personaje marginal cuyo sacrificio involuntario, en el cual su cuerpo completo es calcinado, le permite convertirse en la cabecilla de un grupo rebelde. La narradora cuenta en primera persona la historia de la apertura de su propio cuerpo a las otredades que circundan y, por ende, construyen su identidad. Inmerso en un contexto desolador, el cuerpo quemado de la personaje anula la concepción clausurada de la subjetividad, y en esto reside la posibilidad de su transformación en un sujeto ético o dividuo, en términos de lo que Simon Critchley concibe como experiencia ética. Se retoma la propuesta de Raúl Dorra, en *La casa y el caracol* (2005), de una semiótica corporal, con el fin de señalar las características que el cuerpo de la santa adquiere conforme avanza la recuperación de sí misma y, a la vez, de la rebelión que encabeza. Una de estas características es la adecuación de

elementos no sólo variados, sino contrarios en el cuerpo de la protagonista, a modo de un oxímoron corporal, en el cual cabe incluso la perspectiva de la clase considerada la enemiga de los rebeldes.

Un esbozo de la radicalidad ética

Es muy probable que al escuchar la palabra “ética”, enmarcada además en la interpretación de una obra literaria contemporánea, nuestro pensar se desgrane en una lenta y tediosa avalancha de memorias culposas y futuras obligaciones que opacan, sino es que oscurecen por completo, nuestros intentos de llevar una lectura libre o al menos gozosa. Parece que ese insidioso vocablo, su historia y sus promesas de bienestar generalizado, está marcado por una serie de implicaciones que nada tienen que ver con la vida y su disfrute, sino todo lo contrario:

En verdad, ética designa hoy un principio de relación con ‘lo que pasa’, una vaga regulación de nuestro comentario sobre las situaciones históricas (ética de los derechos del hombre), las situaciones técnico-científicas (ética de lo viviente, bio-ética), las situaciones sociales (ética del ser-en-conjunto), las situaciones referidas a los medios (ética de la comunicación), etcétera (Badiou 2004: 25).

Parece de esta forma porque la ética, como nos dice Adorno resucitado por Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, tiene su propia historia como herramienta y estrategia de control de los cuerpos y de las subjetividades. Es un proceso inexorable, observa Adorno, esto de la violencia ética, ya que un *ethos*, un sistema de referencias conductuales, que pretende eternizarse y ser aplicado de manera generalizada, cual mesa de Procusto, no puede sino dejar como legado miles de extremidades en el suelo ensangrentado:

(...) el *ethos* colectivo instrumentaliza la violencia para mantener la apariencia de su carácter colectivo. Es más: ese *ethos* únicamente se convierte en violencia cuando llega a ser un anacronismo. Lo que esta forma de violencia ética tiene de extraño desde un punto de vista histórico —y temporal— es que, si bien el *ethos* colectivo se ha vuelto anacrónico, no se ha convertido en pasado: persiste en el presente como un anacronismo. Se niega a volverse pasado, y la violencia es su modo de imponerse al presente. A decir verdad, no sólo se le impone: también procura eclipsarlo, y ese es precisamente uno de sus efectos violentos (2009: 15).

Se puede entender, entonces, como violencia ética que a esos brazos, a esas piernas y a esas cabezas cortadas se les haya negado su condición de procesos históricos, se les haya negado su existencia como extremidades de cuerpos sociales, se les haya negado una voz para contar la historia de su origen, se les haya negado, al fin, la experiencia, entendida como la búsqueda constante de nuevas formas de ser y estar en un mundo adverso.

Si me aventurara a decir “la interpretación desde la ética puede ser una experiencia placentera”, quienes escuchen o lean estas palabras estarán en su derecho al gesto irrevocable de la condescendencia o la incredulidad. Esto es así debido al anacronismo del *ethos* normativo o prohibitivo que se funda en la engañosa oposición del castigo o la recompensa, engaño que reside en la ilusión de la voluntad al momento de decantarse por uno de los dos extremos, ya que al final lo que verdaderamente importa es el acatamiento o violación del mandamiento correspondiente desde prescripciones morales anteriores al propio surgimiento del sujeto. No obstante, lo anterior, sostendré no sólo que “la ética puede ser una experiencia placentera”, sino que debe serla, si se entiende por placer la expansión de nuestras subjetividades a través de la experiencia estética; si se puede, a su vez, concebir la ética como un espacio en constante creación y transformación, antes que

como una serie de preceptos infalibles a los que nuestra conducta se debe constreñir.

Esta concepción de la ética como un espacio dinámico es el punto de arranque de lo que hemos llamado radicalidad ética. Una de las implicaciones de esta forma de entender la ética es la valoración del actuar humano desde su fidelidad al acontecimiento mismo, como propone Alain Badiou, antes que por la obediencia o quebrantamiento de tal o cual precepto: “Ser fiel a un acontecimiento es moverse en la situación que este acontecimiento ha suplementado, pensando (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación ‘según’ el acontecimiento” (2004: 71). Del acontecimiento como núcleo valorativo deriva la pregunta sobre el lugar de la otredad en la constitución de nuestra individualidad, ya que se cuestiona la autonomía absoluta del sujeto, sus acciones y sus pensamientos, cuya estabilidad identitaria debe ser necesariamente endeble para permitir la entrada de esas otredades en la piel misma de nuestras existencias: “El problema es que el «respeto de las diferencias» y la ética de los derechos del hombre ¡parecen definir muy claramente una identidad! Y que, en consecuencia, respetar las diferencias no se aplica sino en la medida en que éstas son razonablemente homogéneas a dicha identidad” (Badiou 2004: 50).

Esta radicalidad en el discurso ético conlleva, ineludiblemente, un rompimiento con las reflexiones filosóficas en torno a las relaciones yo-tú, esto en el sentido en el que Enrique Dussel aborda los matices entre lo di-ferente y lo dis-tinto: “La di-ferencia supone la unidad: lo Mismo. Mientras que lo dis-tinto (de *-dis*, y del verbo *tinguere*: pintar, poner tintura), indica mejor la diversidad y no supone la unidad previa: es lo separado, no necesariamente procedente de la identidad que como Totalidad los comprende” (2014: 102). En el primer caso, la violencia ética radicaría en la adaptación de quienes se perciben como

di-ferentes a la Totalidad; en el segundo, la dis-tinción invitaría al sujeto a pensarse desde las tonalidades que cada acontecimiento, cada encuentro o desencuentro con la figura de la otredad, va esparciendo en la identidad individual, la cual ha dejado de ver la autonomía como la meta de sus aspiraciones y sus libertades, esto debido a la conciencia de su condición heterónoma.

Habría que añadir a estas consecuencias a partir de la experiencia de la radicalidad ética que el yo, puesto en acontecimiento, asume la figura del otro no como un elemento abstracto del cual la identidad busca protegerse, sino desde su materialidad como cuerpos sintientes que se buscan mutuamente: “Ese proceso, pues, comenzaría cuando ‘el otro’ —un cuerpo, un útil, un animal, una piedra— se instala ante mí llamándome para que juntos iniciemos un proceso de transformaciones significantes” (Dorra 2005: 41). De esta forma radical de comprender la ética es que surgen las preguntas que guían nuestra lectura de *Romance de la Negra Rubia*: ¿en qué sentido esta narración propone un llamamiento a la escisión o desbordamiento del yo individualizado? ¿A partir de qué estrategias retóricas inscritas en la forma narrativa se hace una crítica a la ética normativa? ¿Cuáles y en qué dimensiones explora las posibilidades enunciativas de la heteronomía este relato de la radicalidad ética?

Corporeidad heterónoma en *Romance de la Negra Rubia*

En su novela de 2014, Gabriela Cabezón Cámara (1968) explora las posibilidades de la radicalidad ética al exponer ante los lectores la voz de una narradora en primera persona que intenta dar cuenta de su propia historia como cabecilla de un levantamiento popular, centrado éste en el reclamo por un lugar digno donde vivir. Destacamos de una vez la consideración de la voz como una forma en la que el cuerpo se extiende, se expande y abarca otros cuerpos:

[...] un cuerpo que toca a otros para producir un efecto de ‘unión’ por el cual un sujeto deja en el (los) otro(s) esos estigmas que, al mismo tiempo que lo separan de los demás hasta el extremo de hacerlo *único* le dan la posibilidad de unirse a ellos a través, justamente, de sus marcas diferenciales. La voz se *inscribe* en el cuerpo del otro, deja allí sus estigmas” (Dorra 2005: 40).

Ante este cuerpo en expansión que es la voz de la narradora, agregaríamos el matiz de que esas marcas diferenciales se convierten en marcas distintas, ya que su cuerpo no le pertenece del todo, en principio porque esas marcas son borradas por el acontecimiento de su cuerpo en llamas, lo que en la narración se presenta como el sacrificio, motivo ya analizado por Alicia Montes en “Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara”. Esta primera borradura del cuerpo es uno de los momentos imprescindibles en la estructura de la experiencia ética: el extrañamiento y la subsiguiente escisión del yo, como señala Simon Critchley, a partir del cual es posible que el sujeto, antes sometido a la individualización, se abra y se deje *afectar* por el otro, en este caso por la otra, y así tenga conciencia de su condición heterónoma y de su constitución ética:

[...] el sujeto ético está constituido *hetero-afectivamente*. Es un *sujeto escindido*, dividido entre sí mismo y una demanda que no puede cumplir, una demanda que lo hace ser el sujeto que es, pero que no puede satisfacer del todo. La soberanía de mi autonomía siempre es usurpada por la experiencia heterónoma de la demanda del otro: el sujeto ético es un *dividuo*” (2010: 21).

En *Romance de la Negra Rubia*, el proceso de la experiencia ética inicia con el cuerpo calcinado de la narradora, la escisión, en este relato, parte del extrañamiento del cuerpo mismo de la protagonista, cuya materialidad se convierte en una tabula rasa en la cual es posible inscribir no una identidad como tal, sino una nueva manera, forma o

mecanismo de abordar las relaciones entre el yo y las otredades. Uno de estos mecanismos es la aceptación de que el acontecimiento no pertenece al reino de la intencionalidad, sino que se configura como un espacio de valoración heterónoma, al que puede acudir una multiplicidad de voces en pos de su reivindicación, lo anterior en vista de que los acontecimientos son, desde la perspectiva de Badiou, “singularidades irreductibles, ‘fuera-de-la-ley’ de las situaciones. Los procesos fieles a una verdad son rupturas inmanentes reinventadas por completo en cada ocasión” (2004: 74). Es el caso del acto fundador del movimiento pro vivienda digna que encabeza Gaby, quien al momento de prenderse fuego a sí misma, como ella confiesa: “Debería haber incendiado a canas y judiciales en vez de volverme bonza” (Cabezón Cámara 2014: 9). No tiene motivaciones políticas, ni mucho menos religiosas, fue más bien un “accidente” debido al exceso de merca, aun así el grupo de okupas une sus voces y le asigna su propia valoración mítica: “«¡Tenemos una muerta, tenemos una muerta!», se hicieron míos y me hicieron suya los míos” (Cabezón Cámara 2014: 5), la cual se puede entender como el acto fundacional del acontecimiento y, por tanto, como el punto inicial de un proceso ético en búsqueda de nuevas formas de estar y comprender el mundo circundante. Desde este punto inicial, la individualidad de la personaje se vuelve difusa, y en esa difusión, en esa falta de centralidad, en la inconsistencia de su corporeidad, reside su cualidad heterónoma, gracias a la cual puede inscribirse y dejarse inscribir en otros cuerpos, tanto colectivos, como es el caso de quienes nombra los suyos, como individuales, como Elena, su compradora, amante y mecenas.

El acontecimiento, así, no se deja aprehender por la intención, sino por la valoración colectiva: “inventé un mito de origen que todos querían creer, el comienzo de un relato que nos daba cohesión” (Cabezón Cámara 2014: 12). Es desde esa desposesión de sí que la narradora lanza su voz al mundo, se expande y se convierte en discurso estético y político, con sus claras dosis de religiosidad. La santa, le llaman sus

seguidores, y quienes no la siguen ven en ella, en su maleabilidad, una oportunidad de acumular capital simbólico, aparecen así, los simuladores que intentan aprovechar ese clamor popular. De esta manera, el movimiento crece y gana no sólo adeptos, sino también objetivos concretos, se apropian de edificios y decretan leyes, entra, así al juego: “Me creció como una pija, vivía al palo todo el día [...] y giró toda mi vida en torno a esa calentura, la de tener más poder” (Cabezón Cámara 2014: 14). Es en este sentido que la radicalidad ética se aleja de la simplificación que la ética normativa impone al sujeto, ya que éste obedece o no, se es buena persona o mala persona, mientras que en el proceso de inscripción del otro, el yo experimenta, y en esa experimentación cabe muy bien la posibilidad de la apropiación y el desvelamiento de las voces contradictorias que nos conforman.

El desprendimiento de sí provoca, a su vez, que el cuerpo de la personaje, así como su misma identidad, se erija desde la estrategia del oxímoron; es decir, que la experiencia identitaria de Gaby no se decante por alguno de los extremos, sino que éstos puedan, no sin cierta dosis de violencia, completar el acontecimiento de su rebeldía. El oxímoron, emprendido en el nivel del lenguaje, permite a la narración superar las limitaciones del binarismo, no sólo sexual sino también moral. La disyuntiva, así, no se centra en la elección entre ser negra o ser rubia, ella es la Negra Rubia y en ella conviven los dos mundos, sino en la forma en que esas voces, que son también cuerpos, las que la nombran como santa y las que la venden como obra de arte, se van adhiriendo a su experiencia. Es en este sentido que se puede comprender la donación y el sucesivo trasplante del rostro de Elena como un acto radical de acercamiento a la otredad, tal como lo plantea Dussel: “«Cara a cara» significa la proximidad, lo inmediato, lo que no tiene mediación, el rostro frente al rostro en la apertura o exposición de una persona *ante* la otra” (2014: 120). Este rostro, el de Elena, no obstante, no se ubica frente a, sino *en* y sobre la narradora: “La quise a Elena y algo de ella vive en mí. No hablo del lugar común, uno lleva

tanto muerto dentro del corazón: lo que vive en mí de ella lo llevo puesto en la cara” (Cabezón Cámara 2014: 16). Es de esta forma que el cuerpo de la santa encuentra en la heteronomía, en la conciencia de su desposesión y su apertura, una nueva forma de experimentar el acontecimiento de la otredad.

En este relato, leído desde la radicalidad ética, el cuerpo de Gaby funciona como un espacio desde el cual es posible unir los extremos en los distintos niveles de la experiencia, lo alto y lo bajo, la santidad y el goce carnal del cuerpo, Europa y América Latina, pero esta unión no es ingenua, no sucede simplemente, ya que pide el sacrificio¹, la calcinación del rostro y el dolor de quien pone el cuerpo, de quien después también lo expande a través de su voz, de la escritura como una extensión de la corporeidad heterónoma. A pesar de todo, ese dolor inicial no permanece, sino que es el punto de arranque de la escisión del yo, que en este caso no sólo acontece en la subjetividad de la personaje, sino que se manifiesta también, a modo de alegoría política, en su corporeidad. Así, Cabezón Cámara despliega una serie de marcas identitarias, el nombre, la clase, el género, el rostro, que se van desgranando a lo largo del relato para después enfocarse en la reconstrucción de sí, a través de la adhesión que la narradora hace de las otredades en su propia experiencia. El relato, entonces, explora las posibilidades narrativas de un yo desvanecido que a partir de los encuentros y desencuentros con lo dis-tinto descubre, casi inadvertidamente y en su propia condición heterónoma, nuevas formas de ser y estar para, a su vez, transformar una realidad. Una realidad inherentemente violenta que intenta aniquilar la experiencia de las otredades, que busca también imponer la subjetividad individual y autónoma como el centro mismo de esta experiencia, ya sea desde el espacio estético como en el político, es necesariamente violenta. Sin embargo, y ya que “la ética

¹ Para abundar sobre la importancia del sacrificio en la nouvelle, ver el artículo de Alicia Montes que se incluye en la bibliografía.

no puede basarse en ninguna teoría del sujeto previamente dada, porque el sujeto no es algo que uno sea, sino más bien algo en lo que uno se convierte” (Critchley 2010: 65), la postura de la escritora argentina ante esa realidad violenta es también ética, en vista de que su narración asume la apertura a otras corporeidades y otras subjetividades como una forma de reconstitución de sí. Es esta reconstitución de sí el punto desde el cual la radicalidad ética se vincula con la experiencia estética y con la resistencia política.

***José Emiliano Garibaldi Toledo.** Nacido en Ciudad de México en 1979. Licenciado en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Maestro en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor en Letras Latinoamericanas por la UNAM. Docente/investigador de la Licenciatura en Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas desde 2009. Artículos publicados: “Errantes en diálogo: personajes extraterritoriales en la narrativa breve de Onetti y Faulkner”. *Revista Iberoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas*, vol. 8, núm. 15, enero-junio 2019 (en colaboración con la Dra. Marcela Gándara Rodríguez). “Rebeldía y ética heterónomas en dos cuentos criminales de Abelardo Castillo”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2020). *La expansión del género negro*. España: Andavira. “El grillo rebelde: experiencia ética de la resistencia en la escritura temprana de Abelardo Castillo”. En Ivette Lozoya López y César Zamorano Díaz (eds.) (2021). *Revistas y redes en la conformación del campo intelectual latinoamericano*. Chile: Ariadna. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre ética y literatura, que incluye las perspectivas teóricas desde la marginalidad, así como los géneros como el terror y la ciencia ficción en Latinoamérica.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2004). *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras. México: Herder.
- Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, trad. Horacio Pons. Argentina: Amorrortu.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Critchley, Simon (2010). *La demanda infinita. Ética del compromiso, política de la resistencia*, trad. Socorro Giménez. España: Marbot.
- Dorra, Raúl (2005). *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. México: Plaza y Valdés.
- Dussel, Enrique (2014). *Para una ética de la liberación latinoamericana (Tomo I)*. México: Siglo XXI.
- Montes, Alicia (2018). "Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en *Romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara". *Debate feminista*, vol. 56. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.02>

Nación Vacuna: la construcción discursiva del Estado como matadero de cuerpos femeninos

Victoria Gil Gaertner*

El artículo analiza en *Nación Vacuna* (2017) de Fernanda García Lao (Mendoza, 1966) cómo el cuerpo femenino se vuelve mercancía que alimenta y engendra con el objetivo de salvar la estabilidad y la imagen pública del Estado argentino en detrimento de su humanidad, a partir del trabajo crítico colectivo editado por la profesora y escritora activista estadounidense Greta Gaard (California, 1960) sobre el ecofeminismo. En esta novela, García Lao nos presenta una ucronía de la Argentina que retoma y reescribe las consecuencias de la guerra de Malvinas (1982). En un tiempo indefinible de posguerra, la Junta de gobierno argentina que ganó el enfrentamiento bélico desarrolla un proyecto de salvación de los héroes infectados en las “islas M.”. Para ello, las mujeres candidatas son vacunadas y destinadas a ser úteros que los soldados enfermos llenarán o consumirán en un acto teatral y patriótico.

El discurso da cuenta de la fragmentación de los cuerpos femeninos y de sus conciencias, de las paradojas que aquejan al movimiento feminista y de las injusticias que son la esencia de un aparato estatal heteropatriarcal en el que la opresión, el sexismo y el especismo son sistémicos.

En las últimas décadas han surgido narradoras argentinas que, afortunadamente, gozan de una difusión *in crescendo* en el circuito editorial especialmente nacional pero también, internacional.¹ Un rasgo que las distingue es la exploración de temáticas que ahondan en una nueva mirada respecto a la construcción de los cuerpos como territorios en

¹ Algunas de ellas son Agustina Bazterrica, Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Pola Oloixarac, entre otras.

los que las entidades aglomeradoras de poder dinamitan, fragmentan y derrumban las subjetividades en consonancia con el formato de las industrias propias del sistema capitalista. Fernanda García Lao (Mendoza, 1966), escritora y dramaturga, forma parte de este grupo de la *novísima* novela argentina que carece de reparos a la hora de excavar en un lenguaje afilado para dar cuenta de una sensibilidad particular frente a las crueldades sistémicas. A lo largo de su obra, explora diferentes construcciones y fragmentaciones del cuerpo. Particularmente, en *Nación vacuna* (Emecé, 2017), su última novela, éstos son el terreno concreto en que se ancla el poder. Aquí, la autora nos presenta una ucronía de la Argentina que retoma y reescribe las consecuencias de la guerra de Malvinas (1982). En un tiempo indefinible de posguerra, la Junta de gobierno nacional que ha ganado el enfrentamiento bélico desarrolla un proyecto destinado a la salvación de los soldados heroicos que defienden la soberanía en las “islas M.” pero que se encuentran infectados por un virus desconocido que casualmente surge en un terreno ya devastado por la guerra. Para ello, el aparato estatal realiza una selección de mujeres que son analizadas bajo estrictos procedimientos con el fin de elegir a las más indicadas para llevar a cabo la misión de la cual depende el régimen. Si bien podemos adentrarnos en el texto por diferentes caminos de lectura, en esta oportunidad nos enfocaremos en dilucidar cómo el lenguaje se vuelve instrumento para construir un discurso patriótico que legitime la explotación de las mujeres, de qué manera una rebelión desdibujada se apropia de él para desarticularlo, cómo las políticas estatales fragmentan los cuerpos femeninos y, en consecuencia, desde qué postura reaccionan los grupos feministas ante esta situación.

A partir del trabajo crítico colectivo editado por la profesora y escritora activista estadounidense Greta Gaard (California, 1960) sobre el ecofeminismo, analizaremos cómo el cuerpo femenino se vuelve mercancía que alimenta y engendra con el objetivo de salvar la estabilidad

y la imagen pública del aparato estatal heteropatriarcal en detrimento de su humanidad.

Al adentrarnos en el texto, nos recibe una prosa enteramente fragmentada en la que prima la ausencia de diálogos y el discurso libre indirecto. El relato es narrado por Jacinto Cifuentes, un empleado administrativo del Estado con una vida de sabor insulso. Él es el encargado de seleccionar a las afortunadas que llevarán el peso de la concreción del proyecto. Su voz está atravesada por la del resto de los personajes y es a partir de estas interferencias que accedemos al contexto en que se gesta la misión para afianzar la soberanía en las islas. Los sobrevivientes quedaron desamparados en el destierro insular “cautivos en la cámara frigorífica del destierro oceánico” (García Lao 2017: 23) y la prensa oficial justifica su sacrificio en pos de la preservación de la población continental. Sin embargo, ante la caída en picada de la imagen pública de la Junta, ésta dispone distintas operaciones esperando revitalizar el triunfo deslucido, entre ellas un festejo armado por la prensa:

Ganar las M nos dejó solos. Sin ejército, no somos más un país sino un riesgo.

Para compensar la escasez ideológica y la falta de recursos, la Junta (...) promueve el día de la Guerra Ganada. Reparten banderines y miniaturas de torpedo para recordar a los héroes. Se sacan fotos con los niños contratados, filman avisos propagandistas impostando una prosperidad mal actuada. Pero no convencen salvo a los suyos. (...) Traigan con vida a los héroes y recuperen la flota. La Junta dice tener otros propósitos. No sabemos cuáles (2017: 43-44).

El aparato gubernamental apela a las estrategias de marketing para disfrazar la errancia de sus políticas y el presente de un país cuyo poder merma día a día. Jacinto, lejos de justificar tal accionar, lo devela y se identifica con la incertidumbre del porvenir. La incipiente oposición que reclama a los héroes y la flota abandonados obliga a la Junta a

desarrollar un plan delirante basado en la idea de sacrificio revestido de heroicidad como medio por el cual, incrementar los aliados al régimen. El Proyecto Vacuna, entonces, consiste en la vacunación de todos los miembros de la comitiva que irá a las M. y éstos serán los encargados de proveer tal cura a los infectados insulares. No obstante, en el transcurso de la novela, se da a conocer el lado B de la iniciativa por el cual las candidatas son destinadas a ser úteros que los soldados enfermos llenarán o consumirán en un acto teatral:

La ganadora del Proyecto Vacuna viajará a las M, secundada por dos finalistas. Los treinta infectados las esperan. Nunca los olvidamos, mienten. Hemos logrado una Vacuna que es un escudo de protección masivo. Pero no sólo reanimaremos clínicamente a los sobrevivientes. Nuestra cruzada es moral: hace meses que viven sin hembras. Sodomizados, no son un buen ejemplo para la patria. Las seleccionadas vivirán con los héroes en los barracones hasta quedar preñadas. Las M resurgirán y de ellas nacerán niños sanos. Gracias a las hembras reconquistaremos el mito de nuestro máspreciado pedazo de tierra (2017: 70-71).

Las candidatas son deshumanizadas porque reemplazan sus nombres por números cuando ingresan al programa² y a la vez, como se puede ver en esta cita, son animalizadas en tanto que no son personas sino presas cuya función es cumplir un deber patriótico que responde a la moral machista y heteropatriarcal en la que hay una necesidad biológica de los hombres de atender sus instintos sexuales.

En *Ecofeminism. Women, Animals, Nature* (1993), Gaard explica al ecofeminismo como una teoría cuya puesta en práctica tiene como objetivo lograr la liberación de todo grupo oprimido históricamente

² Aquí un posible intertexto es la novela *Ornamento* (Periférica, 2015) de Juan Cárdenas en el que se desarrolla un proyecto de experimentación con una droga sintética que sólo afecta a las mujeres y para eso seleccionan a un grupo reducido al que despojan de sus nombres reemplazándolos por números.

(animales humanos y no humanos) a partir del dismantelamiento de las relaciones y estructuras de poder que siguen y reproducen una lógica de dominación y de jerarquía. En este sentido, se identifica un grupo privilegiado (humanos mayormente masculinos de clase media-alta desarrollados tecnológicamente e industrialmente) que oprime a los animales no humanos, a la naturaleza “no desarrollada” y la clase trabajadora y pobre, especialmente a las mujeres que la integran (1993: 1). En la novela de García Lao, el sector dominante es manejado por hombres civiles y militares. El patriarcado, según la Dra. Janis Birkland, “refiere al sistema masculino dominante de relaciones y valores sociales (...) [en el que] la devaluación sistemática del ‘principio femenino’ ha sido la base fundamental de la dominación” (1993: 17). Entendiendo que éste es el sistema que configura las relaciones sociales, incluso actualmente, no sorprende que las mujeres sean concebidas desde una perspectiva utilitaria e instrumental en tanto que son funcionales a los propósitos de un gobierno basado en el autoritarismo y el poder jerárquico. En este presente ficcional de la Argentina, no hay ninguna mujer en puestos de decisión, sino que son las asistentes y ejecutoras de las directivas estatales.

Asimismo, la Junta construye este proyecto como un dispositivo de control demográfico. Nos encontramos, entonces, ante un régimen que ejerce la biopolítica con la que administra la vida y la muerte de los individuos ya sean éstos los soldados que aguardan en las islas, como la comitiva que va a ir a salvarlos y a engendrar nuevos habitantes sin virus. La biopolítica según Foucault es la función del poder que no mata sino que gestiona la vida (López 2014: 117), por lo que, el hecho de que el Estado abandone temporalmente a sus héroes no implica determinar su muerte sino que los libra a sus suerte hasta que gesta el plan para hacer proliferar la población en las M.

Sin embargo, cabe resaltar que todas aquellas mujeres que no cumplen con los requisitos para ser seleccionadas son descartadas figurativa y literalmente. Jacinto es hijo del dueño del frigorífico central en el que se fabrican las cápsulas de carne. Aquí proyecta su aversión tanto hacia su progenitor como al consumo de animales puesto que es vegetariano. Este espacio de atmósfera densa y siniestra encierra para el narrador un horror inefable construido a partir de descripciones altamente gráficas de un recinto enorme llena de canaletas en las que circula la sangre de los animales faenados. En palabras del personaje, estamos ante un infierno líquido. Lejos de la exageración, las redes de canaletas parecen ser las venas del establecimiento que se nutren de sangre animal, incluyendo no sólo a las vacas y cerdos, también a las hembras. El hecho de descubrir allí los camiones con los que se traslada a las descartadas, resuelve su destino incierto aun así Jacinto no tenga pruebas contundentes:

Mi padre es un idiota. (...) me pasa un blíster de cápsulas carnales, así las llama. (...) Las guardo y siento que oculto a diez mujeres desnudas en el bolsillo. (...) las cápsulas ocultan los cuerpos procesados de las descartadas, no de las elegidas. Unas son alimento, las otras, vaginas redentoras. Como las vacunaron a todas, inmunizarán pijas y estómagos, todo en uno. (...) Evaristo [mi tío], mi gata y yo, las encapsuladas, las hembras, los infectados. Cadáveres en potencia. Tumbas a la deriva. Lo nuestro no tiene futuro. Miro el blíster a cada rato. Las cápsulas son de color piel (2017: 114-115).

El narrador sucumbe ante la sugestión y expresa una imagen concreta del sacrificio que supone este proyecto: el estado implementa una política que exige exprimir los recursos en su totalidad y por lo tanto, la entrega es doble, como alimento y como cuerpo gestante. Mauss y Hubert plantean que “todo lo que forma parte del sacrificio, está investido de una misma cualidad, la de ser sagrado. (...) [es] el medio que tiene el profano de comunicar con lo sagrado por la mediación de una

víctima” (2010: 49). En este sentido, la maternidad redentora como acto patriótico se reviste de un carácter sagrado en el que las hembras son mártires cuyos cuerpos son sacrificados en pos de un bien mayor. Además, estas cápsulas son adictivas y despiertan un deseo lascivo en los consumidores invocando su instinto salvaje y animal. Están diseñadas para que efectivamente, se concrete el coito.³ Son simbólica y físicamente obligados a procrear.

Por consiguiente, el lenguaje adquiere nuevas dimensiones significativas y se explotan los diferentes significantes de un mismo término. En este caso, ‘vacuna’ que, etimológicamente, deriva de *vacca* (vaca en latín) y se le llamó así porque la primera vacuna de la historia fue contra la viruela de vacas.⁴ En la novela tanto el plan estatal como el barco llevan este vocablo funcionando como sustantivo y adjetivo: el ‘Proyecto Vacuna’ y el barco ‘Nación Vacuna’. Que la nación porte este calificativo puede relacionarse con la esencia misma de nuestro país, cuya industria más importante es la agroganadera. El consumo abusivo es justificado desde el concepto de sacrificio abordado previamente.

El ecofeminismo, comprendido como un sistema de valores, un movimiento social y un plan de acción, percibe una correspondencia entre las estructuras e instituciones patriarcales y la crisis ambiental de la

³ Aquí podemos identificar un diálogo con la novela *Cadáver exquisito* (Alfaguara. 2017) de Agustina Bazterrica. Las circunstancias distópicas justifican el consumo de seres humanos. Otro intertexto es *El matadero* de Esteban Echeverría, en que dicho lugar funciona como alegoría de la problemática a nivel sociopolítico durante el gobierno de J. M. de Rosas.

⁴ El inglés E. Jenner en 1796 descubrió la capacidad inmunizadora contra la viruela humana que se producía inoculando material de las lesiones de viruela vacuna en humanos y lo publicó en 1798. A partir de 1846 se documenta, para simplificar, el uso de lat. *vaccīna* o ingl. *vaccine* para designar el material que se inoculaba procedente de vacas enfermas de viruela vacuna. Fuente: <https://dicciomed.usal.es/palabra/vacuna>

que la sociedad es artífice. En este sentido, la animalización y deshumanización de los sujetos femeninos deja en evidencia una equiparación entre las mujeres y los animales no humanos que responde directamente a la premisa antropocéntrica (y por lo tanto, patriarcal) de que hay una conexión entre ambos tanto por su capacidad de engendrar vida, darla a luz y criarla como por su comportamiento menos racional y más salvaje que el sexo opuesto. Esta premisa se ancla en el binarismo y el instrumentalismo que aliena al hombre de su comunidad y de la naturaleza y lo vuelve apático. Birkeland denuncia que las relaciones explotadoras se legitiman al asumir que las relaciones de poder y jerarquía son inherentes al ser humano y la sociedad. En este marco, son los sujetos masculinos de temperamento agresivo y competitivo los destinados a controlar la naturaleza y mantener el orden (1993: 24-26). Así, mujeres y animales no humanos son considerados naturalmente inferiores y se vuelven objeto de deseo de dominación de los opresores.

Lori Gruen (Chicago, 1962), filósofa ecofeminista y colaboradora del trabajo de Gaard, entre las teorías que explican el origen de esta conexión, repara en el modelo ganadero, adoptado al asentarse los primeros pueblos nómadas, como el faro que siguen las estructuras e instituciones patriarcales puesto que es gracias a él que los hombres observan y aprenden sobre la reproducción y la esclavización de otros seres. Con la necesidad imperiosa de mano de obra para trabajar la tierra, replican la explotación de las hembras no humanas en la esclavización de las humanas, cuya función es gestar y criar a los potenciales trabajadores (1993: 62-64). En *Nación Vacuna*, hay varias alusiones a las mujeres como vacas ya sean por parte del narrador, como por ellas mismas: “Era mi novia hasta que llegaba él. Un día mi hermano se recibió y la pidió en casamiento. La vaca dijo sí. Entregó sus tetitas al progreso” (64); “Buenas noches, dice. Soy una de las vacas que irá al matadero. Antes de ser entregada, les ofrezco una prueba de mi talento. He aquí mi leche, cuajo impuro del que Pirez no probó una

gota” (71). Trece, quien solía llamarse Lucero antes de quedar seleccionada, es humillada y obligada a participar del proyecto por su ex-marido, Pirez, el presidente de la Junta de Gobierno. Pero a diferencia de las otras candidatas es consciente plenamente de la opresión y esclavización que supone esta pantomima política.

Si retomamos los fragmentos de la novela antes mencionados, podemos ver que el proyecto Nación Vacuna, como operación estatal biopolítica, se fundamenta en esta relación jerárquica y la reducción utilitaria de los sujetos femeninos a los deseos reproductivos y sexuales de los hombres. El matadero de Echeverría evolucionado en el frigorífico de García Lao sintetiza el consumo de seres vivientes que comprenden no sólo a los animales sino también, a las mujeres. Son la otredad que debe ser controlada, son un recurso a explotar sin margen de desperdicio: engendran y/o alimentan.

La hazaña que entraña este proyecto sacrificial contribuye a la constitución de un discurso épico en el que las “Hembras por la Patria”, así llamadas por el Estado y la prensa oficial, son las mártires cuyos actos enaltecen, no sólo su figura sino también la del aparato estatal al que responden. Gracias a la imagen heroica publicitada, aflora nuevamente el sentimiento patriótico en la población e infinidad de mujeres exigen ser tenidas en cuenta para la misión. Aquí, la autora introduce un elemento que incomoda al lector:

Nosotras, las Re-evolucionarias en Contra, rechazamos el carácter heteropatriarcal del emprendimiento demográfico para las M implementado por la Junta. Y decimos que si quieren recuperar el MTU de 250 H.P, deberán incorporar a tres de nuestras dirigentes a la tripulación del Vacuna: una bisexual, una travesti y una transexual. En caso contrario, las M promoverán una población sesgada sexualmente. Estamos frente a la posibilidad de iniciar un paradigma social sin represiones ni sexismo. O perpetuar uno limitado, sexista y reproductivo cuya función no es otra que la mercantilización abyecta de la

sexualidad femenina en aras de sostener una victoria mentirosa y machista en toda la plataforma oceánica. (...) Sin nosotras no hay Nación ni Proyecto (2017: 128-129).

El efecto de lectura es contundente, un golpe seco a la retórica revolucionaria del movimiento feminista. Las Mujeres en Contra portan el estandarte de la inclusión sin cuestionar la esencia del proyecto en sí. Por el contrario, buscan incorporar dos sujetos con los que no es posible la reproducción biológica. Hay una clara problematización de las limitaciones del feminismo en cuanto la interpretación del concepto de inclusión —ya que no tienen en cuenta otras disidencias del colectivo como las personas intersex o queer— y porque el gesto revolucionario se reduce a la propuesta de sumarse al proyecto, sin desarticularlo internamente por deshumanizar los cuerpos femeninos. Paradójicamente, estas mujeres no frenan lo que critican, no pretenden su anulación sino, más bien, su reformulación para que sea inclusivo.

En términos de Gruen, este movimiento revolucionario enraiza las limitaciones de las corrientes feministas antropocéntricas como el feminismo liberal o marxista que postulan que la opresión de las mujeres es causada, en el caso del feminismo liberal, por la desigualdad entre el hombre y la mujer en educación y oportunidades, y en el caso del feminismo marxista, la opresión de las mujeres es una prolongación y profundización de la opresión histórica de la clase trabajadora por parte de la burguesía. Ambos, igualan al hombre y a la mujer pero siguen considerando a los seres humanos superiores a los animales no humanos y proponen como solución, la inclusión e integración de las mujeres en la producción. Deberían, entonces, ser considerados iguales ante la ley y, a su vez, deberían poder tener igual acceso a los medios de producción. Los animales por su parte, siguen siendo material útil y nada más (1993: 75-77). Las Mujeres en Contra, lejos de proponer

un desmantelamiento de las estructuras patriarcales, simplemente luchan contra la exclusión y perpetúan la idiosincrasia del sistema hegemónico, profundizando el especismo. Resulta una pantomima que dialoga incluso, con el artificio construido por la Junta para desarrollar una narrativa épica de la nación en el día que zarpa el barco desde Rawson:

El fotógrafo estatal nos saca otra foto ridícula frente al micro. (...) Somos un grupo sin esperanza. La única que posa es Cristiana. La veo con la manito en jarra y me da pena. Una modelo usurpando la épica de antiguas gestas, devenida en triste hazaña empresarial. Ya no quedan heroínas. Supongo que aún nos falta la fotito del adiós, en el barco. La imagen que signará nuestra epopeya. Si papá la enmarca y me coloca sobre su escritorio, seré el souvenir trágico de la familia (2017: 143).

En este fragmento, Jacinto despliega todo un campo semántico del género épico: “gestas”, “heroína”, “epopeya”, “trágico”; un campo abordado desde la ironía y la frustración. Cada gesto degrada la heroicidad del acontecimiento. La descripción de la imagen dista considerablemente de un retrato glorioso, más bien construye un cuadro de patetismo que se combina con el acto teatral que supone la despedida de la comitiva y se contrapone con el mito nacional que pretende construir la Junta.

El barco se dirige por tierra hasta Bahía Bustamente, donde zarpará hacia las islas. Por mal tiempo, vuelcan el camino. La operación se frustra y el grupo queda varado en un “limbo administrativo” (159) del cual no van a ser rescatados. Las *fakes news* impartidas por la prensa oficial se instalaron y para el pueblo la misión ya es un éxito. Mientras que, los elegidos están desamparados, como los soldados en las islas, reparan en su nueva situación: son libres porque no sirven al gobierno. Jacinto aprovecha este vacío legal en el que el tiempo parece estanco. Empero, donde aparentemente cualquier intento de rebelión

ha sido previsto y anulado por el sistema, se produce un levantamiento, una reacción contra el sistema estatal y su abandono. La comitiva crea una farsa por la cual el narrador será el donante, preñará a las hembras y el séquito volverá a Rawson con el primer bebé engendrado en las M, el bebé salvador. Jacinto redacta una carta fingiendo ser el último combatiente de la isla de modo que implementan la misma operatoria que la Junta: “Reciban el vástago que nazca primero como el fruto de una victoria amarga a la que fuimos sometidos pero de la que nos levantaremos. No cedan compatriotas. (...) El porvenir será joven o no será” (183). Jacinto utiliza la palabra como instrumento para mentir a la cúpula estatal y al pueblo a partir de esta retórica patriótica. Resuena en ella la frase de San Martín, “Será lo que deba ser o no será nada”, y este soldado falso se ve inscripto inmediatamente en el panteón de próceres nacionales.

El accionar de estos desamparados se configura como una expresión de carácter más revolucionario que el levantamiento de Mujeres en Contra. De todos modos, ambas reacciones suponen un enfrentamiento entre padre e hijo en el que el Estado es el progenitor que impone una norma y sin su existencia, no habría posibilidad alguna de que se gesticule una revolución, porque no habría entidad o sujeto ante el cual rebelarse. La misión, sin embargo, se ve nuevamente frustrada cuando logran encauzar el barco en el mar y otra vez, el clima desbarajusta los planes. El Proyecto Vacuna está destinado a perder el rumbo desde su ideación. No llegan a Rawson sino a unas islas despobladas en las que inevitablemente, flamea la bandera del enemigo. Se cae el velo que ocultaba todos los engaños formulados a lo largo de la trama.

En esta novela, la polisemia del lenguaje, la explotación de los múltiples sentidos de una palabra, encarna la construcción, por un lado, de un artificio político en el que las mujeres se vuelven mercancía que alimenta y engendra con el objetivo de salvar la estabilidad y la imagen

pública del aparato estatal heteropatriarcal en detrimento de su humanidad; y por el otro, la reacción paraestatal de impronta feminista limitada. A su vez, es el instrumento que da cuenta de la fragmentación de los cuerpos femeninos y de sus conciencias, de las paradojas que aquejan al movimiento feminista y de las injusticias que son la esencia de este sistema estatal en el que la opresión, el sexismo y el especismo son sistémicos. Por su parte, el ecofeminismo hace de la empatía, la compasión y la simpatía sus valores fundamentales para abolir las relaciones de poder basadas en la dominación y la jerarquía institucionalizada y revaloriza la otredad desde el respeto por la diferencia. En esta falsa ucronía, la rebelión de las Mujeres en Contra y de los soldados abandonados no logra un final distinto al histórico porque no proponen una real transformación de las estructuras y relaciones patriarcales en pos de la destitución de los binarismos entre cultura y naturaleza, seres humanos y animales no humanos, sino que refuerza el carácter inconcluso de un patriotismo esperanzado pero trunco.

***Victoria Gil Gaertner** es estudiante avanzada del profesorado y la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Forma parte del grupo de investigación Literatura y Política de la misma casa de estudios, dirigido por el Dr. en Letras Ignacio Iriarte. En el marco del proyecto grupal, se dedica a estudiar la obra de Fernanda García Lao y su influencia en la literatura argentina. De entre sus trabajos destacan “Unidad 8: El género teatral y los juegos dramáticos como estrategia pedagógica. Primera persona” y “Trabajo final: Las infinitas posibilidades de renovar lo que leemos” en Hermita, C. et al (comp.) (2020). *Géneros secundarios: Literatura y canon en la escuela*. Edición de L. Couso. Y “Un estado de quietud y reflexión ante el final inminente en *Salón de belleza* de Mario Bellatín”, expuesto en el 3º Congreso Internacional “Literatura y Enfermedad”; octubre de 2021, Lima, Perú.

Bibliografía

- Birkland, Janis (1993). "Ecofeminism: Linking theory and practice" en *Ecofeminism. Women, Animals and Nature*. Philadelphia: Temple University Press. 13-59.
- Chiani, Miriam y Sánchez, Silvina (2014). "Chicas del setenta. Las narradorashoy". *Katatay*, 9 (11-12), 45-51. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11461/pr.11461.pdf
- Gaard, Greta (1993). "Living interconnections with Animals and Nature" en *Ecofeminism. Women, Animals and Nature*. Filadelfia: Temple University Press. 1-12.
- Gallego Cuiñas, Ana (2016). "La novísima novela argentina del siglo XXI: lenguaje y vida" en *Romance Notes*. Volumen 56, N° 1. Editorial Board from UNC Chapel Hill.
- García Lao, Fernanda (2017). *Nación Vacuna*. Buenos Aires: Emecé.
- Gruen, Lori (1993). "Desmantling oppression: An analysis of the connection between Women and Animals" en *Ecofeminism. Women, Animals and Nature*. Filadelfia: Temple University Press. 60-90.
- López, Cristina (2014). "La biopolítica según la óptica de Michel Foucault. Alcances, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis" en *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*. Volumen 1, N° 1 - Noviembre 2013 a Mayo 2014. 111-137.
- Mauss, Marcel; Hubert, Henri (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

**Fuera de lugar. Figuraciones de la monstruosidad en
“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez y
Carne viva de Vera Giaconi**

Carolina Grenoville*

La configuración de la experiencia de la vida privada en la literatura argentina reciente se recorta como un objeto privilegiado al desplegar tanto la disposición topológica del universo feminizado del espacio doméstico capitalista como sus potencialidades emancipatorias. En la presente comunicación se analizarán distintas operaciones de desubjetivación que se despliegan en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Enríquez y en el tríptico compuesto por “Nosotros”, “Un pequeño cambio” y “Bajo la piel” de Giaconi. En estos cuentos, la monstruosidad se presenta como un producto pero también como un modo de contrarrestar la patologización de los cuerpos y su inscripción biopolítica. Es por medio de la intervención sobre el propio cuerpo que las protagonistas de estas narraciones libran una batalla contra una práctica nominativa que las condena a la domesticidad, el encierro o la violencia poniendo de relieve la interrelación entre la metáfora y la realidad factual, los “monstruos semiológicos” (Deleuze 2017) y los monstruos materiales. El conjunto de símbolos y categorías de lo femenino en virtud de los cuales se ha compartimentado y estratificado la vida se conjuga con distintas operaciones de *des-dibujamiento* que borrarían los modelos y figuras en que estos personajes se hallaban sujetos y desarticulan la perspectiva metonímica implicada en el estereotipo.

Preámbulo: un relato ejemplar

La novela *El tilo* de César Aira, que nada tiene que ver en principio con los monstruos, se abre y cierra, sin embargo, con dos símbolos de la localidad de Pringles que manifiestan de manera emblemática las

dos formas de la monstruosidad a las que nos referiremos en esta oportunidad.

El primero de esos símbolos es El Tilo Monstruo, como lo bautizó el narrador de niño, y que da título a la novela:

En la plaza de Pringles, además de diez mil tilos de esos, normales, había uno que por un extraño capricho de la Naturaleza se había vuelto enorme, venerable, el tronco retorcido, la copa impenetrable; veinte de los otros tilos fundidos en uno no habrían hecho este. Yo le había puesto de nombre El Tilo Monstruo. Lo miraba con cierto pavor, o por lo menos respeto, pero también con cariño, porque, como todos los árboles, era inofensivo. Nadie había visto un tilo de ese tamaño en otra parte, y los pringlenses lo teníamos por un monumento a la singularidad del pueblo. Era una aberración, pero grandiosa, con la majestad exótica de lo único e irrepetible (2005: 7).

El carácter monstruoso de este árbol reside en su desmesura. Es su desproporcionalidad lo que lo vuelve único e irrepetible; un ser sustancial, diferente a cualquier otro tilo, irreductible a la universalidad del signo. En las antípodas de este espécimen de la naturaleza y como segunda modalidad de lo monstruoso, se ubica la primera estatua de Pringles que se describe al final de *El tilo*: el Monumento a la Madre:

La estatua en sí era un verdadero anticlímax. Hasta a mí, que en mi vida había visto una estatua, me pareció un déjà-vu. Sobre un pedestal muy vulgar de granito rojo, una madre amamantando un bebé, en tamaño un poco mayor que el natural. Era de cemento blanco, y parecía haber sido hecha con un molde, sobre todo por la pose clásica, exactamente igual a la de una estampilla (2005: 115).

Esta “máquina infernal” (cuya mera presencia empaña el paisajismo y el estilo del complejo arquitectónico cuidadosamente diseñados por el célebre Salamone) sorprende por los motivos opuestos a los del árbol: todo en ella remite a algo conocido, familiar, ya visto, fabricado

y artificial. No sólo se trata de una representación de una escena este-reotipada: repetida hasta el cansancio, la imagen de la madre amaman-tando es ya en sí misma un modelo de conducta, uno de esos símbo-los-mandatos o símbolos legales, —mito también podríamos decir si-guiendo a Roland Barthes—, que prescribe lo que aparenta describir, produce lo que aparenta imitar, presenta como natural lo que es his-tórico y político. La escultura es además una mala copia, lo cual lleva a centrar la atención en el molde o continente más que en lo represen-tado o contenido, en el referente más que en lo referido. La estatua es monstruosa porque en ella la convención y arbitrariedad, la ley como pura forma quedan indecorosamente expuestas. La cruda exhibición del modelo social y, al mismo tiempo, de la ineludible y trillada fór-mula de representación de esa función sólo puede generar apatía o despertar alguna risita socarrona.

Para que algo así como una emoción o una experiencia tengan lugar, para que se despierte la conciencia *imaginante* del narrador y sobre-vengan los recuerdos, es necesario alejarse del radio de influencia de esa inexpressiva máscara materna. El tilo, en cambio, en la medida en que es esencialmente contingencia y singularidad, atrae e invita a la aventura: su fuerza de expansión metonímica transporta al narrador al pasado habilitando así el reencuentro con una infancia perdida, con escenas de una existencia pre-simbólica tanto individual como colec-tiva. El tilo no quiere decir nada, ni lo mueve motivación alguna, y, sin embargo (o quizá por eso mismo), provoca “respeto”, “pavor”, “cariño”. Intermediario entre memorias extrañas, este árbol se consti-tuye en objeto de veneración y deseo, en amuleto de una religiosidad laica que impulsa la circulación de experiencias comunitarias y satis-facciones pasajeras. El tilo es una muda aberración tan escandalosa como impasible.

De las tramas biopolíticas a las trampas literarias

En *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Gilles Deleuze establece las diferencias entre el sadismo y el masoquismo a partir del análisis minucioso de las especificidades literarias de los procedimientos de Sade y de Masoch. Es desde esta mirada atenta al particularismo formal que Deleuze cuestionará la reunión de estas dos perversiones en una misma entidad semiológica y caracterizará al término “sado-masoquismo” como un “monstruo semiológico”. Asimismo, plantea la necesidad de que la parte científica de la medicina (la etiología) se subordine a la sintomatología, que es su parte literaria, artística. Sólo bajo esta condición [la ciencia subordinada a la literatura] se evitará disociar la unidad semiológica de un trastorno y, a la inversa, reunir trastornos muy diferentes bajo un nombre mal pergeñado y en un conjunto definido arbitrariamente por causas no específicas (2017: 135).

Unos pocos años antes, en 1963 (el texto de Deleuze es de 1967), Michel Foucault ya había señalado en *El nacimiento de la clínica* los vínculos entre la clínica y la estética en la descripción de un objeto hasta entonces desconocido: el espacio tangible del cuerpo. La revelación del “mundo sordo de las entrañas”, el “revés negro del cuerpo” en el transcurso del siglo XVIII generó un delicado equilibrio entre la palabra y el espectáculo sostenido en base a la utopía de la descriptibilidad total: que todo lo visible sea íntegramente enunciable. A diferencia de la mirada intelectual, la experiencia clínica se identifica con una sensibilidad rica que se despliega en el espacio de la manifestación sensible. La teoría se pone en suspenso para cederle el protagonismo al uso inmediato de los sentidos. En el arte de la clínica, donde todo depende de un vistazo, de un “instinto feliz”, las certezas sólo pueden hallarse en las sensaciones mismas del artista.

Lo propiamente literario, entonces, sería este arte de describir que consiste ni más ni menos que en una lengua mesurada, hecha de fidelidad y firmeza, capaz de registrar el concurso de accidentes que manifiestan las cosas. Lo propiamente literario sería esta reticencia a la reducción nominalista y a la generalización. La literatura se anula como medio de significación para situarnos ante la cosa misma, para prolongar la experiencia y lo que es percibido en la superficie del cuerpo (Aira llama a este efecto de la escritura “la transparencia del estilo” [2005: 52]). Atenta a la diversidad de las bellezas, la literatura con sus trampas comunica lo incommunicable, lo que el lógico necesariamente excluye.

¿No es acaso cualquier nombre en cierto punto un *monstruo semiológico*, extractivo, finalista, total, totalitario? La Investidura simbólica de los cuerpos los asocia a una identidad, les asigna una idea de pertenencia y pertinencia. La primera manifestación de la biopolítica, su tecnología más elemental, consiste justamente en este acto en apariencia tan inocente (e inevitable, por otra parte) de designar a las cosas por su Nombre. Es en este sentido que Giorgio Agamben afirma que las categorías lógicas son “las armas devastadoras con las que se lleva a cabo la gigantomaquia biopolítica por el ser y con las que se decide en todo momento sobre lo humano y sobre lo inhumano, sobre un “hacer vivir” o un “dejar morir”. La subjetividad es el campo de esta lucha” (2000: 153-154).

La nominación (“mujer”, “niño”, “madre”, “vejez”, “juventud”) contribuye a consolidar la generalidad de un sentido y también un punto de vista o hábito de interpretación mediante la creación de una universalidad en sentido figural a la cual no le corresponde en rigor referente alguno. A medida que el símbolo gana en generalidad pierde su vínculo con la particularidad y se va vaciando cada vez más de contenido. Sin embargo, a través de la reiteración de acciones, estas significaciones consolidadas sobre la base de imágenes pobres e incompletas

se materializan en posicionamientos subjetivos, formas de vida y conductas muy concretos.

Volverse reptiles o de cómo eludir el poder del nombre

Los dos cuentos que analizaremos en esta ocasión presentan un mundo tanatológico en el que la vida de unos depende de la cosificación e incluso de la muerte forzada de los otros. Pero además *Carne viva* y “Las cosas que perdimos en el fuego” plantean este escenario como consecuencia de la constitución del cuerpo femenino como objeto de apropiación. La única manera de “liberar” al cuerpo es a través de su desconexión de los mandatos y atributos asociados comúnmente a la mujer (la maternidad, el matrimonio, el ideal de belleza, la sumisión). Se trata de una liberación por demás paradójica en la medida en que para generar una zona del espacio y del tiempo en la que las protagonistas no se vean reducidas a una imagen, a un objeto, emprenderán un camino de autolesión o flagelación. Frente a ese “monstruo semiológico” que es el signo mujer y que despliega y actualiza cada vez de manera condensada el mismo conjunto de atributos, estas ficciones responden con la producción de seres monstruosos pero *reales*. Frente al lugar común “mi mujer es un monstruo”, la literatura responde literalizando la metáfora.

El tríptico compuesto por “Nosotros”, “Un pequeño cambio” y “Bajo la piel” de Giaconi lleva a cabo una suerte de purga del espacio tangible e intangible, individual y público de la esfera privada: la casa, el cuerpo y la oscura existencia de la vida íntima. Ema, la protagonista de estos tres relatos, actúa como una eficiente ama de casa, poniendo orden y escudriñando cuidadosamente la intimidad con miras a desembrozar qué es propio y qué es ajeno, qué se conserva y qué se desecha, qué sitio exacto en la conciencia le corresponde a cada cosa.

En este afán por poner en orden *la casa del ser*, Ema buscará restituir lo que es externo a su lugar de origen: el afuera. Lo que se reconoce

como público, se sacará afuera de la conciencia del mismo modo que se saca la basura de la casa hacia el final de la jornada para hacer lugar y dar inicio a un nuevo día. ¿Qué conforma lo público? Todas aquellas acciones, palabras, gestos y afectos hegemónicos que, con su repetición, refuerzan las estructuras de dominación. Ema observa esas pequeñas manifestaciones del orden dominante en el comportamiento reiterativo de sus amigos que a la manera de autómatas actualizan con sus decisiones “sin pensar” el *status quo* (82): “Al fin encontró a su grupo, saludó a cada una con un beso e intentó interesarse por lo que charlaban: el precio de los salones para fiestas infantiles y el absurdo régimen de horarios para que no las echaran antes de tiempo” (2011: 80).

La mordacidad, el ingenio y la elocuencia le permiten a la protagonista (des)vincularse y, al mismo tiempo, protegerse de los comentarios y juicios de los otros. En ese espacio mental, se refugia de todo ese conjunto indefinido de personas que a sus ojos se vuelven sometidos y predecibles. El único modo que encuentra Ema para neutralizar ese movimiento que se produce en torno a la mujer treintañera y parece empujarla inexorablemente al casamiento, la casa propia, la maternidad es esparciendo el rumor de la mujer estéril y, por consiguiente, no realizada ni *realizable*:

Con la nueva respuesta, Ema logró lo que hasta ese momento le había parecido imposible: silencio, que cerraran la boca. Y lo mejor fue que no tuvo que repetirlo demasiado. Con decirlo un par de veces alcanzó para que el rumor se esparciera y todos se aguantaran con una compasión casi obscena el impulso de volver a la carga (2011: 83).

De esta manera, Ema emprenderá un camino de despojamiento que se extenderá hasta que su expresión se reduzca a un gesto vacío (101) y no quede finalmente nada que ocupe sus pensamientos (106). El punto de partida de este derrotero es deshacerse de aquellas cuestiones en apariencia externas, como las palabras banales e innecesarias de su

propia enciclopedia (“Contenta. Esa palabra debería estar prohibida” [86]) y la ropa que ya no usa. Pero lo exterior se revela como indistinguible de lo interior tal y como se manifiesta en el sacrificio del propio cuerpo:

Era posible que su cuerpo estuviera haciendo una cuidadosa selección de órganos útiles, y de aquellos que ocupaban espacio para nada. Quizá estuviera haciendo una purga y hubiera empezado a eliminar poco a poco sus ovarios. Hacía meses que no menstruaba, ¿para qué conservarlos?

No podía molestarse. Ella habría hecho lo mismo. Eso al menos era lo que hacía con su ropa cada vez que cambiaba la estación. [...] Ella, en cambio, lo pensaba como una selección estratégica: debía deshacerse de aquello que ocupaba espacio y no tenía ningún futuro (2011: 90-91).

Ema capitanea su autoabandono con la misma firmeza con la que sus viejas amigas de la facultad “estaban pendientes de los cambios climáticos, combatían alergias, repartían disciplina y afecto a conciencia” (2011: 80): deja de salir, deja de comer, se pasa el día inmóvil echada en su cama. Su delgadez extrema le confiere a su cuerpo la apariencia de un reptil al que su novio ya no quiere mirar (88) y una fisiología que hace realidad el rumor de esterilidad que había esparcido entre sus allegados desterrando así definitivamente a la maternidad como horizonte. Reconvertir los pensamientos y afecciones en objetos que se puedan expulsar fuera de la conciencia se presenta aquí como uno de los modos de contrarrestar la cosificación y el mecanicismo a los que conducen los distintos modelos y mandatos sociales.

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez recrea un contexto en que las mujeres son sistemáticamente quemadas por sus esposos, novios, amantes. El carácter extremo de esta serie de eventos violentos tiene, sin embargo, efectos inesperados. En lugar de reforzar

las relaciones de fuerza que operan para someter aún más a las mujeres suscita contradicciones o cortocircuitos que arrinconan esas relaciones de fuerza hasta acabar invirtiéndolas. En este sentido, la chica del subte es la primera víctima pero desempeña, al mismo tiempo, un papel productor: las afecciones y reacciones que ella despierta en los pasajeros son el primer eslabón de una extensa cadena de puntos de resistencia:

La primera fue la chica del subte. Había quien lo discutía o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola. Eso era cierto: la chica del subte sólo predicaba en las seis líneas de tren subterráneo de la ciudad y nadie la acompañaba. Pero resultaba inolvidable (2016: 185).

El relato se abre con una descripción minuciosa y precisa de este personaje que logra verdaderamente situar al lector ante la escena del subte y enfrentarlo a la incomodidad y aversión que experimentan los pasajeros en el momento en que la chica del subte les pide dinero. Una experiencia extrema y, sin embargo, cotidiana que suele olvidarse de manera casi instantánea. El encuentro entre lo monstruoso personificado en esta joven y su historia de vida, y una situación habitual para cualquiera que se desenvuelva en una gran ciudad latinoamericana tiene un efecto doble: por un lado, lleva a revisar los marcos con arreglo a los cuales se naturalizan e invisibilizan esas vidas, reduciéndolas a meros exponentes de la marginalidad, la pobreza, la injusticia de un mundo desigual. Por otro, la sustancialidad, desfachatez y vivacidad de esta chica se proyectan fuera del texto: el “método” del beso, sus palabras provocadoras, su risa socarrona nos interpela abriendo así un espacio en la instancia de la lectura para el encuentro con los otros, un espacio en el que el sentimiento y la percepción no se hallan aún subsumidos al concepto. El realismo del pasaje está construido sobre la

base de una escritura figurativa que mediante la hipérbole¹, la metáfora², la metonimia³ potencia el valor referencial y semántico de la narración. Los signos a partir de los cuales se caracteriza a este personaje logran componer una imagen imborrable, *inolvidable*, que se sale de los sentidos y marcos convencionales y desafía nuestras estrategias y destrezas para el acostumbramiento, el olvido, y la neutralización.

La primera reacción que se sale de lo habitual y predecible frente a este ser tan inusual como chocante (“apartar la cara con disgusto”, “aceptar el beso”, “manifestar el asco”, “bajarse del vagón para evitarla”) tiene lugar cuando un chico comienza a insultarla. Una señora de más de sesenta años, que después se convertiría en una entusiasta activista de *Mujeres ardientes*, atraviesa todo el pasillo del vagón hasta donde se encuentra el muchacho y le propina tal puñetazo en la nariz que lo hace sangrar. A partir de ese suceso comienzan a desplegarse en el cuento un conjunto de reacciones que se orientan a modificar las formas propias de las figuras de la relación entre hombres y mujeres así como también el conjunto de predicados que definían el espectro de lo posible, es decir lo que cada quien podía y no podía ver, pensar, decir y hacer. Los casos de mujeres quemadas a manos de sus parejas aumentan tanto que la sociedad comienza a hablar de epidemia. Y las mujeres, quemadas o no, comienzan a juntarse en los pasillos de los hospitales. La violencia de género desencadena esta vez una peculiar

¹ “Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel” (2016: 185).

² “Y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas” (2016: 185); “–Y le creyeron– sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil” (2016: 186).

³ “Algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos” (2016: 185-186).

revuelta que consiste en organizar hogueras clandestinas en los márgenes de la ciudad donde ellas, las mujeres, las locas, las brujas se quemarán por mano propia. Las mujeres salen del encierro de la casa en que se hallaban confinadas y se desprenden de los estereotipos y roles establecidos al transfigurarse en monstruos.

Esos cuerpos mutilados que ahora pasean por el espacio público hacen estallar el nombre y redefinen los principios de jerarquización y exclusión implicados en él así como también los lazos comunitarios. Tanto contra el mandato de la belleza y el cuidado de sí, como contra la violencia de género, las mujeres de este cuento de Enríquez eligen prenderse fuego a sí mismas y ostentar como propias las marcas y los signos de esa transformación, una deformación, en definitiva, “no deseada”, pero también no deseable. Ese cambio al que las empujó la sociedad, esa mutación no “deseada”, se convierte en un acto soberano en virtud del cual ellas se vuelven “indeseables” e *intocables* ahora a los ojos de *sus* hombres, y por eso mismo, dejan de ser objeto de la apropiación y del intercambio masculino:

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego –y capaz que le pegan fuego al cliente también (2016: 195).

La deconstrucción del estereotipo y la consecuente liberación tienen lugar, entonces, a través de la más completa internalización del modelo impuesto, de un sometimiento tan extremo y brutal al mandato externo que ellas acaban por constituirse en sus propios verdugos. La poética (y política) realista de estos textos resulta tan paradójica como las historias que en ellos se cuentan: el realismo descarnado con que se representa a estas mujeres expuestas en todo momento a la vio-

lencia lejos de reafirmar una “historia real” a la manera del denuncia-
lismo acaba por presentar ese orden de cosas como una ficción más,
hegemónica, es cierto, pero ficción al fin. Si el orden simbólico impe-
rante promueve estas vejaciones sobre los cuerpos de las mujeres, los
cuerpos lacerados a manos de las propias víctimas en hogueras clan-
destinas reencauzan la palabra a la relación vacía con la instancia de
discurso. Las ficciones producen así un verdadero desajuste entre lo
físico y biológico y las biografías e ideologías, entre las vivientes y los
hablantes, que abre el camino para una reinscripción simbólica de los
cuerpos bajo nuevas figuras identitarias: “Si siguen así, los hombres se
van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser
como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva”
(2016: 190). Mediante el sobrepujamiento de esas prácticas patriarca-
les, la literatura amplía el repertorio de imágenes con las que pueden
figurarse las subjetividades y nos arranca, aunque sea por un mo-
mento, del automatismo del lenguaje y del poder.

***Carolina Grenoville** es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad
de Buenos Aires, docente de Semiología en el Ciclo Básico Común y de Teo-
ría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bue-
nos Aires. Actualmente se desempeña asimismo como secretaria académica
de la Maestría en Estudios Literarios en esa misma facultad. Su tesis doctoral
se centró en las representaciones de los procesos de conquista y la coloniali-
dad en la literatura decimonónica y en la narrativa argentina contemporá-
nea. Desde hace varios años, se dedica al análisis de las representaciones del
espacio doméstico, la intimidad y la vida cotidiana en la narrativa argentina
desde una perspectiva que conjuga la teoría biopolítica, la deconstrucción y
los estudios queer así como también el análisis semiótico y retórico. Ha pu-
blicado trabajos sobre la memoria, las representaciones de los procesos de
conquista y la colonialidad del poder en la literatura decimonónica y en la
narrativa argentina contemporánea y sobre las configuraciones del espacio
doméstico, la vida privada y los afectos en la literatura argentina del siglo XX
y XXI.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Aira, César (2005). *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Deleuze, Gilles (2017). *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel (2014). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Giaconi, Vera (2011). “Nosotros”, Un pequeño cambio”, “Bajo la piel”. En *Carne viva*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 79-106.
- Enríquez, Mariana (2016). “Las cosas que perdimos en el fuego”. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama. 185-197.

Mujer de carne: análisis del motivo de la carne desde la perspectiva de género en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara

Daniela Rocío Rodríguez González*

La carne ha sido —y es— parte de la construcción identitaria del ser nacional argentino tanto a nivel material (el asado de los domingos, las empanadas en las fiestas patrias) como a nivel simbólico. El tratamiento estético de la carne como motivo puede encontrarse en numerosas obras nacionales —literarias, audiovisuales—, cuyo punto de inicio podría ser *El Matadero* de Esteban Echeverría. La carne tiene implicancias políticas, a la vez que es indisoluble de la violencia. Si se realizara un posible recorrido artístico-literario de este motivo, sería evidente que actualmente continúa vigente. Pero, como todo motivo literario, los significados de la carne son múltiples y han sido reconfigurados a lo largo del tiempo. La propuesta del siguiente trabajo es analizar los modos en que opera el motivo de la carne en la *nouvelle* *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara desde una perspectiva de género. Se propone pensar que el tratamiento de la carne presenta continuidades y rupturas con las primeras obras de una posible serie cárnica (el ya mencionado cuento de Echeverría, y *La Refalosa* de Hilario Ascasubi) que devienen en una problematización del sistema heterocispatriarcal.

Para comenzar el análisis es necesario pensar algunas ideas relacionadas con el papel de la carne en Argentina. Alexandra Navarro realiza un exhaustivo estudio de la representación social de la vaca en cuanto a objeto no sintiente en el país. Respecto a datos concretos, asegura que en el año 2013 se faenaban 15 millones de animales y que el 85% era consumido en mesas familiares (2016: 11). Estos inmensos números son producto de diversos factores, entre ellos varios de carácter sociocultural: la vaca no es un animal cualquiera en Argentina, si no

que es uno de los símbolos de la industria y las costumbres nacionales. Es un “ícono, logotipo, alegoría nacional, fetiche de argentinidad”, a la vez que “un objeto que brinda múltiples prestaciones” (2016: 13).

A partir de un proceso histórico, económico, político y social que Navarro puntúa con precisión, afirma que la carne vacuna se transforma en plato nacional en la primera mitad del siglo XIX, momento en el cual la carne en general y el asado en particular comienzan a ostentar un prestigio y una mitología propios (2016: 26). Ya en este punto, la vaca ha dejado de ser un animal para ser un objeto tanto alimenticio como comerciable, exportable, etc. La característica de la res en la historia de la alimentación nacional es que se erige como parte fundamental del menú tradicional. Como tal, su valor no solo es alimenticio si no que forma parte del entramado cultural que configura la identidad argentina a través de hábitos compartidos, lo cual se ve en la costumbre de reunirse a comer asado los domingos y las infaltables empanadas de carne en las fechas patrias. Navarro retoma la denominación de platos tótem de Contreras Hernández y Arnáiz para quienes a este tipo de comida se le atribuye “un valor simbólico muy peculiar que hace de ellos una clave de la identidad cultural, unos indicadores de la especificidad y de la diferencia” a la vez que “se convierten en parte del patrimonio de pertenencia y sirven después para la rememoración emotiva e identitaria por parte de la generación siguiente” (2016: 16). De esta forma, la vaca se transforma en sinécdoque de la carne, que es erigida como un elemento importante de la identidad argentina. Su carácter no es puramente alimenticio: se extiende simbólicamente para ser parte fundamental del sentido de pertenencia nacional.

No es de extrañar entonces que la potencia simbólica de la carne constituya un motivo literario clave en la literatura argentina desde sus inicios. Como explica Jimena Néspolo en “Golosina Caníbal 2.0”, la

carne argentina es una “materia nutricia que atraviesa simbólicamente los siglos de nuestra breve historia, que no cesa de manifestarse en una paleta temática de lo más diversa” (2018: 81). Numerosas obras literarias y audiovisuales recuperan este motivo a través del tiempo, generando diferentes sentidos que versan sobre la representación simbólica de la identidad nacional pero también sobre la violencia, elemento que se conjuga con la carne de manera intrínseca. La violencia que caracteriza el proceso de obtención de carne (la matanza y muchas veces tortura de las reses) también conforma la identidad nacional desde su construcción. En *La Argentina en Pedazos* Ricardo Piglia propone un origen de la historia de la narrativa argentina constituido por dos obras, dos caras de la misma moneda: *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *El Matadero*, de Esteban Echeverría. Ambas narran una confrontación y están guiadas por la violencia en diferentes formas, aunque en Echeverría “todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos” (1993: 9). El enfrentamiento al otro, la tortura física y simbólica, los cuerpos desgarrados, la muerte o el exilio como últimas salidas son claves en la literatura nacional cuyos orígenes, entonces, es posible rastrear en estas dos obras posteriormente canonizadas.

Es *El Matadero* la obra que se retomará en este trabajo dado el papel fundamental que juega la carne como elemento que condensa muchos de los significados y significantes de la obra echeverriana. La historia que narra no puede ser escindida del lugar donde transcurre, y que de forma nada inocente funciona como título. Incluso es posible pensar el matadero como un cronotopo en términos de Bajtín, en tanto el tiempo y el espacio en los que transcurre la obra son inseparables. Como explica Leonor Arfuch, el cronotopo tiene una dimensión configurativa ya que inviste de sentido a los personajes y sus acciones en tanto asumen ciertas cualidades (2010: 38). La historia

transcurre en el matadero en época de cuaresma, y es ese espacio/tiempo lo que explica las actitudes de los federales y la carga violenta de todo el relato. El matadero es un espacio regido por la violencia hacia las reses, y, en el cuento de Echeverría, incluso hay más víctimas que las vacas (como el niño cuya muerte accidental no despierta ninguna conmoción en la gente). Así, espacio y tiempo se articulan también con una gran investidura emocional, con “con la transformación del espacio en un *lugar*, en un sitio emblemático donde las cosas no simplemente ocurren, sino que ocurren precisamente porque se está allí” (2010: 38).

En este cronotopo, el *carnicentrismo* funciona como un topos que materializa los diversos tópicos que confluyen en la obra y que son referentes en la literatura nacional, tales como la dicotomía civilización y barbarie, las tensiones religiosas en torno al catolicismo, la modernidad, la gauchesca, y los conflictos raciales (Beyer-Lindenschmidt). La época de cuaresma –caracterizada por la prohibición de comer carne–, la necesidad de carne como parte de la identidad nacional (aun si es presentada de forma crítica), la desesperación voraz por cada trozo de res una vez dada la orden de Rosas, las descripciones propias del costumbrismo que en este caso recaen sobre la carne y la sangre: muchas de las significaciones del relato están atravesadas por lo cárnico. Y es este mismo elemento el que condensa la violencia. El unitario, ese otro sujeto deviene en res: no solo un objeto, si no un objeto cárnico, como todos los otros del matadero. Esto es, un objeto consumible, plausible entonces de ser fragmentado y trozado. El humano ya no es considerado como tal, por lo tanto, cualquier tipo de violencia está justificada, porque al igual que con las vacas entendidas como carne, se concibe como un alimento cuyo fin es saciar el hambre. Un hambre que en la obra echeverriana nada tiene que ver con necesidades vitales.

Como se planteó al inicio de este trabajo el motivo de la carne continúa operando en la literatura nacional, y en numerosas ocasiones establece diálogos con *El Matadero*. Una de las obras en las que es posible leer la carne en tanto motivo es *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara. En ella, Beya, nombre que el personaje recibe en el puticlub de Lanús donde es obligada a prostituirse, también ha devenido en objeto cárnico. Esto quiere decir que no es un objeto cualquiera, sino que está definido por su carne, ya ni siquiera por su cuerpo. Porque Beya es menos aún que un cuerpo, es pura materia, puro elemento primario sin forma. En un texto relativamente breve, no es casual que la mayoría de los pasajes acerca del personaje versen sobre la carne y su universo léxico: “no te mata porque sos su hacienda y le rendís viva, le rinde tu kilo en pie o mejor dicho en cuatro patas” (2011: 9); “degüello se viene poco más tarde o temprano, cuando no les des más guita, pero lo que importa ahora, y lo digo por tu bien, es que te siguen queriendo por todos tus quilos vivos de carne suave y latiente”(2011: 10); “ellos te pueden pasar a degüello como a un chanchito y filetearte después como si fueras jamón” (2011: 11); “te macearan la carne a fuerza de garrote y guasca como si te estuvieran preparando para meterte en el horno y comerte una vez reblandecida, como si fueras un corte de nalga de buey bien viejo y ellos fueran una maza que te vuelve de ternera” (2011: 12); “hasta dejarte hecha sólo carne calentita y plañidera” (2011: 14).

También son explícitas las referencias a *El Matadero* y a *La Refalosa* de Hilario Ascasubi: “amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca” (2011: 6). En el primer caso se trata de Matasiete, uno de los pocos personajes que tiene nombre en la obra de Echeverría, descrito como un hombre de acción y violento, que se gana el matambre como premio por haber domado a un toro –de hecho, el

matambre proviene de este mismo animal, una vez matado y cuerteado por el propio Matasiete—. En el segundo caso, se cita la refalosa, conocida forma de tortura de la mazorca rosarina que Hilario Ascasubi retoma en su poema. Entre las características que comparte con la obra echeverriana hay que mencionar la fecha similar de escritura, su lugar privilegiado en el canon nacional, y la operación estética de tomar la voz del otro enemigo con una fuerte potencia crítica y política. El poema de Ascasubi culmina en el asesinato y posterior carneización de la víctima unitaria, como si fuera una res:

Le sacamos,
una lonja que apreciamos
el sobarla,
y de manea gastarla.
De ahí se le cortan las orejas,
barba, patilla y cejas;
y pelao
lo dejamos arrumbao,
para que engorde algún chancho,
o carancho (3-4).

En la *nouvelle* de Cabezón Cámara, el matadero entonces se ha transformado en un puticlub: las vacas y el unitario dialogan con las mujeres víctimas de trata de personas con fines de explotación sexual, en tanto son quienes sufren brutalidad y la tortura, no ya de los federales si no de los hombres dueños y visitantes del puticlub. La misma obra lo deja claro: “sus putas rinden más que las vacas del estanciero más poronga de sus clientes” (2011: 9); “Ahí te podés parar para irte con alma y cuerpo de ese matadero infecto” (2011: 10). Aparece incluso la mención de la Rural, evento reconocido oficialmente como exposición de ganadería: “como si fueras el toro con las mayores cucardas de este año en la Rural y yo cada una de las vacas que se tiene que

montar tu destino semental para darle mayor gloria a nuestro ser nacional” (2011: 12).

Sin embargo, mientras que en la obra echeverriana y de Ascasubi, la tortura del unitario se produce por diferencias políticas, es la diferencia sexual la que determina la relación de poder en *Le viste la cara a Dios*. En este punto, Beya se asemeja más a las reses del matadero en tanto son objeto-carne mercancía, cuyo fin último no es más que el dinero y el ejercicio del poder. En ambos casos, además, se trata de un consumo casi caníbal, una fusión de co(m)(g)er un no sujeto, a Otro que es inferior, no humano, por lo tanto plausible de ser alimento (de hambre y de goce). Como explica Carlos Jaurégui en *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*:

“el cuerpo abstracto (separado de su humanidad, pensado como cosa, e intercambiable) es normalmente el cuerpo de los otros; el cuerpo mercancía que ha sido sometido, en su cosificación, a una muerte prematura o a una experiencia anticipada de la muerte, que es el verdadero dominio del cuerpo abstracto (2005: 868-869)”.

Ya no hay, a diferencia de lo que ocurría con el unitario, una muerte provocada por la tortura: se trata de una muerte proceso, lenta, y cuyo suplicio se traduce en capital económico. La carne del cuerpo de Beya y de las otras mujeres es carne-mercancía, como la de los animales: “la viste a la chica con tus ojos terrenales echada sobre la cama como un puñado de carne picada en una bandeja de Coto” (2011: 20). Es carne alimento que ingieren los que asisten al puticlub y carne mercancía para los dueños del mismo (que a su vez también la consumen como alimento). Ocurre una suerte de canibalismo-consumismo (Jaurégui) que fragmenta el cuerpo hasta no ser más que pedazos plausibles de ser capitalizados. Beya no es Beya si no sus kilos, sus fetas, sus partes. Es una transformación similar a la de las vacas según Navarro: son entendidas como carne sin perjuicio de su capacidad de sentir.

Sin embargo, la obra de Cabezón Cámara añade conjugado con la carne un elemento que no aparece en *El Matadero*: la leche, como sinónimo vulgar de semen. Esta sustancia podría ser una clave de lectura cuya potencialidad se entiende si la leemos desde una perspectiva de género. Beya es carne, pero es carne con leche, es un objeto completamente violentado por los hombres. La leche, referencia al semen, confiere al motivo de la carne –entre otras cuestiones– la mirada desde el género: la leche encauza la crítica hacia la violencia estructural machista, en tanto metonimia del sexo masculino: “porque apenas si lográs pasar de un momento a otro en base a una combustión lenta hecha de leche, de palo, de merca y whisky” (2011: 12); “ni como los litros de leche que tragás cada jornada”(2011: 18); “Pero, Beya, esa leche que te arde como picana se la das a tu cachorro y a tu flor”(2011: 15).

La leche, el semen que se une a la carne de Beya tensiona el diálogo de la obra con *El Matadero* –entre otras– al colocar la dimensión sexual de la violencia en el centro del relato. Ese Otro al que se violenta no es aquel que piensa políticamente diferente, ni el obrero, ni el judío, si no las mujeres. Se genera una continuidad/ruptura que, como explica Nelly Richard en *Feminismo, género y diferencia (s)*, interrumpe los sistemas de repetición e identidad oficiales que interpela los procesos de institucionalización de la cultura (2008: 23-24). La *nouvelle* de Cabezón Cámara se suma a las obras literarias y audiovisuales que conforman una serie cárnica, pero reconfigura el sentido de la carne hacia una crítica del sistema heterocispatriarcal que subsume a las mujeres a objetos de alimentos-mercancía, cuyo punto máximo es la trata de personas con fines de explotación sexual. La potencia crítica podría radicar en la reformulación de un motivo nacional utilizado para criticar no ya la violencia política, si no la violencia de género. Como se explicó al inicio del trabajo, la carne no es solo un alimento si no que forma parte de la configuración de identidad argentina. Desde una perspectiva de género, incluso podría afirmarse que la vinculación

inexorable de este plato tótem con la violencia, la tortura y la matanza muestra el machismo asociado con el ser argentino.

Finalmente, la obra de Cabezón Cámara genera otras rupturas respecto a sus antecesores: Beya logra escapar viva del puticlub de Lanús. No sucumbe a las torturas y a las vejaciones, si no que, con ayuda del teniente López asesina a todos y huye. Deja de ser un objeto cárnico y recupera su propio cuerpo. Al final del relato, parece que ha logrado rearmar su vida: “Y problemas no tenés” (2011: 25). En este sentido, se acerca más a Martín Fierro, el héroe gaucho de la obra de José Hernández. Beya es ayudada por un policía, tal como Fierro es salvado por el sargento Cruz, que traiciona el sistema para que ella pueda ser libre, relación intertextual que la obra explicita: “Y se enamoró nomás. No te dijo como Kruz dijo al guacho Martín Fierro: «El andar uniformado / ningún mérito me quita. / Yo no soy de la Maldita, / me duelen los male ajeno»” (2011: 23). Como Fierro, Beya solo encuentra la libertad huyendo del país hacia Madrid para evitar ser juzgada por los asesinatos. Es el exilio, el adiós a la patria, el fuera de Argentina, la única posibilidad de salvación.

Este giro final que la acerca a Fierro más que al unitario echeverriano y de Ascasubi –entre otros–, produce una feminización de la escritura en términos de Nelly Richard, quien entiende lo femenino no como un término absoluto (totalizado o retotalizador) sino como una red de significados en proceso y que cruzan el género con otras marcas de acentuación cultural e identificación social. La histórica relación entre hombres y mujeres se agrieta no solo en la despasivización de la mujer víctima de trata de personas con fines de explotación sexual si no también en las otras mujeres que Beya mata tanto en su huida como para acceder a un mejor trato por parte de los hombres del puticlub. Beya no puede ser identificada de manera total como una heroína, resquebraja las relaciones homogeneizantes y homogeneizadoras entre los sexos. Es femenina entendiendo lo femenino como: “Un

conjunto inestable de marcas disímiles a modelar y producir: una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes heterogéneos que entrelaza diferentes modos de subjetividad y contextos de actuación” (Richard 2008:41).

De esta forma, *Le viste la cara a Dios* podría pensarse como una escritura femenina en términos de Richard, ya que desestabiliza los moldes identificatorios de hombre y mujer a través de operaciones estético-políticas que discuten con la tradición literaria argentina. Cabezón Cámara toma la palabra, ingresa a “un universo de discursos mayoritariamente legislado por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que devalúa lo femenino como categoría inferior y secundaria” (1996: 41). Tanto en *El Matadero* como en la serie cárnica de obras literarias nacionales canonizadas (*La Refalosa*, *El niño proletario*, entre muchas otras) las mujeres están invisibilizadas y no participan con el mismo grado de importancia que los hombres en las acciones violentas que llevan a cabo los distintos grupos. Ese canon androcéntrico que propone representaciones masculinas y femeninas binarias y cerradas es entonces desestabilizado por *Le viste la cara a Dios*, que retoma el motivo de la carne desde una postura disruptiva respecto a las pautas genéricas.

Al reconfigurar un motivo que de forma simbólica y material funciona como un elemento importante en la conformación del ser argentino, Cabezón Cámara asume una posición crítica (que Richard denomina como lo femenino) la cual consiste en “interrogar los mecanismos de constitución del sentido y de la identidad” que “la ideología cultural dominante busca transparentar para hacernos creer que sus significados han sido fijados de una vez para siempre” (Richard 1996: 743). De esta forma, la *nouvelle* se construye con diversas capas de sentido que problematizan la violencia heteropatriarcal como

parte de la identidad nacional desde los orígenes de la literatura argentina, tensionando el canon androcéntrico que silencia la violencia de género.

***Daniela Rocío Rodríguez González.** En el 2017 egresó de Profesora en Letras en la Universidad Nacional del Comahue. En el año 2018 fue profesora de Introducción a la Lingüística en la carrera Tecnicatura Universitaria en Interpretación de Lengua de Señas Argentina-Español dictada en la misma Universidad. Actualmente cursa la Licenciatura en Letras y la carrera de posgrado Maestría en Estudios de las Mujeres y de Género en la Universidad Nacional del Comahue. Forma parte del proyecto de investigación “Políticas de representación estética, discurso social y retóricas en la cultura argentina” dirigido por la Dra. Alejandra Minelli, y del Centro de Estudios Críticos e Históricos de la Literatura Argentina. Su área de investigación es la literatura argentina contemporánea desde una perspectiva de género. Ha participado en diversas jornadas, talleres y congresos, así como ha publicado artículos en revistas especializadas.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2010). “Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad”. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, N°10. 32-40.
- Ascasubi, Hilario (2010) [1839]. “La Refalosa”. En *Biblioteca virtual universal*. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/1952477/mod_resource/content/1/La%20refalosa.pdf
- Beyer-Lindenschmidt, André (2017). “La carne, la crisis, la escritura: “El Matadero” de Ezequiel Zaidenwerger como reconcepción de un mito fundacional argentino”. En *Todo boca arriba. Perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe*. Barranquilla: Universidad del Norte. 41-72.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2011). *Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Echeverría, Esteban (2011) [1871] *El Matadero*. Buenos Aires: Salim Ediciones.
- Jáuregui, Carlos (2005). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Navarro, Alexandra (2016). Representaciones e identidades del discurso especista: el caso de la carne vacuna y sus derivados en la Argentina (2000-2012). [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52068>
- Néspolo, Jimena (2018). “Golosina caníbal 2.0. Antropofagia, transculturación, migraciones y banquetes en la literatura argentina reciente”. *Ras-segnaiberística*, Volumen 4. 81-91.
- Piglia, Ricardo (1993). “Echeverría y el lugar de la ficción”. En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Richard, Nelly (1996). “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana* N°176 -177. 733-744.
- Richard, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.

Construcciones de la Identidad femenina en publicaciones en prensa sobre Eduarda Mansilla de García

Milagros Rojo Guíñazú *

Preliminares

Los escritos de Eduarda Mansilla (1834-1892) dejan vislumbrar la modificación de la identidad femenina en la Argentina de fin de siglo y ponen en evidencia la necesidad de generar una literatura dirigida a la mujer, así como la urgencia de ser una escritora fiel a su praxis, a pesar de estar todavía lejana la profesionalización.

Es así como, en este trabajo, proponemos un acercamiento a la construcción de la identidad femenina en los escritos periodísticos que sobre Eduarda Mansilla se publican en *La Tribuna* (1860-1861- 1870 - 1879 – 1880 – 1883 - 1884), rescatados y editados en *Escritos periodísticos completos* (1860-1892) en el año 2015 por Marina L. Guidotti.

De esta manera, reflexionaremos acerca del lugar que adquiere Eduarda Mansilla como escritora y la construcción de su identidad como intelectual argentina. Resulta interesante señalar, reconocer y pensar acerca del dilema recurrente en la autora entre lo conservador y lo innovador de su mirada en relación con la sociedad y con el ser mujer, conflicto plasmado en sus escritos. De igual modo, veremos la mirada que sobre ella presentan varios críticos en relación con su posicionamiento desde lo femenino en el terreno literario argentino.

El diario de Buenos Aires *La Tribuna* tuvo como editor responsable a Don Saturnino Córdoba y, en el año 1883, su director fue Mariano Varela. En esta publicación encontramos, en los años 1860-1861-1870-1879-1880-1883 y 1884, varias publicaciones sobre Eduarda Mansilla de García.

Vicens (2011) sostiene que en la Argentina de fines del siglo XIX las revistas literarias y los periódicos representaron un amplio espacio de

publicación e intercambio para las literatas sudamericanas quienes, hacia la década de 1870, comienzan a instalar en la esfera pública su lugar como escritoras. De este modo, funcionaron como escenario para que las escritoras publicaran sus textos y resultaron el puente de pasaje de lo privado a lo público, una instancia esencial en el contexto de una sociedad que destinaba a la mujer al ámbito del hogar. Por consiguiente, y tal como propone Vicens (2011) el circuito de sociabilidad llevaba al papel impreso y al espacio público lo que había comenzado en la intimidad de un encuentro hogareño. De ahí que, en Argentina, la prensa se transformó, durante el último cuarto del siglo XIX, en un factor sociopolítico clave para difundir tanto modelos sociales como costumbres que impregnaron el imaginario colectivo de la sociedad argentina.

La configuración de la identidad de Eduarda Mansilla como intelectual

Marcela Lagarde concibe a la identidad de las mujeres como “un conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida” (1990: 2). Desde esta concepción, podemos decir que la mujer adquiere identidad y configura su subjetividad dentro de un contexto histórico y sociocultural, el cual le asigna modos de constituirse de acuerdo con concepciones establecidas para su género. De esta manera, la cuestión del género resulta el eje desde el cual se establecen las representaciones y auto-representaciones, con las cuales las mujeres se inscriben como sujetos en la sociedad de la época.

Otra de las dimensiones que constituyen a la configuración de la subjetividad, en este movimiento del sujeto de ser y constituirse en ser, dentro de una sociedad, remite a la experiencia particular; la cual se enlaza con las condiciones de vida, la perspectiva ideológica a la cual

se adscribe, que llevan a construir su propia concepción del mundo y destacan su individualidad.

En este sentido, podemos decir que la primera dimensión que se constituye como el contexto histórico de pertenencia de Eduarda Mansilla es la Argentina del siglo XIX. La sociedad argentina decimonónica construye un patrón femenino, en el que aparecen ligadas la moral y la religión, de modo que se limita el espacio vital de la mujer al ámbito de lo privado.

La concepción del estereotipo femenino establecido se funda y afianza a través del discurso literario. La literatura en este contexto, como discurso social, legitima un ideal de mujer que cultiva los valores de prudencia, rectitud, moral cristiana, bondad, entrega, paciencia y una larga relación que se organiza y se materializa a través de la familia como núcleo fundamental de la sociedad.

De esta manera, el accionar de la mujer queda reducido al ámbito de lo privado, con el doble rol de madre y educadora. En este marco, su actividad es fundamental. La mujer se configura como reproductora de la especie, pero también como reproductora de saberes y virtudes morales, formadora de ciudadanía. Siempre, manteniendo el límite de no trascender al ámbito público, en el cual solamente los hombres tienen reservada la actuación y la acción.

Estos rasgos son los que constituyen un patrón de relaciones de poder, el que opera como un dispositivo de control cultural en el imaginario decimonónico, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX.

Batticuore (2005) sostiene que la voz de la mujer en el contexto decimonónico se presenta a través de ciertas categorías, a saber: la autoría escondida, la autoría exhibida y la autoría intervenida. Las cuales se convierten en modos al que se adscriben las escritoras de la época.

Eduarda Mansilla se muestra, en principio, desde la autoría escondida (uso de seudónimo) que es vista como una tensión entre el pudor, una

obligación para las mujeres de la época, y la exhibición pública que implicaba escribir, por lo que recurrían al uso de seudónimos masculinos para poder publicar sus obras. El uso del seudónimo, parece ser una constante en la trayectoria literaria de Eduarda. Consciente de que el ingreso al mundo literario es una gran osadía, ya que una sociedad como la Argentina que no reconoce como es debido a la escritura femenina, y aún menos la profesionalización de la mujer como escritora. La elección del seudónimo además de preservar el pudor de la escritora, es una forma de preservar a su familia de las críticas sociales. Posteriormente, advertimos la autoría exhibida cuando decide exponer su genealogía familiar firmando Eduarda Mansilla de García; y la autoría intervenida cuando su hermano, Lucio V. Mansilla, traduce su obra del francés al español.

En las publicaciones de *La Tribuna* encontramos varias consideraciones acerca de su lugar como escritora e intelectual; en principio, vinculadas con su ser escritora bajo seudónimo (Daniel), aunque en el periódico se encargan de realizar una primera publicación afirmando que la autora es una mujer; y, en segundo lugar, reconociendo su identidad con nombre y apellido.

Sabemos, tal como expone Guidotti (2015) que Daniel es el seudónimo con el que firmó sus dos primeras novelas: *El médico de San Luis* y *Lucía Miranda, novela histórica*.

En la publicación del jueves 15 de marzo de 1860 (Año VII, N° 1884, p. 3, col. 1) encontramos las siguientes expresiones: “**Su autora es una señora muy conocida en nuestra sociedad** como elegante, y que dentro de muy pocos días **lo será como literata y erudita**”¹ (Guidotti 2015: 233).

¹ Los destacados son míos.

En la publicación del miércoles 4 de abril de 1860 (Año VII, N° 1901, p. 2, col. 7) leemos:

“El médico de San Luis. – Ha salido ya de la prensa á la publicación la novela que hace días anunciamos se imprimía bajo el título – **El médico de San Luis, por Daniel nombre que modestamente esconde el del verdadero escritor de la obra**”² (Guidotti, 2015, 233).

En la publicación del jueves 10 de mayo de 1860 (Año VII, N° 1930, p. 3, col. 2) encontramos:

Lucía – comenzamos hoy la publicación de esta interesante novela histórica, sacada de un episodio de los primeros tiempos de la conquista. **Daniel, su autor, que nos ha dado ya una prueba de su hermoso y sencillo estilo en El médico de San Luis, vá á dar ahora á sus lectores una muestra patente de su erudición histórica y al mismo tiempo, un testimonio de que posee todos los datos de los grandes novelistas**³ (Guidotti 2015: 234-235).

En la publicación del domingo 13 de mayo de 1860 (Año VII, N° 1933, p. 2, cols. 4 y 5) identificamos:

Lucía es una ofrenda de su ingenio, y mañana será Gabriela, y pasado... quién sabe! Como Fernan Caballero, recoge los elementos esparcidos en la sociedad, los hechos de la traducción olvidada ó ignorada, y agrupados con arte, **Daniel hace brotar el libro al correr de su modesta pluma.**

² Los destacados son míos.

³ Los destacados son míos.

Abridle vuestro seno y acojed á Lucía con amor. **Así estimularéis al incógnito autor** y premiareis esas vijilias dignas de premio. (...) Gabriel⁴ (Guidotti 2015: 236).

En la publicación del jueves 17 de mayo de 1860 (Año VII, N° 1936, p. 2, col. 5) leemos:

Lucía – Un furor inmenso ha despertado entre las damas la novela de Daniel que estamos publicando.

Ayer hablábamos con una señora y nos decía – Lucía puede no gustar á los hombres, pero para nosotras es deliciosa. Recomiéndela porque es bien escrita y llena de interés (Guidotti 2015: 236).

Al hablar de la novela de Daniel, tenemos que advertir á nuestros lectores, que no es Lucía Miranda, sino Lucía (sin Miranda) el título de esta. Hacemos esta advertencia porque por una mala inteligencia la habíamos bautizado de Miranda ⁵ (Guidotti 2015: 237).

En la publicación del jueves 5 de julio de 1860 (Año VII, N° 1947, p. 1, col. 6) encontramos un texto de Lucio V. Mansilla, quien escribe acerca de Daniel y de su obra:

Daniel – El autor de Lucía, de El Médico de San Luis, y de otras producciones conocidas ya por de Daniel nos ofrece, como lo verán nuestros lectores en el párrafo que copiamos del ‘Nacional’ de ayer, seguir publicando algunas otras obras literarias.

Nos alegramos porque la literatura nacional es la que gana con las producciones de Daniel ⁶ (Guidotti 2015: 237).

⁴ Los destacados son míos.

⁵ Los destacados son míos.

⁶ Los destacados son míos.

Como Vd. vé, Daniel nó descansa. En pos del Médico de San Luis vino la Lucía que publican actualmente nuestros amigos de La Tribuna, en pos de Lucía vienen estos dos lindos cuentos y no tardará mucho en ver la luz pública Marta, producción a mi juicio, superior á las anteriores y en la que **Daniel ha sido más feliz**, como ud. verá después que las virtudes en su viaje por el mundo. Su affmo. Lucio V. Mansilla ⁷ (Guidotti 2015: 237).

En el año 1870⁸ en *La Tribuna* se reconoce, por primera vez, el nombre y apellido de la escritora argentina Eduarda Mansilla de García. Si bien, en los escritos precedentes se admite su lugar como intelectual y erudita, aquí se le otorga entidad a su identidad como escritora. Hay una afirmación de lo que su obra representa para las letras argentinas, aunque la obra a la que alude se haya escrito en francés. Asimismo, hay un pedido de reconocimiento social de Mansilla como escritora:

La Tribuna empieza hoy a engalanar sus columnas, publicando la preciosa novela de Eduarda Mansilla de García, Pablo o la vida en las pampas.

La hermosa autora de este libro ha revelado en él no sólo su talento sino también su amor a la patria.

Eduarda escribe en francés una novela puramente argentina (Guidotti 2015: 244).

La mujer argentina que las ha trazado ha buscado los colores de su paleta en las hermosas pampas de su patria, ha buscado los personajes de su novela en los caracteres argentinos y ha completado el cuadro haciendo el drama puramente americano.

⁷ Los destacados son míos.

⁸ Publicación: lunes 28 y martes 29 de noviembre de 1870 (Año XVIII, N° 6033).

Pablo o la vida en las pampas tiene que gustar a nuestros lectores, porque él les pertenece, como todo lo que nace en el suelo argentino.

Si el original francés tiene la belleza estética de un lenguaje correcto, puro, brillante, el inteligente traductor, Lucio V. Mansilla, ha sabido hacer la versión española conservando la hermosura del original.

Al hacer a sus lectores el regalo de la novela de Eduarda Mansilla, la redacción de La Tribuna envía, desde el suelo de la patria, una felicitación ardiente a la compatriota y una palabra de gratitud a la autora⁹ (Guidotti 2015: 244).

En la publicación del lunes 28 y del martes 29 de noviembre de 1870 (Año XVIII, N° 6033, p. 2, col. 4) leemos:

La novela de Eduarda Mansilla – Hoy principamos a publicar la preciosa novela de esta distinguida compatriota.

Los juicios favorables que ha merecido esta producción y el mérito que en realidad la acompaña, hace que llamemos hacia ella muy especialmente la atención del lector¹⁰ (Guidotti 2015: 246).

En varias publicaciones hemos encontrado la referencia a Eduarda Mansilla como distinguida escritora. Así lo vemos nuevamente en la del domingo 13 de julio de 1879 (Año XXVI, N° 8865, p. 1, col. 7):

⁹ Los destacados son míos.

¹⁰ Los destacados son míos.

La Señora Mansilla de García – Sabemos que el número de La Gaceta Musical que será distribuido hoy á sus abonados, contiene una segunda e interesante carta de **la distinguida escritora argentina señora Eduarda Mansilla de García**.¹¹

Ella transmite á su amiga en París las impresiones que ha recibido con motivo de las fiestas que tuvieron lugar para celebrar el aniversario de la jura de nuestra independencia (Guidotti 2015: 344).

Igualmente, aparece esta noción en la publicación del jueves 25 de diciembre de 1879 (Año XXVI, N° 8843, p. 1, col 8): “La Pascua – Ofrecemos hoy á nuestros lectores con ese título un lindo artículo debido a **la distinguida escritora argentina señora Eduarda Mansilla de García, escrito expresamente para La Tribuna**”¹² (Guidotti 2015: 362). De igual modo, lo encontramos el jueves 15 de abril de 1880 (Año XXVI, N° 8947, p. 1, col. 6): “Todas las secciones del periódico estarán á cargo de distintos colaboradores, contándose entre ellos á **la distinguida escritora argentina Sra. Eduarda M. de García**¹³, que iniciará sus trabajos en el primer número con un precioso folletín” (Guidotti 2015: 364). Y, en la publicación del jueves 31 de mayo de 1883 (Año I, N° 102, p. 1, col. 8): “**Esta como todas las producciones que escribe la Señora Eduarda, es de gran mérito literario** y no dudamos que el drama que mañana conocerá el público, será digno del renombre que goza tan **distinguida literata**”¹⁴ (Guidotti 2015: 584).

Otra expresión que también destacamos es la referencia a Eduarda Mansilla como inspirada literata. Así lo leemos en la de sábado 14 de abril de 1883 (Año I, N° 55, p. 2, col. 2): “Los Carpani –(...) Esta

¹¹ Los destacados son míos.

¹² Los destacados son míos.

¹³ Los destacados son míos.

¹⁴ Los destacados son míos.

como todas las producciones de **la inspirada literata**¹⁵, ha de ser acogida, por nuestro público con el entusiasmo, de siempre” (Guidotti 2015: 569).

Advertimos, en la publicación del sábado 2 de junio de 1883 (Año I, N° 104, p. 2, cols. 1 y 2), la referencia al público de las obras de Eduarda Mansilla. Lo que también nos permite exponer la idea de un reconocimiento social de la autora en un terreno complejo:

El teatro estaba de bote á bote.

High-life social y High life literaria aquí y allá; por todas partes. Con cierta frialdad acogió el público el nuevo drama. (...)

Al finalizar, **el público se deshizo en aplausos pidiendo que saliera la autora**¹⁶; esta no se presentó; después del primer acto se retiró del palco que ocupaba (Guidotti 2015: 587).

Finalmente, el artículo de Montvoisin publicado en *La Tribuna* el lunes 4 de junio de 1883 (Año I, N° 106, p. 2, cols. 1 y 2) en donde hallamos un reconocimiento hacia la intelectualidad de la escritora Eduarda Mansilla (indiferente al sexo). Guidotti (2015) señala que Montvoisin plantea los ejes sobre los cuales debe articularse la crítica de una obra dramática. Puede suponerse que esta aclaración sobre cómo debe componerse la trama textual de una crítica es una observación directa hacia el artículo publicado en *La Nación* el día anterior: “Tu cortesía en este caso, radica en esto: he limado las aristas más salientes de la frase. **Nada más. Indiferente del sexo del autor**¹⁷, la crítica jamás excluye la cultura, la delicadeza y la buena crianza. Montvoisin” (Guidotti 2015: 602).

¹⁵ Los destacados son míos.

¹⁶ Los destacados son míos.

¹⁷ Los destacados son míos.

Un componente que nos parece importante señalar refiere a la caracterización, en varias publicaciones, de la **elegancia** de Eduarda Mansilla. De cierto modo, esto nos permite asociar la noción de la identidad femenina con la moda. En la publicación del jueves 15 de marzo de 1860 (Año VII, N° 1884, p. 3, col. 1) leemos: “Su autora es una señora muy conocida en nuestra sociedad como **elegante**, y que dentro de muy pocos días lo será como literata y erudita” (Guidotti 2015: 233). Y, en la publicación del lunes 28 y martes 29 de noviembre de 1870 (Año XVIII, N° 6033) encontramos: “La **hermosa** autora de este libro ha revelado en él no sólo su talento sino también su amor a la patria” (Guidotti 2015: 244).

Simmel (1961: 112) sostiene que la moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla. Tal como el autor plantea, la historia de la moda se hizo siempre desde el punto de vista de la evolución de sus contenidos. No obstante, señala que sería primordial estudiar históricamente su significación para la forma del proceso social, puesto que allí podríamos advertir en ella la historia de los ensayos hechos para adaptar el estado de cada cultura individual y social la satisfacción de aquellas dos tendencias opuestas. A este carácter esencial de la moda, refiere Simmel, se subordinan los demás rasgos psicológicos que podemos observar en ella.

Así, estas nociones de moda pueden vincularse con lo que Simmel (1961) plantea como filosofía de la coquetería:

Esta desviación psicológica es la que da a las relaciones entre el hombre y la mujer la forma típica de la coquetería.

La coqueta “quiere agradar”. Pero, en sí mismo, este afán de agradar no imprime a la conducta de la coqueta su sello característico. Identificar la coquetería con el “afán de agradar” sería confundir el medio adecuado para cierto fin con el deseo de conseguir ese fin. Una mujer puede, para agradar, emplear cuantos recursos se le ocurran, desde los

más sutiles estímulos espirituales hasta las más insistentes exhibiciones: no por esto, sin embargo, habremos de clasificarla entre las coquetas (...) (Simmel 1961: 52).

Por ello, vemos que la moda y el vestir son herramientas que utilizan los cuerpos para comunicarse entre ellos y con la sociedad a la que pertenecen. Cada grupo social se apropia de una manera de vestir como medio de expresión de clase social, estilo de vida y género. La utilización de un vestuario en particular da a conocer una identidad propia del individuo relacionado con su entorno. A través de su aspecto se puede confundir con el resto, ocultarse tras un disfraz para invisibilizarse o destacarse.

A modo de conclusión

A lo largo de este breve trabajo reconocimos la configuración de la identidad femenina y la mirada de lo femenino en los escritos que se publicaron en *La Tribuna* acerca de Eduarda Mansilla. El reconocimiento a la destreza artística, las dotes de intelectual, el estilo impecable y esta suerte de posicionamiento de la autora en un lugar destacado dentro de la literatura argentina nos permite pensar que la mirada acerca de ella fue de reconocimiento, de afirmación de su identidad tanto como mujer como escritora.

Eduarda asume, en la prensa argentina decimonónica, un lugar privilegiado: es admirada, reconocida, exaltada en cuanto a su carácter de literata. Tanto ella como sus obras se instalan con comodidad y cubiertas de elogios en las páginas de *La Tribuna*.

Por lo expuesto, podemos reconocer la configuración de una identidad femenina a la que se otorga voz y se admite su valor en el terreno cultural de la época.

***Milagros Rojo Guíñazú** es Profesora y Licenciada en Letras (UNNE), Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y Esp. en Docencia Universitaria (UNNE). Doctoranda en Letras (UCA), se encuentra en la fase de redacción de su Tesis Doctoral, con el tema “Construcción de la identidad femenina en *Recuerdos de viaje* y en *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* de Eduarda Mansilla” (bajo la dirección de la Dra. Arancet Ruda -UCA, Conicet-). Es Investigadora Categoría III y directora del Proyecto de Investigación “Escrituras y feminismos. Un abordaje de la identidad femenina en narrativas de los siglos XIX y primeras décadas del siglo XXI” (PI 21H002) período 2022-2025. Es miembro del Grupo de Investigación “Temas y problemas de literatura y teoría literaria”, Grupo de Investigación Consolidado de la Facultad de Humanidades, UNNE (Res. 688/21 R.). Forma parte del Centro de Estudios Académicos: Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (CIDEG) [FH, UNNE]. Asimismo, es miembro integrante de RELA (Red de Estudios de Literatura Argentina).

Bibliografía

- Batticuore, Graciela (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina; 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lagarde, Marcela (1990) *Identidad femenina*. Texto difundido por CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C. - México). Disponible en: <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm>
- Mansilla de García, Eduarda (2015). *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edición de Marina L. Guidotti. 1° ed. Buenos Aires: Corregidor.
- Simmel, Georg (1961). *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vicens, María (2011). Trabajo de Fin de Máster *Escritoras en red. Las revistas literarias de mujeres en la Argentina de finales del siglo XIX y el reconocimiento de la escritora sudamericana*. Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/99294/TFM_EstudiosInterdisciplinariosGenero_Vicens_M.pdf;jsessionid=7A7438ED7DA85D7DFAB34A209404A3B5?sequence=1

Artículos sobre Eduarda Mansilla de García publicados en *La Tribuna*

- “Hechos locales”, jueves 15 de marzo de 1860, Año VII, N° 1884, p. 3, col. 1.
- “El Médico de San Luis”, miércoles 4 de abril de 1860, Año VII, N° 1901, p. 2, col. 7.
- “Lucía”, jueves 10 de mayo de 1860, Año VII, N° 1930, p. 3, col. 2.
- “Folletín de La Tribuna”, domingo 13 de mayo de 1860, Año VII, N° 1933, p. 2, cols. 4 y 5.
- “Lucía”, jueves 17 de mayo de 1860, Año VII, N° 1936, p. 2, col. 5.
- “Daniel”, jueves 5 de julio de 1860, Año VII, N° 1947, p. 1, col. 6.
- “Bibliografía”, lunes 28 y martes 29 de noviembre de 1870, Año XVIII, N° 6033.
- “Hechos locales. La novela de Eduarda Mansilla”, lunes 28 y del martes 29 de noviembre de 1870, Año XVIII, N° 6033, p. 2, col. 4.
- “Correo del día. La Señora Mansilla de García”, domingo 13 de julio de 1879, Año XXVI, N° 8865, p. 1, col. 7.
- “Correo del día. La Pascua”, jueves 25 de diciembre de 1879, Año XXVI, N° 8843, p. 1, col. 8.
- “Correo del día. La Gaceta Musical”, jueves 15 de abril de 1880, Año XXVI, N° 8947, p. 1, col. 6.
- “Diversiones. El drama de Eduarda”, jueves 31 de mayo de 1883, Año I, N° 102, p. 1, col. 8.
- “Los Carpani”, sábado 14 de abril de 1883, Año I, N° 55, p. 2, col. 2.
- “Los Carpani”, sábado 2 de junio de 1883, Año I, N° 104, p. 2, cols. 1 y 2.
- “Notas de la semana. Los carpani. Drama en cuatro actos por la literata Argentina Da. Eduarda M. de García”, lunes 4 de junio de 1883, Año I, N° 106, p. 2, cols. 1 y 2.
- “Avisos hasta las seis de la tarde. Hechos locales. Novela”, jueves 15 de marzo de 1860, Año VII, N° 1884, p. 3, col. 1.

***Cuántimas una mujer. Análisis sobre las figuraciones
del cuerpo femenino en Río de las congojas de
Libertad Demitrópulos***

Laura Rotundo*

*“Soy la semilla: por eso me trajeron ... Echo raíces y no suspiros.
Me planto. Me confirmo. Pero yo no soy solo naturaleza”.*

Libertad Demitrópulos

En esta ponencia, analizo las configuraciones del cuerpo femenino en la novela *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, en relación con los esquemas preconcebidos que consideran al cuerpo como determinante del género, y a éste como decisivo en la vida de las personas en cuanto a la posesión necesaria e indiscutible de cierto conjunto de características y/o habilidades, la selección de sus obligaciones sociales y domésticas, y la posibilidad u obligatoriedad de tomar ciertas decisiones.

Asimismo, leo críticamente cómo la novela plantea la discusión, desde 1981, de temáticas que hoy en día aguardan encontrar un cauce justo en los modos de organización de la sociedad, que permitan la igualdad, la libertad y la soberanía del cuerpo. El interrogante que subyace a esta investigación —y que busco poner en juego como aporte a los estudios sobre el tema— es acerca de qué significa realmente ser una mujer, si es algo que puede definirse o delimitarse, pensarse por oposición, o encasillarse en conceptos ancestrales y vacíos de conexión con lo que verdaderamente nos constituye como personas, o simplemente dejar de intentar cercar la identidad y el deseo en función de parámetros que anulen lo específico de cada persona, su goce real, sus ilusiones y sus sueños.

El epígrafe es una cita de María Muratore, la heroína femenina, y va a poner en evidencia cómo está pensándose ella por fuera de los estereotipos de género ya en 1573, año en que transcurre la conquista de Santa Fe, contexto histórico de la novela. A pesar de tener la certeza de no poder escapar de allí con el “*Me planto. Me confirmo.*” introduce el “*pero*” a continuación como una duda, una esperanza, una posibilidad de que no sea cierto y de hecho, para ella, no lo es. A lo largo de todo su periplo condenatorio, María va a encontrar la manera de conservar a cualquier precio, algo de esa libertad ansiada que tiene que ver con su propio deseo sexual, social, actitudinal, vital. La técnica que utiliza es más antigua que la humanidad: vestirse de hombre. “Por eso tuvo que apelar a esa intriga: única forma de sobrevivir en libertad” (141); borrando su identidad, su *ser mujer*, logra hacer lo que desea y vivir como quiere. Entonces, propone Muratore, no somos solo naturaleza, solo semilla, solo tierra en la que otros pueden decidir plantar o no su cimiento —o siquiera preguntárselo—; tierra sobre la que puedan caminar y pisotear sin que se dañe del todo y pueda seguir sirviendo para la reproducción de la especie.

Para complejizar la trama y poner en juego el hecho de que el cuerpo de las mujeres tiene un componente ancestral que se remonta a ser territorio de conquista (Segato 2018) por un lado, y por otro lado ser emblema obligado de la conformación social del patriarcado como modo de vida decente, obligatoria y *natural*, el periplo va a extenderse más allá de ella misma para demostrar que el objeto *cuerpo* no es solo elocuente al nacer, que no es a partir de ese momento que comienza a significar, sino que hay todo un bagaje de siglos de existencia de *otros cuerpos* anteriores que lo van a determinar y condicionar, que van a intentar asignarle ciertas características y atributos que no le son propios en su singularidad sino que le pertenecen por “ser mujer”, que aparece en la novela más como un destino trágico que como un alumbramiento, “era como un hombre siendo mujer” (146).

Desde el inicio, la novela enuncia al cuerpo –objeto condenado a desaparecer por la corrosión del tiempo– como un modo de perdurar asociado a la memoria, ya que comienza con un poema de Yannis Ritsos que sugiere resguardar la sepultura de los muertos como forma del recuerdo: “Conviene que guardemos a nuestros muertos y su / fuerza, no sea que alguna vez / nuestros enemigos los desentierren y se los lleven consigo” (15). El cuerpo que yace inerte bajo la tierra es el que posee la capacidad de significar, no los rituales, su evocación amorosa o ruin, lo que hayan sido en vida o los sentimientos que lo conjuren, sino su capacidad de estar ahí; entonces –objeto y signo– adquiere relevancia no por lo que ha sido sino por a dónde pertenece, por haber formado parte de un lugar y un tiempo. Los muertos son todos y no hay ahí distinción de género porque todos han participado de la vida y las costumbres y merecen el mismo lugar, el mismo resguardo de los enemigos, del olvido.

Sin embargo, como es de esperar para la época, cuando se van del pueblo porque la empresa extranjera de fundación fracasa, al inicio de la novela, separan a los vivos de los muertos “sobre sus burros cargaron a sus muertos que desenterraron... en los carros metieron a sus mujeres y sus hijos con jamones, velas, tocino, mismamente que perros, entre jergones” (18). Los vivos se dividen por género: los hombres *meten* a *sus* mujeres –el posesivo es indispensable para comprender el carácter de la escena– pero los muertos son todos y también son *sus*. El cuerpo es entonces un espacio indefinido, inidentificable que no pertenece a cada persona, sino solo al género en relación con el deber: el cuerpo masculino guarda a los cuerpos femeninos, no importa quienes sean o si ese es su deseo.

Durante su vida, María transcurre sometida al abandono, la soledad y el desamparo, la violencia, pero también el valor. Cuando está viva necesita invisibilizarse vistiéndose de hombre y cuando muere la invi-

sibilizan en su realidad mitologizándola. La tensión entre las problemáticas y sus posibilidades de resolución son enunciadas no solo como condicionadas por el contexto social de la época, sino también como una forma de poner en discusión las oportunidades reales de las mujeres de modificar sus destinos socialmente instaurados y naturalizados desde el comienzo de la humanidad.

Su madre, Ana Rodríguez, producto de una historia inscripta en una nación triste y violenta, es víctima de la trata de personas y llega de España engañada por doña Mencía de Sanabria quien “estaba juntando un ramillete de mozas casaderas para entregarlas como consortes a los fieros españoles que allá, en La Asunción, se disputaban el amor de las mujeres guaraníes” (56). Este tipo de esclavitud aparece normalizada, como una secuencia clásica y típica, casi una *consecuencia* de la conquista que pone a la mujer de clase alta como servidora de las necesidades sexuales y sociales de los hombres.

Con la hipocresía y la impunidad que caracteriza al poder religioso como estandarte de “lo bueno”, condenan, en nombre del honor, lo que ejercen con injusticia y siendo cómplices del padecimiento de otras mujeres, no ya castigadas por su nacionalidad –pensando que siempre eran denostadas las negras o las mestizas– sino solo por su estatus social. Condenadas y condenatorias, las mujeres erigen también un poder doloroso sobre sus pares, símbolo de que la conciencia social necesaria para revertir la historia no es solo una reflexión que deben hacer los hombres sobre las mujeres, sino también ellas por ellas mismas. Además, la novela pone de manifiesto el comportamiento vil de los pobladores españoles que “nos sembraron en la mujer guaraní” (20), anuncian los mestizos.

La historia de María comienza entonces con una madre abusada, sometida y engañada que cuando nace su hija no puede romper con el modelo que le impone la sociedad: “Ana Rodríguez, sola, sentía agi-

tarse en su seno un ser indeseado y molesto, que agravaba su condición joven, soltera y huérfana. Eso mismo sería un obstáculo para poder casarse” (57). Así que se la deja a unas indias y se va detrás del padre de la niña que la abandonó en Brasil. Es más fuerte el mandato social de tener que casarse antes de tener hijos, que el supuesto y conocido instinto materno o el amor incondicional que la madre *debe* sentir por su hija. Lo socialmente correcto choca con lo real y siempre prevalece el orden ridículo de quienes tienen una vida arreglada y una economía que les permite decidir.

En esa instancia narrativa la desdicha se agrava para la madre: tras conformarse con una vida ostentosa y rica en placeres efímeros pero costosos, no solo olvida a la hija que abandonó en América, sino que ignora que el dinero que paga sus joyas es extraído del dolor y el sufrimiento inhumano del comercio de esclavos que practica su consorte. Su lugar de mujer –esposa feliz por una vida de placeres materiales–, le impide inmiscuirse en el trabajo de quien costea sus gustos al principio con complacencia pero que luego, cargando toda esa violencia derramada sobre otros inocentes, comienza a encontrar en ella y su cuerpo otro territorio de poder que debe conquistar con golpes y violaciones.

Cuando su madre vuelve a Argentina después de muchos años y se encuentran sin saber su parentesco, la percepción que tiene de ella María es de desprecio, por hallar en esa mujer la frivolidad y condescendencia con los deberes sociales de mujer que detesta: “se la descubre por la fiebre de sus ojos y ese olor a guayaba madura. La veo pasar con su saya lila (o azul o salmón)... una mujer que va al encuentro de su mejor conquista” (30). En la misma ciudad y detrás del mismo hombre, el *Hombre del brazo fuerte* –que ya en su apodo lleva implícito el trato y el abuso de poder que implicó su participación en la conquista–, van a mostrar cómo no es la sangre o el cuerpo la que lleva consigo la carga del deber y el deseo, ni tampoco es la maternidad algo

que esté impregnado en el cuerpo de la mujer como un sello *naturalmente*: ni ella busca a su hija al llegar, ni la reconoce cuando la ve.

Sus diferencias son abismales hasta el punto de configurar dos tipos de mujer diferentes que se encuentran una en las antípodas de la otra,¹ no hay nada que las una *naturalmente* ni entre ellas, ni al género al que pertenecen por sus características fisiológicas de nacimiento. Siguiendo a Judith Butler (2020), la novela pone en discusión la construcción social que significa lo femenino como herencia de sangre o histórica, como estigma, dando cuenta de cómo interviene la educación o las habilidades aprendidas para desenvolverse, en el tipo de vida que luego cada una lleva adelante, en el tipo de mujer que cada una es.

“María Muratore manejaba las armas como un hombre” (26) dice el narrador, pero ¿qué significa “*como un hombre*”, es que lo hace bien o que lo hace mal? ¿Es que solo pueden hacerlo los hombres? Pero ella es mujer, entonces no es una cuestión de género sino de una habilidad que evidentemente no está restringida por ser mujer u hombre, sino por haberlo aprendido y por poder hacerlo bien. María se distancia del estereotipo de mujer a lo largo de toda la novela, atribuyendo esa particularidad a su linaje –apropiado por la fuerza– que la construyó como sujeto y como mujer, dice ella “dos clases de hombres hicieron de mí dos mujeres”, refiriéndose a su padrino –Alonzo Martínez– y a *El hombre del brazo fuerte* –Juan de Garay– respectivamente.

La historia con el primero transcurre durante su infancia: la adopta de chica para el servicio en su casa y es abusada sexualmente primero por la otra señora “*la negra Encarnación*” que le sirve y luego por él; pero no lo toma en lo personal como un abuso sino como un devenir,

¹ Analicé este tema en el trabajo presentado en las *Jornadas Mujeres en viaje: Experiencias, narrativas y escrituras femeninas sobre épocas y mundos cambiantes y diversos*, en 2021, titulado “Oliendo a pólvora. Lectura de las voces femeninas en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos”.

como algo que le es propio a su tarea. Cuando la “negra cochina” le da de tomar la leche de “sus tetitas” ella asume su rol sin discutir, a pesar de la sensación desagradable que le causa, “En la cama su olor era ácido y repugnante”, y luego de que el señor entre de noche en su cama y le haga “lo que los perros en la cuadra”, asume ese papel otorgado *naturalmente* por su condición servil y de niña menor que no puede decidir su futuro. “¿Has visto que el patrón no quiere majaderías? ... la negra quedó triste porque el patrón ya no viene más con ella, ahora tocarte a ti. ¡Que te aproveche!” (49-50), le recrimina Encarnación otorgándole el supuesto honor de ser la amante del amo.

La narración aborda cómo la falta de acceso a la cultura, el desconocimiento de los derechos y la posibilidad de saber que se puede elegir juegan un papel indispensable en la vida de las mujeres. La cultura letrada no es una vía de acceso a la libertad sino el uso de las armas, ya que, en esa época sin pertenecer a la clase social alta por herencia, no hubiera habido conocimiento que la redimiera de la violencia, “fue libre, todo cuanto puede serlo una mujer” (145). Su cuerpo que aprende el abuso como patrón de supervivencia, no puede pensar en otro tipo de relación con el deseo más allá de la soberanía de la fuerza en contraposición con la sumisión y eso es lo que va a ir a buscar a La Asunción: “Entonces comprendí que el hombre cree que la mujer es un cántaro que se llena, aunque no tenga sed, para las sequías. Malhecho llenarla” (79).

El manejo de las armas la va a posicionar en un lugar diferente con respecto a los hombres y la empresa de la conquista. Blas de Acuña, su interlocutor en la novela, un mestizo que va a enamorarse perdidamente de ella, de su *ser diferente* pero que, a pesar de ser ninguneado por los conquistadores y los conquistados, siempre entre sus dos linajes, va a asumir una postura dominante con respecto a lo que cree que es el amor. En dos ocasiones, creyéndose dueño de la vida de María como no lo es de la suya propia, va a tomar su cuerpo apropiándose, lo,

sin mala intención, pero tomando lo que no le corresponde sin consentimiento: al borde de la muerte primero y luego una vez muerta.

Blas no logra comprender que la libertad que él no posee y anhela es la misma que le quita a la mujer que ama. Su mandato de masculinidad (Segato 2018), implica una visión del amor que implica la posesión como condición necesaria para pertenecer a la casta de los hombres, no importa lo que la mujer haya repetido tantas veces acerca de su deseo o su gusto: “Desde el principio, como una sombra, al Blas, que no me gustaba, lo tenía detrás de mí. ...Y es así: cuando no, no.” (28). Saberse dueño del designio de dar o quitar libertad es parte de su ser hombre, no importa su condición social o lo que haya sufrido; a la hora de pensarse como persona se siente con derecho a imponer a una mujer la agresividad tantas veces padecida.

María en plena actividad de sus facultades comprende su lugar, el elegido y el asignado, pero puede hacer poco –en esas circunstancias hostiles– por intentar ser quien quiere ser: “¡Bestias! ¿¡Qué creen que es una mujer? ¿Un armatoste? ¿Una bolsa de mandioca? ¿Una mujer se alza solo para satisfacer el capricho de un hombre? ¿No tiene alma, verdad? ¿Cuántas letras se precisan para decir no?” (121). *Decir no*, la diferencia legal entre el consentimiento y el abuso, la posibilidad de decidir, y sin embargo siempre desoído en la novela y en la vida, en la triste ficción y en la cruenta realidad. Dos veces él va a cometer el abuso de intentar hacerse de ese cuerpo que ya dijo “*cuando no, no*” y que él parece no entender.

Cuando María recibe un balazo que la deja al borde de la muerte, Blas intentando salvarla va a sajar y cauterizar la herida castrándola y cuando cree terminada su vida, llama a un cura que le dé la extremaunción y se casa con ella *in artículo mortis*. Este derecho que cree merecer por haberla cuidado sin que ella se lo pidiera y haber practicado esa incisión carnífera en su cuerpo sin su aprobación, se comple-

menta –y queda esclarecido su carácter social y siniestro– con la institución que abala un matrimonio sin el consentimiento de una de las partes.

El tiempo, la historia vivida por ambos y por todos, no logra abreviar los abismos que confirman el dominio y la violencia en el siglo XIV cuando transcurre la novela, ni en el XXI cuando la leemos.

A modo de conclusión, la novela publicada en el año 1981, en el contexto de una dictadura militar, y situada ficcionalmente durante 1573, donde convivieron el degollamiento de los cuerpos de los siete jefes rebeldes que querían su libertad con los relatos de marginados, mestizos, indios e inmigrantes, puede ser leída en el año 2023 (Aira 2001) como un anuncio de nuevos cuerpos en conflicto con nuevas banderas que blandir en la lucha por la libertad.

***Laura Rotundo** es Profesora media y superior en Letras (UBA), becaria de investigación y doctoranda en letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente de nivel medio y superior. Es miembro del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina dirigido por la Dra. Mónica Bueno.

Bibliografía

- Aira, César (2001). *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Butler, Judith (2020). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Demitrópulos, Libertad (1981). *Río de las congojas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, Rita (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.

El fin del *ángel del hogar*: nuevas configuraciones de la feminidad en la literatura argentina de entresiglos. Un análisis de *Palomas y gavioleros* de Ceferino de la Calle (1886) y de *Stella de Emma de la Barra* (1905)

Julieta Vorano*

Introducción

La segunda mitad del siglo XIX, período de consolidación nacional, implicó la reorganización de la esfera pública y privada, y de la clase de sujetos que pertenecían a cada una. Los hombres poseían el control del ámbito público, y para las instituciones y la ley,² las mujeres tenían un rol limitado y una capacidad menor, aún se consideraba que su espacio privilegiado era el hogar. Además, las costumbres se vieron modificadas: las corrientes anti-hispánicas que se mantenían desde la Independencia habían promovido la adopción de Francia e Inglaterra como faros culturales, y la influencia de la cultura victoriana implicó un retroceso en las libertades de las mujeres. El modelo femenino por excelencia de este período fue el *ángel del hogar*, un ser puro que se encontraba en el espacio doméstico. Comprensiva, encantadora, abnegada y, sobre todo, casta, la reina del hogar debía ser, antes que un individuo, madre y esposa.

Pero algunas voces disruptivas que comenzaban a sonar evidenciaban los inicios de una profunda modificación en cuanto a las ideas hasta el momento establecidas sobre el género, y también la estimulaban. Las pioneras en la participación en el espacio público, que abrieron el

² Dora Barrancos analiza el Código Civil de 1869 y destaca el artículo 55, que declaraba incapaces a las mujeres casadas, y el 57, que disponía que su representante era su marido, por lo que las mujeres no podían educarse, trabajar ni realizar actividades comerciales sin su permiso (2010).

panorama a la reflexión sobre los derechos y capacidades de las mujeres mediante sus pensamientos o su propia biografía, fueron Juana Manuela Gorriti (1818–1892), Juana Manso (1819–1875) y Eduarda Mansilla (1834–1892).

Aspiramos a analizar los vínculos de este fenómeno sociocultural con la literatura de la época. Para ello, nos proponemos estudiar dos novelas argentinas de entresiglos: *Palomas y gaviñanes* de Ceferino de la Calle (1886) y *Stella* de Emma de la Barra (1905). El estudio de este corpus literario parte de la hipótesis según la cual las voces de enunciación proponen la configuración de un orden social tradicional en cuanto a los roles de género que tensiona con características disruptivas atribuidas a los personajes femeninos, lo cual evidencia (y genera) una crisis de la imagen hegemónica de feminidad propia del período de entresiglos. Esto ocurre en consonancia con dos procesos fundamentales: por un lado, la paulatina (aunque no lineal) consagración de las figuras autorales femeninas y, por otro, la intensa ampliación de un público lector conformado por mujeres, que aspiraba a identificarse con la literatura, lo cual influyó en los procesos de representación e idealización de la feminidad.

Siguiendo la propuesta de Gisèle Sapiro (2016), procuramos estudiar ambas novelas con el objetivo de superar la división tajante entre el análisis externo, enfocado en la función social de las obras, y el análisis interno, centrado en la estructura de los textos. Al entender la literatura como un hecho social, esta perspectiva comprende los vínculos entre las condiciones sociales de producción y circulación de las obras, por una parte, y la forma y el contenido, por la otra.

Primera parte: *Palomas y gaviñanes*

El campo intelectual (Bourdieu 2003) en Argentina a fines del siglo XIX se fortaleció en el contexto general de la modernización cultural. Uno de los géneros literarios de mayor desarrollo fue el naturalismo.

De origen francés, liderado por Émile Zola, fue un movimiento para el cual las características contextuales resultaban determinantes. Asimismo, el auge de las ciencias naturales y del pensamiento racional influyó en el carácter formal y los contenidos de esta literatura, que procuró tomar el método científico y aplicarlo a la ficción.

Los procedimientos de las novelas naturalistas argentinas se inspiraron en las obras francesas; sin embargo, sus objetivos eran diferentes. En Argentina, el incipiente campo intelectual estaba conformado por hombres de la elite, como Eugenio Cambaceres o Antonio Argerich, quienes expresaron crudas críticas a las clases bajas, en una actitud conservadora ante el cambio social generado por la inmigración. En este panorama, *Palomas y gaviñanes*, una novela menor escrita por Ceferino de la Calle, se destacó por su condena generalizada a la sociedad porteña, que señalaba problemáticas de todas las clases sociales (incluso denostando a sujetos marginales y vulnerables), pero enfocándose en denunciar la hipocresía de la clase dominante, lo cual lo emparentaba con los orígenes franceses del género.

Silverio Domínguez publicó su novela protegiendo su identidad tras el pseudónimo Ceferino de la Calle, porque transgredía las convenciones literarias, al censurar a las clases acomodadas, y las imposiciones socioculturales, al tratar temáticas vinculadas con la sexualidad. En *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault desarrolla el concepto “función de autor”, que emergió cuando los individuos comenzaron a reclamar la propiedad de sus textos, lo cual implicaba que se sometían a la posibilidad de ser castigados por el contenido narrado. El sujeto concreto, Silverio Domínguez, creó al autor Ceferino de la Calle, en medio de condiciones sociales que desalentaban la narración de temáticas transgresoras. A partir de la función-autor, surge una voz de enunciación que utiliza elementos provenientes de las ciencias sociales y naturales para generar una representación crítica de la sociedad

porteña, construyendo una ficción de exposición objetiva. Sin embargo, aspiramos a identificar instancias discursivas en las que emerge un posicionamiento ético.

La tesis de esta novela consiste en que el ejercicio de la sexualidad por fuera del matrimonio es un acto condenable que dirige a todos los sujetos involucrados a la ruina. Su argumento está compuesto por diversas historias que convergen en un punto espacial, el prostíbulo de doña Juana, al que acudían destacados hombres, para quienes Juana conseguía niñas y adolescentes de manera coercitiva. Al tratarse de una obra naturalista, los actos sexuales se narran en un tono que aspira a asimilarse al antropológico y que está signado por el determinismo; de esta manera, el prostíbulo funciona como un escenario fatal que genera un destino trágico para todos los personajes que ingresan en él.

La novela comienza en una ciudad del interior del país descrita en términos idílicos, una especie de *locus amoenus* en el que irrumpe el violento evento que inaugura el argumento:

Dos niñas, en completo desorden, en un estado de locura, clamaban al cielo desesperadamente, denunciando un escandaloso abuso del que habían sido víctimas, de una violación tan infame como brutal, llevada a cabo en una casa, al parecer respetable, y con dos niñas de la primera sociedad (de la Calle 15).

La violación se figura como un acto que interrumpe la tranquilidad rutinaria y el narrador califica la acción con dos adjetivos sentenciosos: “infame” y “brutal”. La sanción moral de este primer acto sexual es clara: se señala y juzga a los hombres que forzaron a las dos jóvenes. Asimismo, se destaca una cuestión relevante para la época: la violación ocurre en una casa aparentemente “respetable”, es decir, de alta sociedad, por lo que se enjuicia moralmente a personas pertenecientes a las clases altas.

Mientras que los autores materiales de la violación son dos políticos importantes, el narrador señala que la autora intelectual del crimen es doña Juana, una religiosa dedicada a asistir a familias pobres, que con veinte años de noble trabajo había intentado borrar su pasado como madama en la capital del país. Observamos una primera denuncia al sector más acomodado de la sociedad, ya que se plantea que dos hombres respetados podían cometer un acto ilegal e inmoral, asistidos por una religiosa, en un sitio en apariencia seguro. Es destacable, considerando las convenciones del género naturalista en la argentina decimonónica, que los criminales sean personas pertenecientes a la elite, y no inmigrantes humildes.

Esta es la primera condena a lo que se representa como una consecuencia de una sexualidad desenfrenada. El resto de los eventos tendrán lugar en Buenos Aires, en el prostíbulo de doña Juana. La corriente naturalista posibilita el tratamiento literario de sujetos y situaciones transgresoras, aunque el tono de la descripción sea de censura. De esta manera, se constituyen personajes femeninos sumamente diferentes de las idílicas damas que habían protagonizado las novelas argentinas a principios y mediados del siglo XIX.

Una de las figuras más destacadas de *Palomas y gaviñanes* es Rosaura Carlingue, una adolescente de 14 años nacida en el seno de una familia rica. En principio, se la caracteriza como una típica niña de clase alta, que podía llegar a convertirse en el ángel del hogar. Sin embargo, se narra su despertar sexual, introduciendo observaciones disruptivas en cuanto a este modelo sociocultural que privilegiaba la castidad:

Allí, con el contacto de niñas mayores y con el ejemplo de chicas atrevidas y soeces, empezó a experimentar desconocidos deseos, que la tenían meditando, parte del día. Ella sentía, dentro de su organización, un algo que la avivaba, un algo que la dejaba entrever secretos misterios, a los que su curiosidad congénita la arrastraba, esperaba

algo, en fin, que no podía definir y que ansiaba dar forma real (de la Calle 46).

El narrador describe la situación mediante términos propios de vocabulario científico, como “curiosidad congénita”. Estas palabras plantean la naturalidad del desarrollo de la sexualidad femenina en un sentido erótico, idea innovadora para la época, en la que primaba la concepción de las mujeres como seres asexuados, puramente sentimentales, que solo se involucraban en actividades sexuales con el objetivo de procrear.

Sin embargo, Dora Barrancos plantea en *Mujeres en la sociedad argentina* que en este período se creía que el erotismo femenino era una anomalía que derivaba indefectiblemente en actividades como la prostitución. En la novela, Rosaura ingresa al prostíbulo impulsada por su curiosidad, que supone la posibilidad del placer, sentimiento que entremezcla con pudor y miedo. El personaje avanza por voluntad propia en ese ámbito hasta concretar el contacto físico con un hombre mayor.

En este punto, Rosaura rompe totalmente con el modelo de feminidad de la época. Una niña, sobre todo una de clase acomodada, debía aspirar a ser el ángel del hogar. La narración de la iniciación sexual lujuriosa de una joven rica que se perfilaba como una perfecta candidata para ser un ama de casa resulta rupturista. Pero como observamos, este gesto no se trata de una celebración del erotismo, sino más bien de una advertencia en cuanto a que la corrupción podía inmiscuirse en las “mejores” familias.

La novela sigue otras líneas argumentales, protagonizadas por distintas jóvenes que ingresan al mercado del sexo. Una de ellas es Etelvina, hija de una mujer que en su juventud había ejercido la prostitución. El determinismo naturalista se centra, por una parte, en los condicionamientos ambientales, y por otra, en los genéticos. Según el tópico

de la herencia familiar, las vidas de los hijos estaban marcadas por las experiencias de los padres, por lo que conforme esta visión, necesariamente la hija de una prostituta incurriría en esa misma actividad.

“María Luisa y Etelvina vagaban sin rumbo fijo, convertidas en objetos de placer, siendo de todos disputadas, y haciendo las delicias de la juventud alegre, que saboreaba sus encantos, cada vez menos apreciados” (de la Calle 170), el narrador reprueba la prostitución, pero también observa los tratos crueles a los que eran sometidas las prostitutas: destaca que eran tratadas como objetos en lugar de sujetos, y también enfatiza el hecho de que sus cuerpos perdían valor en el mercado con el paso del tiempo. Esta es una visión innovadora para la época, ya que las preocupaciones públicas sobre la prostitución se enfocaban en impedir la circulación de enfermedades y separar a las prostitutas del resto de la sociedad, e ignoraban el bienestar y la calidad de vida de las mujeres dedicadas a estas actividades.

En *Palomas y gaviilanes* la estructura argumental está construida de tal manera que todos los personajes son atrapados por las desgracias causadas por los actos sexuales en los que se ven involucrados, hayan participado de ellos voluntariamente o no. Sin embargo, hay breves instancias narrativas en las que aparece la posibilidad de configurar nuevas formas de la feminidad, ya que las mujeres expresan su sexualidad e ingresan a un ámbito de la experiencia humana que les había sido vedado debido a la exigencia de castidad.

A pesar de que, siguiendo las convenciones del género, el narrador aspira a presentar una visión objetiva de la sociedad, observamos un posicionamiento ético que surge a partir de la función de autor y se manifiesta mediante el sujeto de enunciación. Este censura cualquier forma de la sexualidad extramatrimonial, fuera consensuada o no, considerándola como el origen de depravaciones y crímenes. Pero al hacerlo reconoce la vulnerabilidad de las mujeres que eran captadas

de manera coercitiva, y denuncia a los consumidores, en general sujetos de clase alta, a pesar de que era inusual para el género naturalista en Argentina realizar comentarios sobre las costumbres de las clases más acomodadas.

Segunda parte: *Stella*

En 1905 fue publicada en Buenos Aires *Stella. Novela de costumbres argentinas*. Ocurrió entonces un suceso editorial sin precedentes: la primera edición, anónima, se agotó en menos de una semana. Las posteriores publicaciones fueron firmadas por un desconocido César Duayén, cuya identidad generó tal revuelo en el ámbito cultural porteño y entre el público general que se ofreció un premio a quien descubriera a la persona detrás del éxito. Finalmente, en el periódico “El Diario”, el periodista Manuel Láinez corrió el velo de la identidad masculina para revelar a una dama: la autora era Emma de la Barra.

A principios del siglo XX, las posibilidades de las mujeres de ingresar al campo intelectual eran limitadas. Amplios sectores sociales mantenían la creencia de que debían permanecer en el espacio privado bajo la tutela de un varón, para dedicarse exclusivamente a actividades hogareñas; pero comenzaban a circular ciertos discursos que abogaban por las capacidades intelectuales femeninas. En este contexto, *Stella* implicó más que un éxito comercial, ya que fue una contundente prueba de que una escritora era capaz de producir una obra valorada por la crítica especializada y por el público general.

La construcción de una imagen autoral implicaba la exhibición de características femeninas, para no ser consideradas subversivas, y, a su vez, la asimilación a figuras masculinas, lo cual garantizaba la validación intelectual. Si entendemos que la función de autor surge cuando un texto se somete a la circulación social, podemos pensar que a partir de la publicación de *Stella*, se creó una función de autor en base a Emma de la Barra que respondía a las exigencias culturales que recaían

sobre las mujeres intelectuales. La publicación inicial de la novela mediante un pseudónimo resulta fundamental en la trayectoria de Emma de la Barra, ya que demuestra que la función de autor se constituyó mediante rasgos masculinos, lo cual se debe a que el ejercicio de la razón se concebía como una actividad propia de los hombres.

Stella es una novela de realismo costumbrista que se proponía reflejar y comentar la realidad inmediata desde una perspectiva crítica. El argumento retrata las vivencias de dos hermanas, Alejandra y Stella Fussler, de padre noruego y madre argentina, nacidas en Europa, que deben viajar a Buenos Aires a vivir con su familia materna, los Sagasta, después de que sus padres fallecen.

Los Sagasta funcionan como representantes de la alta sociedad porteña, y son enjuiciados desde una moral presentada como superior porque se la considera propia de la cultura europea. Esta serie de valores son encarnados por Alejandra: “Gustavo transmitió a su hija Alejandra (...) su conformación moral e intelectual: su gran cerebro y su alma vasta” (de la Barra 41). Ella constituye un personaje sumamente idealizado que hereda las mejores características de sus padres y de sus culturas respectivas: su inteligencia es equiparable a la de ilustrados hombres europeos, y su moral religiosa es propia de las más honradas damas argentinas. Resulta, entonces, un punto medio entre la sociedad europea y la americana; y entre lo masculino y lo femenino.

De cierta manera, el personaje de Alejandra transgrede el modelo clásico de mujer, desafiando los valores de la época en cuanto al género. Su sugerente apodo masculino, “Alex”, la insistencia en su inteligencia asociada a lo varonil y su carácter independiente alejan su configuración de los típicos personajes femeninos de principios de siglo, sensibles damas dedicadas a las tareas domésticas y poseedoras de un intelecto limitado.

Sin embargo, esta transgresión está lejos de generar un personaje menos rígido que el ángel del hogar. Alejandra posee los atributos que se concebían como los mejores de la feminidad y de la masculinidad; y esto la presenta como una dama única, distinta de las demás:

Muy mujer, conservaba la delicadeza, el perfume, las debilidades de la mujer, sin la pedantería ni los aires pretenciosos con que suele marcar a otras el saber (...) conservaba intacto su candor, candor inteligente, bien distinto de las inocencias ridículas de algunas ingenuas (De la Barra 42-43).

Cuando se destaca su inteligencia, se remarcan dos cuestiones: por un lado, que efectivamente existen otras mujeres instruidas, pero que ellas estaban excesivamente orgullosas de su conocimiento, por lo que se las juzga como “pedantes”; por otro, que las demás mujeres carecían de inteligencia. Ningún personaje femenino es equiparable a Alejandra. Ella constituye un reflejo magnificado al punto de la distorsión de las mujeres liberadas de las restricciones del mundo privado al que habían sido relegadas por siglos.

Frente a la idealización de este personaje, las damas argentinas son desacreditadas: aparecen como seres defectuosos tanto moral como intelectualmente. Las integrantes de la familia Sagasta y otras figuras de la sociedad porteña son descriptas como superficiales chismosas que pasan sus días hablando de las vidas ajenas porque sus mentes no comprenden temas más complejos. Así se describe a una de las primas de Alejandra: “Carmencita, la segunda (...) conservaba su cara bonita insignificante. De inteligencia nula (...) de carácter apático, no la animaba sino las enfermedades de sus hijos y los celos que despertaba en ella su marido” (De la Barra 59). Al retratarla se desprecia su belleza física, se critica su intelecto y su carácter y se plantea que sus únicos intereses pertenecen al ámbito familiar. De esta manera se enjuicia el modelo restrictivo de la feminidad, pero estas caracterizaciones despectivas se repiten a lo largo de la narración, representando a todas las

mujeres en un tono negativo. La postura general de la voz de enunciación propone que el género femenino es inferior al masculino y que la protagonista constituye un caso único, lo cual evidencia una tensión irresuelta entre la reivindicación y el desprecio de la feminidad.

Conclusión

En este trabajo analizamos dos exponentes de la narrativa argentina de entresiglos en los que se configuran personajes femeninos distantes al estándar del ángel del hogar. Por un lado, en *Palomas y gaviñanes* hallamos niñas ricas y también humildes que son persuadidas para participar en el mercado del sexo, lo cual resulta sumamente perjudicial para sus vidas. Sin embargo, las aspiraciones antropológicas de la voz de enunciación permiten que, por momentos, la sexualidad femenina se naturalice, lo cual resultaba innovador en relación con la exigencia de castidad impuesta por los modelos sociales.

Por otro lado, en *Stella* el accionar del personaje de Alejandra es celebrado por la voz de enunciación en contraste con una censura de las costumbres porteñas. En este sentido, debido al entramado de relaciones entre producción y recepción de la literatura, la construcción de un personaje idílico persiguió el objetivo de establecer un modelo de feminidad diferente del restrictivo ángel del hogar, pero no por eso resultó ser más accesible.

Ambos fenómenos literarios pueden pensarse como manifestaciones artísticas de un momento histórico en el cual las concepciones tradicionales sobre los géneros comenzaban a entrar en crisis. Estas novelas nos develan diversos aspectos sobre las tensiones irresueltas en cuanto al concepto de feminidad que incluso en la actualidad mantienen cierta vigencia.

***Julieta Vorano** es estudiante avanzada de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Actualmente es Ayudante Estudiante en el Taller de Semiótica (UNMdP). Forma parte del grupo de investigación *Estudios de Teoría Literaria* y es adscripta en la revista homónima. Recibió en los períodos 2021-2022 y 2022-2023 la Beca de Estudiante Avanzado otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, mediante la cual desarrolló su tesis de grado, denominada *El fin del ángel del hogar*. Construcciones teórico críticas sobre la feminidad en la literatura argentina de entresiglos: *Palomas y gavilanes* de Ceferino de la Calle (1886) y *Stella* de Emma de la Barra (1905), la cual se centra en el estudio de dos novelas de entresiglos desde una perspectiva sociológica que incorpora los aportes de los estudios feministas. Además, ha escrito artículos y reseñas académicas y ha participado en encuentros, jornadas y congresos nacionales e internacionales.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés y Jitrik, Noé (1968). “El naturalismo y el ciclo de la Bolsa”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. No. 22. CEAL: Buenos Aires.
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- De la Barra, Emma (2011 [1909]). *Stella*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- De la Calle, Ceferino (1886). *Palomas y gavilanes*. Buenos Aires: Félix Larjouane editor.
- Foucault, Michel (1983 [1969]). “¿Qué es un autor?”. *Litoral*, No. 9.
- Molina, Hebe Beatriz (2013). “Novelas decimonónicas en el margen: una revisión desde la poética histórica”. *Gramma*, XXIV, 50. 28-48.
- Sapiro, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

XX.

**Sobre ruinas y restos. Figuraciones de la violencia,
la guerra y la frontera.**

La representación de lo bélico en *El laúd y la guerra* de Martina Gusberti

María Florencia Buret*

Martina Gusberti es una escritora y psicoanalista ítalo-argentina, nacida en Cremona (Italia) que, junto con su madre –y siguiendo la ruta iniciada por su padre–, ingresó a la Argentina en 1927, cuando contaba con apenas tres años de edad. En 1995 publicó *El laúd y la guerra* (*Un musicista sul carso*),¹ una novela que propone al lector un “pacto fantasmático” (Lejeune 1991: 59),² y en la que la autora relata un particular viaje a Italia, acompañada de su padre y de su esposo, con el objetivo no sólo de volver a visitar la tierra natal sino, principal-

¹ En 1989, la autora ítalo-argentina había publicado *Réquiem para la adolescencia* en la editorial Plus Ultra. Posteriormente, salieron a la luz *Más allá del diván I* (2001) y *Más allá del diván II* (2005) –firmados como Rosalinda Gusberti y escritos en coautoría con algunos miembros del Grupo Literario “Venerdi” del que fue co-fundadora–. Luego, nuevamente bajo la firma de “Martina Gusberti”, publicó *Inolvidable Sion* (2006) y *Cuentos de aquella tierra* (2008, traducido como *Storie della mia terra*).

² Desde nuestro punto de vista, existen elementos que permiten leer en clave autobiográfica la novela de Gusberti. Por un lado, *El laúd y la guerra* está dedicado a “Luis Omobono Gusberti, mi padre”, donde “Luis” aparece como la traducción española de Luigi, el nombre del protagonista de los capítulos escritos en letra itálica. Por otro lado, en el capítulo 19, titulado “La Misión”, se confirma que Luigi se apellida Gusberti. Finalmente, en una entrevista realizada a la autora (Carbone 2009), Martina Gusberti explicita que el viaje realizado en 1982 realmente se efectuó y que, durante su transcurso, ella llevó un “diario de viaje”. Esta entrevista, el archivo fotográfico que presenta la novela y las correspondencias antes señaladas invitan al lector a leer la obra no sólo como una ficción que remite “a una verdad sobre ‘la naturaleza humana’, sino también como fantasmas reveladores de un individuo” (Lejeune 59). En este sentido, planteamos que la novela implícitamente propone un “pacto fantasmático”, que es una forma indirecta del pacto autobiográfico.

mente, de recorrer el itinerario bélico realizado por su progenitor durante la Primera Guerra Mundial.³ El propósito de nuestro trabajo es analizar cómo aparece representada la guerra, quién la representa y por qué.

Los tres viajeros que realizaron este particular itinerario tuvieron experiencias muy dispares. Para Abel, el esposo de la narradora, el viaje no sólo consistió en atravesar los espacios personales del recuerdo de su suegro y los “lugares de memoria” de la Gran Guerra –es decir, aquellas zonas donde, según Pierre Nora, se cristaliza y se refugia la memoria colectiva–, sino que, además, consistió en un itinerario turístico con avistajes panorámicos dignos de ser contemplados y fotografiados: “Mire, don Luigi, aquí comienza Doberdó. Vamos, baje, lo voy a fotografiar al lado del cartel, para que tenga el recuerdo de su

³ El itinerario consistió en visitar los siguientes puntos geográficos: 1º) Brescia, cuyo castillo es llamado Falco d'Italia porque es símbolo de resistencia de los brescianos. En esta ciudad, Luigi comenzó a formar su banda de música. Luego, pasan por el lago Garda y cerca de Sirmione y, posteriormente, visitan las ciudades de Verona, Mestre y Venecia. 2º) Redipuglia, sede del cementerio “El sacrario”, donde yacen 100.000 soldados caídos durante la Gran Guerra. Este cementerio está ubicado en la vertiente occidental del Monte Sei Busi, lugar que fue disputado en la guerra por su vista panorámica del altiplano cársico. Allí visitan también el museo “Casa della Terza Armata”, donde hay fotos de los oficiales con medalla de oro, como la del Duque de Aosta quien, si bien no murió en la guerra, pidió ser enterrado junto con sus infantes. 3º) Doberdó donde hubo una masacre semejante a la de Verdún, según comenta Luigi. 4º) Gorizia, donde hay un gran museo dedicado a la Gran Guerra, donde compran una postal en la que aparece Cesare Battisti tras escuchar su sentencia de muerte. 5º) Bordean el río Isonzo, escenario de 12 batallas. 6º) Vòlce (en la ex-Yugoslavia), donde se avista el Monte Korada. En este pueblo, Luigi se encuentra con un excombatiente perteneciente al ejército austríaco. El padre no quiere seguir viaje rumbo a la ciudad austríaca de Innsbruck, lugar al que llegaron las tropas italianas después de finalizada la guerra y donde permanecieron nueve meses. 6º) De regreso a Italia, pasaron por Tolmino, con sus colinas Santa María y Santa Lucía, muy mencionadas en las crónicas de las batallas sobre el Isonzo.

regreso, setenta años después” (Gusberti 1995: 143); “don Luigi, tómese todo el tiempo que necesite que, mientras, el panorama es estu-
pendo para contemplar” (1995: 156).

Para el padre de la narradora, el viaje fue una experiencia rememora-
tiva completamente opuesta a la de Abel, que fue predominante-
mente visual, culinaria e histórica. No sólo consistió en el último viaje
de Luigi a su tierra natal (Carbone 2009) sino que, también, debido
al retorno realizado a los lugares de combate, supuso un ingreso di-
recto a su paisaje interior, un paisaje construido de recuerdos y habi-
tado por fantasmas, violencia e imágenes crudas que, incluso en la ve-
jez, lo seguían atormentando: “narraba con la intacta intensidad de lo
vivido allá y entonces. [...] ¡Cuántas décadas papá llevó esa congoja
adentro!” (Gusberti 1995: 143). Para la narradora, contrariamente a
la rememoración paterna, el viaje a Italia está regido por la desmemo-
ria, por la falta de comprensión hacia la experiencia bélica de su pro-
genitor y por un profundo deseo de llenar esas faltas y vacíos recolec-
tando historias. En otras palabras, para Martina Gusberti, el viaje a
Italia supuso transitar “lugares de olvido” pues, si bien Vescovato es
presentado como “nuestro” pueblo –es decir, como el espacio geográ-
fico e identitario compartido con su padre–, la autora/narradora se-
guramente no tenga recuerdos de esa etapa ya que, cuando emigró
apenas tenía tres años, es decir, transitaba un período donde la pér-
dida de memoria –conocida bajo el nombre de “amnesia infantil”
(Ortega y Ruetti 2014: 272)– es una vivencia humana común.

La narradora compensa los vacíos relativos a la experiencia de la gue-
rra y a los recuerdos soterrados de la tierra natal, realizando un doble
movimiento: el primero, atravesando lo que, en un artículo sobre la
experiencia del regreso, hemos llamado “diamnesia parental” (Buret
2022), es decir, el tránsito por la memoria de los progenitores que, en
este caso, le permitió a la autora recoger la porción “comunicable”

(Jay 2002) de la experiencia bélica de su padre. El segundo movimiento fue el de coleccionar historias de su familia italiana, no aquella que emigró, sino la que se quedó en el suelo natal. Esta recopilación redundó en el armado de una suerte de archivo familiar en el que también figuran anécdotas vinculadas con la Segunda Guerra Mundial.⁴ Este doble accionar se proyecta en la estructura de la novela. Mediante el uso de dos tipografías diferentes, la letra itálica y la redonda, en *El laúd y la guerra* se distinguen dos planos temporales y dos narradores: la juventud bélica de Luigi, relatada en 3ª omnisciente; y el viaje a Italia, realizado en 1982 y narrado en 1ª persona por la primogénita de este personaje. En ambos planos, la autora despliega las dos estrategias mencionadas con las cuales hace frente al efecto transgeneracional de las experiencias paternas: la guerra y la migración.

A la hora de pensar cómo aparece representada la guerra en la novela, es relevante considerar esta doble estructuración del texto pues ella determina la fragmentación del relato bélico. Esta fragmentación – junto con el humor y la omnisciencia narrativa – es uno de los tres recursos con los que Gusberti representa la guerra en los capítulos escritos con itálica e insinúa, al mismo tiempo, el distanciamiento y la lejanía que siente con respecto a la experiencia bélica de su padre. Si bien el duelo migratorio de Luigi constituye para su hija un sentimiento susceptible de ser imaginado y sentido, dado que ella misma es una inmigrante pese a no tener memoria de ello – “nos brotaban raíces obstinadas en perdurar en ese suelo que dio origen a nuestros ancestros. ¡Querida Italia, cuánto te añoramos en el destierro de otro

⁴ La primera versa sobre el hambre y la consecuencia psicológica que acarreo esa desesperante vivencia y la segunda, sobre el resquebrajamiento familiar debido a oposiciones ideológicas insoslayables que se sumaron a una serie de actos de lealtad y de traición (capítulos XV y XVII, respectivamente).

nido! Cuando callábamos, más se estremecía esa nacionalidad ambivalente que se solazaba en encadenarnos” (Gusberti 1995: 90)–,⁵ el trauma de la guerra, por el contrario, se le presenta a la narradora como un suceso que la aleja y separa de su progenitor.⁶ A lo largo de la novela vamos a asistir a la evolución del personaje de la hija en lo que respecta a la experiencia bélica del padre. Si, en una primera instancia, lo había contemplado desde una “non sancta altivez” –para usar palabras de la narradora–, luego, tras verse identificada con el hijo de otro excombatiente, su posicionamiento se fue volviendo cada vez más empático y comprensivo. En un primer momento, al confesar las razones por las que decidió acompañar a su padre, la narradora lo subestima al anifiar su conducta y convertir en terquedad el valor de sus recuerdos:

Me conmovieron sus tretas de niño, sus recuerdos de anciano; ese afán por volver al pasado, no sé si para fijarlo en el hoy o sólo para retroceder a él. Quizás, ganas de detener el tiempo que se le escurría entre las canas; o de no morir, sin mimetizarse definitivamente con el paisaje (1995: 29).

⁵ Con respecto al efecto transgeneracional de la migración, Martina Gusberti comenta: “Ser inmigrante es una dura experiencia, es un trauma muy doloroso [...] Mi papá, que era el primer inmigrante, no tuvo opciones. Siempre le quedó ese pedazo nostálgico que me inculcó. Soy la generación intermedia, que nació allá, tuvo un padre que le metió en la cabeza y en el corazón continuamente las cosas de Italia y la nostalgia pero que, al mismo tiempo, desde los tres años creció aquí, tuvo hermanos y formó su propia familia. Y a pesar de todo sigue siendo difícil. ¡Creo que sólo lo superaré cuando me muera!” (Gusberti en Carbone 2009).

⁶ En este punto es interesante señalar que la selección fotográfica presentada en la novela, de algún modo, deja constancia de que la experiencia bélica es exclusiva del padre pues, por ejemplo, no se incluye ninguna foto relativa al regreso que Luigi realiza a los espacios de combate varios años después, en compañía de su hija y de su yerno.

Luego, la narradora llega incluso a cosificar a la figura paterna cuando, al dialogar con sus hermanos sobre los posibles riesgos que conllevaría semejante trajín, dice: “Esa charla nos costó unos buenos lagrimones, porque lo queríamos como a una reliquia” (1995: 30). Esta mirada, entre condescendiente y desprestigiadora, no es otra cosa que el correlato a la falta de empatía que sufre la propia narradora con respecto a las motivaciones de su progenitor. La hija no puede comprender por qué su padre quiere realizar semejante viaje y, cuando intenta dar una interpretación a la voluntad paterna, se remite sólo a lo que puede imaginar, es decir, al duelo migratorio: tal vez su padre, piensa, no quería morir sin mimetizarse definitivamente con el paisaje de su tierra natal. Si bien Martina Gusberti es incapaz de avizorar las razones que subyacen en el proyecto paterno, acepta no obstante acompañar a Luigi y es, en esa aceptación, donde leemos el efecto transgeneracional del trauma de la guerra, efecto que luego se hará visible en la novela cuando la narradora se identifique con el cantinero, otro hijo de un excombatiente de la Primera Guerra Mundial:

– [...] ¡mi padre también estuvo en la Tercera Armada! –dijo el hombre– ¡Gloriosa! ¿no? Él luchó toda la gesta del Carso. Una granada le hizo perder una pierna pero sobrevivió. [...]
–¿Y dónde está su padre, ahora?
¡Eh, no! Él murió hace unos diez años, pero me dejó los relatos de la guerra aquí clavados –y con el índice se daba golpecitos en la frente: yo sentí que me veía en un espejo (1995: 145).

Los relatos de guerra de Luigi, que quedaron clavados en la mente de la narradora, son contados –como dijimos– en los capítulos escritos con letra itálica. Allí se focaliza a Luigi en su juventud, formando parte del 2º Batallón del 65º Regimiento de Infantería. Estos relatos son interrumpidos por los capítulos escritos en letra redonda en los que la narradora presenta semblanzas de los diferentes familiares italianos que visitó y escribe una bitácora del viaje realizado junto a su

padre y su esposo por los lugares de combate de Luigi. En los capítulos sobre las anécdotas bélicas, Luigi aparece caracterizado a través de sus ocurrencias, por ejemplo, durante una misión de reconocimiento en la que se encuentran con el bando enemigo consigue una tregua momentánea:

Los italianos convidan con tabletas de chocolate. [...] Los austríacos sólo tienen buenos cigarrillos para ofrecer. / Luigi, el quijote del grupo, se inspira. Toma su fusil y, apuntando al cielo, señala el firmamento, mientras trata de hacer entender: –Tiren hacia arriba. No pelearemos. ¡Los tiros hacia arriba! (1995: 54-55).

Esta tregua representa metonímicamente sucesos verídicos protagonizados por soldados de diferentes nacionalidades y bandos que, desde el inicio de la guerra, protestaron contra la atrocidad y la inutilidad del conflicto y que, según Patrick Puigmal, debido a la preeminencia nacional que dominó a las crónicas tradicionales, fueron olvidados por el relato histórico. Es interesante hacer mención de estos sucesos porque, a diferencia de la versión amena presentada en la novela, muchas de esas resistencias, que consisten en negarse a obedecer las órdenes de los oficiales e intentar fraternizar con sus pares, terminaron en fusilamientos. Puigmal señala dos elementos claves para entender la relevancia de estos hechos: primero, la no comunicación a las familias de las razones reales del fallecimiento del pariente y, segundo, la exposición pública, frente a los ejércitos, de las ejecuciones y de los cuerpos de los fusilados (2015: 95).

La mención de esta otra versión de los hechos, terriblemente cruenta, nos permite introducir el segundo recurso de representación de la guerra y, al mismo tiempo, de distanciamiento al que apela la novela: el sentido del humor, es decir, la presencia de giros risueños con los que se pretende presentar ciertas anécdotas y que, posiblemente, constituyan vestigios narrativos provenientes de los relatos orales

brindados por Luigi a su entorno. La utilización del humor para abordar la vivencia bélica pareciera tener la particularidad de hacer más digerible los relatos de la guerra y, consecuentemente, posibilita la conformación de un auditorio y/o público receptor. Se podría decir que esto es un recurso casi universal. En el caso particular de la novela, la construcción del humor –que no es exclusiva de la representación de la guerra, sino que también aparece en las semblanzas familiares y en el itinerario del viaje–⁷ se logra a través de distintas estrategias: una de ellas, es destacar las peculiaridades de la personalidad de Luigi, un pacifista, un músico, un artista cuya mirada del mundo contrasta con la realidad que lo rodea despertando en el receptor cierta simpatía por tan curioso personaje. En alguna ocasión, también, se utiliza el humor negro⁸ y se remite a lo escatológico para desdramatizar, generar humoradas o atravesar ciertas situaciones difíciles.⁹ El humor, que permite hacer más digeribles estas anécdotas de guerra, es también para

⁷ Por ejemplo, en el capítulo XXXI, Luigi visita a un excombatiente perteneciente al ejército austrohúngaro. Cuando se despiden Luigi dice que volverán a verse allá arriba donde no hay fronteras y que ya falta poco. El exsoldado responde “non c’è premura, non c’è premura...” (Gusberti 1995: 173).

⁸ El humor negro aparece cuando se narra la anécdota de un compañero de Luigi quien, tras demorarse en el trayecto para probarse unas botas que había encontrado, regresa silencioso y sombrío tras descubrir que dentro de ellas se encontraba su antiguo dueño, ya muerto:

–¿Y?... ¿las botas?

–No hubo caso, no pude...

–¿Por qué? ¿qué pasó? Ya te estaba preparando el betún para que las lustraras –le dice con sorna.

–No, no te hagas el chistoso... No pude porque estaba el dueño dentro de ellas... tú sabes... apenas tiran unas paladas de tierra o algunas piedras para cubrir los cadáveres... (Gusberti 1995: 62)

⁹ También lo escatológico va a tener lugar en algunos recovecos del relato, a veces para generar alguna humorada –como cuando Pietro Rondelli “el gasista”, tras apagar una vela encendida por su cumpleaños, termina siendo llamado “traste ahumado” (Gusberti 1995: 77)– y, otras veces, como medio de aproximación a la cruda

la narradora un rasgo definitorio del carácter de su progenitor y el que le impidió, inicialmente, a la hija empatizar con la experiencia bélica de su padre.

Finalmente, el tercer recurso de representación y distanciamiento al que apela la novela es, como dijimos, el uso de la 3ª persona omnisciente que, al insuflar ese lejano desapego de quien relata desde afuera, contribuye a invisibilizar aún más el carácter testimonial de la experiencia paterna. El descubrimiento de la hondura testimonial de esta vivencia pasada aparecerá en los capítulos escritos en letra redonda, en la instancia del viaje de 1982, viaje realizado cuatro meses después de finalizada la guerra de Malvinas, guerra de la cual nada se dice pero que, posiblemente, haya sido la inspiradora del proyecto de Luigi. El itinerario realizado por los lugares de combate será el que le permita a la hija descubrir en el humor del padre no un rasgo añorado sino un recurso –el único quizás– para hacer más digerible una realidad pasada pero aún torturante: “Las humoradas de papá, que nunca eran irrespetuosas, aliviaban cualquier drama” (Gusberti 1995: 133-134). En ese trayecto, la narradora vislumbra no sólo los traumas de guerra padecidos por su padre sino también el motivo principal de aquel viaje: “¡Testigo de qué sucesos inenarrables había sido! Ahí comprendí que él necesitaba ese viaje como vehículo de una catarsis liberadora” (1995: 143).

“El poder de la guerra –ha afirmado Mary Dudziak– no puede ser extinguido con una firma” (citado por Featherston 2019: 201). Este

realidad. Tal es el caso de esa otra anécdota en la que se relata la vivencia de una sed extrema, que culmina con la escena en la que uno de los soldados, haciendo una pantomima, bebe su propio orín imaginando que está bajo el viñado de su casa: “— He aquí la fuente, ¡hela aquí! ¿quién no la tiene? / Con ambas manos, toma el casco a modo de tazón y –haciendo la parodia de un solemne rito– bebe el contenido” (Gusberti 1995: 151).

enunciado sobre los procesos históricos pareciera hallar su contraparte individual y subjetiva en el siguiente diálogo que mantienen padre e hija:

–Papá, ¿se terminó, acaso? Yo creo que después de tantos años, ¡sienta!, la historia todavía continúa en tu corazón, en tu memoria... ¡y no te deja en paz!

–Puede ser –dijo pensativo–, puede ser. Fui feliz el día que se ganó la guerra porque, ¿cómo decirlo?, sentí que había estallado la paz... pero vieras, los primeros años después, las pesadillas no me dejaban dormir. Despertaba gritando al menor ruido... siempre creía escuchar bombas estallando sobre mí. Entonces caminaba y caminaba horas enteras alrededor de la mesa, para calmarme (1995: 191).

Otro efecto traumático padecido por Luigi es la experimentación de cierto sentimiento de culpa por haber sobrevivido. Cuando la hija se problematiza el hecho de si hizo bien o mal en acompañar a Luigi a través de ese “viaje por la memoria”, él le responde:

No te cuestiones cosas raras. Gracias a ustedes pude hacer esta travesía, que era mi obsesión [...] ...además lo que me hace sufrir no lo puedes evitar vos ni nadie, porque yo salvé mi vida y disfruté una deliciosa familia, pero ellos... [...] Los mártires, los héroes... Battisti, Fabio Filzi, Nazario Sauro... ¡y tanto otros que quedarán ignotos para las nuevas generaciones! (1995: 155).

La travesía que Luigi realiza junto a su hija y a su yerno le da la posibilidad de poder verbalizar recuerdos más cruentos, como aquel en que, estando en el hospital, vio entrar un aluvión de soldados envenenados con armas químicas: “ancianos de veinte años desplomados en las camillas [...] Ejército de toses, de pulmones abrasados, de bocazas abiertas ávidas de aires, estertores, ásperos vómitos y ojos despavoridos” (1995: 142). Estas escenas, que constituyen la última perspectiva de la representación de la guerra, generan un efecto paralizador en

Abel quien detiene el auto pues “no podía manejar sereno con aquel relato tan descarnado”. Luigi pide disculpas por abrumarlos y se sume en el silencio: “Retomamos la marcha, sin hablar” (1995: 143).

El cambio en la representación de los sucesos bélicos, es decir, el paso de las anécdotas con elementos atenuantes del drama al relato descarnado que conduce irremediablemente al silencio, no sólo coincide con un cambio de zona en la novela, marcado por el paso de la itálica a la de letra redonda, sino que además se corresponde con una mudanza psicológica de la narradora, gracias a la cual logró acortar distancias con su padre y proyectar en la novela sentimientos de respeto frente al trauma y a las obsesiones de su progenitor.

El viaje realizado le permitió a la narradora conocer quién era en esencia Luigi Gusberti y, de ese modo, redefinir el concepto que de él tenía. La hija advierte el aura y el valor que presenta su padre cuando deja de percibirlo como un viejo con caprichos y obsesiones de niño, para empezar a concebirlo como un protagonista y testigo de un suceso histórico trascendental, frente al cual puede brindar su testimonio:

A lo largo de sus límites con Yugoslavia y Austria, las ciudades italianas tienen cada cual su museo, o parte de un museo, dedicado a las reliquias de esa contienda, puesto que ése fue el escenario donde acaeció. [...] Allí comprendí que toda Italia tenía hacia esa gesta la misma unción que mi padre. Que él era remanente vivo y actual de ese acontecer, como cualquier otro compatriota, porque así sentía y recordaba una nación entera y no –como yo había supuesto– que era una epopeya sobredimensionada por un añorante anciano que, a través de ella, quería perdurar (1995: 153).

Esta explícita revalorización del padre y de sus recuerdos bélicos constituye, desde nuestro punto de vista, el objetivo principal del libro de Gusberti, pues el reconocimiento póstumo hacia su progenitor, logrado a través de la escritura de esta novela, le permitió a la autora no

sólo procesar los efectos transgeneracionales del duelo migratorio y del trauma de la guerra, sino también homenajear a su padre, fallecido cuatro años antes de la aparición de *El laúd y la guerra*.

Estos trayectos mentales de la narradora por la memoria del otro y por su propio olvido, así como también los itinerarios por las casas de sus familiares italianos y por los lugares de las memorias, colectiva y paterna, le permitieron a Martina Gusberti construir un archivo familiar a partir del cual repensarse a sí misma, desde el rol de escritora, como inmigrante e hija de un ex combatiente de guerra. Desde nuestra perspectiva, esta condición la posiciona como un sujeto legítimo –en tanto receptora del efecto transgeneracional– para narrar las escenas bélicas rememoradas por su padre.

*** María Florencia Buret** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2018, se desempeña en la misma institución como profesora de Trabajos Prácticos de “Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas)”. Actualmente, es becaria posdoctoral de CONICET (2020-22). Publicó artículos de crítica literaria en revistas nacionales y extranjeras, así como también en libros compilados por la Dra. C. Perilli (*Relatos infieles*, 2016), el Dr. H. Pas (*Lecturas del siglo XIX*, 2018) y la Dra. L. Juárez (*Escritores y escrituras en la prensa*, 2019). Junto a la Dra. C. Featherston, co-editó *En mi primer viaje* (1870-1871) de Miguel Cané (Corregidor, 2021).

Bibliografía

- Achotegui, Joseba (2009). “Migración y salud mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises)”. *Zerbitzuan*, N° 46, diciembre, 163-71. Disponible en: <http://www.zerbitzuan.net/documentos/zerbitzuan/Migracion%20y%20salud%20mental.pdf>
- Buret, María Florencia (2022). “En torno a la experiencia del nostos: los regresos de Antonio Dal Masetto y de Martina Gusberti”, *Exlibris*, 11,

- 265-282. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3809/2546> [Consulta: 2 abril de 2022].
- Carbone, Florencia (2009). “Caminar la ruta de la guerra”. [Entrevista a Martina Gusberti]. *El Día*, Gualeguaychú, 15 febrero. Disponible en: <https://www.eldiaonline.com/caminar-la-ruta-la-guerra-n254838>
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Featherston, Cristina (2019). “Las letras sobre las guerras: Necesidades y límites de una relación conflictiva en tres novelas contemporáneas”. En Featherston, Cristina e Inés Saravia (coords.). *Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días*. Disponible en: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/146> [Consulta: 2 abril de 2022].
- Gusberti, Martina (1995). *El laúd y la guerra*. Buenos Aires: Editorial Vinicius.
- Jay, Martin (2002). “La crisis de la experiencia en la era pos-subjetiva”. *Prisma. Revista de historia intelectual*. N°6. 9-20.
- Lejeune, Philippe (1991). “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*. N° 9. 47- 61.
- Nora, Pierre (2008). *Les lieux de mémoire*. Traducido del francés por Laura Masello. Montevideo: Trilce.
- Ortega, Ivana y Ruetti, Eliana (2014). “La memoria del niño en la etapa preescolar”. *Anuario de investigaciones*. Vol. XXI, 267-276. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139994074.pdf> [Consulta: 2 abril de 2022].
- Puigmal, Patrick (2015). “Pacifismo en la Primera Guerra Mundial. Una doctrina emergente víctima de la violencia: realidades y perspectivas”. *Revista historia UdeC*, N° 22, vol. 1, enero-junio. 93-110. Disponible: <https://revistas.udec.cl/index.php/historia/article/view/244>

Dos *Medeas* argentinas en una línea de frontera

María Silvina Delbueno*

El presente trabajo establece su basamento en la recepción de la tragedia *Medea* de Eurípides en dos piezas de la literatura argentina. Para ello, nos centraremos en los estudios de recepción que se fundamentan en la reciprocidad y en la relación dual entre culturas, textos y contextos y que involucran al lector en la apropiación de la obra, apprehendida como reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente. Estos estudios no sólo analizan y comparan la perduración de los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado (grecolatino en particular), sino que apuntan a interpretar mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual. Para ello, retomaremos a Marteen De Pourcq cuando nos dice:

The term 'reception' has been an important shorthand for the resistance within literary studies against uncritical notions of tradition and the classical. [...] That is why the label 'classical receptions' was coined at the end of the 1990s in order to replace the older concept of 'the classical tradition' [...] Tradition, as Highet also pointed out, refers to the Latin '*tradere*' which means 'handing down to posterity'. The word 'reception', on the other hand, refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moments of reception (2012: 220-221).

Ahora bien, en la literatura latinoamericana se sostiene una mirada bien diferente de la óptica europea respecto del pasado grecolatino. Podemos decir que América Latina se apropia del mito clásico, le otorga nuevas aristas y lo entrecruza con el color local ya que, no solo vivifica el mito sino que lo recrea en sus obras. De hecho, Moira Fradinger sostiene: "In Latin America, 'reception' has less currency and changes meaning for it stands in contrast to stronger metaphors,

preferred in the region, to think of the activity of the receptor/consumer of the past” (2020: 1117).

En nuestro país, cada época ha interpretado de manera diferente el mito de Medea, de un modo que presente y pasado se implican y demuestran la clara vigencia de la cultura griega en la cultura argentina. En este sentido, abordaremos el personaje mítico de Medea en *La frontera* de David Cureses (1964) y en “Patrón” de Abelardo Castillo (2018) con el propósito principal de ahondar, de qué manera dichas obras actualizan a Medea como personaje femenino anclado en la violencia de un territorio. Este personaje ha llegado a cobrar una dimensión particular pues aparece como víctima de condiciones socioculturales y políticas entendidas de un modo muy opuesto a la tradición antigua, que la mostraba principalmente como un ente teratológico, maléfico, vengativo y justiciero. Entre tanto, Fiona Macintosh afirma: “Medea descends into a morality play towards the end of the last act, it is a serious study in the victimization of both womanhood and the outsider” (2000: 14). Especialmente durante los últimos años del siglo XIX importantes factores políticos y sociales han cambiado el foco sobre nuestra heroína. Es decir, de un enfoque acusatorio de su conducta se pasa a la consideración empática de su condición de mujer y de ajena o extranjera.

En consecuencia, los siglos XX y XXI encuentran en ella a una mujer despojada que está perdiendo todo: familia, esposo e hijos, y entienden que el filicidio no está provocado solamente por el deseo pasional de venganza, ante la violencia traidora del varón que abandona, tal como parece enfatizar la tragedia griega, sino también por otros móviles, como la liberación que, a través de la muerte, opera la madre a fin de evitar que sus hijos padezcan el igual destino de desposeídos.

Si nos detenemos en el campo semántico de “violencia”, este aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación, la locura,

se hallan involucrados. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término *ὑβρις* como sinónimo de violencia (1996: 1842). Además, la forma prioritaria de violencia que el mito de Medea plantea en estas obras argentinas se formula, en particular, a partir del territorio, esbozado en una frontera, una línea divisoria, palpable e invisible. Tendremos en cuenta el concepto de territorio (*territorium*) que entendemos es un término que se acerca a “región”, que se relaciona con la construcción del espacio, y que involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. Y si hacemos alusión a límites, entonces nos será necesario remitirnos al concepto de frontera. En realidad, Newman enfatiza que: “the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line” (2003: 142). Este concepto móvil propone una demarcación socio-cultural, geográfica, etnográfica, económica, política, religiosa, simbólica, etc.¹

Comenzaremos por *La frontera*, tragedia en la que Cureses ha querido dialogar con la ideosincracia de los griegos, desde la dimensión argentina de la pampa y desde la realidad de la Conquista del desierto (1874-1880), campaña militar que estuvo guiada por el futuro presidente de la República Argentina, General Julio Argentino Roca para ganar nuevos territorios.² Tengamos en cuenta que la frontera en el presente análisis se propone como una demarcación, un límite, una

¹ Boehm afirma: “Le terme *ὄρος* est tout à fait à part au sein de ce champ sémantique de la “frontière”. En effet, c’est le seul terme spécifique, les autres sont des formations dérivées, comme *ἐσχάτι* sur l’adjectif *ἐσχάτος*. Ils sont liés, comme nous le savons, à la notion d’“extrémité”, de confins, c’est-à-dire de ce qui est à longue distance d’un élément de référence” (2015: 19).

² Torre hace referencia a que la expresión “Conquista del desierto” ha sido usada más frecuentemente que la de “Campaña del Desierto”. La historiografía revisionista se encargó de establecer la diferencia entre la conquista de Roca en 1879 y la campaña de Rosas de 1833— que recuperó cautivos y procuró pactos, tratados y negociaciones con las tribus. El término *desierto* nos remite al espacio que está más allá de la línea de frontera, habitado por diversos grupos aborígenes, especialmente nómadas (2010: 18).

línea divisoria socio-cultural a partir de la que se podría eslabonar el paradigma griego entre civilización y barbarie, transpolado en la pampa argentina, al de “cristianos”, en la designación de Cureses que asume aquí la empleada por Avellaneda, Alsina y Roca; e indígenas.

No es casual que esta pieza en dos actos inserte a modo de epígrafe el intertexto euripideo en castellano, extractado, en un primer momento, del verso 96 del prólogo a cargo de la heroína y luego, nos remita a los versos 358 a 364 de la Antístrofa I. En ellos el autor griego hace alusión al presente y al porvenir terrible, inhóspito de la filicida. Son estos mismos rasgos terribles, de mujer *aporética*, sin salida posible, los que enfatizará Cureses.

A su vez, la titulación del drama se corresponde con la separación de sus pobladores: al Norte los cristianos, e indígenas al Sur. Bárbara, su protagonista, perfila, de alguna u otra manera y, en las distintas ambientaciones escénicas, los rasgos salientes de la mujer euripidea: la apátrida,³ la bárbara,⁴ y la hechicera. Ella será la indómita cuyo nombre emula su condición de extranjera, de mujer expósita, marginal, en inferioridad de condiciones con respecto al conquistador blanco. Esta extranjería es la que deviene por estar inserta en uno de ambos lados de dicha frontera. Ahora bien, mientras que en la obra griega la frontera se manifiesta en un primer análisis entre dos espacios geográficos: Cólquide-Corinto que devienen en el antagonismo de dos culturas, en el drama argentino, la línea divisoria está establecida en la pampa, dentro del mismo territorio nacional. Es decir, este antagonismo resulta ser visceral, propuesto desde el interior del trazado geográfico-político de la pampa, y que, por eso mismo, la fuerza simbólica de lo cultural adquiere aún mayor preponderancia.

³ Tomamos el término apátrida en la acepción: traidor a la patria.

⁴De Romilly afirma que: “En su origen, esta palabra quería decir “el que no habla griego” y como “no griego” y rápidamente pasó a significar: “cruel, violento” (2010: 22).

Dicho antagonismo se aviene también lingüísticamente con la utilización de un lenguaje diferente: por un lado, en la tragedia, el uso de la lengua griega y la no griega y, por el otro, en el drama argentino, el uso del español correcto, el empleado por el Capitán Jasón Ahumada, por el Coronel Ordóñez, en transposición del normativo Creonte, por los frailes franciscanos Javier y Gaudencio, con las variantes propias del rioplatense. En tanto que los otros, los bárbaros: la Vieja, Bárbara, Huinca-Aurora y Botijo (hijos adoptivos de Bárbara) utilizan el dialecto o “el gauchesco con formas regionales e individuales propias” (Schroeder 1998: 66).⁵

Recordemos que en la tragedia griega, el coro en los vv. 433-439 hace alusión al camino surcado por Medea desde su casa paterna hacia la tierra de Corinto. En la obra argentina, esa demarcación es palpada, especialmente en el *ἀγών* que sostiene la india con el hombre blanco, el Coronel Ordóñez, vértice de la civilización, soporte y ejecutor de actos bárbaros, como es el decreto de destierro para Bárbara que la lleva a decir: “malos pasos trae la civilización que acorrala al indio hasta ahogarlo” (18) y levanta esa frontera definida por la india como “una paré de sangre”. En esta protagonista como en la eurípidea el destierro que le sobreviene constituye una de las formas de pérdida de identidad y, por consecuencia, de quedarse fuera del mundo.

En el autor griego, Medea abandonó y traicionó a su patria por Jasón quien resultó ser un desterrado, pues no le fue permitido acceder al trono de Yolcos y, por ello corrió la misma suerte que la colquidense hasta el arribo a Corinto.⁶ De modo similar, en Cureses, el Capitán

⁵ Nosotros agregamos que este bilingüismo ya tiene su origen en la tragedia griega en la que el coro utilizaba el dialecto dorio, más solemne y distinguido, y el parlamento era reproducido en la lengua del lugar.

⁶ La *aporía* de la mujer griega respecto de la ruptura del lazo matrimonial, en realidad no tiene asidero, pues corroboramos junto con Iriarte (2002: 158) que: “en la

Jasón Ahumada también parece haber olvidado su pasado inmediato entre los indios, cuando fue abandonado por los suyos y, aunque nunca pudo asimilarse a estos bárbaros, a los que anteriormente combatió, sin embargo comandó la tribu en función de cacique, entronizado por Bárbara hasta su regreso al cuartel. En aquel entonces era un híbrido, especialmente si tenemos en cuenta que las relaciones entre blancos e indios no solamente estuvieron definidas por la guerra y los enfrentamientos.

A causa de la inminente expulsión de la india de su propia tierra por el hombre blanco, portador de la civilización, y el intento del Capitán Ahumada de quedarse con los hijos de ambos a fin de educarlos cristianamente, la protagonista deberá traspasar otra frontera: el filicidio.

Si bien, la mujer colquidense en los vv. 1244-1246 decide matar a sus hijos como un acto contestatario de venganza por el abandono y por la traición del hombre, la mujer argentina mata como recurso extremo para salvar a sus hijos, antes de entregarlos a sus enemigos. Lejos de la instrumentalización de la espada, la india Bárbara decide ahondar en sus conocimientos feéricos,⁷ los mismos que perfilaron su fama de hechicera “...Sólo una hojitas...los cachorros tomarán su jugo...y quedarán dormidos...dormidos para siempre...Eso es su salvación!...” (71).

Antigua Grecia, la unión legítima entre un hombre y una mujer comienza a celebrarse con el acto social en el que se establece un acuerdo recíproco entre dos familias y en el que el padre de la novia se compromete a entregarla al hombre que la pretende. Tras este acuerdo, la novia, lujosamente ataviada, será conducida al espacio doméstico del novio; pero entre estos dos actos pueden transcurrir días, meses e incluso años. Además, el matrimonio no se considerará realmente consumado antes de que los novios hayan cohabitado durante un cierto tiempo”.

⁷ La india por su identidad se halla inscrita en conocimientos de la tierra tildados de brujería por los hombres blancos de la Conquista. Ello deviene por su interrelación con la protagonista eurípidea, nieta del Sol y sobrina de la maga Circe, de acuerdo con algunas variantes míticas.

Entonces, los hijos de Medea y de Jasón deben enfrentarse a la muerte. La génesis de este filicidio radica en la frontera geográfica-cultural que se postula en un conflicto identitario pues se torna insoportable pensar que sus entrañas estén inmersas en el mundo blanco, civilizado, cristiano y que esos hijos lleguen a erigirse luego en los conquistadores de esa tierra de pertenencia, simbiosis del mismo conquistador que la aniquiló. A este respecto Aníbal Biglieri sostiene: “This crime is also motivated by mother’s conviction about the incompatibility between the two civilizations” (2016: 358). Así lo sostiene Bárbara:

Crecerán... lejos d’ esto...pampa y cielo...creerán en su Dios...y en sus mentiras...se harán de piedra por dentro... egoístas... traicioneros... sabrán mentir y engañar y entuavía se alzarán bravos... y malvados, contra tuitos los nuestros... contra su propia sangre les enseñarán rezos para engañarse... y con ellos traicionarán y matarán... y se olvidarán de mí... se acostarán con hembras blancas... y tendrán hijos cristianos... ¡y se olvidarán de mí!... serán soldados...pa destrozar lo nuestro... hasta agotar la sangre... (69-70).

No hay lugar adónde ir, pues la india y sus hijos mestizos no tienen cabida en ningún mundo: el mundo de la tribu los rechaza pues los ha traicionado con un hombre blanco y el mundo blanco de Jasón la vitupera por su alteridad, su identidad indígena y su fama de hechicera. De esta manera, Fradinger sostiene: “Nothing gruesome about this death: the polysemy of sleep as both ‘restorative’ and ‘deadly’ makes this death benign” (2020: 1121). Consecuentemente en esta obra, la protagonista intenta fallidamente la sutura de dos mundos, imposible de concretar pues se erigen en fronteras irreconciliables como así también resultan irreconciliables los personajes que pertenecen a cada una de ellas.

Desde el mismo interior de la pampa argentina hallamos otra frontera trazada en un género diferente al de la tragedia y en interacción dialógica con ella. Se trata del cuento “Patrón” de Abelardo Castillo cuyo

macro-espacio geográfico de la pampa argentina se inserta en la particularidad del campo, y su micro-espacio se encuentra delimitado por el cerro Patrón y por la estancia, La Cabriada, posesión del protagonista, Antenor Domínguez. La línea de frontera aparece delineada por la violencia ejercida por un patrón sobre su esposa Paula, inmersa entre un lado y otro del alambre tensado por las manos de Antenor. En el momento de concertado el matrimonio, la joven pierde su lugar de pertenencia en el puesto que compartía junto con su abuela, una nodriza al modo griego, y pasará a formar parte del territorio de la vieja casona que domina el amo. Por ello, hallamos en Paula a una mujer despojada, a pesar de que habita la misma tierra que su esposo.

La crueldad sin límites de un hombre mayor y el sometimiento de su joven esposa derrama en el título de la obra que recae sobre la delimitación de la función del hombre como patrón y estanciero, y no sobre el personaje femenino claramente obliterado. La irradiación de la violencia masculina parecería afianzarse por la posesión del territorio. Así como en la tragedia griega Jasón toma posesión del preciado vellocino y con él a la bárbara Medea, el Capitán Ahumada conquistará a la india Bárbara y a su territorio, de manera similar Antenor tomará a Paula: “No la consultó. La tomó, del mismo modo que se corta una fruta del árbol crecido en el patio. [...] La cortó” (135). A diferencia de las otras mujeres aquí estudiadas, Paula debe asumir el imperativo de la descendencia. Así afirma Antenor: “Todo lo que quiero es mujer en la casa, y un hijo, un macho en el campo- [...] –Todo va a ser para él, entendés. Y también para vos. Pero andá sabiendo que acá se hace lo que yo digo, que por algo me he ganao el derecho a disponer. - [...]” (135).

El territorio podría definirse en su temporalidad, se construye, amplía o reduce con las acciones de los hombres. Por ello, Antenor demarca su propiedad de este lado del alambrado. Nuevamente la violencia masculina se imprime sobre la femenina porque al igual que el patrón

tomó posesión de la tierra “que se abarca en una noche de a caballo [...] clavó la estaca y empezó a ser don Antenor” (135), toma posesión de la mujer, como prolongación y sinonimia de la fertilidad de dicha tierra. La diferencia estriba en que la posesión de Paula se aviene con la legitimación de un matrimonio, en tanto que la posesión de la tierra resulta turbia y no legitimada: “[...] los más suspicaces, aseguraban que el hombre caído junto al mostrador del Rozas tenía algo que ver con ese trato [...]” (135).

Ahora bien, el espacio que habita Paula ha sido cercado por la tranquera y el alambrado, y si bien estos elementos campestres permitirían comunicar los espacios, el afuera del campo y el adentro de la estancia, ello no es posible pues la mujer comienza a afianzar una frontera infranqueable a raíz de su condición matrimonial.

El paso del tiempo en un matrimonio despiadado y cifrado en la extensión de dos años desde la llegada de Paula a la casa grande enloquecen al patrón que se siente estafado por la ausencia del hijo y, como consecuencia, en un primer término, lo exterioriza desde el rencor de su mirada y el olor a caña frecuente. En un segundo término, la conducta violenta del hombre se exterioriza en el maltrato verbal y posteriormente, en la agresión física hacia la mujer. Por ello, Paula no tiene adónde ir, carece de la protección que pudiera brindarle su abuela, ya muerta, se encuentra sola, *aporética* y librada al despotismo de un hombre. El cumplimiento de su deber matrimonial a partir del embarazo, lejos de brindarle consuelo, la sume en el temor del porvenir. De esta manera, la mujer experimenta frente a Antenor una gradación que oscila del sometimiento al odio. El imperativo del hombre podría relacionarse de algún modo con el plano socio- político de la Repú-

blica Argentina, luego de la Conquista del desierto en que los estancieros manejaban despóticamente los asuntos del campo como los asuntos del Estado.⁸

Llegado el momento en que sobreviene la degradación de Antenor, reducido a la postración, a causa de la embestida de un toro, se opera un cambio de situación que metamorfosea a la mujer en un ser vengativo, implacable, rasgo este último que la asimila a la mujer del hipotexto eurípideo. Un hombre acostumbrado a ordenar y a ser obedecido pierde la movilidad y pierde la capacidad del habla. Su poder anterior se transformó en postración. A partir de ahora pasará a ser un testigo silenciado de los hechos que rodean su vida.⁹ La violencia de la soledad y de la *aporía* a la que el hombre confinó a Paula, a partir del accidente converge cíclicamente sobre este patrón y por ello podemos concertar la relación de traspaso de victimario a víctima de los sucesos impuestos por el destino. El hombre sólo puede ver “el campo y el vientre hinchado de su mujer”, las dos únicas posesiones sobre las que ya prácticamente no tiene incidencia ni sobre las que puede ejercer su autoritarismo. Contestataria a las afrentas verbales y corporales recibidas por el hombre en el tiempo pasado, Paula, en el presente de la acción, ha decidido parir sola en el dolor y en ello hallamos cierta alusión a los versos 250-251 de la heroína eurípidea. Una vez que ha dado a luz, la mujer decide la venganza en el abandono de ambos, padre e hijo. Este castigo será cumplido cuando Antenor vea morir en sus manos al recién nacido, único propósito de su matrimonio. Paula, al igual que Bárbara, no ha dubitado ni se ha manchado las manos con la sangre del niño, tal como sucede con la protagonista eurípidea. El

⁸ El drama *La frontera* de David Cureses (1964), aquí estudiado, da cuenta de la génesis de dicha posesión.

⁹ La situación de inmovilidad y de pérdida del habla que experimenta Antenor nos recuerda a la que padece Recabarren, el protagonista del cuento “El fin” de Jorge Luis Borges.

sulki con el que se fugará opera como instrumento de escapatoria, símil de carro alado clásico con la impronta de la pampa argentina. La joven presumiblemente habrá consumado el filicidio en primer lugar, y el asesinato por abandono de persona en su esposo, en segundo lugar. Entonces, esta mujer asume un acto de violencia final como consecuencia de los múltiples actos de violencia a los que estuvo sometida por parte de su marido y patrón.

Esta obra representa el modo peculiar de recepción del mito de Medea en la literatura argentina. Se trata de un texto narrativo en que aparecen nuestras íntimas contradicciones en la pampa bonaerense. El autor nos brinda la posibilidad de reflexionar sobre los acontecimientos históricos religados al pasado y revisados en el presente actual.

A modo de conclusión, las mujeres protagónicas de las obras seleccionadas a partir de la Medea eurípidea se erigen en mujeres desterritorializadas, las despojadas que pierden su territorio. Hemos tenido en cuenta la recepción del personaje de Medea por parte de los autores argentinos en un contexto geográfico e histórico muy disímil al de la antigua Grecia, y particularmente abordamos el tema de la violencia, no solo en el sentido de violencia ejercida contra las mujeres, el caso de Medea como mujer traicionada y abandonada, sino por su característica más notoria que es su condición de filicida.

El teatro argentino contemporáneo se caracteriza por presentar una atmósfera inquieta porque vuelve su mirada hacia el pasado, en especial hacia la tragedia griega que revitaliza haciendo propio el conflicto que la circunda para incorporarlo a su territorio. Tal como afirma Jorge Dubatti: “La historia del teatro argentino es, en suma, un problema de cartografía teatral, disciplina comparatista que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica” (2012: 9).

Entonces la violencia se delimita en una frontera entre Cólquide y Corinto, como en el interior de la pampa argentina entre blancos e

indios y entre el puesto y la estancia cercados por un alambrado. Los personajes femeninos violentados asumen contestatarios el filicidio como una manera de liberar a sus hijos de un destino vituperable. Creemos que tanto Cureses como Castillo amalgaman en un estilo personal, la autenticidad de la pampa y la pluralidad de sus elementos a la naturaleza universal del mito, en la argentinización del mismo.

***María Silvina Delbueno** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Especialista en Lectura, Escritura y Alfabetización por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Buenos Aires. Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de La Plata. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora Asociada Ordinaria en la Facultad de Derecho y como Profesora Adjunta Ordinaria en la Facultad de Agronomía, pertenecientes a UNICEN. Categorizada en investigación en nivel III. La línea de investigación se fundamenta en los Estudios de recepción desde el personaje mítico de Medea en obras argentinas radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Dirige el proyecto de investigación: “Las marginadas de siempre. La violencia en algunos personajes míticos de la literatura griega clásica y su reescritura en la literatura hispánica”, Facultad de Derecho de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Dirige el Proyecto de Extensión universitaria: “La problemática de las mujeres filicidas: una propuesta humanizante a través del mito griego a la realidad, de *Medea* a las mujeres del siglo XXI”, UNICEN, Facultad de Derecho-Unidad Penal N° 52 del Servicio Penitenciario Bonaerense. Contacto: silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Bibliografía

Biglieri, Aníbal Alejandro (2016). “Antigone, Medea, and Civilization and Barbarism in Spanish American History”. In *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. Cap.18. Betine van Zyl Smit (Ed.) Oxford: Blackwell. 348-363.

- Boehm, Isabelle (2015). "Pur concept, élément naturel ou réalité édifiée de main d'homme? À propos du vocabulaire de la frontière en grec ancien". *Cahiers des études anciennes*, LII. 19-45. Disponible en: <http://etudesanciennes.revues.org/822>
- Borges, Jorge Luis (1984). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, Abelardo (2018). "Patrón". *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cureses, David (1964). *La frontera*. Buenos Aires: Ediciones Tesis.
- De Pourcq, Marteen (2012). "Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition". *The International Journal of the Humanities* 9.4. 218-225.
- De Romilly, Jacqueline (2010). *La Grecia Antigua contra la violencia*. Madrid: Gredos.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fradinger, Moira (2020). "Medea in Argentina". In Brill's Companion to Euripides. Vol I. Cap.48. Andrea Markantonatos. (Ed.) Brill Leiden/Boston. 1112-1133.
- Hall, E. Macintosh, F. and O, Taplin, (eds.). (2000). *Medea in Performance 1500-2000*. European Humanities Research Centre: University of Oxford.
- Iriarte, A. (2002). "Las razones de Medea". En *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol.I. Aurora López y Pociña, Andrés. (eds.) Universidad de Granada: Granada.
- Liddell, Henry. G & Scott, Robert (1996) [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Méridier, Louis (1976). *Eurípide. Tome I. Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres.
- Nápoli, Juan Tobías (2007). *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Newman, David (2003). "Boundaries". John Agnew, Katharyne Mitchell and Gerard Toal (Geraóid O Tuathail) (eds.). *A Companion to Political Geography*. 123-37.
- Schroeder, A. J. (1998). *La Frontera* de David Cureses. *Stylos*, 7: 66. 63-81.

Torre, Claudia (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del desierto*. Buenos Aires: Prometeo.

Pensar la violencia política en *La forma de las ruinas*

Myriam Jiménez Quenguan*

Habitar significa dejar huellas

Walter Benjamin

Introducción

Pensar la violencia política en Colombia implica abordar una larga tradición nacida desde la colonia. Juan Gabriel Vásquez en *La forma de las ruinas* (2018) detiene su mirada en dos sucesos del siglo XX: la muerte de Rafael Uribe en 1914 y el magnicidio del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán del 9 de abril de 1948; este último produjo el Bogotazo que abrió una historia de violencia y dolor, los de 70 años siguientes fueron marcados por el desasosiego y la pérdida de esperanza social.

Este texto contextualiza desde la novela las muertes de los dos líderes, con base en un ejercicio comparatista se abordan: la violencia como género; archivos de violencia política y real; memoria, ruinas, reliquias; teorías conspirativas; Gaitán controvertido; Carballo el detective; subjetividad autobiográfica. Para ello se recurre a Benjamin y Žižek, y a algunos datos historiográficos.

La violencia como género

La literatura expresa la realidad real y ficcional, la historia que los poderes políticos han ocultado; en Colombia la violencia se ha convertido en género, en forma estética contemporánea predominante, así lo constatan José Eustacio Rivera, Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón, hasta autores vivos como Evelio Rosero, Mario Mendoza, Laura Restrepo, Santiago Gamboa, Pilar Quintana, etc.

Žižek distingue la violencia sistémica de la subjetiva, las dos en la sociedad actual tienen en común la normalización. La primera es la “materia oscura”, puede ser invisible y literal, ocurre y se manipula por los medios de comunicación. La otra es subjetiva, posee un alcance simbólico, logra reproducirse consciente e inconscientemente, esta “encarnada en el lenguaje y sus formas” (2009: 10) En contextos de dominación la violencia es habitual. Blanchot (2002) decía que la literatura es deseo de trascendencia y de inmortalidad, es también memoria para crear conciencia.

La forma de las ruinas demuestra la violencia sistémica y simbólica, también un deseo de crear conciencia. Reflexiona sobre el impacto de dos asesinatos políticos, se reúnen detalles, teorías conspirativas, víctimas. El mismo escritor se convierte en personaje, él no pudo escapar a la herencia trágica de la muerte de hombres como Gaitán. La novela reconstruye el Bogotazo desde varias miradas, una intimista y autobiográfica, otra historiográfica y ficcional; el ser de ficción es quien puede estar en todas las realidades, se convierte en símbolo para homenajear a las víctimas y a la vez, recuerda al personaje detectivesco creado por el escritor español, Manuel Vázquez Montalbán.

Sobre la muerte de Gaitán y el Bogotazo existen más de un centenar de obras como: *La lluvia y la selva* (1950 en ruso y 2017 en español) de Arnoldo Palacios; *El día del odio* (1952) de José Antonio Lizarazo; *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975) del Alba Lucía Ángel; y la trilogía de Miguel Torres, *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012), *La invención del pasado* (2016).

Archivos de violencia política y real

La forma de las ruinas abre con un epígrafe de Julio César de Shakespeare: “Eres las ruinas del hombre más noble”, clave de lectura en torno al significado de la ruina humana y a su impacto simbólico

porque la muerte de hombres sobresalientes marca el destino de los pueblos.

¿Por qué mataron a Gaitán? ¿Quién era Roa Sierra? Paulatinamente la verdad se va desocultando. Plinio Apuleyo Mendoza (2013), cuenta que su padre le habló de que había otro personaje implicado en la muerte. Él guardó esta confidencia, años después los hechos confirman la sospecha.

Cuando Plinio tenía 16 años, ese 9 de abril su padre iba con Gaitán, apenas se habían alejado del edificio Agustín Nieto, él líder le habló de la creación del instituto Benjamín Herrera; de repente, avanzó hacia ellos un hombre con barba de tres días, mal vestido, armado con un revólver hizo tres disparos, Gaitán intentó esquivarlo y cayó al andén.

Un personaje enigmático le quitó el arma a Roa y dejó sorprendido al padre de Plinio, ¿eran conocidos, cómplices? ¿Era solo una coincidencia? Los policías empujaron a Roa al interior de la farmacia Nueva Granada, el dueño, al abrir el cerrojo lo lanzó fuera, la multitud enfurecida lo mató a golpes. Se desató la violencia, había muchos intereses políticos, algunos instigaban al odio, creaban confusión. José Francisco Chaux, amigo del padre de Plinio, desde el balcón gritó a la multitud que no se dejen engañar, desenmascara al detective Pablo Emilio Potes, creador del grupo de extrema derecha, “pájaros del Valle”, él había desarmado a Roa, quería impedir la victoria política del líder liberal.

Desde 1947 los liberales eran perseguidos y asesinados; Gaitán se había pronunciado en contra de este tipo de violencia y convocó en febrero, dos meses antes del año de su muerte, a la famosa marcha del silencio. Representaba la esperanza, el cambio, fue un gran orador, el pueblo lo seguía y aclamaba: “Jorge Eliécer Gaitán estaba viajando por todo el país y dando discursos que la prensa no reseñaba, y que se

transmitían de boca en boca igual que un evangelio secreto” (Vásquez 2018: 498).

Su muerte produjo el Bogotazo y un recrudecimiento de la violencia política; el país vio cómo la impunidad y la desigualdad aumentaban.

En la novela es visible el conflicto entre liberales y conservadores; en 1948 estaba en la presidencia el conservador Mariano Ospina Pérez. El inconformismo del pueblo crecía, los aparatos políticos dominantes estaban representados en fuerzas militares y la iglesia. En ese año en Bogotá se celebró la Novena Conferencia Panamericana, se producen protestas contra ella, aparece en escena Fidel Castro.

El padre de Plinio no creyó que el gobierno de Ospina o Castro fueran los causantes de la muerte. En “Quien mató a Gaitán” escrito del coronel Luis Antonio Mera, Plinio confirma la intuición de su padre. Mera cuenta que el tío de un amigo suyo había sido llamado por Potes, quien moribundo en la calle 63 de Bogotá, le confesó: “*Yo estoy pudriéndome en vida y estoy pagando mi pecado por el mal tan grande que le hice al país: yo maté a Gaitán*” (Apuleyo Mendoza 2013).

Memoria, ruinas, reliquias

¿Por qué mataron a Rafael Uribe Uribe y a Gaitán? ¿Dónde están sus legados? En *La forma de las ruinas* aparecen sus reliquias a través de fotos, objetos, testimonios, personajes. Las reliquias son archivos de memoria fragmentada, residuos del tiempo, hablan para ayudar a desvelar la verdad.

Las reliquias de los políticos muertos aparecen a través de fragmentos corporales, como el cráneo agujereado por el hachazo que recibió Uribe Uribe en 1914; y, el impacto de las balas en la vertebra perteneciente al cuerpo de Gaitán. Estas ruinas biológicas revelan la violencia padecida y permiten indagar en la dignidad humana. Las reliquias son

prueba del horror, muestran las heridas de la cultura y la falta de justicia y reparación.

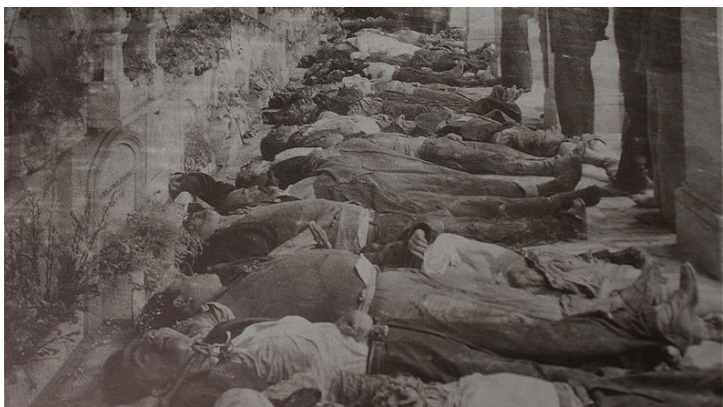


Muerte de Gaitán. Fuente: Fotografía de Sady González.

El lector de la novela pasea en el tiempo, recorre escenarios, acontecimientos, como un viajero benjaminiano (2005) busca huellas para desocultar la historia; aparecen presencias, revelaciones, imaginarios, sentires, dialécticas de lo lejano y cercano para comprender el espíritu de la época. Las huellas interrogan, sugieren hipótesis para mirar en la experiencia interior de la sociedad. La teoría de la huella de Benjamin incluye a los que no están, a los fantasmas de humanos y objetos. Los poetas, los artistas las descifran, Baudelaire, gracias a ellas dio forma a la modernidad y expresó la alienación. En la novela, es un ser de ficción, Carballo, quien revela huellas y su voz para contar su verdad y la de aquellos excluidos de la historia oficial.

Las huellas muestran el alma, los problemas de la sociedad, la reducción de lo humano a objeto; algunas han querido ser borradas como las de las víctimas anónimas. Nadie sabe con certeza cuántos murie-

ron en el *Bogotazo*, las cifras oscilan de trecientos a trecientas mil personas; los cadáveres se recogían por volquetadas, sin rituales funerarios fueron conducidos al cementerio central de Bogotá y sepultados en fosas comunes.



Víctimas del Bogotazo. Fuente: Conexión Capital, Cementerio Central, Bogotá.



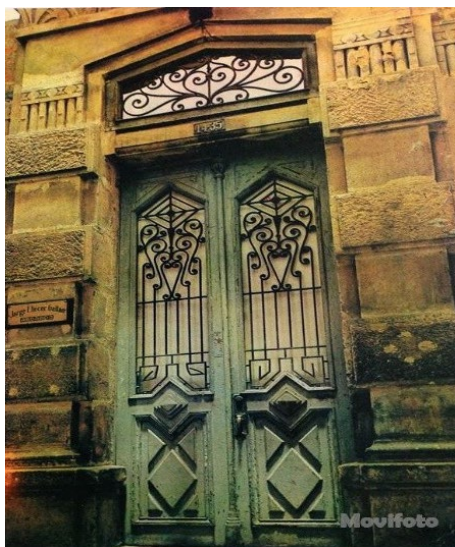
Muerte de Gaitán. Fuente: Fotografía de Sady González.



Muerte de Gaitán. Fuente: Fotografía de Sady González.

Después de recibir los balazos, Gaitán fue conducido a la Clínica Central que luego se convertirá en la Casa Museo Gaitán, lugar declarado patrimonio nacional. Allí se encuentran más “ruinas”, objetos de su vida personal y familiar; objetos de culto, se inmortaliza la huella de sangre: “Las balas dejaron orificio en el saco y en el chaleco, y la geste que lo sabe visita el museo para ver esos oscuros círculos del vacío” (Vásquez 2018: 13).

No solo fue un candidato político asesinado, fue abogado, Rector de la Universidad Libre (1936 y 1939), Alcalde de Bogotá (1936), Ministro de Educación (1940), Ministro de Trabajo (1944), Congresista (1929-1948). Aquel 9 de abril comenzó el odio y la oscuridad. Posteriormente fue común el asesinato de políticos y de líderes sociales.



Muerte de Gaitán. Fuente: Fotografía de Sady González.



Chaqueta de Gaitán con restos de sangre.

Fuente: Plazas García, María Catalina (2010). "Textos de más allá", Cuadernos de Curaduría. Museo Nacional de Colombia, décima edición, Enero-junio, p. 15. [https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Textiles del mas alla mac.pdf](https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Textiles%20del%20mas%20alla%20mac.pdf)

La novela incluye sitios frecuentados por Gaitán como el café Pasaje, famoso por las tertulias; o el café San Moritz, actualmente convertido en Hotel, frecuentado por poetas como León de Greiff.



Café Pasaje de Bogotá. Fuente: idpc.gov.co

Pintores como Débora Arango, Alejandro Obregón, Enrique Grau, han plasmado en sus obras el *Bogotazo*; también las fotografías de González dieron a conocer la magnitud de los hechos. Los archivos fotográficos mostraron las transformaciones de la ciudad, el nacimiento de la cultura pop, las protestas como la “Marcha del silencio”; con antorchas la gente salió en la noche para protestar por la violencia contra los liberales.



Masacre del 9 de abril (1948), Débora Arango. Fuente: Iñíguez I. (1948)
Colección: Museo de Arte Moderno de Medellín.

Ningún colombiano ha sido ajeno al *Bogotazo*, él hace parte de la tradición y la herencia, de la impunidad y la violencia política.

El 9 de abril es un vacío en la historia de Colombia, sí, pero es otras cosas además: un acto solitario que mandó a todo el pueblo a una guerra sangrienta: una neurosis colectiva que nos ha servido para desconfiar de nosotros mismos durante más de medio siglo (Vásquez 2018: 25).

La muerte invadió las calles. “Los incendios, los saqueos, esta ciudad convertida en la ruina de un bombardeo” (526). Los dos políticos asesinados, Uribe y Gaitán, son memoria. “Esas ruinas humanas eran

memorandos de nuestros errores pasados, y en algún momento fueron también profecías” (541).

Teorías conspirativas

La forma de las ruinas reúne teorías conspirativas en torno a los asesinatos de los dos políticos; estas confirman la falta de verdad y justicia. ¿*Quiénes son?* Con este título Vásquez abre el capítulo VII para interrogar sobre el trasfondo de los crímenes políticos. Lo que se sabe históricamente es que los carpinteros Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal fueron los asesinos del general Uribe y fueron condenados. Uribe había combatido en la guerra de los Mil Días que tuvo como consecuencia la derrota de su partido y la pérdida de Panamá. Representaba el cambio, uno de sus discursos “Socialismo de Estado” (1904) generó temor en las elites políticas y religiosas: “Para nadie era secreta la antipatía pública y vocal que le profesaban al general asesinado” (Vásquez 2018: 361).

Supuestamente lo mataron porque lo culpabilizaban de la falta de trabajo. El abogado Marco Tulio Anzola intentó desenmascarar la verdad; en la novela cuenta sus hallazgos, descubre la campaña de ocultación y tergiversación, hay varios implicados; pero, ¿cómo decir la verdad y salir ileso?

En la cárcel llamada Panóptico estaban reclusos y controlados Galarza y Carvajal, Anzola se entera que fueron visitados por personalidades de poder y riqueza, ¿por qué? Dedicó gran parte de su vida a luchar por la verdad, busca testimonios y testigos, todos le dan la espalda o desaparecen misteriosamente; Alfredo García, desvirtuó lo ocurrido, quizás fue pagado para confundir a la justicia, escribió una carta inculcando a Pedro León Acosta, a quien vio en compañía de los asesinos; luego, involucró a sacerdotes del colegio San Bartolomé; luego aparece el “General Habichuela” ... Las tramas desvían lo ocurrido, la impunidad reina, se tejen hipótesis.

En 1917, Anzola da a conocer sus investigaciones en el libro *¿Quiénes fueron?*, pero oscuras fuerzas intentaron desacreditar su contenido; estudió el expediente del asesinato de más de tres mil folios. Fue amenazado de muerte, resistía, se hizo emplear como funcionario en el Panóptico para conocer a los sicarios, sabía que ellos no eran los autores intelectuales. Pronto fue trasladado, intentaron callarlo, gracias a la ficción y a su libro, el lector-detective descubre que en el asesinato estaba involucrado el director de la Policía, el general Salomón Correal, llamado “*General Habichuela*” (Vásquez 2018: 303), en complicidad con el fiscal Alejandro Rodríguez Forero; estaba en la presidencia el conservador José Vicente Concha. Otros autores intelectuales fueron: Pedro León Acosta, quien en 1906 había liderado un atentado fallido contra el presidente Rafael Reyes; Melesio Gómez, jefe de la División Central de la Policía; y, a algunos sacerdotes jesuitas como Rufino Berestein, Marco A. Restrepo, Rafael Tenorio y Fernando Araujo. Anzola encontró más de quince cómplices y miembros de la sociedad recreativa José María Córdoba, a la que pertenecían los sicarios: “Y Anzola no era un testigo cualquiera, porque había escrito el libro, porque había anunciado sus treinta y seis testigos propios y porque tenía la prensa de su lado, o eso parecía” (Vásquez 2018: 445-446). Para salvar su vida se exilió en Estados Unidos, al final demostró lo que quería.

Años después la historia se repite, en 1948 ocurrió el asesinato de Gaitán, el autor material Juan Roa Sierra sufre linchamiento popular, surge la sospecha, él no fue el autor intelectual. Se generaron otras teorías conspirativas que lograron audiencia internacional, según Paul Wolf, aparece involucrado Fidel Castro, quien el 9 de abril se encontraba en Bogotá, había asistido al Congreso Internacional de Estudiantes Latinoamericanos; Wolf interpone una demanda federal contra la CIA y el FBI para exigir mayor información. Una de las hipótesis es que Castro se reunió con Roa Sierra en una cafetería del centro para planear el atentado, pero esto no fue verdad; fue arrestado el 3 de abril

por lanzar panfletos comunistas durante la obra teatral a la que asistía el presidente colombiano, Ospina Pérez; su breve estancia en la cárcel produjo especulaciones e incriminaciones, pero no tenía nada que ver con la muerte del político.

En la novela el detective Potes creador del grupo de autodefensas “los pájaros” revela que Gaitán tenía varios enemigos; según Quintero (2008), dicho grupo punitivo aplicaba por cuenta propia “justicia”, con el fin de ejercer control, hacia parte de otros grupos al margen de la ley, surgidos en el siglo XX. “Los pájaros” existieron entre finales de los años 30 y mediados de los cincuenta, en plena violencia política bipartidista. También surgieron los “chulavitas” en Boyacá que agrupaba a simpatizantes conservadores; los “cachiporros” representaban al partido liberal y habían surgido desde los años veinte hasta mediados del siglo XX. Se crearon maquinarias electorales de intimidación para eliminar a los adversarios políticos, el homicidio y la ilegalidad estaban al servicio de intereses dominantes.

Para esclarecer la verdad del asesinato de Gaitán, el hijo de Plinio Mendoza, Plinio Apuleyo Mendoza, retoma las intuiciones de su padre, analiza las hipótesis y los posibles implicados: a) La oligarquía colombiana amparada por el gobierno de Ospina Pérez, quien era contrario a las ideas liberales; b) los representantes comunistas cubanos; c) dirigentes liberales encabezados por Carlos Lleras Restrepo, que se cambiaron de bando político y por eso, fueron considerados traidores al aceptar participar en el gobierno conservador de Ospina; d) el misterioso hombre de gabán negro, esta es la única hipótesis que se convierte en tesis.

El día de los hechos, se comprueba que Potes, líder de “*los pájaros*”, le quita el arma a Roa Sierra. Según Plinio Mendoza, Potes tenía razones para impedir el triunfo de los liberales, era contrario al partido de Gaitán. Esta hipótesis se valida, gracias al testimonio de Potes moribundo al coronel Mera: “Por el aprecio que le tengo y para descanso de mi

alma lo mandé llamar. Yo estoy pudriéndome en vida y estoy pagando mi pecado por el mal tan grande que le hice al país: yo maté a Gaitán" (Apuleyo Mendoza 2013). Confesión aún sin suficiente resonancia.

Gaitán controvertido

Gaitán fue abatido cuando era candidato presidencial, su muerte produjo el *Bogotazo* y dio inicio a la violencia política. Convertido en leyenda y mito, fue abogado, orador, escritor (organizó la sociedad Rubén Darío), político de origen humilde, defensor de causas populares y Derechos Humanos. Egresado de la Universidad Nacional, su tesis *Las ideas socialistas en Colombia* (1924); recibió su Doctorado en Jurisprudencia en la Universidad de Roma, con *El criterio positivo de la premeditación* (1927).

Fue influenciado por las ideas del dictador y presidente Mussolini, líder del fascismo, quien participó activamente en la Segunda Guerra Mundial; Italia fue aliada de la Alemania de Hitler: "Había visto la entrada de Mussolini en Roma y se había inspirado en ella, y la inspiración le había dado resultado (...)" (Vásquez 2018: 507).

El fascismo se caracterizó por el nacionalismo en contra de la Revolución Bolchevique, fue un modelo político de dominación colonial que muchos aprovecharon para expandir sus territorios y economías. Italia fue ocupada por Alemania, luego liberada por Estados Unidos. Llama la atención que Gaitán haya simpatizado con Mussolini, quizás alimentaba el sueño de autonomía, aunque resulta problemático el modelo de libertad, porque el fascismo exaltaba el nacionalismo y el totalitarismo.

La postura política de Gaitán fue controversial, promovió en el Congreso de la República 1929, siendo joven parlamentario, el debate frente a la Masacre de las Bananeras (1928); según Díaz Jaramillo (2019), "Gaitán se propuso demostrar la responsabilidad del Estado

en la muerte de los trabajadores bananeros” (comunicado prensa, cuarto párrafo). En esa época era reconocido como bolchevique, comprometido con las víctimas, demostró las arbitrariedades laborales de la *United Fruit Company* y el desamparo del Gobierno y el ejército. Esta intervención pública le trajo admiración y respeto del pueblo; su excepcional forma de comunicar cosechó adeptos.

Tenía talento para improvisar, su palabra hablada llegaba a la gente de la calle con un tono de exaltación y pasión: “El resultado fue un orador capaz de llevarse por delante a cualquier antagonista en la plaza pública” (Vásquez 2018: 492). Se le oyó felicitar la labor de las maestras, prometer comedores escolares, calzado para los niños...

Fue disidente del partido liberal de Eduardo Santos y candidato del mismo partido para las elecciones presidenciales de 1950, que por el *Bogotazo* se desarrollaron en 1949; desde 1950 hasta 1953 gobernó Laureano Gómez. Su elección como candidato liberal trajo polémica: “A partir de la proclamación de Gaitán como jefe único del Partido Liberal, los liberales, en lugar de festejar, comenzaron a tener miedo” (Vásquez 2018: 508). Fue admirado y temido. La novela recuerda su compleja postura política, antes de ser asesinado, había defendido al teniente Cortés, “el hombre que había matado por el honor del Ejército” (Vásquez 2018: 515), ganó el juicio y evitó que fuera condenado.

Carballo, el detective

Carballo inicia y cierra la ficción, a través del diálogo con el autor reconstruye hechos y cuenta su verdad. Encarna el espíritu del detective “Pepe Carvalho” creado por Manuel Vásquez Montalbán, personaje de la crónica sociocultural de finales de los años cuarenta. La novela presenta un juego intertextual y un homenaje literario. Carballo es el detective de la ficción y víctima del *Bogotazo*.

Juan Gabriel aparece como escritor y personaje, interactúa con Carballo, quien logra incomodarlo por su insistencia y omnipresencia, su relación es tensa y reveladora; él reclama una literatura de la memoria, la historia no contada de voces calladas y olvidadas. Para conseguir de Vásquez sus fines escriturales, hábilmente suplanta en una carta la firma del escritor R. H. Moreno Durán, quien aparentemente le solicita que escriba un libro sobre Gaitán. Vásquez escribe *La forma de las ruinas*, Carballo logra ser escuchado. Carballo proviene de una familia humilde, padece el tormento del pasado, investiga los asesinatos de Uribe y de Gaitán. Gaitán marcó su vida para siempre, su pasión por él hizo que asaltara la casa de Benavides para obtener sus reliquias corporales. En una escena es arrestado por intentar robar el traje de Gaitán.

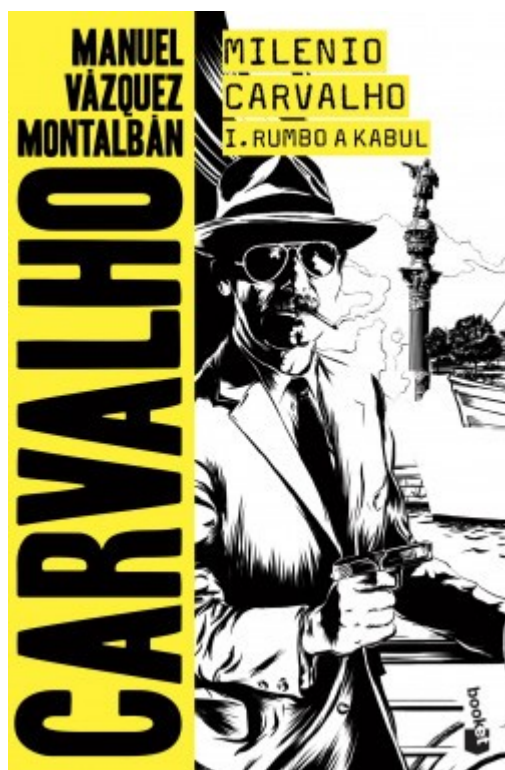
Su madre fue lavandera, su padre provenía de zapateros y artesanos, albañiles y carpinteros, tenía la esperanza de que su hijo aprendiera el oficio para sobrevivir dignamente. Pero, él quería estudiar. En uno de los discursos de Gaitán, estaba el zapatero Benjamín Carballo, “que nunca había oído a un político hablar de zapatos” (Vásquez 2018: 493) y estaba su hijo adolescente César, quien interrumpió al político para decir “¡Mi papá los puede hacer!” (Vásquez 2018: 493), en ese momento comenzó su gaitanismo. Gaitán era un paradigma, a Carballo lo había atendido en su oficina, le había prometido una beca para estudiar, pero el destino dio un giro fatídico, la promesa no se cumplió, perdió a su padre. A pesar de las circunstancias huyó de su triste destino, luchó para no caer en el victimismo, se acercaba a las aulas de Derecho y Medicina, leía periódicos, se enteraba de los problemas políticos del mundo.

Iba los viernes al Teatro Municipal a escuchar a Gaitán, hacia fila de horas para entrar y participar: “De esas tertulias salía Carballo con la cabeza hinchada de ideas y con documentos que le quemaban las manos, y luego anotaba, en los cuadernos de balance de la zapatería, los

títulos que había logrado retener” (Vásquez 2018: 501). Se las ingeniaba para aprender, Gaitán era lo más importante que le había ocurrido en su vida.

La obsesión por Gaitán se comprende plenamente al final cuando lector y escritor, descubren que es una víctima del *Bogotazo*, aquel 9 de abril perdió a su padre, tuvo que dejar de estudiar para poder sobrevivir. Mataron su esperanza, igual que el abogado Anzola, quería verdad; recordaba escenarios, fotos, archivos de una memoria que se resistía a ser borrada: “Yo fui entendiendo que papá no era el único muerto: que ese día y los tres días que siguieron murieron en Bogotá unas tres mil personas y que papá era solo una de ellas” (Vásquez 2018: 526).

Vásquez investiga, cuenta que Anzola entró en Nueva York a comienzos de 1919; mira en las noticias que Carballo fue detenido por romper el vidrio que protegía el traje de Gaitán, comprende que no quería robarlo, “sino sentir con la palma de su mano el mismo paño que había tocado la mano de su padre aquel día fatal” (Vásquez 2018: 546).



Portada de Vázquez Montalbán, Manuel. (2004) *Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul*. Editorial Planeta. Fuente: Planetalibros.com.co <https://www.planetadelibros.com/libro-milenio-carvalho-i-rumbo-a-kabul/287142>

Carballo le había dicho: “Hay verdades que no quedan en los periódicos. Hay verdades que no son menos verdaderas por el hecho de que nadie las sepa” (Vázquez 2018: 488). La historia está plagada de subjetividades, es contada por los vencedores, es necesario escuchar a los vencidos: “Yo no sé si usted habla con los muertos, pero yo sí. Con el tiempo me he acostumbrado. Antes hablaba sólo con papá, y a veces, no se lo voy a negar, hablaba con Gaitán” (525). La novela sugiere sanar la herencia de violencia, comenzar a cambiar el relato.

El asunto de detectives y espías es recurrente en la novela y la historia real. Para esclarecer el asesinato de Gaitán, el gobierno contrató a detectives de Scotland Yard, su informe lo recibió la hija de Gaitán; la versión en español se conoció solo hasta 2002, una de sus hipótesis era la ausencia de autores intelectuales (Jordán Jiménez 1968). Hipótesis respaldada por la CIA, para Davis (2017), Roa era un hombre que actuó porque Gaitán no le había concedido una reunión. Fue Jordán quien comparó la muerte de Gaitán con la de Kennedy: “Él me habló de los investigadores de Scotland Yard que el gobierno contrató en 1948 para supervisar las investigaciones” (Vásquez 2018: 23).

Subjetividad autobiográfica

Los datos autobiográficos novelados indagan en los hechos; la subjetividad interroga la vida y la historia. Para Lejeune (1986), lo autobiográfico implica un diálogo con la memoria, el yo recuerda y contempla; Zambrano (2004), hace referencia a la confesión como género literario, camino de vida y necesidad para desvelar secretos y analizar el sentido de la existencia. Vásquez también es personaje, sus confesiones se unen a la trama; la escritura de su yo real se teje en la ficción, aparecen experiencias de vida, emociones, hechos, personajes significativos; su “yo” no está escindido de las demás historias. Alude a sus estudios fallidos de Derecho, comparte recuerdos de Gaitán, en su juventud había escrito un ensayo sobre él, recuerda como su profesor Francisco Herrera, imitaba al político.

En la narración aparece su vida en Europa, sus estudios, su regreso a Bogotá en 2012; su relación con el médico Benavides le revela información sobre Gaitán, y a la vez, ejerce como su médico en un momento de su vida y en otro, relacionado con su esposa e hija. Para Vásquez todo se convierte en memoria; sueña que sus hijas puedan heredar una nueva historia de Colombia.

Conclusión: más que una esperanza arrebatada

La Forma de las ruinas ayuda a la reconstrucción de la memoria, reúne archivos historiográficos, ficcionales y personales para contar de otra forma los asesinatos de dos líderes políticos. La novela escucha la voz de las víctimas y su lucha casi siempre silenciosa. Quizás ya es hora que la sociedad repare simbólica y realmente a los que perdieron en el *Bogotazo*.

El lector viaja en el tiempo, recorre las ruinas de memoria, de ciudad, de muertos célebres, de muertos anónimos; se convierte en detective, analiza hipótesis, descubre teorías, conoce más de cerca al escritor-autor, incrementa su conciencia histórica y confirma el poder de la literatura como una forma de sanación para la no repetición de la barbarie.

Sin pretender una novela histórica, Vásquez crea planos narrativos y temporales que entrecruzan visiones, sentires, deseos. Denuncia el olvido y la falta de verdad, porque la herencia recibida es de violencia y horror. La estética que predomina es la misma que Benjamin (1989) vaticino en su filosofía crítica, la de la guerra convertida en espectáculo que produce rentas.

Las corrupciones estatales y jurídicas han generado violencia política de la cual no se pueden sustraer los seres humanos reales ni los de la ficción. El exterminio que ha utilizado el poder político para perpetuarse, reproduce la visión totalitarista que Arendt (1987) identificó como una forma de terror que se institucionaliza. Los poderes en el contexto de los crímenes que narra la obra tuvieron varios cómplices, los autores intelectuales fueron encubiertos. Nadie está exento del mal, paradójicamente quienes debían defender al pueblo sembraron inequidad, injusticia y pobreza.

Desde el contexto bipartidista surgieron otras violencias como los grupos paramilitares, las guerrillas, narcotraficantes, delincuencias

comunes. Es urgente respetar los Derechos Humanos, cambiar la guerra y la impunidad. La literatura crea conciencia, reimagina otra forma de relacionarnos e investigar en nuestras herencias culturales, contribuye así a la reconstrucción de un nuevo país.

Las muertes de Uribe y Gaitán, hombres ilustres, representaron la pérdida de la esperanza, pero no han sido en vano, nos enseñan que con la violencia no existe victoria posible. Estos hombres no han sido borrados, están en el pueblo, las nuevas generaciones deben conocerlos para la no repetición del mal.

El lector es un “paseante” que recorre la ciudad de Bogotá, percibe la transformación urbanística, descubre ruinas humanas e históricas, busca huellas, imagina, acrecienta su visión. Los monumentos, lugares, escenarios le hablan, todo alimenta la memoria. Carballo aparece como la voz colectiva para trascender el dolor y el silencio.

El *Bogotazo* reveló un país herido que en 2022 intenta cambiar la historia de lo mismo. Es titánica la tarea de reconstruir un país en ruinas, violento, patriarcal y con poca memoria; Vásquez nos hace un llamado para cambiar, para respetar la vida y los acuerdos de paz, su ficción es un espacio de esperanza, comunidad y conciencia crítica.

***Myriam Jiménez Quenguan** Docente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Santo Tomás, Bogotá. Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense; Magíster en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo; Profesora e Investigadora en Lengua y Literatura Española por la Agencia Española de Cooperación Internacional; Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Nariño. Correo: myriamjqsigloxxi@gmail.com

Bibliografía

- Anzola Samper, Marco Tulio (2017). Asesinato del general Uribe Uribe. *¿Quiénes son?* Bogotá. S/d.
- Apuleyo Mendoza, Plinio (2013, 8 de abril). “El detective detrás de la mano asesina de Roa Sierra”. Periódico *El Tiempo*, Bogotá. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12732142>
- Arendt, Hannah (1987). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Barcelona: Akal.
- Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Bernasconi, Pablo (2013). *El zoo de Joaquín*. Buenos Aires: La brujita de papel.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Browne, Anthony (2001). *Las pinturas de Willy*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Browne, Anthony (20029). *Cambios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Browne, Anthony (2020). *Willy el soñador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Jaramillo, José Abelardo (2019, septiembre 24). Jorge Eliécer Gaitán y el debate de las Bananeras. *El colectivo. Periodismo para la utopía*. Disponible en: <https://elcolectivocomunicacion.wordpress.com/2019/09/24/jorge-eliecer-gaitan-y-el-debate-de-bananeras-1929/>
- Lejeune, Philippe (1986). *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Quintero Restrepo, León David (2008). “Los “pájaros” del Valle del Cauca”. *Estudios de Derecho*. Medellín: Universidad de Antioquia, Vol. 65, No. 145, enero-junio. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/red/article/view/851>
- Vásquez Juan Gabriel (2018). *La forma de las ruinas*. España: Peguin Random House.
- Vásquez Juan Gabriel (2022). *Los desacuerdos de paz*. Artículos y conversaciones (2012-2022) Alfaguara.
- Zambrano, María (2004). *La confesión género literario*. Madrid: Siruela.

Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Representación poética del conflicto del Pueblo Mapuche en *La larga noche de los 500 años*

Paoletta, Anabel*
Santagada, Miguel*
Álvarez, Miriam*

La historización desde el Estado argentino

Los estudios históricos y antropológicos publicados por la Dra. Laura Kropff y la Dra. Pilar Pérez dan cuenta no solo de la usurpación y redistribución del territorio pampeano y patagónico por parte del ejército argentino durante el siglo XIX, sino también de la negación discursiva sobre la presencia mapuche. A ello se le suma el desarrollo de estrategias “invisibilizadoras y de des-marcación de la identidad por parte de los afectados” (Kropff 2005), obligados a vivir en contextos altamente represivos y discriminatorios durante décadas.

Ambos colectivos de investigadores coinciden en asegurar que fue hacia fines de la década del 80, con la vuelta a la democracia, que se inicia un lento y complejo proceso de organización política indígena que perseguía un objetivo claro: la visibilización y el reconocimiento como Pueblo mapuche. Sus acciones conjuntas con otras entidades vinculadas a la defensa de los derechos humanos, consiguieron un reconocimiento jurídico incorporado a la Constitución Nacional en la reforma de 1994: “El estado argentino comenzó a reconocer la presencia de los Pueblos Indígenas en su territorio recién en la década de 1990. Hasta la reforma constitucional de 1994, que reconoce la pre-existencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas (art. 75 inc. 17) (Kropff 2005: 108).

Kropff explica que “el concepto de aboriginalidad refiere al proceso por el cual, en la creación de la matriz estado-nación-territorio, se construye lo indígena como un otro interno con distintos grados y

formas de inclusión/exclusión en lo nacional” y analiza la relación que desde las distintas organizaciones indígenas se establece con el discurso hegemónico, en pos de efectivizar la reivindicación de derechos civiles y definir el “status de su propia aboriginalidad”. A partir de ese momento el gobierno aplicó diferentes políticas de radicación de los indígenas que se pueden agrupar en tres tipos: la propiedad individual, la ocupación precaria de tierras fiscales y la creación de colonias colectivas (Briones y Delrio 2002).

La política de usurpación y redistribución de las tierras y la asimilación fueron sustentadas por una ideología hegemónica que se basó en la condena a la extinción y en la negación de la presencia indígena. Paralelamente a la conquista militar y a la lenta reubicación de la población indígena, se consolidaba el proyecto nacional de la denominada generación del ‘80 que, basándose en la doctrina sarmientina de civilización o barbarie, fomentaba la inmigración europea para “mejorar la sangre” de los criollos (Svampa 1994). Este planteo ideológico favoreció la negación discursiva de la presencia indígena en general y el desarrollo de estrategias invisibilizadoras y de des-marcación de la identidad por parte de los afectados. En el caso mapuche, el discurso hegemónico nacional ha construido la idea de invasores chilenos a través del concepto de araucanización de las pampas, que refiere a la supuesta expansión de los indios chilenos (araucanos) sobre territorio argentino a partir del siglo XVI, generando la aculturación de los indios argentinos (pampas o tehuelches). Este concepto fue usado para justificar la conquista militar de los territorios de Pampa y Patagonia.

Desde el final de la dictadura militar argentina en 1983 y en el comienzo del gobierno democrático, cobró un lugar central en la arena pública la cuestión de la defensa de los derechos humanos en general y de las minorías marginales en particular, entre ellas, los indígenas. En las provincias de Neuquén y Río Negro, el surgimiento de las or-

ganizaciones mapuche autónomas y supracomunitarias que encontramos ocupando lugares importantes en el presente estuvo relacionado con los organismos de Derechos Humanos y con la iglesia católica (Mombello 1991; Radovich 1992; Fuentes 1999, en Kropff 2005: 109).

La historización desde el estado chileno

Según el Dr. Sergio Caniuqueo Huircapan, *Wallmapu* es el nombre dado al territorio ancestral Mapuche habitado históricamente durante miles de años en el Cono Sur de América, donde se han desarrollado distintas identidades territoriales y con diversa toponimia a sus lugares. Se entiende como *Wallmapu* a todos los elementos materiales e inmateriales que son parte de una zona geográfica que va del mar Atlántico al mar Pacífico.

El Estado chileno llegó hasta el Bio Bio y recién en 1881 materializa su expansión al sur, a través de una invasión bélica denominada “Pacificación de la Araucanía”, acaparando más del 90% del territorio ancestral. Previo a esto, el estado chileno había reconocido la autonomía del Pueblo Mapuche de Bio Bio a través del Tratado de Taphue en 1825. El propio Director Supremo, Bernardo O’Higgins, en una carta de 1819, reconocía la independencia de los Pueblos del Bio Bio al sur, como también lo hacía la Junta Provisional de José Miguel Carrera a través del escudo patrio chileno el 30 de septiembre de 1812, en un acto público en la Plaza de Armas de Santiago. Estos antecedentes sobre acuerdos políticos y normativos se rompen abruptamente en las campañas militares estatales de Argentina y Chile que concluyeron en una masacre.

La producción de *La larga noche de los 500 años*

La Patriótico Interesante es una compañía de teatro callejero de Chile que surge entre las manifestaciones estudiantiles del año 2002. Su director, Ignacio Achurra, invitó a un conjunto de personas a formar esta grupalidad e incorpora a Rodrigo Bastidas, quien en 2005 suma a los integrantes de su banda de rock, “Maleza”, compuesta por Gonzalo Bastidas y Andrés Hanus.

Desde entonces, el trabajo de La Patriótico Interesante se caracteriza por incorporar música en vivo en las producciones escénicas. En cuanto a los géneros musicales hay una preferencia marcada por el rock tanto a nivel de estilo como en la formación instrumental. Rodrigo Bastidas define a La Patriótico Interesante como “una compañía rockera”, incluso han reseñado sus espectáculos como “pasacalle-teatro-rock”. Otro elemento importante que aparece a nivel musical es el trabajo con herramientas digitales.

En 2010 realizan el pasacalle titulado *La larga noche de los 500 años* en la que abordan la problemática del pueblo mapuche y la opresión que ha sufrido a lo largo de la historia tanto por españoles como por el estado chileno.

Con esta propuesta de teatro callejero (Carreira 2017), La Patriótico Interesante apostó a deconstruir esa imagen que excluía a gran porcentaje de la población mapuche. Fueron esas consecuencias y sus silenciamientos, invisibilizaciones y naturalizaciones, las que comenzaron a ser indagadas y cuestionadas desde el teatro; cuya finalidad es deconstruir nociones sobre la identidad mapuche a partir de reconstruir la propia historia, desde la lectura crítica de estos procesos históricos.

Producciones que configuran la reposición de *La larga noche de los 500 años*

Entendiendo que toda presentación escénica es una producción única y efímera, como la define Badiou (2015) cuando afirma que “la completa precariedad temporal del teatro, inquieta a los autores y a los directores” (36), ya que el teatro sucede como “acontecimiento” que indaga sobre la verdad del universo creado como realidad e interpela al espectador a experimentar el “impasse de un pensamiento” (49), nos preguntamos: ¿Cómo configurar una idea aproximada, en términos de Alain Badiou, sobre el acontecimiento de lo que fue *La larga noche de los 500 años* (2011) y la reposición de *La larga noche de los 500 años* (2022)?

Atendiendo a las textualidades que los activistas mapuches y no mapuches construyeron para desarrollar la reposición de *La larga noche de los 500 años*, y a que todas las narrativas generadas constituyen de manera integral la obra de teatro callejero, recuperamos la noción de intertextualidad de Barthes (1970), quien expresa que el conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación entre la producción y el consumo del relato. Recordemos que, junto a Kristeva, Barthes aplicaba una visión dinámica del texto que se corría de la idea estructuralista. Desde la perspectiva de la productividad, se concedía la construcción de sentido a la participación del productor y receptor del texto. En este sentido, desde el trabajo realizado por los colectivos teatrales El Katango y La Patriótico Interesante para elaborar la reposición de la obra, se diseñaron distintos tipos de textualidades sobre la temática, para ser proyectados de manera progresiva en los medios de comunicación y redes sociales, hasta llegar al día de la presentación de la obra de teatro en las calles de Chile. Tales textualidades se materializaron en el formato de video minuto, relato en off sobre fotografías de la lucha del pueblo mapuche, video-documental

sobre el proceso de creación y la presentación de la obra en 2011 denominado “Kara Dura”, realizado por Kevin Morizur Briant, conversatorios con especialistas de distintas disciplinas como la antropología, la historia, el arte escénico, referentes y activistas del pueblo mapuche, en el denominado “Ciclo de Conversaciones en torno a *Territorio Mapuche, La Calle no calle: Relectura de La Larga Noche de los 500 años*”, Video minuto para realizar la promoción de la obra en redes sociales, residencias artísticas y funciones de la reposición de *La larga noche de los 500 años*.

Estas narrativas permiten, en términos de Barthes, reconocer estadios y niveles en la construcción del relato, es decir, que propician “proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical” (1970: 15). Desde la misma perspectiva, Macedo Rodríguez (2008), expresa que “el concepto de intertextualidad puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas” (4). Mientras que, Kristeva, Genette y Hutcheon (1982) coinciden en señalar la posición altamente dialógica de la intertextualidad en la medida en que permite la discusión, el análisis y la resignificación de textos que pertenecen a una tradición. En este sentido, la intertextualidad no sólo apunta a la relación entre un texto literario y otro, sino a una relación interdisciplinaria que abarca otros modos de expresión artística, en este caso el teatro y el audiovisual.

Dice Rodríguez Barros (2012) que los textos no lineales constituyen “centros de producción de gran variedad de expresiones y sentidos, que propician el paso de la textualidad de la literatura lineal a la politextualidad de la narrativa no lineal” (9). En la obra, la reposición de *La larga noche de los 500 años*, los discursos no lineales son empleados en acciones concretas en la presentación callejera, sobre los registros de las diferentes producciones audiovisuales generadas durante el proceso creativo de la reposición de la obra. En este espectáculo se pueden

encontrar en todas las escenas y producciones mediáticas elementos del mundo mapuche. Además, los actores mapuches y no mapuches tienen que actuar situaciones que vivencian en la actualidad, y por ello, puede decirse que existe la autorreferencialidad.

Respecto de la producción de contenido audiovisual para los distintos medios de difusión, y desde la perspectiva de De la Torre (2019), se considera que la reposición de la obra corresponde al Teatro transmedial. Para ello, el autor citado parte de la constatación de que el mismo contenido aparece en distintos medios, es decir, que surge de “un proceso de dispersión de contenidos en diferentes medios, donde el equipo del teatro busca fomentar lo experiencial del hecho escénico a través de diferentes vías” (371). De la Torre, explica que el concepto de transmedia en la creación artística provoca que la narración “se desarrolle a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto haga una contribución específica y valiosa a la totalidad” (2008: 101). Según De la Torre, en “la potencialidad transmedial del teatro también resulta decisivo el hecho de que ciertas presuntas limitaciones de la escena puedan conducir a una expansión del mundo ficcional al intentar superar dichas restricciones” (2019: 367). Este espacio, limitado al ocupado por los actores en el lugar escénico, puede ser visibilizado en un desarrollo transmedia, como la producción del video Kara-Dura donde se registra y preserva la escenificación de *La larga noche de los 500 años* (2012), audios recuperados de programas de radiodifusión con noticias reales sobre la detención de comuneros mapuches, una serie de fotografías que registra el proceso de creación y la participación en distintas comunas; el ciclo de conversatorios *La calle-No calle* (2021) en torno a la reposición de *La larga noche de los 500 años* (2022).

La producción de un video documental

El documental “Kara Dura” realizado por Kevin Morizur Briant, integrante del Colectivo Propaganda Audiovisual y de La Patriótico Interesante, registra el proceso de creación y gira por diversas comunas de Santiago de Chile de la obra estudiada. El registro se basa en la presentación del 12 de enero de 2011 en la Plaza de la Comuna de Chile. El documental comienza mostrando algunas imágenes del fogón de los mapuches en el momento previo al inicio de la obra de teatro callejero, el 12 de enero de 2011 en la Plaza de la Comuna de Chile y continúa con la aparición y testimonio del director general, Ignacio Achurra, que comenta “estamos en una situación bien particular, tuvimos que suspender la prueba de sonido dos veces porque el Presidente Sebastián Piñera está en reunión al frente y llamó personalmente al intendente para pedirle que detuviera ese rock” (00:01:24-00 01:38).

Luego de una introducción con el tema “Latinoamérica” de Calle 13, recupera noticias periodísticas del conflicto mapuche transmitidas en distintos programas televisivos. La imagen funde hacia el momento de la presentación de la obra de teatro callejero con los mapuches envueltos en sus mantas, quienes se levantan con los brazos extendidos celebrando la lluvia que cae de modo artificial. Las escenas alternan pasajes de la presentación en diferentes comunas, con momentos de ensayos realizados durante el proceso creativo.

Sobre el modo de producción artístico se recupera el testimonio de la entrevista de radio de Ignacio Achurra: “la compañía que no reproduce el modelo jerárquico de una empresa moderna tradicional. Lo que hacemos es tener un diálogo transversal, tenemos una organización que nos permita operar efectivamente por áreas y permitir que toda creación nos pertenezca a todos” (Documental Kara-Dura: 00:17:37- 17:57). Y de Pablo de la Fuente, director de diseño escénico

y gráfica, dice que “lo primero para nosotros es el trabajo de la compañía, la idea de generar un núcleo común” (Documental Kara-Dura: 00:18:00- 18:52). Toda la información que condensa el documental, no sólo conmemora el momento histórico del estreno de la obra teatral, sino que también funciona como un instrumento que introduce a los espectadores en la problemática del Pueblo mapuche. Este procedimiento, de crear un documental con testimonios de los creadores, con fragmentos de noticias difundidas por los medios masivos de comunicación del 2011 y con archivos que documentan fragmentos de la presentación escénico-callejera, es un catalizador de aquella experiencia, que se perpetúa, y acompaña en ese continuo a la problemática mapuche. El audiovisual constituye así un aspecto fundamental del campo literario conformado por la producción de *La larga noche de los 500 años*.

Promoción de la obra en redes sociales

De manera conjunta a la difusión del documental Kara Dura, en el sitio oficial de Facebook de la compañía La Patriótico Interesante difunde, junto a un conjunto de imágenes el siguiente texto:

Es un viaje poético e histórico sobre la relación del originario pueblo Mapuche con el colonizador, que devela los engaños y humillaciones que han sufrido históricamente los Mapuches, no solo por el estado chileno y los grupos económicos interesados en su territorio, sino también por gran parte de la población. El espectáculo invade la ciudad con un camión cargado con “subversivos” músicos y multitudinarios coros de actores y bailarines, que despliegan impactantes imágenes en una acción frenética y delirante, que invita al público a participar y reflexionar junto al teatro.

Estrenado el 22 de enero de 2010 en la comuna de Pedro Aguirre Carda a Santiago de Chile, en el marco de una Creación-Taller con más de 50 artistas invitados, La Larga Noche de los 500 años ha sido

invitada al Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, en enero de 2011. Fotos: © Emilia Aguilera (<https://www.facebook.com/watch/?v=2050122978707>)

Entendemos que la producción de este texto constituye también la intertextualidad de la reposición de *La larga noche de los 500 años* porque apelan al imaginario del espectador al mismo tiempo que le anticipan aspectos fundamentales de la presentación, referidos a la dinámica del teatro de calle.

Sobre la conformación del nuevo equipo de trabajo

Hacia el año 2019, Alex Córdova, el director teatral del grupo Tentilcahue e integrante de La Patriótico Interesante, participó en un Festival de Teatro de Pueblos Originarios en Gral. Roca, Argentina. Allí coincidió con la presentación del grupo El katango, y dada su estrecha visión estética y política del arte deciden realizar un trabajo conjunto. Esto combina la necesidad de generar la reposición de *La larga noche de los 500 años*, incorporando artistas de todo el territorio mapuche. Incluyen a la grupalidad Trashumantes del sur de Chile y ganan una convocatoria de Iberescena 2020 para realizar dicha reposición.

Incorporación de la Fundación Trashumantes

Es una organización sin fines de lucro que trabaja por el desarrollo de las artes escénicas en el sur de Chile, residen en la ciudad de Temuco e itineran desde el Bío-Bío a Magallanes. Entre sus líneas de trabajo se encuentra: la Escuela Teatral en Movimiento, un espacio para la formación y experimentación del teatro al sur de Chile donde desarrollan programas académicos con espacios formativos intensivos en diversas áreas de las artes teatrales como actuación, dramaturgia, dirección escénica, diseño escénico, voz y movimiento, experimentación de lenguajes interdisciplinarios; residencias de carácter exploratorio, que constituyen espacios de investigación en procesos formativos y

creativos de la práctica escénica del sur de Chile y asesorías, como instancias de acompañamiento en procesos creativos y/o formativos para compañías del sur de Chile

(<https://fundaciontrashumantes.cl/escuela-trashumantes/>).

Incorporación del Grupo de Teatro Mapuche El Katango

El Grupo de Teatro Mapuche El Katango, surge como proyecto para armar una puesta en escena dentro de una comunidad mapuche y presentarla en la ciudad de Bariloche, Argentina con el fin de reafirmar la “identidad mapuche urbana” (Kilaleo 1991). Para ello se conformó un colectivo de gente de teatro, antropología, historia y comunicación que se denominó: Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* (estamos resurgiendo).

Para el año 2002, desarrollan un taller en la comunidad *currubuinca* de San Martín de los Andes y presentan la obra en un Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. Desde entonces, el grupo se consolida con el nombre de El Katango, manteniendo la metodología de trabajo. Es decir que, las puestas en escena surgen a partir de talleres dictados dentro de comunidades mapuche y en colaboración con integrantes de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ*. El Katango busca generar con el teatro una nueva poética teatral que narre la realidad mapuche, pero además que conforme procedimientos poéticos teatrales mapuche mediante la recuperación de leyendas originarias. Al mismo tiempo, esa metodología permite analizar el proceso de incorporación del territorio mapuche al estado argentino, que sucedió de forma violenta y fue silenciado en la historiografía nacional, así como sus consecuencias que pueden observarse en “los desmembramientos familiares, los desplazamientos forzados, el confinamiento en campos de concentración, la disposición arbitraria de personas como mano de obra esclava de familias aristocráticas bonaerenses e incipientes centros económicos, así como la reclusión de familias

completas en museos” (Alvares y Cañuqueo 2018). De esta forma, indagan en la deconstrucción de la imagen fosilizada y anclada en estereotipos estigmatizantes de los indígenas, sedimentada en el sentido común y difundida por los medios de comunicación en el presente.

Acerca de la reposición de *La larga noche de los 500 años*

Las primeras actividades realizadas en el proceso de reposición de la obra fue el diseño y proyección de contenidos del Ciclo de conversatorios “La calle-no calle” durante el 2021. La difusión de los conversatorios comenzó el 12 de octubre de 2021 y se realizó a través de los canales de la plataforma Youtube de Santiago Off en Chile y de la Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) en Argentina. Para ello, se establecieron relaciones colaborativas con la escenificación de la reposición en el Festival Santiago Off y tareas de investigación con los espacios científicos de la Universidad Nacional de Río Negro, el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) y el Centro de Investigación Dramática (CID) de la UNCPBA, vinculados a los proyectos de investigación “Investigación a través de la práctica escénica” (IPROCAE) y “Estudios sobre teatro posdramático y artes performativas en argentina” (TEAPEA).

Ciclo de Conversaciones entorno a *Territorio Mapuche. La Calle no calle: Relectura de la Larga Noche de los 500 años*

Se realizaron cinco conversatorios *online* transmitidos por *streaming* de 2 horas cada uno, en donde existió una mediación por parte de La Patriótico Interesante, que buscaba generar exposiciones y una posterior reflexión por parte de los invitados.

Su programación:

Conversatorio 1: “La Larga Noche de Los 500 años”. Chile y Argentina.

Objetivo específico: Dar a conocer a la comunidad de los tres territorios, la necesidad de remontar la obra, con la participación de la ciudadanía y artistas locales.

Conversatorio 2: Primeras Naciones/Pueblo Nación Mapuche.

Objetivo específico: Aportar una visión de la historia del pueblo nación Mapuche en ambos territorios Argentina y Chile, que pueda sentar las bases históricas y simbólicas para entender una historia que ha sido estructurada desde el occidente y que permita abordar de manera más preparada las problemáticas que se abordarán en los siguientes tres conversatorios.

Conversatorio 3: ¿Qué implica ser mapuche hoy?_Construcciones sobre lo que implica ser mapuche hoy.

Objetivo específico: dilucidar las problemáticas contemporáneas de la relación pueblo nación mapuche y ser chileno. Abordar las complejidades del conflicto mapuche, desde el racismo existente en las políticas culturales pasando por el problema de la exotización, y entrando en las mixturas de relaciones que surgen y se enfrentan respecto de lo que sería ser Mapuche.

Conversatorio 4: Arte - Pueblo Nación Mapuche.

Objetivo específico: Conocer las maneras en que artistas y grupos abordan artísticamente (y escénicamente) las problemáticas circunscritas en el conflicto del pueblo nación Mapuche con el estado de Chile y el argentino.

Conversatorio 5: Conflictos particulares de los territorios Temuco y Bariloche.

Objetivos específicos: Exponer problemáticas particulares de cada uno de los territorios donde se trabajará. Hablar de casos puntuales

que contengan y condenen en términos simbólicos las problemáticas que se viven año tras año en ambos territorios.

Esta edición especial de “La Calle; No Calle”, que incluye invitados chilenos y argentinos, abre un espacio de reflexión en torno al remontaje de la obra de teatro callejero que La Patriótico Interesante creó en 2010. El ciclo de conversatorios propone generar exposiciones y una posterior reflexión sobre la problemática del pueblo mapuche ampliando la mirada al territorio *Wallmapu*, comprendido en Chile y Argentina. En el primero de ellos resulta fundamental la proyección del documental Kara Dura, que instala la propuesta poética creada en 2010 sobre la problemática mapuche chilena con *La larga noche de los 500 años*. Mientras que, en el resto de los conversatorios, la presencia de invitados de varias áreas del conocimiento científico y de la comunidad originaria, de ambos Estados, resulta indispensable para reflexionar en términos políticos y culturales, en torno a este conflicto aún vigente.

Residencias artísticas y funciones de la reposición de *La larga noche de los 500 años*

La reposición de *La larga noche de los 500 años* se estrenó en Chile, ciudad de Temuco, en enero de 2022. La investigación dramatúrgica y el remontaje estuvo a cargo de Lorena Cañuqueo, Miriam Álvarez, Andrea Richards y Alex Córdova. Asesoras de contenido y producción territorial, Lorena Cañuqueo, Miriam Álvarez, Andrea Richards Lorena Cañuqueo, Miriam Álvarez, Andrea Richards.

Según el testimonio de Miriam Álvarez (mayo de 2022) “el trabajo de reposición del Katango tuvo que ver con poder articular la problemática del pueblo mapuche desde ambos lados de la cordillera, es decir, en la relación con el Estado Chileno y el Estado Argentino.” Esta particularidad fue presentada a través de diferentes grupos de artistas que representaban los distintos sectores sociales: estaban “Los mapuches”

vestidos con ponchos, “los chilenos” (grupo de clase media progresista, que entiende la problemática mapuche pero termina folklorizando lo indígena) y “los burócratas” hombres de traje y corbata sin cabeza (que buscan dar cuenta de las problemáticas en relación al territorio, con acciones concretas sobre el despojo, el desplazamiento, obligando a los mapuches a firmar documentos). El aporte de la reposición sumó de manera simbólica cuestiones relacionadas con el territorio argentino a través de audios. En un momento de la presentación del 2022, se escuchaban relatos actuales sobre las muertes de los comuneros mapuches en Chile, las muertes de Rafael Nahuel y Elías Garay del Wuallmapu, que es el pueblo mapuche del lado argentino.

Conclusiones

La producción y reposición de *La larga noche de los 500 años* implica una relación dialógica entre los distintos tipos de materiales que conforman el corpus de referencia a la obra, a saber: el video documental “Kara dura” de Kevin Morizur Briant y el ciclo de conversatorios “La calle- no calle” organizado por los tres colectivos teatrales, los video minuto, las fotografías y audios creados para difundir la producción en redes sociales y la residencia artística previa a la reposición de la obra. En este proceso se producen relecturas, transducciones y nuevas producciones en torno a la problemática del Pueblo mapuche, en su relación con el estado argentino, con el estado chileno y su reafirmación como tal.

La posibilidad de ampliar el campo teatral durante la reposición de *La larga noche de los 500 años* implica una expansión hacia otras disciplinas ajenas a las artes escénicas, lo cual consiste en aceptar y promover la contaminación, en términos procedimentales y morfo temáticos, que desdibuja los límites de cada campo y genera la hibridación. La configuración de la escena callejera para la reposición de la obra es abordada desde la noción de campo expandido (Krauss 2002), ya que

la metodología empleada desde el Katango y La Patriótico Interesante evidencian una ruptura, un cambio sustancial en la concepción y el significado de la escena dramática porque se estructura desde la lógica relacional. Se concibe también desde la liminalidad (Dubatti 2016, Diéguez 2014) entendida como “alejamiento de las formas convencionales de representación y un acercamiento a la esfera cotidiana” (2).

Miriam Álvarez explica que, desde estas perspectivas analíticas, la función de crear conciencia minoritaria estaría marcada por la búsqueda de reflexión sobre la identidad mapuche en el presente. Esta búsqueda se basa en el procedimiento de actualizar el pasado y el presente durante el transcurso de la obra, estableciendo vínculos entre los dos tiempos, corriéndose del lugar de representación de un conflicto.

También, estas producciones escénicas callejeras se caracterizan por la búsqueda de procedimientos poéticos que reflejen estéticas, imágenes, cuerpos y dimensiones de tiempo y espacio propios del pensamiento mapuche. Lo cual, puede observarse en el uso de la vestimenta típica de los mapuches con ponchos tejidos a mano y el empleo de los colores a través de su simbología mapuche. A su vez, los integrantes de estas producciones participan de espacios de debates políticos acerca de la identidad mapuche a través de sus propuestas. Así, abordan cómo se revitaliza la pertenencia y la identidad en un pueblo que ha sido largamente sometido por los estados nacionales; y problematizan cómo realizar esas puestas desde la creación de una poética propia (recurriendo a danzas, rituales, el idioma, narraciones, gestualidades y corporalidades).

Es por ello que se infiere que la presentación y materialidad de la historia cultural del pueblo mapuche se visibiliza y difunde en la sumatoria de acciones que los colectivos teatrales producen para concretar la reposición de *La larga noche de los 500 años*, ya que persigue la finalidad de desplegar formas de pensamiento distintas en

las sociedades argentina y chilena actual, que permitan a su vez ampliar el universo simbólico al momento de espectral/vivenciar la reposición de la obra de teatro callejero. De modo que se desnaturalicen las estigmatizaciones y se deconstruyan los criterios racistas desde la participación de prácticas escénicas callejeras que fomentan la importancia de la diversidad, los valores democráticos y el respeto a los derechos humanos.

***Anabel Paoletta.** Doctora en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Licenciada y Profesora de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Docente investigadora (CONICET/UNCPBA/ TECC y CID). Actriz y directora teatral. Contacto: apaoletta@arte.unicen.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0003-0383-5700>)

***Miguel Santagada.** PhD en Artes de la Escena y la Pantalla. Universidad Laval de Québec. Canadá. Profesor Titular exclusivo de la carrera de Teatro y RIAA, y docente del área de posgrado de la Facultad de Arte, UNCPBA, Argentina. Investigador categoría I del TECC- Facultad de Arte UNCPBA. Contacto: msantagada@arte.unicen.edu.ar

***Miriam Álvarez.** Doctora en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora de Teatro de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Docente investigadora de la Universidad Nacional de Río Negro-CONICET/IIDyPCa, Argentina. Actriz y directora teatral.

Bibliografía

Álvarez, Cañuqueo (2018). “Prácticas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal”. En Dossier prácticas artísticas/manifestaciones políticas de lo indígena contemporáneo en américa del sur. *Revista TRANSAS. Letras*

- y *Artes de América Latina*. Escuela de Humanidades. Universidad Nacional de San Martín. Disponible en: <https://www.revistatransas.com/category/dossier-practicas-artisticas-manifestaciones-politicas-de-lo-indigena-contemporaneo-en-america-del-sur/>
- Badiou, Alain (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. et al. (1970). *Análisis estructural del relato*. Argentina. Editorial tiempo contemporáneo.
- Briones, Claudia y Delrio, Walter (2007). “La conquista “del desierto” desde concepciones hegemónicas y subalternas”. *Runa*. Vol XXVII. 2007. 23-48.
- Carreira, André (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- De la Torre, Mario (2019). “Aproximación al teatro trasmedia”. *Pasavento*. Vol. VII, n.º 2 (verano 2019). 365-380.
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro Matriz-Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Kilaleo, Fernando (1991). *Mapuche urbano*. Chile: Universidad Arcis.
- Kropff, Laura (2005). “Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuesta”. *Pueblos indígenas, estado y democracia*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Krauss, Rosalind (2002). “La escultura en el campo expandido”. Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2008). “La Intertextualidad. Cruce de Disciplinas Humanísticas”. *Xihmai*, Vol. 3, Nº. 5. Disponible en: <https://revistas.lasallep.edu.mx/index.php/xihmai/article/view/113/100>
- Rodríguez Barros, Diana (2012). “Diseño, tratamiento de la imagen y collage digital Caso de aprendizaje y práctica proyectual en entorno digital”. *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata. Facultad de Bellas Artes. Disponible en: http://se-dici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40535/Documento_completo.pdf?sequence=1

El pueblo invisible. Imaginarios de lo visible y lo decible en *El último Falcon sobre la tierra* de Juan Ignacio Pisano

Marina Cecilia Ríos*

Dar a ver: el pueblo invisible

“Una horda de gente que se mueve bajo el mismo ritmo, los pasos cansinos, uno detrás del otro, y así vamos. Acompasados. A esta caminata no puedo traer el celular. El asfalto de la calle, en pocos minutos, se llena de este nosotros mudo que camina” (Pisano 2019: 22). Esta es una de las imágenes sobre la que me quiero centrar en el presente trabajo. La imagen de un colectivo, un “nosotros” que casi no aparece o mejor dicho, lo hace, escuetamente o a partir de singularidades colectivas que la escritura dibuja para intentar captar un pueblo o lo que queda de él después de una serie de sucesos que el texto nos invita a conjeturar. *El último Falcon sobre la tierra* (2019) de Juan Ignacio Pisano es una novela que como señalan parte de las reseñas que, se han sucedido desde su publicación a la fecha, plantea un escenario pos-apocalíptico o contra-utópico. Más precisamente, un escenario pos apocalíptico donde se abre lugar a la utopía tal como advierte en su reseña Lucía Vázquez (2020), lectura, la de Vázquez, que la distancia de otras reseñas que destacan los aspectos más distópicos de la trama. Vázquez esgrime: “Lo que no suele ser tan habitual en estos imaginarios es que exista, además de la representación de un posible post-apocalipsis, un *después de*” (s/p). Es decir, en este “después de” se instala un presente que se inclina a un futuro y de allí la pulsión utópica que Vázquez lee en el final pero que también es posible advertir desde el principio, aunque de modo errante: en los brotes que salen de la planta de tomate cuando ya nada crece, en la energía que el Falcon imprime en el abuelo, o los legos que llegan a Ema, la sobrina de la narradora. Objetos, todos, que portan el signo de un tiempo pretérito puestos a funcionar en un presente que quiere ser futuro.

Sucintamente, podemos decir que la novela se organiza en nueve capítulos los cuales cada uno corresponde a un día en la vida de la narradora y su familia. Se trata de una vida en los márgenes, en un poblado donde se infiere que, a partir de ciertos modos de explotación natural como el monocultivo estricto, se suceden inundaciones que arrasan con la vida tal como la conocemos actualmente. La tierra deja casi de producir, no hay electricidad y junto con esto pareciera que tampoco hay una cultura viva. Las bandas y pandillas se disputan poderes y agenciamientos de a quienes protegen y a quienes no y mientras tanto, los personajes sobreviven a fuerza de afectos y restos de cultura. En este escenario, la narradora, ex profesora de literatura en aquel remoto pasado, es quien escribe mensajes, cartas para las bandas, a cambio de materiales que hagan la vida más amigable. Baterías de auto, de laptops, de celulares con los que se puede escuchar música, audios, carreras de TC que son el consumo cultural que la familia de la narradora se permite cuando las consiguen. Ella tiene a su cargo a su sobrina, Ema, con retraso madurativo y a su abuelo ciego, ex corredor de carreras de TC. Un día, aparece un auto, transporte que en las tierras bajas ya no circulan y esto modifica la vida de los personajes. Un Falcon que una de las bandas le llevan a la única persona que podría hacerlo funcionar: al abuelo cuyos saberes sobre autos es indiscutible. Un auto que a medida que el relato avanza se vislumbra como el pasaje a otra vida posible.

Vuelvo al comienzo para plantear la hipótesis que guía este trabajo: “este nosotros mudo que camina” dice el texto. Un pueblo invisible pero presente, un pueblo que todo lo ha perdido pero resistente, un pueblo que usa la invisibilización como estrategia para sobrevivir pero no únicamente sino, también, para desde las ruinas “de las cosas del mundo” poder crear algo nuevo.

La novela no se refiere de modo explícito a una idea de pueblo, sin embargo, ante la dificultad de figurar una idea de pueblo determinada, despliega diversas estrategias posibles que *dan a ver* (como diría Didi-Huberman 2014a) imágenes de un pueblo que busca resurgir.¹

Antes de avanzar con estas estrategias de representación, cabe desarrollar algunas cuestiones básicas sobre este concepto de pueblo que claramente adscribe complejidad. En primer lugar, si nos remitimos al vocablo y sus usos y significados, el *Diccionario político y conceptual del mundo iberoamericano* dirigido por Javier Fernández Sebastián (2009) aporta un puntapié inicial para estudiar las diversas re-semantizaciones del término. El capítulo dedicado a Pueblo/pueblos escrito por Fátima Sá e Melo Ferreira realiza un recorrido minucioso entre 1750 y 1850 en el mundo iberoamericano acerca de los nuevos y viejos sentidos del vocablo. Así, lo que colocó a la palabra pueblo en el centro de la escena política estuvo vinculado a la necesidad de dar legitimidad a la ruptura con el Antiguo Régimen y con su respectiva concepción de la soberanía. Y por ello, pienso esta noción como una categoría global que aglutina una serie de demandas no satisfechas en la esfera de la comunidad política, tal como explica Dussel (2006), y por ende, cargada de complejidad. El filósofo desagrega el término *plebs* para referirse al pueblo como opuesto a las elites, oligarquías y clases dirigentes de un sistema político y explica: “Esa *plebs*, una parte de la comunidad, tiende sin embargo a englobar a todos los ciudadanos

¹ Lo que Didi-Huberman (2014a) describe como: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (2014a: 47). Esta es la primera aproximación frente al “dilema de lo visible” que Didi-Huberman interpreta, frente a la escisión ineluctable entre lo que vemos y lo que nos mira para situarnos en un entre, en una dialéctica entre-dos.

(*populus*) en un nuevo orden futuro donde las actuales reivindicaciones serán satisfechas y alcanzarán una igualdad gracias a una lucha solidaria por los excluidos” (91).

Es posible pensar en una doble cara de la noción de pueblo. Por un lado, concebirla como una categoría, en efecto, política y por otro, a partir de esta politicidad encontrar cierta plasticidad. Desde la idea de su variante plural, es decir, Didi-Huberman (2014b, 2014c) plantea que la categoría de pueblo como unidad, generalidad o totalidad no existe, sino que hay *pueblos coexistentes* no sólo de una población a otro sino en su propio interior. Y es él quien recupera esta idea de “hacer figurar a los pueblos” por la vía de Benjamin cuando proclama el hecho de que se debe dar una representación digna a los “sin nombre” de la historia. Hasta la cuestión que Pisano (2019) contempla en su tesis² a partir de su concepto de *ficciones de pueblo* en donde releva que el pueblo puede pensarse tanto como la totalidad de un poblado, como lugar físico y entonces funciona como sinónimo de ciudad o bien en referencia a las posiciones subalternas. En nuestro caso, vamos a ceñirnos a la cuestión que comenté más arriba relacionada con *plebs* tal como Dussel explica y también en relación a las posiciones subalternas como indica Pisano.

Ahora bien, en la novela este “después de” desde donde se posiciona la narradora para contar es un mundo azotado por las inundaciones, por el abuso de la explotación ambiental y las secuelas de los pesticidas, un mundo cuyo desastre natural acrecentó la desigualdad social evidenciada entre la ciudad alta y las tierras bajas y lodosas y en donde la violencia se concentra en los privilegiados que tienen poder y las pandillas en disputa que se pelean entre sí.

² La tesis de Juan Ignacio Pisano se titula: *Ficciones de pueblo. Comunidad, plebe y poesía gauchesca (776-1835)* (2019), aún inédita. Agradezco al autor la gentileza de brindarme la versión final.

La novela de Pisano despliega dos estrategias que permiten hacer figurar a un pueblo invisible. Por un lado, un uso narrativo específico acerca de los objetos y materiales culturales presentes en el texto. Y por el otro, una construcción de una figura espacio-temporal a partir de la relación entre el pasado, presente y futuro que la novela retoma.

Objetos y afectos

En el contexto en el que transcurren los hechos ya mencionamos que no hay lugar prácticamente para el desarrollo, consumo y circulación de una cultura posible. Lo que hay son restos. Sin embargo, estos restos de cds, pendrives, libros, laptops con material cultural digitalizado sobreviven en manos de la narradora y su familia. Ellos consumen este material casi como un paliativo al dolor que provoca ese mundo decadente. Beatriz Sarlo (2020) esgrime:

Pisano escribe con precisión, y una proximidad que nunca cae en el sentimentalismo. Sus ancianos, sus niñas huérfanas, sus pobres no están allí para enternecernos sino para sorprendernos por su resistencia y su capacidad para inventar nuevos usos de objetos y técnicas que, en la ciudad, ya son obsoletos. Para ellos, en cambio, son el presente y la única forma del futuro (s/p).

Objetos obsoletos pero no tantos, podríamos decir, objetos de la cultura, restos que forman una suerte de palimpsesto en donde pasado, presente y futuro se yuxtaponen. Las canciones de Spinetta, los legos de Emma, las carreras de TC y hasta el propio Falcon se impregnan del afecto y urgencia situada en el contexto en el que viven los personajes. Esta micro historia en la novela es contada de modo quirúrgico con palabras justas, breves, sin rodeos y abren a la sinécdoque de la vida de los habitantes de las tierras bajas. Es decir, la vida de la narradora es la vida de los demás sobrevivientes, singularidades colectivas, de ese nosotros mudo que camina a buscar los víveres que le llegan

desde la ciudad alta en camiones comandados por hombres armados y vestidos de azul.

En un momento de la trama, la narradora y su sobrina suben al caballo de Perú que las lleva a una suerte de casco de estancia viejo, allí se encuentran con una serie de objetos:

Contra una pared de la casa hay una biblioteca enorme llena de libros. Perú me mira y señala hacia allá [...] Contra otra pared hay pilas y pilas de discos: Pink Floyd se mezcla con Mercedes Sosa y Edmundo Rivero, Zeppelin comparte pila con José Larralde y un curso de inglés a distancia se apoya sobre Black Sabbath y Virus. La pared que se le enfrenta a los discos tiene estantes con muñecos de todo tipo: distingo a He-Man con su espada y uno de los Simpson que venían en paquetes de chocolate. No hay sillas ni mesa, solo este archivo de objetos de otra época, este museo escondido de la vista de los demás (74).

De este botín del pasado, la narradora se queda con una edición de *El Quijote*. Este libro no está para “representar” una tradición, simbolizar la cultura, o cualquier otra interpretación alegórica. Sino para visibilizar ese vínculo entre oralidad y escritura sobre el que la novela de Pisano insiste en varios planos: en la trama al configurar personajes que se dividen entre “letrados” y “no letrados”, podríamos decir, o bien, personajes como Perú que arriba de su caballo porta el peso de una tradición: una forma particular entre el mentado binomio Civilización vs. Barbarie, la gauchesca, la cultura popular, la política a partir de su rol en uno de los bandos. Su mudez, además, propone el signo inverso: en tanto sujeto popular la novela “no le da voz” al subalterno sino se la quita para propiciar otros modos de comunicación. Perú se comunica a través de acciones, de gestos y de la mirada: otras redistribuciones perceptuales que la novela pone en escena. Por su parte, Ema, quien también carece de lenguaje, entabla una relación afectiva

con Perú, ellos encarnan el régimen perceptivo a partir de lo visible en un mundo que ya no queda nada para ver.

Volviendo a *El Quijote*, si Don Quijote representa la cultura escrita que inaugura la novela moderna, Sancho, sabemos, representa la cultura oral y analfabeta, juntos, por razones diferentes, se aúnan para convertirse en caballero y escudero. Así, la narradora y Perú, cuyo vínculo va creciendo y mejorando a medida que el relato avanza, también encarnan una dupla semejante a la de *El Quijote*, aunque, cabe decirlo, errante y díscola dado que Perú no tiene voz, es decir, se trata de una oralidad truncada.

Este vínculo entre escritura y oralidad funciona como tema de la narración: la narradora tiene protección porque sabe escribir. Un saber que al tiempo que puede ser un poder también conforma un riesgo. Es decir, la escritura en su aspecto más básico, es decir, como comunicación, se bate a duelo. La narradora es una mediadora de esa escritura que disputa poderes entre las bandas, duelo que está en espejo con el duelo que se sucede entre dos personajes: uno a caballo (Perú); otro, en bicicleta (Timba). Duelo entre siglos, tradiciones y también homenaje borgeano. Aunque no únicamente. La narradora finalmente, debe abandonar los libros, “me despido de la posibilidad de leerlos” dice. En suma, *El Quijote*, se constituye como objeto del pasado en ese futuro por venir.

El segundo objeto en el que me quiero detener se trata de los legos: estos juguetes que Perú le regala a Ema (en ese museo escondido) es el objeto que acompaña el mundo interior de la niña mientras la trama se acelera y se tensa a partir de una serie de hechos de violencia que marcan el fin de la protección para la narradora y su familia. Este lego que Ema va a tener en la mano en la última parte de la novela es la conexión con el pasado, es el presente que le permite transitar por contextos turbios y es el futuro esperanzador que todos queremos su-

poner. Se trata de un objeto que potencia la resistencia de los personajes. Ema se aferra a estos legos, a veces uno solo, otras, a varios, el caso es que por medio de este juguete que pertenece a otro tiempo, a una vida que ya no es, funciona como puente a un nuevo futuro, un lugar para imaginar un nuevo orden de cosas. No sabemos si al igual que el libro, los legos quedan en la casa o viajan con Ema, el caso es que sirven a ese momento de transición entre el clímax de la novela y la huida.

El tercer objeto es el Falcon: su llegada a la vida de la narradora y su familia es fundamental. El abuelo se constituye como el único capaz de repararlo y las dos bandas enfrentadas lo quieren. El abuelo, toca el auto, lo siente, lo imagina y ese encuentro le imprime un nuevo motivo para desplegar su energía: “Salgo del auto con Ema. Me paro junto a él. Nos paramos, junto a él. Hacía tiempo que no lo veía con esta actitud, con esta vida. Hace tiempo, de hecho, que no caminaba más que de la pieza a la cocina” (50). Y sobre todo le imprime un nuevo motivo a su imaginación en la forma de una realidad paralela, una fantasmática: sobre las manchas de humedad en una pared que el abuelo no puede ver, lee el diario. Allí, aparece la línea argumental que ayudará a la narradora a convencer al abuelo de que termine de arreglar el auto. La historia del homenaje que le realizarían al abuelo por sus años de profesión.

Un objeto, el Falcon, que tiene historia, que podríamos decir que se configura como un palimpsesto objetual dado que en él conviven diversos significantes. La novela saca al Falcon del lugar más evidente, el auto que remitía a los grupos de tareas de la dictadura para re-escribir otra historia posible. Un auto que tuvo su época de esplendor, de objeto de deseo, y que en esta novela se constituye para contar otra cosa: la historia de un escape. Estos objetos, como cualquier objeto del pasado, o bien como cualquier “resto”, portan su dimensión temporal, y están allí ensayando nuevas funciones, re-funcionalizados.

Como bien dice Pratt (2017), “toda proyección al futuro debe ser imaginada” (15) y en este sentido, los objetos cooperan en la imaginación de otro mundo posible. Los personajes, se inclinan hacia un adelante incierto y funcionan como la vanguardia de un pueblo que está detrás, invisible, pero existente.

La inminencia

La segunda estrategia para *dar a ver* un pueblo, tiene que ver con esta inclinación hacia el futuro. Podría decirse que es un futuro que la novela imagina dos veces, un futuro duplicado: el del presente post-apocalíptico y el que los personajes irán a buscar.

Es Francois Hartog (2007) quien estudia la existencia de un orden temporal. Para ello, parte de la perspectiva de Kosellec acerca del horizonte de expectativa y el espacio de la experiencia. En este marco, siempre hay orden del tiempo que es dominante. Por ejemplo, según Kosellec vía Hartog, la estructura temporal de los tiempos modernos se caracteriza por la asimetría entre la experiencia y la espera. En este punto es donde Hartog se pregunta por una configuración diferente en la que existe una máxima distancia entre el campo de la experiencia y el horizonte de espera, una distancia que está cerca de una ruptura y que genera la percepción de un tiempo que pareciera suspendido. De allí, sostiene Hartog, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que intenta a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Hartog indaga sobre la posibilidad de estar frente a un régimen de historicidad diferente del régimen moderno. O al menos, dice Hartog, estamos en un momento de “crisis” que se refleja en esta experiencia contemporánea del tiempo y constituye lo que él denomina con el nombre de “presentismo”. *El último falcon sobre la tierra* tiene la apariencia de una novela despojada, que avanza en una escritura firme, tranquila, donde pareciera que el estado de cosas no se modifica demasiado, sensación

falsa dado que, a partir de la segunda mitad, los hechos se precipitan hacia un final determinado. Sin embargo, se trata de una escritura que, quizás como una canción o un film, adquiere ritmo y tensión a medida que el relato avanza hacia ese final. Y se forja en este tempo de la escritura, una figura espacio-temporal: la inminencia. Es decir, “lo inclinado hacia adelante”, diría Hartog, para referirse al *presentismo*. Sin embargo, sobre el final, la inminencia que se empieza a configurar a partir del asesinato del Chilli, tiene más de futuro que de presente. Ya nada puede ser como al comienzo. La narradora, lo sabe, y lo sabe antes de ese desenlace, cuando al ver el brote en la planta de tomate reflexiona: “Pero la esperanza, hoy, no se mide por el tamaño de aquello que la despierta sino por el modo en el que rechaza la llegada de algún peligro inminente” (79).

La inminencia abre a la imaginación, a la posibilidad de apertura a partir de los restos de una cultura que sobrevive no sólo en los personajes que se aúnan a partir de afectos, lazos familiares, relaciones desinteresadas como la chica de la *tablet* que confirma lo evidente: la huida. Sino también en “las cosas del mundo” que conocemos: el mundo letrado, la tecnología que contiene su capacidad reproductiva. Porque pareciera que es la era de la reproducción, de volver a producir lo ya hecho ya que prácticamente nada nuevo crece, pero sobre todo porque los personajes no producen ni trabajan. Esto que está dicho por debajo es central en el escenario pos-apocalíptico de la novela, la narradora también lo sabe cuándo reflexiona sobre el barrio donde vive:

Si hubiera conocido este barrio un par de décadas atrás, podría compararlo con su estado actual. Pero haberlo conocido ya en medio del desastre me quita perspectiva. Tengo que contar hasta cinco casas para los dos costados y a ambos lados de la calle para encontrar un lugar habitado. Sobre la vereda quedan, todavía, algunas baldosas

sueñas y grises. El resto está transformado por el avance de la naturaleza y la desintegración de materiales. Los árboles con sus raíces han comido rastros y rastros de trabajo humano (71).

La gente sobrevive, no trabaja, no produce. Las tierras para sembrar y permitir algún tipo de vuelta a un sistema productivo de auto-abastecimiento son prácticamente yermas. Con restos de cultura, la narradora “hace su trabajo”, podríamos decir que prácticamente es el único personaje que tiene una ocupación por fuera de las cuestiones domésticas. Además, de las tareas de cuidado de su familia, ella escribe y corrige mensajes. A cambio recibe baterías con que reproducir estos restos de cultura que aparecen como destellos a lo largo del relato. Ella dice: “Sobre la caja de pendrives del abuelo, me pongo a escribir otra vez” (34). Escribe sobre los restos de una cultura guardada en un dispositivo tecnológico, escribe sobre grabaciones y esas palabras entran en tensión con el pasado. Acerca de la cuestión de restos y multitud, Quintana (2019) realiza una pregunta clave: “¿Cómo en el arte visual existe una tradición de esa representación imposible (la multitud), mientras en la literatura aparece como murmullo, espectralidad o resto?”. Sobre la imposibilidad de representar la multitud (al pueblo) estas estrategias de representación sirven para establecer combinaciones entre lo decible y lo visible. Es decir, ante la imposibilidad de representar en volumen y materialidad al pueblo (diezmado, combativo) a partir de un procedimiento de sinécdoque, los restos de la cultura refieren a una historia elidida en la novela. La escritura de la narradora que se erige sobre restos, entonces, se convierte en una escritura facciosa en donde las bandas dirimen su poder. Una escritura que también tematiza un eje decimonónico por antonomasia: literatura y política.

El pueblo mudo

Retomo la escena del comienzo: “Una horda de gente que se mueve bajo el mismo ritmo, los pasos cansinos, uno detrás del otro, y así vamos. Acompasados (...). El asfalto de la calle, en pocos minutos, se llena de este nosotros mudo que camina” (22). Un pueblo mudo, invisible, casi sin rastros de él que en la novela aparece figurado, no sólo en estos pequeños momentos colectivos que son apenas esbozados, sino en aquellas singularidades colectivas que encarnan la narradora, Ema, Perú y el abuelo.

César Aira en su ensayo *Las tres fechas* (2001), esgrime acerca del poder de la literatura de expresar el futuro porque en éste se materializa lo que sucede de trascendente en el presente. Y a propósito de la ciencia-ficción, el escritor establece que allí la literatura se convierte en documento del pasado (aunque trate de pensar el futuro) dado que se puede ver cómo se leyó un futuro posible que dice más sobre el presente de producción que sobre el porvenir. *El último Falcon sobre la tierra* nos advierte sobre esto: después del desastre ¿Qué cosas del mundo dan sentido a nuestra vida? Quizás las menos pensadas, el brote de una planta, un juguete, un auto, una canción, una carrera de TC y sobre todo los lazos afectivos desplegados en las tareas de cuidado y en un régimen perceptivo distinto evidenciado en la forma en que Perú y Ema se vinculan con cada personaje. La novela, siguiendo la lógica de Aira, se confirma como documento del presente y el futuro se vuelve a inclinar hacia adelante. Un futuro que no llegó o al menos solo en la forma de la imaginación.

Finalmente, a partir de ese presente post-apocalíptico y del futuro duplicado, como mencioné anteriormente, surge una novela capaz de “volver sensible” la vida de un pueblo (o bien habría que pensar su variante plural, la vida de los pueblos, el de la ciudad alta, el de los marginados, el futuro imaginado en una refundación), es decir, “volver sensibles las fallas, los lugares o los momentos a través de los cuales,

declarándose como «impotencia», los pueblos afirman a la vez lo que les falta y lo que desean” (Didi-Huberman 2014c: 99). Se trata de mostrar una situación histórica y política que los expone a desaparecer, explica el pensador francés. Y en este sentido Didi-Huberman realiza una modificación del término “impotencia” por “impoder” (para distinguir entre potencia y poder) y atribuirle “potencia de declaración” al término. Pueblos que en sus fallas o en sus demandas se declaran al tiempo que resisten. No obstante, la novela de Pisano no muestra una situación histórica política de la realidad sino que imagina una ficcional pero que mucho tiene que ver con urgencias en el orden de *lo real*: el daño a la tierra, el medio ambiente, los abusos facciosos, el debilitaciones de los lazos afectivos pero también su contracara, el “formar” comunidad. La novela despliega una política de la ficción que se aleja de la denuncia y que usa la invisibilización de un pueblo como estrategia de reinvención.

***Marina Cecilia Ríos** es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, ha sido becaria postdoctoral de Conicet y actualmente es docente de la misma casa de estudio. Forma parte del Instituto de Literatura Hispanoamericana como docente investigadora y enseña literatura en el Secundario a Distancia (UBA) y Teoría y Análisis Literario en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado diversos artículos, libros y partes de libros en relación a la literatura contemporánea latinoamericana con foco en la Teoría Literaria.

Bibliografía

- Aira, César (2001). *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Badiou, Alan *et al.* (2014). *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Badiou, Alan (2014). “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra «pueblo»”. En *AA.VV. ¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna cadencia.

- Butler, Judith (2014). “«Nosotros: el pueblo». Apuntes sobre la libertad de reunión”. En *AA.VV. ¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Didi-Huberman, Georges (2014a). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014b). *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014c). “Volver sensible/hacer sensible”. En *AA.VV. ¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Dussel, Enrique (2006). *20 Tesis de política*. Buenos Aires: Crefal.
- Friera, Silvia (2019). “Intenté captar algo de eso que es innumerable”. *Página/12*. 21/05/2019. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/195033-intente-captar-algo-de-eso-que-es-innumerable>
- Friera, Silvina (2020). “*El último Falcon sobre la tierra*, una novela sobre la decadencia”. *Página/ 12*. 13/11/20. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/305502-el-ultimo-falcon-sobre-la-tierra-una-novela-sobre-la-decaden>
- Khiari, Sadri (2014). “El pueblo y el tercer pueblo”. En *AA.VV. ¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Pisano, Juan Ignacio (2019a). *El último Falcon sobre la tierra*. Rosario: Baltasara Editora.
- Pisano, Juan Ignacio (2019b). *Ficciones de pueblo. Comunidad, plebe y poesía gauchesca (1776-1835)*. Tesis inédita.
- Pratt, Mary Louise (2017). *Los imaginarios planetarios*. Buenos Aires: Aluvión.
- Quintana, Isabel (2019). “Pueblos figurantes: en torno a la representación de la multitud”. Ponencia *del Congreso Antonio Cornejo Polar*. Agosto. Lima, Perú.
- Sebastián, Javier Fernández (dir.) (2009). *Diccionario político y conceptual del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones 1750-1850*. Madrid: Fundación Carolina.
- Vázquez, Lucía (2021). “La última esperanza: una lectura en clave utópica de *El último Falcon sobre la tierra* de Juan Ignacio Pisano”. *Proyecto Synco*. Disponible en: <https://sonambula.com.ar/synco/?p=2037>

Vignoli, Beatriz (2020). “Sostener la palabra si no hay dónde pisar”. *Página/12*. 16/09/20. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/292243-sostener-la-palabra-si-no-hay-donde-pisar>

XXI.

Genealogías del policial en la literatura argentina

**Homicidio y desaparición en tiempos de dictadura:
un análisis del discurso confesional en *Un crimen argentino*,
de Reynaldo Sietecase**

Alejandra M. Da Cruz*

La novela policial es posiblemente una de las formas literarias que más ha mutado desde su surgimiento y eso ha favorecido su vigencia. Su inicio está datado en 1840 con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue*. Desde entonces, el estudio de su desarrollo y variaciones ha demostrado que las características básicas del género resultan favorables para el ingreso al campo ficcional de cuestiones de índole social e histórica. Estas variaciones han estado ligadas a cuestiones socio culturales, efecto de cambios económicos que impactan en las diversas esferas del entramado social, por ello, estudiar alguna de las formas que adoptó es también acceder a la lectura de un síntoma cultural determinado por el contexto.

La estrecha relación entre la novela policiaca y la ciudad moderna ha sido constante desde sus comienzos en el siglo XIX. Las fracturas producidas en el orden social tradicional como consecuencia del extraordinario crecimiento del territorio urbano, y la consecuente invisibilidad, movilidad y anonimato de sus individuos, generaron nuevos discursos sociales y la necesidad de crear nuevos mecanismos dedicados al mantenimiento del orden y el poder, tanto investigativos como represivos, y en esta encrucijada surge precisamente el género policial, con una función complementaria a los aparatos ideológicos del Estado (José Colmeiro 2015: 16).

En las primeras décadas del siglo XX el género experimenta un cambio drástico en su composición. Producto de la crisis económica tras el fin de la Primera Guerra Mundial y luego de la Gran Depresión de 1929, en el campo de la literatura policial se produce un cambio en cuanto a las historias que se relatan, sus móviles y consecuencias, sus

protagonistas y las atmósferas. Aparece el crimen organizado y la figura del gánster. En el caso del policial negro, fue evolucionando hacia formas como el *hardboiled* o el *thriller*, incluso encontramos expresiones con características regionales como *il giallo* en Italia. En el caso particular de la serie negra:

se ha leído como una vuelta de tuerca sobre el policial clásico en términos de registro y construcción, y de allí, en términos de representación del mundo y constitución del verosímil narrativo: serían aquellos relatos sin una dominante de la figura de la ley relacionada con la abstracta concepción del bien, con los personajes (detectives) que hacen uso de la ‘astucia’ y ya no de la racionalidad lógica característica del relato de enigma, (o dicho de otro modo, de una forma de la inteligencia ya no ejercida en el ámbito privado, sino más bien a un manejo eficiente de las tensiones de lo público) y de la violencia en alta dosis. Es decir, sujetos que se contaminan, en mayor o menor medida bordeando las pautas de la legalidad, con los modos de lo criminal que, según las prescripciones del molde genérico, pretenden combatir. De allí que se haya entendido en esta versión del género, a partir del señalamiento de la recurrencia de los procedimientos adjudicados a la narración realista, una literatura que evidencia las determinaciones sociales (en términos siempre de la motivación criminal) que el policial clásico evadía. La lógica abre paso a la experiencia, y el proceso de investigación sustentado en esa experiencia, desnuda el estado de corrupción del mundo (Manuel Rud 2001: 5).

En cuanto al género en Argentina, nos interesa destacar algunas particularidades. El modelo tuvo como precursores a Luis V. Varela y Eduardo L. Holmberg, aunque fue Paul Groussac su mayor cultor. Alrededor de 1930 encuentra su momento de auge con Enrique Anderson Imbert, Nicolás Olivari y Victor J. Guillot, pero será en 1940, tras la publicación de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* de Bustos Domecq (pseudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) cuando, según Rodolfo Walsh, termina de consolidarse. Jorge

Lafforgue sostiene que, a mediados de la década del 70, el género en nuestro país enfrenta su momento de mayor estancamiento, sólo es posible encontrar algunas manifestaciones aisladas en el exterior, de la mano de argentinos exiliados por la dictadura militar del momento. Se publican *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1982), de José Pablo Feinmann, y *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli. Así se mantuvo durante la década del 80. Llegados los 90 el género experimenta un resurgimiento. Para este entonces en el país se inicia un proceso creativo en los campos literario y cultural. Ignacio Taibo II acuña el término “neopolicial” para referirse a este nuevo rumbo que empieza a entablar una distancia más pronunciada respecto de su forma clásica. En este periodo aparecen novelas policiales de grandes figuras ya consagradas como Ricardo Piglia, Álvaro Abós, Juan Sasturain. Se advierte así que, para fines de los 90 y principios de 2000:

a medida que los testimonios, los juicios, las investigaciones de periodistas e historiadores volvieron más maleable la ‘materia de la dictadura’, [empiezan] a surgir policiales negro s que se le [atreven], como *Kelper* de Raúl Vieytes, *La aguja en el pajar* de Ernesto Mallo, *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri y aun la magistralmente perversa *Auschwitz* de Gustavo Nielsen (Carlos Gamerro 2022).

En esta vertiente se encuentra parte de la producción de Reynaldo Sietecase. El escritor argentino se desempeña como periodista, columnista y editor. Además, trabajó como conductor y entrevistador en programas televisivos como “Día D” y “Tres poderes”. Es autor de numerosos libros de poesía, y ha incursionado en la crónica con *El viajero que huye* (1994), *Bares* (1997) y *No hay tiempo que perder* (2011). En 2002 escribe su primera novela, *Un crimen argentino*, que, junto con *A cuantos hay que matar* (2010) y *No pidas nada* (2017),

conforman un conjunto de textos policiales en donde conjuga la serie literaria con la política, uniendo novela policial y dictadura militar.

En reiteradas oportunidades Sietecase se ha referido al Proceso como “un tajo” en la historia, una etapa a la que se vuelve recurrentemente. Desde su perspectiva, la dictadura ha hecho que a los escritores argentinos que toman el modelo del género policial les cueste “poner la búsqueda de la verdad en manos de la policía”, una idea compartida por Sergio Olguín y Álvaro Abós, por ejemplo. Afirma que “las maneras de matar revelan un montón de cosas de esa sociedad” y que en el caso de la tradición literaria argentina, los libros que construyen el canon literario cruzan persistentemente crimen y política: Algunos ejemplos que lo demuestran son *El matadero*, de Echeverría; *La refalosa*, de Ascasubi; cuentos como “El niño proletario”, de Lamborghini, o “La fiesta del monstruo”, de Borges.

En esta novela Sietecase toma un evento sucedido a fines de los 80 en Rosario: el brutal asesinato del empresario Jorge Salomón Sauan perpetrado por el abogado Juan Carlos Masciaro. El escritor cuenta que la trama de esta novela nació luego de cubrir un motín en la cárcel de Coronda en Santa fe. Allí conoce la historia del interno en la que está inspirado el personaje de Mariano Márquez, protagonista de *Un crimen argentino* (que volverá a aparecer en *A cuántos hay que matar* como abogado y en *No pidas nada*). Mariano Márquez planea y ejecuta lo que él cree que será el crimen perfecto: el secuestro extorsivo, asesinato y desaparición de un importante empresario argentino. En un trabajo que conjuga periodismo y literatura, Sietecase reconstruye un delito. violento que empalma con prácticas de la Dictadura Militar Argentina, como el secuestro y la desaparición:

En los últimos cuatro años el país se había visto sacudido por una ola de secuestros extorsivos. Las víctimas predilectas eran empresarios y sus familiares. La dictadura había elegido esa metodología para “limpiar el país” de opositores políticos y sindicales. Pero en ocasiones, las

bandas parapoliciales complementaban sus tareas represivas con los negocios (2002: 48).

Cito un fragmento *in extenso* desde el que se puede partir para pensar la manera en que se representa el uso de la violencia en esta novela:

En los dos días siguientes, Ríos no logró comunicarse con el juez. Harto de evasivas, se decidió a obtener una confesión del acusado. Como paso preparatorio, instruyó a sus hombres para que le hicieran escuchar a M “el ablande” de un detenido político. Los policías lo trasladaron a una habitación contigua al cuarto del subsuelo donde habitualmente se realizaban los interrogatorios. Paralizado por el miedo, M escuchó cómo un grupo de agentes golpeaba a un muchacho que, por la voz, parecía joven. Después le metían la cabeza en un tacho con agua. Él conocía esa técnica: en la jerga policial la llamaban submarino. El pibe lloraba, decía que no sabía nada, pedía perdón; M supo que se había cagado encima, porque los canas se pusieron como locos y le gritaban que era un asqueroso de mierda. En su desesperación, el chico repetía que en la universidad había sido de la Juventud Peronista pero que desde 1976 no militaba más. Suplicaba que no le hicieran nada y cada tanto mencionaba algún nombre. M percibió unos golpes, de esos que se dan con la mano abierta. La sesión terminó cuando uno de los policías dijo simplemente: “Hay que reventarlo”.

Trató de mantener la calma. Por el traslado sabía que habían montado esa escena para asustarlo. Eso no le podía pasar a él. Su caso no tenía nada que ver con la política. Además, muchos en la ciudad sabían que estaba detenido allí. Sin embargo, esa sensación de inmunidad se le esfumó rápido. Unos minutos después fueron a buscarlo. Un policía de mirada más oscura que su piel lo condujo hasta el cuarto contiguo (80).

Este pasaje evidencia dos líneas de análisis que queremos destacar: la confesión y la tortura como formas de ejercicio del poder institucional. Si bien son varios los filósofos y escritores que se han ocupado de definir y caracterizar la confesión (Derrida, Zambrano, Chacel, entre otros), retomaremos aquí a Michel Foucault puesto que es una de sus principales teorías. Este sostiene que:

lo que separa una confesión de una declaración no es lo que separa lo desconocido de lo conocido, lo visible de lo invisible, sino lo que podríamos llamar cierto costo de enunciación. La confesión consiste en pasar del no decir al decir, suponiendo que el no decir tiene un sentido preciso, un motivo particular, un valor importante (2014: 25).

Y más adelante define: “La confesión es un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con la verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo (2014: 27)”.

Estas citas, extraídas del libro *Obrar mal, decir la verdad* (2014), son el punto de inicio para un desarrollo mucho más amplio sobre la cuestión de la confesión y su función en la justicia. En su clase del 20 de mayo de 1981, Foucault buscará demostrar cómo la confesión, en tanto forma discursiva heredada de la iglesia católica, fue adoptada como práctica judicial durante la Edad Media. Allí se detiene breve, aunque significativamente, en la tortura como medio para obtener una confesión. Esta práctica ejecutada por la Inquisición, consistía en obtener la admisión de un crimen a través de flagelos, cuyo proceso estaba manifiestamente reglamentado. Este método continuó, según Foucault, en los siglos XVI y XVII “con el desarrollo de las grandes estructuras estatales” (223), y por supuesto no ha desaparecido, muchos son los registros y testimonios que demuestran que la confesión bajo tortura ha sido adoptada por gobiernos fascistas, comunistas y hasta democráticos con la excusa de asegurar el orden social.

Volviendo al caso de la Argentina: la tortura se constituyó como una práctica militar durante el periodo de dictadura para obtener información e inocular el temor en quienes tomaban conocimiento de su aplicación. Según las convenciones internacionales:

Constituye tortura todo acto por el cual se haya infligido intencionalmente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, castigarla por un acto que haya cometido o se sospeche que ha cometido, intimidar o coaccionar a esa persona u otras, anular su personalidad o disminuir su capacidad física o mental, o por razones basadas en cualquier tipo de discriminación. Siempre y cuando dichos dolores o sufrimientos se hayan cometido por un agente del Estado u otra persona a su servicio, o que actúe bajo su instigación, o con su consentimiento o aquiescencia (Informe. Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura, 2005: 3).

Para ampliar nuestra lectura sobre el uso de la violencia y el tormento del cuerpo como método para el ejercicio del poder, resultan operativos los planteos de Byung-Chul Han en *Topología de la violencia* (2019). El filósofo inicia su libro dando una breve explicación del paulatino pasaje de una violencia omnipresente a una omnisciente. Pone como ejemplo la forma en la que en la Grecia y la Roma antiguas los actos violentos estaban codificados en el entramado cultural, de modo tal que se empleaban de manera “cotidiana y visible”. Con el paso a la Modernidad esta forma de tensión entre un *yo* y otro en términos de *amigos* y *enemigos* cambió, dejó de ser un espectáculo, una puesta en escena para consolidar o reforzar el poderío de quienes la ejercían, para convertirse en una práctica subterránea, marginal, oculta.

Esta lectura sobre las transformaciones en torno al ejercicio de la violencia en las sociedades modernas aplica al método militar argentino. Los secuestros nocturnos, las desapariciones forzosas, los centros

clandestinos de detención, fueron formas de operar de una manera subcutánea:

Desde la pequeña ventana de su celda, en la Jefatura de Policía, podía ver el patio. Los camiones que ingresaban a cualquier hora, los patrulleros, los autos sin matrícula. El ruido de los borceguíes golpeando las baldosas como si fueran las extremidades de un ciempiés de acero. Algunos alaridos. Y en la noche, el silencio atronador de la incertidumbre (60).

Los poderes militarizados se filtran por la grieta que abre la inestabilidad de las instituciones democráticas, dice Byung-Chul Han: “solo un sostén estable da lugar al consentimiento de un orden legal. La violencia aparece en el momento en el que el sostén desaparece completamente del orden legal” (78). En este sentido, la junta militar argentina pretende mostrarse como una fuerza de reorganización nacional que aseguraría la recuperación del resentido entramado social. Así, se apela a la confesión como un enunciado performativo que confirmaría la existencia de un orden rebelde, de una resistencia igualmente clandestina: “en el sistema moderno, la confesión no consiste simplemente en reconocer el propio crimen, [sino] al mismo tiempo en reconocer, a través del reconocimiento de ese crimen, la validez del castigo que uno va a sufrir” (Foucault 2014: 225). En este sentido, la novela de Sietecase viene a dejar al descubierto este rasgo de la dictadura. El escritor no sólo reproduce escenas de tortura y confesión que los testimonios tras el fin de la dictadura y los posteriores juicios han dejado registradas, sino que también da cuenta de la lógica con la que la violencia era instrumentada. En la novela, el criminal hace desaparecer el cuerpo del empresario guiado por la idea de que, si “No hay cuerpo, no hay crimen” (como escribe Márquez, el protagonista, en un cuaderno), asimilable a la afirmación de Jorge Rafael Videla durante la famosa conferencia en la que dice: “no está(n) ni vivo ni muerto(s), está(n) desaparecidos”. En la novela, queda en evidencia la

diferencia entre violencia institucionalizada, utilizada como método de disciplinamiento y de dominio a partir de una administración organizada del tormento corporal y de la muerte, y la violencia civil. La policía y el poder judicial actúan en dos niveles que se desarrollan en simultáneo, pero en direcciones opuestas: los actos criminales, la persecución política y el ejercicio de la violencia son avalados por su uso político y fundamentados en la defensa del orden público, mientras que los actos cometidos fuera de ese marco, aun a pesar de sus similitudes, son juzgados como crímenes que atacan contra la ley y el orden social.

En *Un crimen argentino*, Sietecase establece líneas de contacto entre la vida del protagonista y su crimen y el momento político que enmarca la historia: hace referencia a los vuelos de la muerte: “Nos fuimos cuando el avión levantaba vuelo. Ese día no hablé con nadie, pero con el tiempo entendí que esos aviones no viajaban a ningún lado”; al uso de la picana: “Uno de los tipos desplegó sobre una mesada que salía de la pared un aparato que él conocía: una picana eléctrica”, por mencionar solo algunos pasajes, y ese contacto es facilitado por el molde literario de su ficción. Tal como sostiene José Colmeiro:

La novela negra tiende a ofrecer una visión desestabilizadora del crimen en la sociedad, exponiendo los aspectos represivos, el castigo y el control social, y se centra en poner de manifiesto las causas sociales y políticas subyacentes de la delincuencia. [...] la novela negra pone en tela de juicio la racionalidad del orden social, la justicia del sistema legal y la ética de la policía (2015: 15).

El valor de la novela de Sietecase radica entonces en este entramado que elabora entre ficción e historia que nos permite, por un lado, aproximarnos a una breve revisión del género policial en la Argentina, y por otro pensar las formas de representación de una parte aun sen-

sible de nuestra historia reciente que continúa siendo revisitada a través del cine y la literatura como una forma de saldar la deuda contraída con la memoria.

* **Alejandra M. Da Cruz** es profesora y licenciada en Letras egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Ayudante simple en el Área de Literatura y Cultura Europeas de la carrera de Letras de dicha Facultad. Es miembro del grupo de investigación LEC (Literaturas Europeas Comparadas), se encuentra finalizando la Maestría en Letras Hispánicas y trabaja como docente en los niveles secundario y secundario para adultos. Mail de contacto: alejandradaacruz1@gmail.com.

Bibliografía

- Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2017). *Entrevista a Reynaldo Sietecase*. [Video] Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eO2-dLDJbUA>
- Colmeiro, José (2015). “La novela policiaca”. *Lectora*. Nº 21. 15-29.
- Foucault, Michel (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gamerro, Carlos (2020). “Mutaciones de un género- Una breve autopsia del policial”. *Suplemento Ñ. Clarín*. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/breve-autopsia-policial_0_RyxfX9glt.html
- Han, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia*. Buenos Aires: Herder.
- Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2005). Capítulo V. Métodos de tortura: definiciones y testimonios.
- Lafforge, Jorge (2014). “La serie negra”. *Radar Libros. Pag.12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5333-2014-06-01.html>
- Maltz, Hernán (2021). Literatura policial y policía: reflexiones a partir de dos intervenciones críticas (José Pablo Feinmann y Carlos Gamerro). *Catedral tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº 17. Vol. 9. 197-225.

- Pomeraniec, Hinde (2017). "Reynaldo Sietecase: «La literatura me protegió de hacer cosas de las que quizás no hubiera estado orgulloso»". *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/17/reynaldo-sietecase-la-literatura-me-protegio-de-hacer-cosas-de-las-que-quizas-no-hubiera-estado-orgulloso/>
- Rud, Manuel (2001). "Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la argentina". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Nº 17. 1-8. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros-comedias/5477.html>
- Sietecase, Reynaldo (2002). *Un crimen argentino*. Lectulandia [libro electrónico: editor digital lenny. Epub]. Disponible en: <https://ww3.lectulandia.com/book/un-crimen-argentino/>

De la transgresión genérica: policial subvertido en Leonardo Oyola

Ángela Lucía Molina*

Introducción

La presente propuesta nos invita a una lectura crítica de la producción de Leonardo Oyola, puntualmente de sus novelas *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010) que vieron su surgimiento en el marco de la colección “Negro Absoluto”, dirigida por Juan Sasturain. Consideramos que el proyecto escritural del autor encuentra su valor al encauzarse dentro de la nueva narrativa policial, caracterizada por la transgresión genérica, fenómeno que polemiza las leyes del modelo canónico y abre el debate en torno a los grandes discursos hegemónicos de la actualidad.

En las citadas obras, el desborde e hibridez se aprecian, primordialmente, en la intersección entre el policial y el fantástico, aspecto que las distingue dentro de la prosa oyoliana. Asimismo, resulta notable la injerencia de elementos de la cultura de masas, que le confieren un estilo particular y colaboran con la deconstrucción crítica de los estamentos de la tradición oficial. En efecto, la contravención a lo instituido se potencia en la apertura a los discursos del margen –las devociones populares en sus diferentes manifestaciones, los productos de los mass media y el tratamiento del lenguaje popular en contraposición a la variante culta escolarizada–, aspectos que encarecen la función crítica del policial.

Desplazamientos en negro: el lado “B” del policial contemporáneo

Desde sus orígenes, la novela negra encuentra su virtud en la revolución de los cimientos del género clásico para constituirse en el representante idóneo de la modernidad. Su aparición en el campo literario inicia una etapa que conecta al policial con la realidad, y esta fase, lejos de concluir, sigue su curso y adquiere nuevas características en la posmodernidad. Si en los años veinte los autores denuncian la decadencia y descomposición de los valores éticos y morales de una sociedad individualista, entregada a la violencia en su ambición por la conquista del poder político y económico, cuanto más en el policial latinoamericano, donde como argumenta Ana María Amar Sánchez: “(se) destruye la armonía entre sociedad/justicia/ley al representar el crimen como producto de las instituciones políticas y sociales. No sólo se quiebra el orden, sino que no hay espacio legal ni legitimidad a la que recurrir” (2000: 60-61).

De hecho, desde las últimas décadas la narrativa policial de estas latitudes ha adoptado una manifiesta transgresión al canon –clásico y negro– a partir de mecanismos enmarcados en la hibridación genérica, lo cual constituye una apuesta de los autores a la búsqueda de un estilo propio que a la vez represente idóneamente el contexto en el que se hallan inmersos. Al respecto, Martha Barboza (2008) señala que estas producciones exigen una nueva competencia lectora ya que, bajo la anécdota policial, es posible leer cuestionamientos políticos, históricos y sociales, todo ello atravesado por códigos lingüísticos que participen de una escritura que quiere ser diferente.

En efecto, el fenómeno argentino se enmarca en una narrativa “realista” en la medida en que propicia un retorno a lo real, sin embargo, las obras no funcionan como un correlato exacto del entorno, sino que postulan una relectura de lo cotidiano que nos lleva al territorio de lo político e increpa al lector, al poner en escena las asimetrías del

poder y la oscuridad ejercida por los discursos de los mass media que hacen del estar en el mundo una vivencia caótica y compleja (Figueroa 2017). De acuerdo con esto, la literatura se presenta como un espacio que posibilita la coexistencia de dominios distintos: lo real y lo fantástico, el centro y el margen, lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo, etc. La heterogeneidad se traslada a lo genérico y otorga preponderancia a la hibridez, en un intento por desplazar los postulados totalizadores que priman sobre la representación de la realidad.

En *Santería y Sacrificio*, asistimos a la historia narrada en primera persona por Fátima Sánchez, una joven vidente que vive en la villa Puerto Apache. Conocida como “La Víbora Blanca”, adivina el porvenir por medio de la baraja española y el llanto de las palomas –que se le aparecen, como en un sueño, mostrándole el futuro–. Esta bruja vidente tiene como aliados a unos “pibes chorros” y a dos policías, quienes ofrecen su ayuda debido a los lazos de fraternidad que los unen –ya que la justicia generalmente se halla ausente en estos relatos–. Sus facultades adivinatorias le permiten prever el inminente ataque de Lucía Fernández –alias la “Marabunta”–, de modo que el suspenso se genera a partir de su lucha por evitar el destino ya trazado. En este sentido, el devenir de la trama permite entrever las redes del poder que se extienden más allá de lo asequible, otorgando privilegios a personas de dudosa moral –como a la némesis de la protagonista– quienes operan con absoluta impunidad.

De lo expuesto es posible analizar diferentes cuestiones. En primer lugar, el enclave marginal colabora con las premisas de la narrativa negra, preocupada en presentar una visión crítica sobre la sociedad. La villa –con sus pasillos, sus “pibes” y transas, sus códigos, creencias y jergas, su pobreza y mezquindad– constituye un símbolo de las consecuencias de políticas estatales llevadas adelante por el neoliberalismo, donde la precarización del empleo exacerba el empobreci-

miento de la clase social baja que, imposibilitada de sustentarse, comienza a ocupar zonas abandonadas del espacio público a fin de asegurarse un lugar en la ciudad.

De hecho, sobre el final del siglo XX América Latina vivió su propia Gran Depresión –en palabras de Mempo Giardinelli (2013)–, signada por la crisis económica y social. Desde la narrativa, entonces, se arroja una mirada hacia el pasado que resulta una propuesta válida para interpretar el presente y repensar el futuro, ya que estas políticas de exclusión siguen vigentes, de allí que no sea casual la recreación de los '90, una de las constantes en las novelas de Oyola.

En segundo lugar, en la construcción del personaje protagónico opera un desplazamiento respecto de las bases del policial. La vidente, en el recorrido que realiza para develar la verdad sobre su asesinato, deviene en detective, con lo cual se evidencia uno de los gestos transgresores del género. Esto se debe a que la narración propone a un mismo personaje como narrador, víctima e investigador; y, además, porque este comporta una dimensión fantástica, dado su desempeño como adivinadora, bruja y tarotista, lo que la distancia del marco referencial convencional.

Un género, múltiples posibilidades: cuando el fantástico entra en escena

La construcción de la novelística oyoliana se completa con la presentación de personajes de baja extracción social que comparten un dogma que tiene sus bases en el santoral criollo, las ciencias ocultas y, en cierta medida, la doctrina católica –en lo que se atestigua el sincretismo religioso que opera en las creencias populares–. Tales elementos expanden el género negro, por cuanto escapan de los lineamientos tradicionales, de modo que la literatura oyoliana se resuelve en la siguiente encrucijada: la adscripción al modelo policial y la subversión a las convenciones canónicas, a partir de la abierta participación de

elementos del fantástico, género que privilegia el cuestionamiento de lo entendido como “real”.

En este punto, resulta oportuno poner en consideración el análisis que presenta Mijaíl Bajtín a propósito del concepto de novela, a la que entiende como un género híbrido por excelencia. Esto se debe a que la misma supone un trabajo con el lenguaje que amplifica el plurilingüismo, al potenciar la multiplicidad de significados inmersos en la lengua, ya que, si bien los elementos que reúne están sujetos a la intencionalidad creadora, al mismo tiempo encuentran su libre realización en el plano de la escritura, al no ser desprovistos de su identidad. Por el contrario, el autor sostiene que “el híbrido novelesco es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico*; un sistema que *tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje*, modelar la imagen viva del otro lenguaje” (1989: 177) [El segundo resaltado es nuestro].

Desde esta perspectiva, la hibridación en la novela presupone un desborde genérico que persigue no sólo el enfrentamiento de formas de ver y comprender el mundo –inherentes a cada género–, sino que encuentra su virtud al postular una finalidad estética superadora: la de proponer nuevos esquemas de pensamiento para interpretar la realidad a partir del dialogismo de saberes provenientes de cada esfera del conocimiento, de lo que resulta una mirada no conciliadora pero sí inclusiva, que se opone a los paradigmas totalizadores.

En la ficción oyoliana, esto encuentra su realización en una trama que se evade del esquema referencial del policial al incluir una serie de acontecimientos que no encuentran asidero en las leyes de la naturaleza, ya que pertenecen a un plano sobrenatural. Lo particular de esta propuesta reside en que el género fantástico logra infiltrarse con intensidad a través de las creencias populares que enmarcan el imaginario de la comunidad y posibilitan su presentación desde una óptica verosimilista.

En efecto, las novelas proveen a la “Marabunta” y a la “Víbora Blanca” de un relato mítico que sustenta sus orígenes y, a su vez, brinda una explicación a sucesos prodigiosos protagonizados por elementos y seres fantásticos. Tal narración encuentra su fundamento en ciertos saberes que abarcan el dogma religioso –en lo tocante a la existencia del cielo y el infierno, la divinidad y los demonios– y los relatos folclóricos –y aseveran la pervivencia en nuestro mundo de entes feéricos y criaturas fabulosas o de ultratumba–.¹

En este sentido, de acuerdo con lo postulado por Tzvetan Todorov (1981), la obra literaria comparte la condición básica del fantástico, esto es, la *vacilación*, que provoca la duda del lector en la valoración de los acontecimientos sobrenaturales presentados en la obra, que lo llevan a interrogarse sobre los límites de lo entendido como real. La explicación sobrenatural que postula el relato no le resta su carácter fantástico, sino que contribuye a profundizar la problematización del asunto. Esto se debe a que las manifestaciones anómalas se producen en el plano de la realidad y son percibidas por los personajes como parte de su cotidianidad.

El trabajo de Irene Bessière (1974) resulta revelador para el examen de esta última cuestión. La autora propone que lo fantástico no debe asimilarse con lo irracional, sino que debe entenderse como una forma

¹ La protagonista y su némesis comparten un origen mítico: por un lado, se refiere que la Marabunta es una criatura que no pertenece al cielo ni al infierno, abandonada a su suerte por unos seres extraños y albinos en las salinas de Ambargasta. Signo de su presencia maldita constituye la plaga de hormigas devoradoras de hombres que acompaña sus pasos. Por otro lado, encontramos a la Víbora Blanca, cuyos padres mulatos la desechan por cuanto nace con la piel blanca. La posibilidad de que fuera una nueva versión de la “niña hormiga” de las salinas se impone y la pequeña termina en un basural de donde emerge salvada por un millar de lombrices blancas. De esta manera, su supervivencia sella el destino de los suyos: en el futuro provocará la extinción de la comunidad.

literaria que utiliza los marcos socioculturales y formas de entendimiento que definen lo natural y sobrenatural –lo cual varía según las épocas– para presentar fenómenos que escapan a lo instituido y organizar su confrontación. El género, entonces, inaugura el diálogo del sujeto con sus creencias, instala la contraposición de discursos e ideologías, sin arribar a una solución consoladora.

En efecto, el horizonte de saberes que se refiere en *Santería* y *Sacrificio* es susceptible de ser conocido y hasta compartido por el público lector. En la actualidad, es cada vez más frecuente la admisibilidad de relatos que, pese a estar exentos de legitimidad debido a su carencia de probidad científica, emergen como una alternativa para dar explicación a fenómenos que escapan de lo inteligible. Aun cuando son desacreditados constantemente, no desisten de su propósito, en abierta resistencia a los discursos hegemónicos. Siguiendo a Bessière: “El relato fantástico se convierte en el discurso comunitario más amplio y más dispar, donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura oficial. Capta los temas más diversos; como lugar de ilusiones banales, se construye sobre una amplia falta colectiva” (1974: 11).

Las obras, entonces, se tornan representantes de la minoría disidente que se apoya en una cosmovisión no legitimada y, al mismo tiempo, instalan la problematización sobre los elementos de la cultura oficial, ubicándose así al margen del sistema, y movilizan al lector escéptico a interrogarse sobre sus creencias.

Crear o reventar: de la religiosidad (im)popular

Como se vio anteriormente, las modalidades de creencia popular constituyen mecanismos que habilitan un espacio intermedio a partir del cual el fantástico se infiltra con intensidad, colaborando en la desestabilización del género policial y de las concepciones imperantes en nuestra realidad. Ahora bien, en este apartado nos interesa abordar la cuestión desde la óptica apenas deslindada líneas atrás: las devociones

populares y folclóricas –en intersección con el esoterismo– en tanto manifestaciones de la cultura de masas, que conforman una mirada heterodoxa, subversiva y hasta profanatoria sobre el dogma oficial.

Diferentes críticos concuerdan en señalar que en la literatura de Leonardo Oyola la incorporación de estos fenómenos religiosos se produce de forma transgresora, lo cual responde a un gesto de visibilización de los sectores marginales y de crítica del aparato eclesiástico que desautoriza estas prácticas divergentes. Lucas Martín Adur Nobile (2018) se refiere al tratamiento irreverente de las doctrinas católicas sintetizado en dos rasgos principales: por un lado, la heterodoxia, llevada a cabo en el cuestionamiento del ideario religioso, a partir de una mirada desmoralizadora que propone una reinención herética de pasajes bíblicos y de conceptos fundamentales del dogma católico –en las que no deja de observarse una ferviente devoción–. Asimismo, señala la presencia de los cultos y tradiciones populares y el sincretismo pop, es decir, la intersección entre las creencias y la cultura de masas, como otra de las realizaciones de la desmoralización del catolicismo ortodoxo.

En consonancia con lo expuesto, Jimena Néspolo en su análisis sobre el universo ficcional de Oyola y Cabezón Cámara –autores que comparten gran parte de los lineamientos que movilizan sus narrativas, aunque con realizaciones diferentes– refiere que se trata de manifestaciones estéticas que otorgan un lugar privilegiado al devocionario popular. Éste se impone en el escenario social, con sus múltiples objetos y prácticas que emulan la hagiografía cristiana, como: “la contraparte olvidada, ineludible, primigenia y recidiva del devenir discursivo de la teología” (2013: 129).

En este sentido, *Santería* y *Sacrificio* ofrecen una trama que evidencia un espesor simbólico anclado en una remisión a la religiosidad popular. La protagonista de la serie es una bruja vidente tarotista que de-

posita su fe en igual medida en Dios, en el Gauchito Gil, en sus facultades adivinatorias heredadas y extendidas en el dominio de la cartomancia y las visiones premonitorias, y en tradiciones folclóricas – como el *Mainumbí*.² En efecto, lo que moviliza esta narrativa son las creencias, ya que la acción avanza en una carrera desenfrenada por evitar la consecución de un destino inexorable: en el vuelo de las palomas, Fátima presencia la realización de las amenazas de la Marabunta.

De hecho, la protagonista reviste el mismo carácter profético que ostenta la virgen portuguesa homónima, Nuestra Señora del Rosario de Fátima, advocación con la que se venera desde el catolicismo a una de las apariciones de la Virgen María que tuvo lugar en Cova da Iria, cercano al pueblo de Fátima, Portugal, en 1917. La misma constituye un referente mundial por sus misterios revelados a tres pequeños pastores videntes, los cuales pudieron ser interpretados gracias a los esfuerzos del Vaticano. En este sentido, el paradójico correlato entre la bruja tarotista y la citada Virgen, colabora con el misticismo que rodea al personaje y, al mismo tiempo, comporta un gesto desacralizador en

² En la obra, Oyola se apropia de la leyenda guaraní del picaflor. Las versiones difieren sobre su creación, sin embargo, el autor condensó dos de ellas. En una, se atribuye el origen del ave a una ruptura amorosa. Dos jóvenes se ven impedidos de profesar su amor debido a que el padre de la doncella no consiente su unión, ya que, al ser el muchacho un guerrero, prefiere evitar a su hija la amargura de perderlo en batalla. *Ñamandú* (Dios Creador Primero) se conmueve del dolor que les genera la separación y convierte a la joven en un alelí y al guerrero en un picaflor o Mainumbí, quien buscará entre las flores a su amor perdido durante toda la eternidad. En la otra, *Mainumbí* –que significa “pájaro mosca”– es un ave sagrada capaz de transportar a una dimensión divina a quienes lo observen con atención, o bien una suerte de guía espiritual ideado por *Ñamandú* para ayudar a los espíritus a encontrar el camino al mundo de los muertos. Su presencia anuncia una grata visita. En *Sacrificio*, Ña Chiquita –tía y mentora de Fátima– explica a su sobrina que, si se concentra en las alas del picaflor, podrá ingresar a ese mundo y contactarse con quien desee, siempre y cuando esa alma en pena acceda al encuentro. La protagonista se vale de este recurso para reencontrarse en “el más allá” con su amado asesinado por los custodios de la Marabunta.

torno al dogma católico, por cuanto su figura contrasta notablemente con los parámetros de pureza y santidad que priman en los entes consagrados a la devoción religiosa.

Los demás personajes, por su parte, nuclea diferentes manifestaciones devocionales: Ray y Danielín, su sobrino, profesan el culto a San La muerte –presentificado en el “payé”–; Aguirre y Charly buscan protección en San Jorge, patrono de los policías; Lorelei y “Rolito” ostentan casi las mismas dotes que Fátima; y, finalmente, la Marabunta, mujer-demonio, encarna a una criatura de orígenes difusos, rechazada por el cielo y el infierno. Su figura –y los intrincados intentos para destruirla– funcionan como aglutinantes de las disímiles cosmovisiones existentes sobre la dimensión sobrenatural.

Asimismo, esta religiosidad popular se encuentra mediatizada por elementos de la cultura de masas. Por citar algunos ejemplos, en “Sante-ría”, las visiones de Fátima, vehiculizadas en el llanto de las palomas, se confirman con la irrupción de la “voz” de “Megatrón”: un emisario de Dios que se manifiesta en el estrépito de cuatro truenos que anteceden a una tormenta, gesto que recuerda al efecto homónimo utilizado en la animación de discotecas.

Por otra parte, en *Sacrificio*, también se observan fenómenos similares, como la recreación del más allá en concordancia con el guion de la película “Ghost, la sombra del amor” (1990) ³ o, más adelante, cuando nos encontramos con la encarnación del *Supay* en un niño vestido con una remera de “Los caballeros del Zodiaco”. ⁴ En esta ocasión, Oyola retoma un relato mitológico de los pueblos prehispánicos que pervive en el folclore del norte argentino: la

³ Dirigida por Jerry Zucker. En “Sacrificio”, Fátima al reencontrarse en el mundo de los muertos con su amado, compara la experiencia con la icónica escena protagonizada por Demi Moore y Patrick Swayze al final del film.

⁴ Serie de manga escrita e ilustrada por Masami Kurumada en 1985, objeto de diversas adaptaciones para programas televisivos animados y películas.

existencia del *Supay*, diablo, dios de la muerte y señor del inframundo. Tal entidad es custodio de una de las puertas del Infierno, ubicada en una abandonada estación de tren de Tucumán –que da nombre a la novela– a la que el Emoushon, sobrino de Fátima, y Lorelei se dirigen con la misión de realizar un potente hechizo que, se espera, acabe con Lucía Fernández.

En ese espacio intersticial, el muchacho intenta enfrentarse a la aterradora criatura rezando la canción “Maradó” de “Los Piojos”.⁵ Finalmente, el *Supay* se desdobra y encarna la forma de un toro negro que, minutos antes de que Lorelei culmine con el ritual, lo asesina. Podemos observar, entonces, que la relación con los productos de masas no se agota en la intertextualidad, sino que alcanza protagonismo por cuanto vehiculiza la experiencia religiosa, aproximándola a la cotidianidad de los fieles, en abierta confrontación con la vertiente eclesial oficial, lo cual constituye una constante en la literatura oyoliana.

A propósito de esto último, resulta pertinente recordar las apreciaciones de Serge Gruzinski (2007) en relación con los procesos de transculturación y mestizaje inherentes a la dinámica de los intercambios culturales. En este contexto, el sincretismo religioso ocupa un lugar preferencial, por cuanto encierra una complejidad de situaciones: desde la confluencia de ritos y creencias, pasando por la mezcla y fusión. Tales operaciones reúnen las influencias cruzadas de las culturas africanas, amerindias y cristianas y viabilizan la configuración de marcos conceptuales híbridos generadores de nuevos esquemas de conocimiento en constante devenir.

Por tanto, estos modos de contacto descubren el carácter dinámico del sistema cultural, producto de negociaciones y enfrentamientos, en la puja por el reconocimiento de las corrientes étnicas soterradas por

⁵ Banda musical oriunda de Buenos Aires conformada en 1988 que comparte el estilo del “rock chabón”, “cabeza” o “barrial”.

la hegemonía etnocentrista. El sincretismo religioso, ya sea considerado como una modalidad de supervivencia de tradiciones o una resistencia a la cristianización, no escapa de esta dialéctica.

En este marco, las devociones populares y folclóricas –en intersección con el esoterismo– constituyen manifestaciones de la cultura de masas que conforman una mirada heterodoxa, subversiva y hasta profanatoria sobre el dogma oficial. Como señala Ameigeiras (2008), en su abierta ruptura con el monopolio católico, exhiben una mirada deslegitimadora de los mediadores oficiales de lo sagrado que habilita la inserción al escenario religioso de entes y prácticas opuestos a los consagrados. Tales elementos entran en el concierto de la hibridación junto a otras formas culturales y funcionan como elemento desestabilizador de categorías absolutas que modelan los discursos hegemónicos imperantes en el medio social, exponiendo así su carácter ficcional.

Conclusión

En suma, la narrativa oyoliana encuentra su valor por cuanto se torna representante de la minoría disidente que se apoya en una cosmovisión no legitimada y, al mismo tiempo, instala la problematización sobre los elementos de la cultura oficial, ubicándose así al margen del sistema, y moviliza al lector escéptico a interrogarse sobre sus creencias. De esta manera, el conjunto de códigos y discursos socialmente aceptados para interpretar y representar lo real (el discurso del Estado, de la Iglesia, de la familia, del sistema educativo, etc.) son puestos en jaque con la escritura.

La multiplicidad discursiva y genérica propicia un corrimiento respecto de los lineamientos canónicos que desestabilizan el dispositivo novelesco del policial, donde encuentra su vitalidad y vigencia que le permiten seguir constituyéndose como el representante idóneo de la posmodernidad.

***Ángela Lucía Molina** es Profesora y Licenciada en Letras. Especialista en Semiótica de la Lengua y la Literatura (FHyCS, UNaM). Integrante del proyecto de investigación Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores. Adscripta en la cátedra Teoría y Metodología del Discurso Literario y JTP en la Extensión áulica del Profesorado en Letras en la ciudad de El Soberbio. Docente en el Nivel Medio y Superior. Contacto: angela_2737@hotmail.com.ar

Bibliografía

- Adur Nobile, Lucas (2018). “Vírgenes cabeza y Cristos villeros: reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número extraordinario 3. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201832626
- Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editores.
- Ameigeiras, Aldo Rubén (2008). *Religiosidad popular: creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. 1era. ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bajtín Mijaíl (1989). “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 77- 236.
- Barboza, Martha (2008). “Novelas negras argentinas, entre lo propio y lo ajeno”. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>
- Bessière, Irene (1974). *El relato fantástico. La poética de lo incierto*. París: Larousse.
- Figueredo, Mauro Horacio (2017). *Políticas culturales realistas: Fogwill, Casas, Oyola. Tesina de Maestría en Semiótica Discursiva*. FHyCS – UNaM, Posadas, Misiones.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Néspolo, Jimena (2013). “Representaciones de la Religiosidad Popular en la Novela Argentina Reciente”. Buenos Aires, Universidad del Salvador,

Facultad de Filosofía y Letras. *Gramma. Revista de la Escuela de Letras*.
Año XXIV, N° 50. 125-135.

Oyola, Leonardo (2008). *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

Oyola, Leonardo (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.

Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México
D. F.: Premia Editora.

El disfraz en el género policial. De *La bolsa de huesos* (1986) a *Los casos del comisario Croce* (2018)

Rocío Sadobe*

Ha sido un tema de arduo debate establecer el origen del género policial. En *Los libros* (1942) –texto publicado en la revista *Sur*– Jorge Luis Borges desestima la hipótesis que Roger Callois plantea en *Le roman policier* (1941), cuando sostiene que tanto en *Las mil y una noches* como en *Edipo Rey* ya se pueden advertir precursores de este género al posicionar al enigma como argumento central de la narración. Para Borges el policial se constituye hacia 1841 con la incorporación de una figura específica que se dedica a llevar adelante la investigación –el detective– y ubica a Dupin de Edgar Allan Poe como el primero de una larga genealogía (1942: 56).

En el terreno de la literatura argentina, la discusión también se plantea. Entre noviembre y diciembre de 1932, en las calles porteñas se pone en circulación un folletín titulado *El Enigma de la Calle Arcos*, firmado por Sauli Lostal, cuyo subtítulo reza *la primera novela policial argentina*; y muchos lectores y críticos así la consideran, ya que identifican que los elementos del género se consolidan en ese texto con un fuerte color local: la capital del país es el escenario, los personajes manejan un dialecto rioplatense, y los detalles del crimen están ajustados a la sociedad de la época. Sin embargo, existe otro texto publicado varias décadas antes y que Josefina Ludmer en *Mujeres que matan* (1996), ubica como el primer relato policial argentino. Este es *La Bolsa de Huesos*, publicada por Eduardo L. Holmberg en 1896. Dicha novela presenta una estructura convencional y bien marcada del policial clásico durante los primeros seis capítulos. No obstante, en los dos restantes, Holmberg propone un final que lo desvía del género, al otorgarle al culpable una alternativa a la justicia. Sin embargo,

esto no es motivo suficiente para que el texto no sea señalado como un precursor.

He decidido trabajar con *La bolsa de huesos* de Eduardo Holmberg y con *Los casos del comisario Croce* (2018) de Ricardo Piglia, ya que ambos se encuentran en las antípodas temporales del género y poseen en su argumento un elemento en común en el cual quiero detenerme: el disfraz. El disfraz es un recurso fundamental en las narraciones policíacas, ya que permiten despistar tanto al detective como al lector de las fuerzas criminales, pero en muchas ocasiones es el mismo acto de disfrazarse lo que pone en evidencia a los culpables. Quiero presentar a continuación cuatro usos posibles del disfraz, a los que tentativamente he denominado para llevar a cabo un análisis de la novela de Holmberg y de tres de los cuentos de Piglia: “La excepción”, “El impenetrable” y “La resolución”.

El disfraz como armadura

En la novela de Holmberg, un médico con aspiraciones de escritor encuentra argumento para su novela al toparse con una situación sumamente atípica. El azar lo cruzó con dos esqueletos humanos de similares características –masculino, de 20 años, sanos, etc.– a los que les faltaba una costilla. Este patrón despierta en él una curiosidad inusitada, ya que considera que sería mucha casualidad que esta situación se presente naturalmente. Comienza entonces su investigación, más motivado por encontrar un argumento para su novela que por descubrir la verdad, y da con el asesino al que en diferentes ocasiones lo describe de la siguiente manera: “Era un joven, como de 20 a 22 años, fino, delgado, muy lindo, de gran delicadeza en sus modales y costumbres. Vestía correctamente, usaba pantalón ancho y bota de charol, pie diminuto, andar resuelto y seco” (1896: 15); y también:

Lindísimo, tan lindo que las muchachas de nuestra relación se pirraban por él. Cierta mañana entré yo a su cuarto y lo encontré dormido

y sin los anteojos, pero metí bulla en el laboratorio y despertó sobresaltado. El ceño era una farsa y los ojos, ¡qué cosa, señor! Yo no he visto ojos más divinos. Eran como para enloquecer a cualquier polla. Unos ojos grandes, negros, aterciopelados. La verdad es que no eran ojos para un hombre (31).

Las descripciones continúan y sobre Antonio Lapas, el asesino, siempre se realza además de su aspecto físico intachable, su suprema inteligencia, su dedicación por el estudio y la atracción que ejercía sobre las mujeres a las que continuamente rechazaba. No obstante, un aroma a perfume aristocrático, una caligrafía extremadamente cuidada y unos peculiares ojos le dan a nuestro doctor barra detective barra escritor aficionado la pista que necesita para descubrir el misterio. Antonio Lapas no es un joven estudiante de medicina sino que es Clara, una muchacha que, las palabras son de Ludmer, es la primera asesina serial de la literatura argentina.

El disfraz es usado entonces como una armadura porque cuando Clara lo utiliza deja de ser mujer y se transforma en Antonio Lapas, un joven de respetada reputación del que difícilmente desconfiaría. Pero al ser descubierta lo primero que se le exige es que abandone sus vestimentas masculinas y vuelva a ser ella. Al sacarse su disfraz/armadura, lo primero que dice el narrador de ella es:

¡Qué soberana belleza vieron mis ojos asombrados me pareció que si las tristes víctimas de una catástrofe adivinada volvieran a recuperar su animación retornarían contentas a la sombra del sepulcro exclamando:

Tú lo has hecho; gracias siempre por tu amor [...]

No puedo pasar inadvertida la impresión que me ha causado el verla como deseaba, y debe creer que mis sentimientos me imponen la convicción de que poseedora de una belleza semejante no puede ser criminal (46).

Al abandonar su disfraz, Clara no sólo abandona su aspecto masculino, sino pasa a ser un objeto de deseo del narrador. Su belleza opaca su inteligencia y su carácter frío y calculador, ahora se deshace en sollozos y angustia. Clara deja de ser el joven estudiante de medicina y pasa a ser una “leona herida” (47), “que se deshace en un torrente de lágrimas” (47), una circe, una mujer despechada, una neurótica, una madre soltera que busca venganza. Eso es Clara para el narrador una vez que se ha quitado su armadura. Y él, como no podía ser de otra manera, declara, “Yo no he venido aquí a provocar escenas de dramas, sino a salvarla” (48), porque sin su disfraz nuestra primera asesina serial no es más que una damisela en apuros a los ojos del narrador. Además, ella necesita de su armadura no sólo para estar más cerca de sus víctimas, sino también porque ésta le permite acceder a un conocimiento vedado para las mujeres como lo era el ingreso a la facultad de medicina.

El disfraz como identidad

“La excepción” es el quinto cuento de *Los casos del comisario Croce*. En él nos encontramos ante un dilema histórico que nuestro comisario logra resolver gracias a su intuición y coraje. Nuevamente estamos ante un caso de travestismo ya que el hombre que nos interesa es un médico y poeta romántico llamado Hilario Nieves. Fue asesinado el 3 de febrero de 1852 en la batalla de Caseros (2018: 68). Más bien fue mandado a fusilar por Urquiza al descubrir que él no era él sino ella: Hilaria. En este caso, su disfraz no es una armadura ya que Hilario logra forjar con él una nueva identidad que le permite acceder al conocimiento y también al campo de batalla y como tal era reconocido por sus pares que lo respetaban y aceptaban como igual. Sin embargo, Urquiza no tolera el desafío y lo manda a fusilar. Cuando Hilario recibe la noticia la acepta con tranquilidad, con la calma de una persona que sabe que ha seguido sus convicciones hasta el final. No obstante,

la situación estalla cuando le comunican que deben fusilarlo de espaldas, castigo reservado para los traidores. Podemos apreciar en la siguiente cita cómo se describe su reacción “Nieves dominando a los soldados golpeándose el pecho y echando atrás la cabeza les gritó tirad, tirad aquí canejo que así mueren los hombres como yo” (71). Vemos acá cómo el disfraz no era parte de una farsa que buscaba engañar para lograr otros fines sino que formaba parte de la identidad de Hilario Nieves, quien muere en pleno arrebato de ira, ya que no consiente que se lo mate como a un traidor.

El disfraz como evasión

En tercer lugar el disfraz es utilizado como recurso para evadir al personaje de una vida rutinaria y predeterminada. Tal es el caso del ingeniero Paniza, al que Croce debe localizar, puesto que se ha ido sin avisar y su esposa está preocupada. A diferencia del segundo caso, Paniza no crea una nueva identidad sino que olvida la propia y se marcha dejando su disfraz de ingeniero. Croce descubre que no es la primera vez que lo hace. Antes, cuando era estudiante en Santa Fe, también tenía una novia a la que abandonó sin previo aviso de un momento a otro. Tanto en esta ocasión como en la actual había dejado todas sus vestimentas, no se había llevado dinero ni objetos de valor sentimental. Se marchó borrando sus huellas sin saber que Croce también podía disfrazarse para encontrarlo. Elegí llamar a esta categoría el disfraz como evasión ya que el nuevo disfraz adoptado, el de un mecánico solitario y callado, austero, que vive al margen de un río, le permite alejarse de una vida, de una doble vida a la que estaba sometido. Por un lado, Paniza era un marido y padre de familia, bien posicionado económicamente, que pasaba sus días entre el trabajo y los casinos, pero en realidad ocultaba que era un infiltrado, un topo reclutado por la Unión Soviética para recolectar valiosa información de la elite porteña. Harto y desilusionado, Paniza huye y se abstrae, se retrotrae y

luego de remar por el Paraná encuentra una comunidad de trabajadores que lo recibe. A partir de ahora será identificado como el preso, ya que él no dio datos de su vida y los lugareños piensan que se escapó del barco que transportaba a los presos desde Asunción por el río Paraná. Él no se preocupa de desmentir esta versión, su nuevo disfraz le calza bien, mientras menos rastros de su vida lo persigan, mejor. Sin embargo, Croce es un experto en el arte del disfraz y haciéndose llamar el bagre, se hace pasar por un nutriero que andaba en busca de su amigo el visco. Algo que no mencioné con anterioridad es que Paniza tenía un estrabismo muy marcado, rasgo con el que se lo identifica. Cito:

Croce sabía adaptarse al disfraz y podía vivir meses como si fuera otro, más libre, porque tenía que seguir la letra del personaje que interpretaba y entonces decía lo que tenía que decir en cada ocasión como si otro hablara por él. [...] Pero ¿quién era él? ¿un policía de provincia y por lo tanto una figura tan irreal como la del ladrón cuyo juego él jugaba? Para resolver un crimen había que ser capaz de pensar con la cabeza de un criminal y vivir en él para saber en qué encrucijada podía esperarlo (84).

La presa y el rastreador se evaden en este juego y se camuflan camino al impenetrable chaqueño dejando atrás paso tras paso a la civilización que tanto los sofoca.

El disfraz como distracción

Por último, me referiré a “La resolución”, un caso de reescritura de la clásica obra de Arthur Conan Doyle, *Estudio en Escarlata*, que fue publicada originalmente en 1887. Este caso es completamente inverso al primero, ya que estamos ante un personaje masculino que es el asesino, pero se traviste para generar pistas falsas y hacer que el investigador pierda su rastro. Sus huellas con zapato de tacón serán un indicio falso que lo llevará a su perdición. Croce ya no es el narrador de

este relato, sino que ese lugar lo ocupa ahora Renzi, el periodista porteño, estrecho amigo del comisario. Recordemos que Renzi y Croce aparecen juntos por primera vez en *Blanco Nocturno* (2010). Aquí el asesino no usa la vestimenta más que como un señuelo, como una estrategia para desviar la investigación y salir impune. Pero eso no será posible, ya que el crimen perfecto no existe, o si existe, solo puede ser narrado desde el punto de vista del criminal, ya que el crimen perfecto es aquel que no se descubre. O al menos así lo señala el personaje escritor Borges, que en el cuento de la conferencia le da cátedra a un joven Croce. En fin, esas son las cuatro categorías con las que he estado trabajando hasta el momento. El disfraz como armadura, el disfraz como identidad, el disfraz como evasión y el disfraz como distracción. Seguramente muchas de ellas pueden ser repensadas y ajustadas en futuras investigaciones, pero por el momento me sirven para pensar las diferentes variaciones que se hacen sobre un mismo recurso dentro de la narrativa policial.

***Rocío Sadobe** es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Forma parte del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina e integra el Comité Editorial de la revista de literatura y cultura *Cuarenta Naipes*. Junto a Milena Bracciale y Marinela Pionetti ha publicado la colección *Esa plaga de polleras* (EUDEM), dedicada a difundir a pioneras en la reivindicación de los derechos de las mujeres. Contacto: sadoberocio@gmail.com

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1942). *Los libros*. Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 91.
Caillois, Roger (1941). *Le roman policier*. Buenos Aires: Editions des Lettres Francaises.
Conan Doyle, Arthur (2006). *Estudio en escarlata*. Traducción de Marcela Solá. Buenos Aires: Ríos de Tinta.

- Holmberg, Eduardo (1896). *La bolsa de huesos*. Biblioteca Virtual. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libro.php?texto=20201571>
- Ludmer, Josefina (1994). *Mujeres que matan*, Universidad de Yale, *Revista Iberoamericana*. Volumen LXII, Números 1976-1977, Julio-Diciembre 1996. 781-797.
- Piglia, Ricardo (2010). *Blanco Nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2018). *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama.
- Sauli, Lostal (1932). *El enigma de la calle Arcos*. Buenos Aires: Simurg.

XXII

Itinerarios de la literatura argentina en clave mayor: Arlt, Aira y Laiseca

Más allá de la parodia y la sátira: el humor en *Matando enanos a garrotazos* de Alberto Laiseca (1982)

Marcelo Bonini*

Ya desde el relato “Feísmo”, su primera publicación en libro, la narrativa de Alberto Laiseca aparece asociada al humor: el cuento integra la antología *El humor más negro que hay*, de 1974. “Feísmo” narra las improbables muertes de dictadores inventados, algunas absurdas, todas desmesuradas. En este relato, la violencia es de una exageración tal que no conmueve y el efecto producido es el inverso: no hay piedad por estas muertes, ya que se suspende el *pathos*. Según Agustín Conde de Boeck (2017), hay en Laiseca “un ejercicio de equilibrio perfecto entre el humor y el horror” (24). Lo que interesa es ese “entre”, donde ambos efectos oscilan y hacen piruetas. Laiseca refiere así un posible origen de “Feísmo”:

Cuando uno está muy reprimido —esto lo sé desde la infancia—, inventa personajes superpotentes que hacen lo que se les canta. Yo siempre digo que soy un dictador frustrado. En mis novelas conduzco ejércitos, tengo poderes mágicos maravillosos. Es un mecanismo de compensación psíquica. Los escritores tenemos esos mecanismos. Recuerdo, por ejemplo, un día que estaba muerto de frío y de hambre en una pensión roñosa. Entonces me acosté y me puse a leer unas viejas efemérides de 1968 o 1969 que había comprado en una librería de viejo, de esas que traen la historia de México o Nicaragua, con anécdotas extraordinarias sobre dictadores de la época. Y se me fue el frío, el hambre, todo: empecé a escribir historias graciosísimas de dictadores inventados (Costa: 1999).

El adjetivo superlativo elegido por Laiseca —“graciosísimas”— para caracterizar a estas “historias” no es casual. Como indica Matías Raia (2018), “Feísmo” está compuesto por “pequeñas semblanzas de humor negro y proto-realismo delirante”: en pocas líneas, Laiseca narra

las muertes de sus “dictadores inventados”, algunas absurdas, otras desmesuradas. Los asuntos en sí mismos —dictadores y muertes— no tienen nada de gracioso, menos aún para el año de su publicación —1974 en Argentina—, pero la ausencia, tanto en el relato como por parte de alguna reflexión posterior de Laiseca, de pretensiones denuncialistas inmediatas o realistas, esclarecen el tono cómico-humorístico, tono que está en falsa escuadra con la seriedad de los temas tratados desde el punto de una estricta separación y, a la vez, correspondencia entre estilos o tonos, objetos o temas, personajes y género.

Por su parte, la crítica sobre la narrativa de Alberto Laiseca ha identificado este tono, el del humor y la comicidad, en el que convivirían diferentes formas como la ironía, la sátira, la parodia o el chiste. Así, a primera vista el humor y la comicidad no supondrían un punto ciego en el acercamiento a esta narrativa, al menos no en el sentido en que Alan Pauls (2007) esclarece lo risible en Borges y aboga por “restituirle toda la carga de risa que sus páginas hacen detonar en nosotros” (155).

De todos modos, en la crítica acerca de Laiseca, por un lado hay un reconocimiento de un atributo pero no una pregunta por sus implicancias y, por el otro, recurrentemente el humor de la literatura del autor aparece asociado con la parodia, lo cual, en la perspectiva de este trabajo, acarrea el problema de limitar su narrativa a esa forma. Por lo tanto, es válido aventurar que el humor y la comicidad sí suponen un punto ciego, que su adjetivación y sus matices (humor negro, ácido, novelesco, paródico) dan por descontado lo que el humor hace.

Para ahondar en este tono cómico-humorístico, que postulo como el sostén de las ficciones de Laiseca, y establecer vasos comunicantes con su disposición al juego, propongo un acercamiento a *Matando enanos a garrotazos* (2004), segunda publicación del autor y primer libro de cuentos, escasamente visitado por la crítica. Introduzco aquí un

problema lateral: la extensión desmesurada de varias novelas de Laiseca, en particular, como se sabe, de *Los sorias*, que opera como centro de su narrativa, ha llevado a poner el acento allí, en la monumentalidad del proyecto de Laiseca y no en sus formas más breves.

Primero quiero avanzar sobre el segundo de los puntos ciegos planteados, el problema del vínculo con la parodia, vínculo que aparece ya en un temprano escrito sobre la primera novela de Laiseca (*Su turno*, 1976), publicado por Adriana Rodríguez Purisco y Renata Rocco-Cuzzi en 1980. Allí, afirman que “se puede hablar (...) de ‘parodia de novela policial’ porque *Su turno* se estructura sobre la base de una propuesta de *diferenciación* respecto de sus congéneres” debido a la resignificación de “todos los procedimientos y temas” (32, énfasis en el original). Para restituir la risa en Borges, Pauls nos previene, justamente, acerca del uso de la parodia, de una parodia sin vínculo con la risa, ya que esa parodia “suena a burla, a juego, y en la medida en que no se integre a una teoría de la risa, seguirá siendo un eufemismo, áspero pero infantil, de ‘pasatiempo’” (155).

La mencionada reseña sobre *Su turno* fue publicada en el primer número de *Lecturas críticas*, dedicado, justamente, a la parodia, el cual, además de un fragmento de *Los sorias* editado bajo el nombre de “Por favor, ¡plágienme!”, contiene un artículo de apertura firmado por Alan Pauls titulado “Tres conceptos sobre la parodia”. Allí no hay mención a “teoría de la risa” alguna —tampoco se la menciona en la reseña de *Su turno*—, pero sí al carácter subversivo de la parodia (estamos en 1980). Pocos años después, tanto Beatriz Sarlo en su ensayo sobre *La hija de Kheops* (1989), de Laiseca, como Graciela Montaldo (1990) en el artículo “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)” desestiman la parodia para leer a Laiseca. Entre ambas, en 1984 Nora Catelli (2020), al reseñar *Canto castrato* de César Aira, asevera que “decir que

su intención es paródica no quiere decir, en estos años de ecumenismo paródico, absolutamente nada” (249). Evidentemente, para las tres críticas el concepto de parodia ya estaba agotado a mediados de los 80. Recordemos que *Matando enanos a garrotazos* se publicó en 1982.

La parodia sin risa descartada por Pauls quizá debería llamarse “estilización”, para usar el léxico de Bajtín: una imitación epigonal sin distancia, un mero uso de tópicos y recursos. Los relatos de *Matando enanos a garrotazos* se alejan de la estilización y también de la inmediatez de la sátira, es decir, de la crítica de un objeto fuera de la literatura, de los usos y costumbres de una comunidad. A lo sumo, parodia y sátira en Laisea constituirían apenas un punto de partida, al modo de *Crónicas de Bustos Domecq*, que, según Borges, “no son parodias. Simplemente vamos tan lejos como podemos” (citado en Pauls 2007: 155).

En la entrada “Humor” del *Diccionario de Borges* de Carlos R. Stortini (1986), Borges precisa qué tipo de humor le interesa y cuál no: “(...) Me gustan las bromas en las que haya un error lógico (...) Yo detesto los retruécanos, el humor con juegos de palabras al que somos tan aficionados” (112). Con otro tono, que sí admite retruécanos y da rienda suelta a la corporalidad (ausente en Borges), el humor de Laisea no es ajeno a los “errores lógicos” ni a ir tan lejos como pueda, a la postulación de lo imposible en medio de lo posible, pero con la añadidura de la “insensibilidad que suele acompañar a la risa” (Bergson 2021: 17), insensibilidad más cerca de la comicidad que del humor.¹

¹ Henri Bergson fue pionero al señalar que la risa tiene en la emoción su mayor enemigo. La ficción requiere suspensión de la incredulidad y la comicidad de la emocionalidad: las condiciones que generan lo cómico escapan a lo que Borges (1974[1930]) llama “chantaje sentimental, reducible a esta fórmula: Yo le presento un padecer; si Ud. no se conmueve, es un desalmado” (135). La hipérbole grotesca domina, en las ficciones de Laisea, la presentación de padeceres de modo grotesco,

Ni mera parodia o estilización, entonces, ya que supondría un apego demasiado cercano a procedimientos y tópicos, ni solo sátira, en la que necesariamente destacaría su voluntad crítica sobre un problema presente, la máquina narrativa de Laiseca se mueve impulsada por una matriz cómico-humorística.

El modo en que se conjugan violencia, horror y humor también aparecen en el primer volumen de cuentos de Laiseca, *Matando enanos a garrotazos*. Diez años después de la edición del libro, en una entrevista originalmente publicada en la revista *La caja* (1992), dirigida por Tomás Abraham, Laiseca (2022) deja asentada esta advertencia: “Si hay algo peor que el enano fascista es el enano cursi que casi todos llevamos dentro, en especial si somos argentinos. Es bueno mirarlo, reconocerlo y admitirlo para vacunarse contra él”. A Laiseca, en su particular cosmogonía en las que combaten las fuerzas del Ser y del Anti-Ser, le parece aún peor el enano cursi, sentimental que el fascista (quizá uno se deriva del otro). La metáfora del enano cursi se conecta con “los epilépticos del humor” descriptos en el segundo relato de *Matando enanos a garrotazos*, “El balneario de los crotos”:

Debo advertirle: *lo que voy a referir es un cuento sólo en parte*. Con la clarividencia que a usted lo caracteriza, no dudo que será capaz de vislumbrar *la verdad a través del dislocamiento de las exageraciones*.

Había una vez una raza en silla de ruedas mentales. Eran los epilépticos del humor: unos solemnes de mierda, en otras palabras (...) Habían logrado formar una nación, no obstante, y en ella mandaban. Las características eran de lo más interesantes. Había quienes, por ejemplo, quedaban podridos instantáneamente en medio de una conversación, o a través del giro de una frase. ¡Lo que puede lograr

entre el *slapstick* y lo que hoy llamaríamos *gore*. Narradas en un tono no patético, que toma distancia de lo figurado, estas escenas de crueldad podrían derivar en el chantaje ilustrado por Borges o en una literatura subrayadamente ideológica que impondría a quien lee un mensaje con el que ya se está de acuerdo de antemano.

una palabra incorrectamente usada, o la energía discordante de una falla en la sintaxis! (21-22, *itálicas nuestras*).

Así, humor, novedad, incorrección y cambio quedan asociados: el humor es transformación, el paso de un estado a otro, el equilibrismo, más que equilibrio, entre humor y horror a través de una “energía discordante”. Enanos fascistas y cursis, “chichis” (la palabra con que Laiseca designa las fuerzas del Anti-Ser, el nihilismo en contra de lo vital), raza en silla de ruedas mentales son, en definitiva, los enemigos de la poética de Laiseca y de varios sus personajes: de ahí que los mate en el título del libro. Matías Raia (2017) recupera una entrevista donde Laiseca cuenta que: “sobre este libro,

Borges dijo algo, no me leyó Borges, pero le vinieron a preguntar sobre la literatura actual, yo era joven en ese entonces. Sigo siendo el joven más viejo del mundo. Lo que dijo fue... ese libro que apareció ahora, *Matando enanos a garrotazos*, seguramente es un ensayo sobre la literatura argentina actual”.

Fogwill (2002), en su prólogo a *Aventuras de un novelista atonal*, además de ponderar la “originalidad y desparpajo” y la “desobediencia al canon narrativo oficial de Laiseca”, escribe que Laiseca supo “librarse del tono de la época y que desde entonces sigue su camino a espaldas de una demanda que combina medida en el lenguaje y trivialidad de los temas” (5). El tono oficial de la época, dominado, puede conjeturarse, por los epilépticos del humor, es sorteado por Laiseca mediante la afirmación de su desmesura verbal y seriedad temática.

No hay enanos ni garrotazos en los relatos pero sí la misma constante que en *Su turno*: escenas de muertes violentas. Laiseca se adentra en ellas mediante la saturación al máximo de la violencia al máximo pero presentándolas con un tono inesperado para tales escenas.

El primer relato de *Matando enanos a garrotazos*, “Gran caída de la indecorosa vieja”, expande el tópico de la muerte desmesurada que ya

se narraba en “Feísmo”. Aquí se cuenta la venganza de un Cadi (un magistrado) en el año 200 de la Égira, en el que existen colectivos dentro de un “remoto reino de las profundidades de Arabia” (4) pero no todavía electricidad. En este escenario discordante, que fusiona diferentes líneas temporales y referencias incompatibles, la venganza recae sobre la “vieja” del título, quien le ha clavado su cartera en el ojo al Cadi en pos de que este le ceda su asiento en el transporte público. La venganza del Cadi consiste en una larguísima serie de castigos corporales disparatados, como convertir sus tibias en flautas, narrados en un tono con visos de dibujo animado que está en falsa escuadra a lo que ocurre. El relato dice así cerca de su final: “Se moría sin haber sido torturada, ni sancionada, y ni siquiera reconvenida” (13), frase a contrapelo de los suplicios que efectivamente narrados, aunque la vieja no los ha experimentado como tales. Lo cómico opera aquí por saturación del efecto del horror y se transforma en insensible contemplación de la desgracia ajena, caso similar al áspero duelo marital contado en “El checoslovaco”.

Si en “Gran caída de la indecorosa vieja” el tono de las palabras se desajustaban del horror de las escenas narradas, en “La momia del clavicordio”, el tercer relato, las palabras directamente se desajustan de sí mismas y se convierten en cosas: en medio de un escena de intensa acción derivada de la búsqueda de la tumba del faraón Tutanchai-kowsky (otra invención discordante), uno de sus protagonistas, el egiptólogo Pedro Pecarí de los Galíndez Faisán se convierte, sin mediación o explicación, en una miríada de aves, justamente de faisanes, para escapar de la momia que lo persigue. Ya lejos de la comicidad del primer relato, lo que opera aquí es el disparate: también incurre en la lógica del dibujo animado del relato anterior, aunque sin su crueldad, pero también haciendo que el relato se transforme y avance. Resulta tentador colocarle a un relato así, y por extensión a todo el volumen, el atributo de *nonsensical*. “El nonsense” tal como G.K. Chesterton lo definió en su artículo “Humour” de 1938:

Puede describirse como un humor que ha renunciado por el momento a toda conexión con el ingenio. Es humor que abandona todo intento de justificación intelectual; y no se limita a bromear sobre la incongruencia de algún accidente o broma práctica, como un subproducto de la vida real, sino que la extrae y la disfruta por sí misma (en línea).

El *nonsense* abunda en disparate, en desquicio de la lógica, en desconexión con la razón y sus categorías. En definitiva, inhabilita preguntar “porqué”.

Mezcla impura de invención y referencialidad, el humor de Laiseca se frena antes de asemejarse al *nonsense* y oscila hacia la comicidad, a la suspensión de la sensibilidad, como ya hemos visto. Nada hay, así, de la intención de la parodia y de la sátira como polémica y como crítica: si, como quería Pauls, hay que integrar la parodia a una teoría de la risa, podemos convenir que, según Terry Eagleton (2019), la risa consiste en una materialidad bruta que excede el sentido, un exceso, en otras palabras. Un exceso, nota dominante en las narraciones de Laiseca, producto de descarrilar la razón y el sentido común de sus vías esperables. Este es, antes que la función, el efecto del tono cómico-humorístico de Laiseca. En cuanto exceso, no se le puede asignar una función, como sí parece ser una tarea más sencilla respecto de la parodia y de la sátira, formas que el humor permea y excede.

Para terminar voy a volver sobre la frase de Pauls ya citada. Allí, de los calificativos atribuidos a la parodia no integrada a una teoría de la risa, a los que Pauls les da un carácter negativo, negativos incluso con independencia de la cuestión de la parodia, quiero resaltar dos: “juego” y “pasatiempo”. Líneas antes, Pauls asevera que “Borges (...) fue y sigue siendo un escritor *serio*. Su risa solo era, solo es escuchada en su obra como un condimento lateral, una suerte de lubricante necesario para mitigar efectos abrumadores, o como un placer y un talento exteriores a la obra, puramente orales (...)” (155, énfasis en el original).

A todas luces, Pauls quiere sacar a Borges del podio de escritor solemne, serio, sin la potencia de la risa, aunque para ello descarta cualquier vínculo con el juego o pasatiempo. Sobre la seriedad y el juego, Johan Huizinga (2007) afirma que “Frente al juego tenemos ‘lo serio’ y en un sentido más especial, ‘trabajo’; a la palabra primera se le puede oponer, también, ‘la broma’” (64). Su observación sobre el par conceptual serio-juego concluye así: “El contenido significativo de ‘lo serio’ se determina y agota con la negación del juego (...) Lo serio trata de excluir el juego, mientras que el juego puede muy bien incluir lo serio” (66). ¿Entonces, por qué desestimar sin más o mayor precisión el factor lúdico de la literatura? Si el juego incluye a lo serio mientras que este rechaza a aquel y, como propone G.K. Chesterton (2007) “(...) de qué otros asuntos, si no de los serios, puede bromearse” (178), por lo tanto el factor lúdico también propicia la risa y el humor, aquello que Pauls quiere reivindicar en Borges y lo que ha tratado de esclarecer este escrito respecto de Laiseca. Según Émile Benveniste, la raíz *jocus*, una de las fuentes de “juego”, se refiere a juegos de palabras definidos por el “carácter deliberadamente ficticio de la realidad a la que aluden” (76), es decir, un juego nada ajeno a lo literario.

Ricardo Piglia propone a la risa como un elemento clave en la narrativa de Laiseca, como “la transformación del terror en una broma siniestra. La amplificación grotesca –continúa Piglia–, las comparaciones hiperbólicas y la duplicación terminan por convertir a la tragedia en una comedia brutal” (6-7). La transformación, que supone el paso del tiempo, del terror y el paso de lo trágico hacia su opuesto es efecto del humor, del trastocamiento de las coordenadas de espacio, sujeto, causalidad y tiempo. Esta es, en otras palabras, una constante en la narrativa de Laiseca, un hábito. Para Sergio Cueto (2021):

cuando es el hábito el que se presenta como la discreta perseverancia del juego y el juego despunta en la severidad del hábito como su ha-

bitación más propia, como su “arte”, entonces el juego es auténticamente infantil, y estamos ante el humor. El humor habita jugando y hace del juego un hábito. Un hábito delirante, un juego habitual, esto es el humor (285).

El humor de Laiseca en *Matando enanos a garrotazos*, entonces, no comprende un mero pasatiempo (quizás Pauls supone en este una ausencia de voluntad compositiva, ya que también le asigna el carácter de infantil) o un desvío sino que es la constante, el hábito que hace pasar el tiempo de sus narraciones y el signo del juego que oscila entre horror y risa.

* **Marcelo Bonini** es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente de nivel secundario. De 2013 a 2020 fue Auxiliar de 2da categoría (*ad honorem*) en la cátedra Literatura Argentina II de la carrera de Letras, donde actualmente se desempeña como Auxiliar de Investigación. En 2020 obtuvo una Beca Interna Doctoral de CONICET con un proyecto de investigación sobre el humor de tres narradores argentinos (César Aira, Alberto Laiseca y Rodolfo Fogwill), bajo la dirección de la Doctora Mariana Catalin. Realiza la Maestría en Literatura Argentina y el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (FHyA, UNR).

Bibliografía

- Benveniste, Émile (2015). Estructura del juego. En *Conjetural*, No. 62, abril. 71-80.
- Bergson, Henri (2021). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot.
- Borges, Jorge Luis (1974). Evaristo Carriego. En J. L. Borges, *Obras completas. 1923—1972*. Buenos Aires: Emecé. 101-172.
- Catelli, Nora (2020). *Desplazamientos necesarios*. Paraná: Eduner.
- Chesterton, Gilbert Keith (1938). Humour. Disponible en: <https://non-senselit.com/g-k-chesterton-humour-1938/>

- Chesterton, Gilbert Keith (2007). De McCabe y una divina frivolidad. En *Herejes*. España: El cobre.
- Conde de Boeck, Agustín (2017). *El monstruo del delirio*. Buenos Aires: La docta ignorancia.
- Costa, Flavia (23 de mayo de 1999). Delirios de un novelista atonal. *Suplemento Cultura de La Nación*.
- Cueto, Sergio (2021). Interludio. En *Badebec*, Vol. 11, No. 21. 282-288.
- Eagleton, Terry (2019). *Humour*. New Haven C.T.: Yale University Press.
- Fogwill, Rodolfo (2002). Prólogo. En A. Laiseca, *Aventuras de un novelista atonal*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 5-7.
- Gramuglio, María Teresa (1982). Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva. En *Punto de Vista*, año IV, No. 14, marzo-julio. 27-28.
- Huzinga, Johan (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Laiseca, Alberto (2004). [1982]. *Matando enanos a garrotazos*. Buenos Aires: Gárgola.
- Laiseca, Alberto (2022). [1992]. Centro-periferia. Disponible en: <https://revistabache.com.ar/letras/alberto-laiseca-y-la-fuerza-de-la-literatura/>
- Montaldo, Graciela (abril 1990). Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispanamérica* año 19, No. 55. 105-112.
- Pauls, Alan (2007). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Raia, Matías (2017). ¡Buena caza! Una historia detrás de *Matando enanos a garrotazos*. En *Revista invisibles*. Año 5, No. 21, agosto. Disponible en: <http://www.revistainvisibles.com/matando-enanos-a-garrotazos-laiseca.html>
- Rocco-Cuzzi, Renata y Rodríguez Pérsico, Adriana (1980). “*Su turno o la escritura robinsoniana*”. *Lecturas críticas*. 31-35.
- Stortini, Carlos (1987). *El diccionario de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.

Un chiste jodidísimo.
Lo sadeano en *Los sorias*, de Alberto Laiseca

Cristian Molina*

Mientras presentaba ante el equipo del Proyecto de Investigación Científico y Tecnológico (PICT), “Proyectos transtemporales: narrativas de larga duración”, en el que está radicado este trabajo, una propuesta para el dossier que fue publicado en enero de este 2021 en la *Revista Anclajes*, las todavía preliminares y confusas ideas sobre *Los Sorias*, de Alberto Laiseca, como una ficción de larga duración, Sandra Contreras reparó en un título que ya no es el de este trabajo, donde articulaba la extensión en el tiempo con la tortura sadeana. Contreras me preguntaba si, de algún modo, esa larga duración quería decir que atravesar la monumentalidad que hace sentir el tiempo con una densidad particular durante su lectura, era una tortura. Que no se había pensado y que, quizá, allí, se abriera la posibilidad de una lectura singular. Por supuesto que entonces no tenía una respuesta y lo único con lo que contaba era con la certeza *de estar* ante una obra que no dejaba de fascinarme.

Ahora, mientras releo su artículo sobre la extensión en Rafael Spregelburd y Mariano Llinás, me encuentro con que Contreras, a partir del artículo de Beatriz Sarlo en *Punto de vista*, “La extensión”, casi define como tortura lo que esas prácticas teatrales y cinematográficas – pero también novelescas– implicaban en cuanto a su modo de hacer tiempo. Allí, Sandra asegura que:

Es notable, y por demás interesante, en este sentido, el énfasis que Sarlo pone no solo en registrar y en exhibir los efectos corporales (excitación, hastío, irritación, desorientación en un caso, agotamiento, adormecimiento, querer moverse en el otro) que resultan del *sometimiento físico* a la extensión desmesurada (dificultad, presión y exigen-

cia física son términos recurrentes en su argumentación), sino también en dejar testimonio del suspenso al cual se exponen los espectadores desde el momento en que deciden asumir el riesgo de soportar esa dificultad (Contreras 2013: 358-359, subrayado nuestro).

El sometimiento físico a la duración del tiempo definiría, quizá, en parte, el horizonte de sentido desde donde Contreras pudo elaborar ese interrogante y respecto del cual, aún hoy, solo tengo incertezas. Aunque podríamos pensar, ahora, que la extensión es un modo sadearno de someter físicamente al lector o espectador a un goce y, en este sentido, todas las ficciones de larga duración implicarían alguna experiencia de la desmesura y del exceso que se hace sentir corporalmente en tanto experiencia de los límites, tortuosa.

Por otro lado, es evidente que, a su vez, si algo se extiende en *Los Sorias* es una acumulación frenética y despiadada de torturas que tanto el Monitor como el Soriator producen desde sus roles de jefes de Estado y con las cuales gozan. Tales imágenes son, para el lector, el contacto con una repetición que adviene con el tiempo y que satura la narración. Pero además, es justamente allí, donde se redefine lo sadearno en Laisea y en ese hacer tiempo que la novela implica, sobre el cual me he referido en trabajos previos (Molina 2021). Hay tres momentos donde el narrador define modos de lo sadearno. El primero corresponde a la formulación de un sadismo religioso y ritual que supone un modo de ligar comunidad a partir de la religión. En el mundo politeísta de *Los sorias*, existe un dios del mal que inspira actos de sadismo, pero para combatirlo, la comunidad también apela a actos sádicos de los más terribles como rituales pedagógicos para enfrentar un mundo maldito. De modo contrario, una contraeducación se imparte, además, por imágenes del arte que revelan un sadismo admirable, que pareciera poner en peligro o cuestionar, incluso, la aparente falta de dolor en los ritos. Y entonces, en una primera formulación, el arte sadearno aparece en *Los sorias*, diferenciado del sadismo del

mundo y de la religión, como aquél que puede hacer visibilizar, justamente, la tortura y el dolor de lo que está normalizado. Una doble valencia contradictoria de lo sadearno, al mismo tiempo que una redefinición de sus límites.

Sin embargo, esta ambivalencia ante lo sadearno, se reconfigura en el “capítulo Moby Dick” de la novela, es decir, el “22. Los jolgorios”. Allí, no solo aparece el dibujo de una ballena blanca, que pone en relación las dos novelas monstruosas, sino que advertimos el poder tiránico de lo sadearno como mecanismo de control y destrucción de los cuerpos. El capítulo plantea la construcción monumental de un acuario de un kilómetro de largo por un kilómetro y medio de ancho, y de 300 metros de profundidad, para pescar toda clase de animales marinos. En un pequeño barco el Monitor y sus allegados se encuentran pescando tiburones. Los animales son modificados genéticamente y ahí nos enteramos de que el cetáceo blanco, por ejemplo, tiene una dentadura-guillotina. En un momento, se percatan de que los sorias han cruzado la frontera y van a perpetuar un atentado contra El Monitor mediante una bomba de tiempo. Los detienen. Se dirigen, así, a la Cámara de Torturas Nº 408, del Centro de Computación. Allí, había tres mujeres capturadas y la atención de la novela se centra en la tortura de una de ellas, a la que se decide lanzarla a los cocodrilos. El animal hace tiempo para que la víctima sufra, antes de comerle los pechos. En el mundo sádico y guerrero de *Los sorias*, los enemigos capturados, que, en la lógica tirana, no dejan de multiplicarse y aparecer por todos lados, incluso entre planos astrales y mágicos, son torturados mediante un tiempo que expande sus sufrimientos. Existen salas de torturas y máquinas que se multiplican hasta el infinito. El poder político usa al cocodrilo para aumentar su poder mediante el goce de la tortura en el espacio, pero también en el tiempo, lentamente, manteniéndolo, haciéndolo durar, incluso como registro artístico. Porque allí, inclusive, Monitor ordena, previamente: -“Échenla así, desnuda.

Y filmenlo todo. Fuertes luces para que no haya subexposición. Construiremos poco a poco nuestra Obra maestra” (Laiseca 2015: 156). Se trata de “Las torturas y los goces”:

Porque uno de sus delirios secretos, que ni con sus mujeres compartía, era éste: una vez finalizada y ganada la inevitable guerra mundial que se venía, abdicar de su monitoriatura –ya estaba harto de ser Monitor– y transformarse en un simple particular. Entonces dedicarse al cine. Su primera película se llamaría *Las torturas y los goces*. Iba a narrar una semana en la vida de un hombre que, mediante un poderoso aparato que lo protege, asiste a –y participa de– las lujurias más desaforadas y las torturas más espantosas (Laiseca 2015: 119).

Es decir, acá, así como lo sadeano oscilaba precedentemente en sus valencias, el arte al servicio del poder político tirano se convierte en un instrumento que expone la tortura, pero no deja de participar de ella. Las valencias del arte sadeano, en Laiseca, son cambiantes y también recortan sus límites de manera distinta. Pero lo interesante, allí, es cómo el poder tiránico multiplica, extiende y hace durar en el tiempo la tortura como un cocodrilo insaciable ante una víctima. La lógica del poder político en Laiseca es siempre sadeana y temporal: están los países, los dirigentes, pero también los habitantes de esas geografías cerradas que constantemente se interpenetran, con deseos de aniquilación gozosa que satura todo el tiempo de lectura de la novela. Solo que en este caso, la víctima del cocodrilo es una mujer y ahí se concentra la atención.

Porque también, como el arte, el rol de la mujer cambia en ese mundo sadeano. Si la mayoría del tiempo es la víctima, en otros momentos, mediante una lógica empoderada, puede transformar o propender a transformar, amorosamente, mediante un amor tirano, incluso al Monitor. Esto ocurre con su amada, La lujuriosa, que tenía, en sus primeras apariciones, entre otros, *La filosofía en el tocador*, de Sade, en la cartera, y que sorprende a todos porque “Ella eligió el orgasmo,

civilización tan perfecta que ni ruinas deja” (Laiseca 2015: 881). Es ante ella que El Monitor comienza a redimirse y a manifestar ciertas transformaciones sobre el final entrópico que la novela moviliza. El Monitor la ve dormir abrazada a un osito de peluche y nos enteramos del desenfreno erótico que lo hace engañarlo hasta con el lechero; pero lejos de querer aniquilarla, El Monitor la perdona y asume los celos como algo que debe desarticular para seguir con ella. Lo toma, dice la novela, como una gracia: “el pansexualismo de Kundry era su manera de serle fiel” (Laiseca 2015: 1112). La lujuriosa, devenida Kundry por identificación con el personaje de Persifal, de Wagner, incluso lo hace replantearse al Monitor abandonar su anillo de poder, renunciar a él, en un sueño donde por primera vez ve a la Tecnocracia en su totalidad: “un mundo de Dioses, magos, héroes, traidores, gigantes, enanos, dragones, delirantes, sabios locos, santos, asesinos, máquinas que hablan, ninfas y doncellas guerreras” (Laiseca 2015: 1114). El amor saca al Monitor fuera de sí, pero no es cualquier amor, sino uno excesivamente sexual, desbordado y con el marqués de Sade en el bolsillo. Al punto tal de que esa Kundry Wagneriana y sadeana subvierte los roles:

Sin embargo era cosa de ver si sus propósitos habrían de coincidir con los de ella, ya que a ésta poco le gustaban las actitudes pasivas. Comenzó una lucha sin cuartel, a fin de establecer quién sería el violador. Someter a La lujuriosa a sus bajos instintos no iba a resultar asunto sencillo, dada la experiencia ostentada por ella en prácticas de combate. En realidad el problema se reducía a uno: Kundry deseaba conseguir un acompañante contrafóbico, para exorcizar los innumerales objetos fóbigenos que esa mañana la obsesionaban.

(...)

A fuerza de codazos y golpes de karate –como los que al parecer dan las frágiles y delicadas japonesas en los subtes de Tokio–, esta apache

brotada de los bajos fondos logró poner a su adversario de espaldas. Había derrumbado al Gobierno esa golpista.

Nadie supo jamás –ni siquiera el legendario Decamerón de Gaula– que aquella mañana, y durante algunos minutos, la Tecnocracia había quedado acéfala (Laiseca 2015: 1119).

Es el sexo sadeano, exacerbado y devenido relación amorosa, el que da vueltas las cosas; empodera a las víctimas, las saca de su rol y transforma la monstruosa figura, incluso, de un dictador. Kundry tiene la potencia, el poder, de dar vuelta un Gobierno, de dejarlo acéfalo, de dominar al Monstruo, siquiera en el plano de lo simbólico. Los cambios son casi imperceptibles, pero es a partir de esa retórica sexo-amorosa que el Monitor no solo ve por primera vez la totalidad de la tecnocracia como una civilización compuesta por personas en diversos roles, si no que se entrega al final entrópico de la novela con una actitud más compasiva. Es sobre ese final que el Monitor tiene una humanización compasiva por los otros y la tortura prácticamente desaparece del horizonte, aunque ya todo es destrucción.

Sin embargo, algo comienza a ser notable en cada episodio, el exceso arrastra, en la escritura de Laiseca, un humor delirante y ambiguo que permea todo, porque, como asegura la narración desde el capítulo 1: “Lo notable: esto parece un chiste jodidísimo, dicho con toda su brillantez sádica” (Laiseca 2015: 22). Lo que en términos de Piglia fue leído como “La transformación del terror en una broma siniestra” (Piglia 2015: 11). En efecto, si ya Freud advertía sobre los contenidos latentes e inconscientes del chiste, Laiseca redobla la apuesta; lo convierte en jodidísimo, pero desde una brillantez sádica. Lejos de la hegemonía europea del siglo XX que se tomó a Sade en serio, Laiseca, como en Pizarnik y como en algunos momentos de la obra de Lamborghini, lo pone a funcionar en el terreno de un humor grotesco a lo Rabelais, por momentos (recordemos el capítulo y canción de la enorme concha de la vieja que irrumpe en la narración); pero siempre

jodidísimo. Sin embargo, el humor, lo sabemos por los trabajos del psicoanálisis, pero también por los de Bajtín, tiene algo de ambivalente, puesto que da vueltas las lógicas del mundo cotidianas y normalizadoras, siquiera por un momento, el que dura el chiste. Laiseca, sin embargo, lo hace durar a lo largo de 1300 páginas. Y más, puesto que al tratarse de una ficción extendida en el tiempo, vuelve en casi toda su obra y reaparece, este humor jodidísimo escrito con su brillantez sádica, en el *Manual sadomasoporno*, editado por primera vez por Carne Argentina en 2007 y reeditado en 2017 por Muerde muertos. Está dedicado a Selva Almada, editora del libro, quien se convierte en su contratapista, gracias a lo cual nos enteramos de que se trataba para él de “un decálogo sadomasoquista”:

Revolvió la pila de hojas, llenas de arriba abajo por su letra enorme, de bordes afilados, y empezó a leer mientras se interrumpía a sí mismo con grandes carcajadas. A la semana siguiente tenía más anotaciones que nos leyó y a la siguiente otras más. Creo que fue entonces cuando lo miré por sobre el desorden monumental de su escritorio y le dije: podría escribir un libro con esos textos, un libro objeto, los textos y algunas ilustraciones, un libro corto, algo inusual en el resto de su obra. Él me miró interesado, pero enseguida me dijo: ¿pero quién va a querer publicar algo así, querida? En ese entonces, con unos amigos teníamos un sello pequeñísimo que se llamaba Carne Argentina, así que lo miré de frente, envalentonada, y le dije: yo se lo voy a publicar.

Èl se rió y supuse que no me estaba tomando en serio, pero a la semana el borrador del Manual ya tenía su propia pilita de hojas. Cuando llegué a su casa, golpeó los papeles con un dedo y me dijo: le hice caso y lo estoy escribiendo” (Almada 2017: s/n).

Así, el decálogo sadomasoporno, editado e impulsado amorosamente por Selva Almada, se convierte en real. Saca a Laiseca del mero ejerci-

cio y le permite pensar en un libro. Lo interesante del relato de Almada son las carcajadas y risas de Laiseca, primero ante la propia textualidad, luego hacia la posibilidad de devenir libro. Son, en ambos casos, síntomas de la capacidad liberadora del humor y de una escritura que se piensa y se hace para devenir risa. Por eso, a pesar de que leemos en el Manual cosas como “el sádico le dice a su mascota: ‘te voy a matirizar, humillar, violar, preñar y, por fin, abandonar’”. Y la mosca le contesta a su sádico: ‘Abandoname, abandoname. Pero, por favor, nunca me abandones’” (Laiseca 2017: 15), no podemos tomarlo en serio completamente. Se nos aparece la idea de un juego imaginario, chistoso, que nos lleva, de inmediato, a esa inversión de roles entre Monitor y Kundry sobre la cama que supone una acefalía del Estado. Porque el “sadismo es amor”, propone en la apertura del libro. Nada más chistoso que esa consigna, pero nada más verdadero tanto en *Los sorias* como en *El Manual Sadomasoporno*.

El humor hace posible el sostén de la lectura de un universo siniestro, terrorífico y tortuoso. Son los juegos de lenguaje –donde reverbera lo popular rabelaiseano como una invención corpo-significante–, los que airean y sostienen la lectura. Es la construcción de una lengua delirante que saca la carcajada de Laiseca en los lectores, cuando los disparates tienen lugar; y sobre todo, cuando eso terrorífico queda desbaratado como un absurdo del poder risible. Sin embargo, ese chiste es amargo, jodidísimo, en el límite de una ironía insoportable.

No puedo evitar pensar que ese chiste que dura arranca a escribirse –al menos su última versión– en la década de los años setenta, una temporalidad convulsa y signada por la tortura estatal con la toma del poder de la Junta Militar que da origen a la Dictadura Argentina. ¿Cómo no leer esos dictadores y torturas que se extienden y repiten durante la novela como un registro en otro plano de lo que sucedía en lo real? Por prurito autonomista y para evitar cualquier relación referencial, las lecturas inmanentistas de la obra de Laiseca han eludido

este problema que, ahora, se vuelve evidente. Uno que nos hace volver al principio de este artículo. Es cierto que el sometimiento físico a la larga duración que supone *Los sorias* se sostiene en una iteración proliferante de torturas chistosas (sic). Pero es justamente en ese aumento del desorden entrópico paulatino que dirige la flecha del tiempo a la destrucción de la Tecnocracia, cuando Monitor cambia sus modos de ejercer el poder. La entropía y el paso del tiempo, sobre el final, transforman al personaje en otro, el sistema de poder en otro. ¿No es este el chiste jodidísimo de un Laiseca que hace durar su ficción desde la dictadura, pasando por el juicio a las Juntas y, luego, en pleno menemismo, por la obediencia debida y el punto final, en plena democracia? El chiste del poder argentino, de la dictadura a la democracia, y todo sigue igual, con los victimarios redimidos y transformados en indultados por la realidad misma de los años noventa. Claro que, como decíamos, no hay una relación directa y alegórica entre la ficción que dura y las temporalidades históricas, sino un retorno de lo siniestro en forma de un chiste jodidísimo en otro plano, el de la ficción. Si algo hace el humor y el chiste es desacreditar su pertenencia a lo real, al tiempo que habilitar la entrada de un fantasma inconsciente donde se cuele algo de verdad. El chiste funciona dentro de la misma lógica del plano astral, del salto entre planos que, hemos indicado en otro trabajo, sostienen el universo de la novela (Molina 2021). Por ende, lo real y lo ficcional no se corresponden uno a uno, pero guardan una relación, un mínimo de verdad, un cordón de plata o un chiste. Por este motivo, la carcajada es ambivalente: brillante y sádica a la vez, asegura la novela. Porque si, por un lado, reenvía a las temporalidades de la reconstrucción democrática donde los verdugos se redimen y son perdonados, absurda y siniestramente, pasan todo el tiempo de los monstruos a los redimidos en la justicia; por el otro, en ese otro plano de la ficción, se plantea la posibilidad manifiesta de que, incluso, el peor de los monstruos pueda “humanizarse” por amor.

La transformación final de Monitor, mientras la destrucción aparente y entrópica de la Tecnocracia se lleva adelante, nos hace sospechar también que más que la tortura, es otra cosa lo que adviene en el extenso tiempo de lectura, que modifica ese despiadado sistema de violencias estatales universalizadas a partir de un chiste jodidísimo: un posible después, una transformación de lo que, sin embargo, se repite. En *Interpelaciones. Indicios y fracturas en textos latinoamericanos*, Luz Rodríguez Carranza sostiene respecto de las imágenes que “la repetición es el mecanismo que las adelgaza hasta la transparencia, y las vuelve un juego intrascendente, de niños o de adultos” (Rodríguez Carranza 2019: 146). A pesar de los síntomas de sometimiento físico a la extensión, en el final, se produce un alivio triste, que se sostiene en la ambivalencia de un tiempo por venir, de un después de la Tecnocracia, en el que el sadismo del tirano se ha transformado en otra cosa y que la novela deja en suspenso. La extensión como sometimiento físico da lugar a la posibilidad de un tiempo en el que la tiranía y la tortura pierden efecto, se destruyen. Y, entonces, lo que emerge es la posibilidad de que ese horror se transforme en broma, como decía Piglia. Pero jodidísima y con toda su brillantez sádica. El poder de la novela es el poder sádico que se mantiene en la repetición, transformándose y eludiendo de responsabilidad mediante una humanización empática a sus verdugos. Es, para Laiseca, quien declara que siempre le interesa el problema del poder, un modo de hacer evidente, en la ficción, que la jodidísima realidad argentina de la transición democrática parece un chiste.

***Cristian Molina** es Doctor en Humanidades y Artes, Mención Literatura y Magister en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Es profesor titular de Literatura Europea II en la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Es investigador adjunto de CONICET, Director del Centro de Estudios de Otras Literaturas y Vicedirector del Instituto de Estudios

Críticos en Humanidades. Se ha desempeñado como editor en publicaciones académicas. Ha sido curador del Festival Internacional de Poesía de Rosario (2021) y Coordinador general del mismo en el 2022. Ha publicado el libro *Relatos de Mercado. Literatura y mercado en el Cono Sur* (1990-2008) y numerosos artículos y capítulos de libros sobre relaciones de la literatura argentina con otras literaturas. Colaboró como reseñista de literatura en diversos medios. Ha escrito también los libros de ficción: *Blog* (2012), *Lu Ciana* (2013), *Wachi book* (2014), *Un pequeño mundo enfermo* (2014), *Machos de Campo* (2017) y *Sus bellos ojos que tanto odiaré* (2017), *Poesía Molotov* (2020) y *La Juanita* (2021).

Bibliografía

- Aichino, María Celeste - Conde De Boeck, Agustín (2019). *Sinfonía para un monstruo*. Villa María: Eduvim.
- Almada, Selva (2017). “Contratapa”. En Laiseca, Alberto. *Manual Sodomasoporno*. Buenos Aires: Muerdemuertos, s/n.
- Chacón, Pablo. “Una novela que se convirtió en epopeya”. *La Nación*, 8 de abril de 1998, s/n.
- Contreras, Sandra (2013). “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)”. *Cuadernos de Literatura*, XVII, 33. 355-376.
- Fernández González, Carlos (2014). “Alcances y dimensiones del plagio en la narrativa de Alberto Laiseca: alrededor de *Por favor ¡plágienme!*”. *Revista Chilena de Literatura*, 87. 89-113.
- Laiseca, Alberto (2015). *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg.
- Laiseca, Alberto (1988). “Los sorias por Laiseca”. *Babel. Revista de libros*, 4, septiembre. 21.
- Laiseca, Alberto (2017). *Manual sodomasoporno*. Buenos Aires: Muerdemuertos.
- Montaldo, Graciela (1990). “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años ’80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispanéfrica*, 19, 55, abril. 105-112.
- Piglia, Ricardo (2015). “Prólogo”. En Alberto Laiseca, *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg. 11-14.

Soto, Maximiliano (2014). “Si quiero ser clásico, puedo”. *Ambito financiero*, 23 de abril, s/n.

La enciclopedia de César Aira: algunas anotaciones a la luz de Roland Barthes

Juliana Regis*

Tanto la extensión y la magnitud como la hiperproductividad y la ambición afirmativa de la obra de César Aira (1949) han sido para la crítica objetos de interés y de debate a lo largo de las últimas dos décadas. También lo han sido sus continuidades y rupturas con el universo borgeano, a partir de motivos como el *todo*, el *universo* y las categorías mismas de *ficción*, *autoficción* y *escrituras del yo*. Hay, sin embargo, un subtema que me interesa dentro de una de las perspectivas mencionadas, el todo (el *todo* Aira), que insiste en las investigaciones de la crítica pero que, sin embargo, parece encontrarse aún disperso: me refiero a la pregunta por la enciclopedia. Dicha pregunta se vuelve evidente si consideramos la enorme impronta que de ella hay en la tradición literaria de nuestro país desde Borges (tomemos “Tlön...”, en donde la enciclopedia aparece como tema, pero también casi toda su obra, que puede pensarse como gran juego enciclopédico) hasta las producciones inclasificables de María Negroni, su extraña heredera (*Museo negro*, *Galería fantástica*, *Pequeño mundo ilustrado*, *Objeto Satie*, *Archivo Dickinson*, *Elegía Joseph Cornell*). La genealogía, por caso, continúa escribiéndose incluso hoy; sabemos que tiene una presencia especialmente fuerte en la poesía, desde las discusiones entre el objetivismo y el neobarroco en adelante. Pero ¿qué lugar ocupa en este linaje particular la obra de César Aira?

Sandra Contreras, una de las primeras en abordar la obra airiana desde perspectivas ya clásicas como la reconfiguración del realismo que tiene lugar en sus novelas, propone leer a Aira en clave *documental*. En su ensayo “En torno al realismo” (2018) despliega dos poderosas hipótesis sobre ambos aspectos. La primera señala que el realismo en Aira es un dispositivo orientado a la producción de un “efecto de real”

(34),¹ entendiendo por realismo no la utilización de una forma comúnmente consensuada, sino la postulación de realidades de acuerdo a un proyecto con “prisa por llegar a lo real”. La segunda indica que el de Aira es un *realismo de documentación* (35), una suerte de realismo etnográfico que estaría buscando dejar testimonio de una época o de una civilización, para que los lectores de una hipotética Argentina futura puedan reconstruir ese mundo pasado.² La vinculación con la enciclopedia, aunque Contreras no se detenga en este término, se puede establecer claramente cuando recuperamos la definición que proporciona el propio Denis Diderot sobre la misma:

¹ “Efecto que resulta de la figuración de una inmediata conexión con la realidad (la inmediatez, por ejemplo, con la que irrumpe, se explicita y se reafirma, siempre, una constatación: “esto es real”) pero también la de la postulación de un método que tiene como aspiración incorporar “fragmentos de realidad” (de lo que se trata es de “meter” “lo que pasó”, cómo sea, en el relato, “venga a cuento o no”: léase *Un sueño realizado, Cumpleaños, Los misterios de Rosario, El congreso de literatura*) y que da por resultado, en el cumplimiento de esa exigencia, una deformación del relato: una incoherencia, un salvajismo formal, un carácter caótico, abigarrado” (2018: 34-35).

² “La segunda hipótesis postulaba leer la forma de un *realismo de documentación* que, en los tramos más verosímiles del relato –los que preceden al desenfreno del delirio–, estaría dejando fragmentos, imágenes, de las “civilizaciones” que la literatura de Aira disemina por la Argentina: la civilización juvenil de las calles de Flores, la de los travestis y el fútbol en las sierras cordobesas, la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el proletariado expandido en la villa, la de los kioscos y los conventos del barrio (...). Una vuelta sobre el realismo clásico, podría decirse, en la medida en que el método parece funcionar *transfigurándolo* en su nudo mismo: su vocación de totalidad, a través de una forma *indicial* (no se trataría aquí de un proceso de reconstrucción de la realidad mediante el artificio de la verosimilitud sino de un método de registro que iría dejando anotaciones, huellas, de una conexión con la realidad que tendría en la explosión, en la violencia de su irrupción, su forma más estricta); y su vínculo con el presente, a través de una forma *testamentaria* (...). Y es este carácter indicial y testamentario el que le estaría dando al realismo de documentación una fisonomía muy propia: una suerte de etnografía anticipada más que un género del presente (que es, en la tradición de Bajtín, el signo de la novela realista moderna)” (2018: 37).

"ENCICLOPEDIA" significa encadenamiento de conocimientos (...). En efecto, el objetivo de una enciclopedia es reunir los conocimientos esparcidos sobre la superficie de la tierra, exponer el sistema general a los hombres con los que vivimos, y transmitirlo a los hombres que vendrán después de nosotros (1755: 635).

Mariano García, autor de *Degeneraciones textuales* (2006), es otro de los críticos que se propuso leer *todo* Aira y, en esa empresa, el recurso a la forma de la enciclopedia, antes incluso que a la novela folletinesca o a otras formas vinculadas más directamente al realismo clásico, le resultó iluminador: "Cada libro de Aira –dice al analizar *Las curas milagrosas del Doctor Aira*– es como un fascículo del Doctor Aira, un fragmento del continuo, una entrada de la Enciclopedia, una clave del jeroglífico" (2003: 6). La idea de una enciclopedia airiana no sería solamente una metáfora de la *forma* que adopta dicha obra sino que aparece tematizada en novelas como la mencionada en el fragmento citado (*Las curas*, de 1998) y *Cumpleaños* (2001).

De modo más tangencial a la crítica, también podemos mencionar que cierta voluntad de lectura enciclopédica de Aira se desprende de *César Aira: un catálogo*, publicado por el escritor Ricardo Strafacce en 2018. La tarea que emprendió Strafacce consistió, primero, en ordenar alfabéticamente las obras de Aira y, luego, elegir una página de cada novela que fuera síntesis o expresión de la misma. El objetivo: que el lector aficionado pudiese acceder rápidamente a una cita del autor y, quizás, sentirse atraído a leer la novela completa, o incluso – en un raptó de curiosidad– *todo* Aira.³

La pregunta que se desprende aquí sería la siguiente: ¿hasta dónde puede leerse a Aira como una enciclopedia? ¿Hay alguna veta de lectura que pueda añadirse o pensarse, además de las ya expuestas? (Es

³ "No descarto —¿por qué habría de hacerlo?— la existencia de lectores a quienes la lectura de mi libro motive a emprender la lectura de toda la obra de Aira".

decir, que la obra de Aira *parece* una enciclopedia con novelas–fascículo y que además *tematiza* la enciclopedia o teoriza sobre ella en algunas novelas). En este punto, me gustaría desviarme de las posturas críticas hasta aquí expuesta para abordar, por un lado, una noción que puede resultar esclarecedora: la de “ficciones enciclopédicas”, recuperada por Lucía Vogelfang en torno al tricentenario de Diderot; y, por otro lado, las ideas de otro pensador de la enciclopedia, Roland Barthes.

En “Ficciones enciclopédicas: herencias y filiaciones” (2015), Vogelfang afirma que:

la idea de que ciertos textos son ‘enciclopédicos’ se ha vuelto bastante común en la crítica: la Biblia, la *Divina Comedia* como tratado de astronomía medieval, Rabelais que describe la medicina del Renacimiento, *Don Quijote* y su ciencia de las armas, *Moby Dick* como enciclopedia de cetología, el *Ulises* y los *Cantos* de Pound (107).⁴

Sin embargo, habría una pestaña o subíndice que señala la autora dentro de este grupo de obras: las novelas–lista o novelas–inventario. “Estas ficciones”, continúa Vogelfang, “comparten con la enciclopedia cierta ilegibilidad. En el caso de la enciclopedia el tamaño es lo intimidante (...). En estas ficciones, en cambio, lo intimidante es su naturaleza: estas empresas son el audaz proyecto de abarcar todo lo que puede ser conocido dentro de las tapas de un libro” (107). Dentro de

⁴ Sigue la cita: “Northrop Frye, en su propia “enciclopedia” de las formas y modos literarios que es *Anatomía de la crítica*, ve un “impulso enciclopédico” (Clark: 95) en la literatura temática, una forma continua y unificada de resumir el conocimiento de una cultura en un momento particular de la historia. Este impulso se extiende en Francia al proyecto de la semiótica y a las exploraciones post–saussurianas del discurso y de la textualidad, la obra de Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Foucault (con su “Archivo”, otro término para enciclopedia) y Vincent Descombes evidencian la fascinación por la enciclopedia”.

ese subgrupo se mencionan obras como *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, así como también casi todas las de Georges Perec (*La vie mode d'emploi*, *Les choses*, *Especies d'espaces*, *Penser/Classer*), y *Exercices de style* de Raymond Queneau.

La hipótesis de Vogelfang es que estas obras, que continúan el legado moderno de Flaubert, encuentran su origen en un texto que inmediatamente dudáramos en vincular con lo literario: la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert. Esta enciclopedia constituyó, como sabemos, el primer gran compendio occidental del conocimiento (anterior incluso, por pocos años, a la *Enciclopedia Britannica*), y fue, como dice María Negroni en *Pequeño mundo ilustrado*, “una verdadera máquina de guerra al servicio del Iluminismo” (“Enciclopedias”, 2013: 58). Se trataría entonces de una paradoja o contradicción: la *Enciclopedia* de Diderot nace con una intención de cuestionar el poder divino y el oscurantismo, insuflando el espíritu revolucionario que tendrá lugar años más tarde; mientras que, por el contrario, las literaturas del siglo XX que se volcaron a la forma enciclopédica pusieron el énfasis en el juego con sus límites y con la (im)posibilidad de encerrar la totalidad del mundo detrás de la compartimentación, la clasificación y el lenguaje. Recordemos aquí la lectura que hace Foucault de “El idioma analítico de John Wilkins” en el prólogo a *Les mots et les choses*.

Pero podemos ir un poco más lejos aún para pensar la enciclopedia. Fue Roland Barthes quizás uno de los primeros en ensayar vinculaciones entre este género discursivo específico y la literatura, o al menos es lo que hizo en su célebre ensayo “Las láminas de la *Enciclopedia*”. En este texto de 1964, recopilado en los “Nuevos ensayos críticos” de *El grado cero de la escritura*, Barthes se detiene a analizar la famosa enciclopedia de Diderot y D'Alembert, para dar cuenta del particular efecto literario que leía en sus láminas ilustradas. Según María Negroni, Barthes fue el primero en notar el carácter excedentario de esas láminas de la *Enciclopedia*, su “súbita filtración del ‘mal’

(¿la voz del deseo?)” (2013: 58). El gesto de Barthes no es nuevo ni sorprendente: se observa con detenimiento una obra aparentemente cerrada, rodeada de consensos cristalizados (una Obra de la ciencia, un estandarte del Iluminismo y la Razón) y se lee allí el *resto*, lo excedentario, la literatura.

“Las láminas de la *Enciclopedia*” inicia con una afirmación tajante: la literatura francesa se ha demorado largo tiempo en descubrir el objeto. Éste, que constituye un problema central en Barthes, no aparecerá con gravedad sino hasta Balzac. Sin embargo, continúa Barthes, el objeto ya había sido explorado antes por la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert. Pero lo que le interesa, principalmente, es el tratamiento que del objeto se hace en las famosas láminas, aquellas voluminosas páginas de ilustraciones en donde, según el crítico, la voluntad de mostración y de instrucción quedaba suspendida:

La mayoría de estas láminas están formadas de dos partes; en la parte inferior, la herramienta o el gesto (objeto de la demostración), aislado de todo contexto real (...); esta parte de la lámina tiene el rol de declinar de alguna forma el objeto, manifestar su paradigma; por el contrario, en la parte superior o viñeta, ese mismo objeto (y sus variedades) está tomado en una escena viviente (...): se encuentra aquí la dimensión sintagmática del mensaje (2015: 91).

De este modo, las láminas darían cuenta de un resto insuprimible, en tanto dan lugar a una excedencia respecto de los objetivos que plantea la forma enciclopédica. Es que, según Barthes, las láminas tienen un impulso artístico (reflejado en la discontinuidad del objeto “aislado”) y una función épica: mostrar al objeto en todo su trayecto, desde su origen en la naturaleza hasta su final glorioso, en el que la materia ha sido transformada y dominada por el hombre. La imagen enciclopédica practica así una “poética” y “no hay lámina de la Enciclopedia que no vibre más allá de su propósito demostrativo” (2015: 96).

Entonces, volviendo a Aira, ¿cómo pensar los vínculos entre enciclopedia y literatura? Si, como quiere Barthes, a la *Enciclopedia* se le cuela lo literario, y busca volver arte los objetos, podríamos entonces calcular que las ficciones enciclopédicas (si es que podemos considerar a Aira dentro de esa serie) buscan en cambio la creación del objeto real, de un mundo nuevo que no ha sido catalogado todavía y que pueda ser abarcado dentro de las tapas de un libro. Las ficciones enciclopédicas se conectarían así con un modo de ser del objeto que es anterior a la literatura, o, por lo menos, a la literatura moderna. Dice Vogel-fang:

Las obras enciclopédicas proponen un arte que no es mera descripción de la vida sino puerta de entrada a otra realidad. Acuden a las técnicas del collage, a la suma de segmentos desacompañados y reorganizables, de estructuras o sistemas modelados para afectarse unos a otros ad aeternum. Su anhelo es asimilar y adaptar dialectos e idiomas distintos, autores, ideas y títulos previos (...). Quien está acostumbrado a encontrar en una novela una trama y un manojo de personajes con quienes identificarse terminaría invariablemente extraviado (110-111).

En este punto, me gustaría traer a la discusión a otra estudiosa de la obra de Aira, Valeria Sager. A diferencia de Mariano García, para Sager (2014) la opción por la enciclopedia no alcanzaría para leer el carácter de proyecto que guía la obra de Aira. Pensar su obra como una sucesión de “fascículos” sería un paso previo antes de comprender que no importa tanto lo prolífico y continuo de sus obras (aquello que Sager denomina “procedimiento”) como la idea de volumen a la que apunta el proyecto Aira: una obra colosal, inmensa y hasta incluso tangible: “Como si lo que Aira propusiera es que la forma de su obra puede ser pensada [como] la construcción de algo que se proyecta o se imagina, imponente y tangible, en tres dimensiones: un es-

pacio semejante al mundo entero” (19). Más adelante, la autora despliega otra hipótesis que permite vincular a Aira con la enciclopedia no sólo a través de la idea de volumen sino también de demostración; es lo que sucede cuando se analiza la naturaleza específica del verosímil construido por Aira:

Si hay algo que la escritura de Aira parece querer exhibir como valor, es que su habilidad para construir un relato a partir de cualquier ocurrencia se despliegue y se deje ver, también, como una habilidad demostrativa. Si la primera ambición se hace notar en la energía con la que se impulsan las ampliaciones, las explicaciones, los cruces entre historias disímiles y las derivas que suceden a la indicación de que algo inesperado ha ocurrido, es en la búsqueda de un efecto de demostración donde se registra con una particular intensidad (203).

Demostración (aún si se trata de un gesto), documentación etnográfica: la obra de Aira resulta tan amplia y ambiciosa como la más solemne y provocadora de las enciclopedias. Tal vez el acierto de la afirmación de García de que la obra de Aira puede leerse como enciclopedia esté no sólo en la explicación de las dimensiones físicas de la obra sino de las voluntades tan similares que las convocan (en el medio, ocurren casi tres siglos de literatura). Con una diferencia sutil: una nacería para tirar abajo un orden mientras que la otra, para crearlo. Así, no sería tanto la forma de la enciclopedia lo que imita Aira (o lo único) sino su deseo, su espíritu más originario. La *Enciclopedia* crea un mundo al momento de legarlo; Aira lo lega, creándolo.

Conclusiones

Tal vez resulte problemático pensar en la literatura de Aira como una enciclopedia en sus términos estrictos, o como una más de esas ficciones enciclopédicas que menciona Vogelfang (Queneau, Perec, Flaubert, dan mejor cuenta de este tipo de literatura; nosotros podemos agregar aquí, como ya mencionamos, a María Negroni), sino qué

ideas en torno a la enciclopedia se desprenden de su obra y cómo el texto de Barthes nos puede ayudar a pensar estas figuraciones: la enciclopedia como *forma*, como procedimiento pero también como modo de ser de la literatura. Si bien está claro a qué se refiere cuando piensa las “novelas-inventario”, algunas afirmaciones de Vogelfang sobre las ficciones enciclopédicas bien podrían aplicarse a la obra de Aira y al modo en que la crítica ha intentado leerlo:

El sueño de abarcar una totalidad implica multiplicar puntos de vista, acumular información y detalles, y entretener con el vaivén gramatical. Estos volúmenes se resisten a una lectura descomprometida, fugaz o negligente. Al contrario, exigen atención, resignación y calma. Como la enciclopedia, son un montaje de lenguajes, conocimientos, modos, y el lector debe descubrir los engranajes y formas de funcionamiento de esa máquina textual (110).

La idea de máquina, nombre con el que los propios Diderot y D’Alembert definen su enciclopedia en el prólogo, nos resulta por otro lado familiar a la idea de *procedimiento* con la que se suele describir la obra de Aira –y que constituye una de las preocupaciones centrales de su poética– al definirla en relación a las vanguardias: mecanismo, dispositivo, aparato para generar relatos.

Sabemos, gracias a la Antropología y la Historia, que la escritura surgió hace miles de años como una manera de inscribir, anotar y contabilizar bienes y transacciones. Dice Barthes en “Las láminas de la *Enciclopedia*”: “la preeminencia del objeto en este mundo procede de una voluntad de inventario” (2015: 88). Exagerando al modo Barthes, podríamos pensar entonces que la escritura y el objeto tienen un origen similar, son el resultado del mismo deseo. El objeto no precede a su inscripción, es la escritura la que lo inaugura. Leer y transformar este origen es lo que la enciclopedia supo mejor que nadie.

***Juliana Regis** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se desempeña como profesora de Literatura y Prácticas del Lenguaje en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata y como profesora de Teoría Literaria I y Teoría Literaria III en el Instituto Superior J. N. Terrero. Cursa el Doctorado en Letras de la UNLP, con una investigación sobre poéticas de objetos en literatura, teoría y crítica literaria, bajo la dirección del Dr. Miguel A. Dalmaroni.

Bibliografía

- Aira, César (2015). *Las curas milagrosas del doctor Aira*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Aira, César (2001). *Cumpleaños*. Barcelona: Debolsillo.
- Barthes, Roland (2015). “Las láminas de la Enciclopedia”. En *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (2011). “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2011). “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras investigaciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Contreras, Sandra (2018). “En torno al realismo”. En *torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Diderot, D. y D'Alembert, J. (1772). “Encyclopédie”. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*. Disponible en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v5-1249-0/>
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- García, Mariano (2003). “Una especie de metáfora. Las curas milagrosas del Doctor Aira y El juego de los mundos”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/152492.pdf>
- García, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Negroni, María (2013). “Enciclopedias”. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sager, Valeria (2014). “Capítulo 4”. *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>*
- Strafacce, Ricardo (2018). *César Aira. Un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva.
- Strafacce, Ricardo (2018). “Un recorrido posible para el laberinto César Aira”. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/un-recorrido-posible-para-el-laberinto-cesar-aira.html>
- Vogelfang, Lucía (2015). “Ficciones enciclopédicas: herencias y filiaciones”. *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Arlt: el lenguaje frente a la ciudad/máquina¹

Juan Martín Salandro*

En *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Oscar Masotta apela a la dialéctica como principal herramienta de análisis. La usa para pensar los movimientos intra y extra discursivos de la obra arltiana; es decir, su natural evolución hacia el teatro –extra– y el sistema alegórico que construyen los elementos dentro de la obra –intra–; me quedo en esta instancia con el análisis intrasistémico de la novela *Los siete locos* (1929) –y, por extensión, *Los lanzallamas* (1931).

Siguiendo, entonces, a Masotta, vamos a poder ver cómo se va construyendo un sistema de oposiciones en el relato. Los términos principales, tal como los planteo yo, serían la ciudad/máquina y la fantasía. Ahora bien, lo que cabría preguntarse acá es si esta oposición estructural se mantiene, cabe que sea mantenida, o si cae, si se produce una suerte de síntesis. Para analizar esto, habría que plantear previamente cómo funcionan, a grandes rasgos, cada uno de los términos que compondrían las dos partes de la dialéctica.

Sobre la ciudad/máquina se ha hablado mucho, por lo que no tiene sentido profundizar acá en citas de autoridad. Sintetizo mi lectura sobre este elemento: la ciudad es un “engranaje apocalíptico” (Arlt 2008: 129). La ciudad es la máquina, lo gregario, lo molar; y se rige por el sistema de producción capitalista y la lógica fordista, por eso su símbolo es el tren. Para pensar esto, hay que recuperar el rol que adquiere el sujeto en la novela. Veamos la escena inicial de *Los siete locos*

¹ La ponencia se inscribe en el contexto de mi proyecto de investigación de Beca CIN y de ayudante estudiante en la materia Teoría y crítica literaria II: “El delito de otra serie literaria: Arlt, Kordon y Laiseca”. Dirigido por las doctoras María Lourdes Gasillón y María Coira, en el contexto del proyecto de investigación *Avatares de la cultura letrada argentina V*, dirigido por la doctora Rosalía Baltar y nucleado en el grupo de investigación *Estudios de teoría literaria* (UNMdP).

–se realiza en la oficina del director de la azucarera para la cual Remo Erdosain trabaja como cobrador–. Primer diálogo de la novela:

– [Director] Tenemos la denuncia de que usted es un estafador, que nos ha robado seiscientos pesos.

–Y siete centavos- agrego el señor Gualdi [El contador de la azucarera] (2010a: 5).

Desde el comienzo de la obra se puede observar de qué manera se construye la relación entre el individuo y el capital monetario: el sujeto se ve reducido a esos siete centavos que destaca el contador de la empresa. El capital, como dinero, se posiciona siempre jerárquicamente sobre el sujeto; es decir que el valor de la vida se ve invisibilizado frente al valor monetario. Se advierte así de qué forma la ciudad, en tanto espacio de legitimación de estos fenómenos, se constituye a modo de una maquinaria de generación y circulación de capital;² y el sujeto, como una pieza no sólo reemplazable, sino prescindible dentro de ella. Ahora vamos al diálogo que se produce entre Erdosain y Haffner cuando salen juntos por primera vez de la quinta del astrólogo, luego de que Haffner le entregue a Erdosain el dinero para pagar la deuda con la azucarera:

–E.: ¿Para usted la vida no tiene sentido?

–H.: Absolutamente ninguno. Nacemos, vivimos, morimos, sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar (2010a: 33).

² Hablamos de circulación de capital porque, para Marx, el capital no puede ser sólo guardado, sino acumulado, en la dimensión que implica el crecimiento de tal como valor. Entonces, el capital para ser acumulado debe ser puesto en circulación, modo por el cual se lo genera (2014: 79).

La totalidad del orden cosmogónico en todos sus estratos (de lo micro –las hormigas– a lo macro –las estrellas–) es indiferente a los sujetos. En la ciudad, como cosmos en el que se desarrollará la vida de los personajes, seguirán funcionando los mismos sistemas de circulación de capital indistintamente de que estén ellos presentes o no; el individuo es despreciable.

La urbe, como entidad de orden superior, es indiferente a los sujetos, sus partes constitutivas, pero no ellos hacia ella. Por eso son seres inidentificables, porque se encuentran en armonía con ese espacio productor de olvido y anonimato. Debido a esto, cuando Erdosain abandona la ciudad hacia la quinta, y ya en contacto con el Astrólogo y su espacio, adquiere un nuevo carácter. La primera entrada a la quinta se da del siguiente modo: “Chupando una flor de madreSelva, Erdosain cruzó la quinta hacia la casa. Le parecía estar en el campo, muy lejos de la ciudad, y la vista del edificio lo alegró” (25). Esta visión sobre Erdosain se va a repetir a lo largo de la obra siempre que él esté en el espacio de la quinta. La imagen de Erdosain saboreando una flor como primer término del enunciado –que como construcción adverbial enmarca todo el evento–, el verbo “alegró” –pretérito perfecto, puntual–, incluso el movimiento decidido hacia un punto fijo, se presenta como imagen opuesta a la del mismo personaje, por ejemplo, en el capítulo “En la caverna”. Encontramos a Erdosain en un café de un barrio bajo en la ciudad, recapitulando –y reflexionando sobre– lo que sucedió hasta el momento en el desarrollo de la novela. Lo que resalta es que, a lo largo del monólogo interior, el personaje se va sumergiendo cada vez más en un estado anímico angustiante, y que este autodiálogo no se ve sólo enmarcado por la descripción del espacio en la que abundan los verbos en pretérito imperfecto –lo que da la noción de eventos durativos e incluso constantes, sin límites temporales precisos–, sino que también es intercalado tres veces por la misma frase, apenas reformulada: “negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorana de sus bellos, que le tocan el trasero a

los menores haciendo rechinar sus dientes” (149). En esta frase se condensa el espacio, y su reiteración produce que a lo largo de la lectura nunca se automatice el marco de la enunciación. Éste está siempre presente, actualizándose, siempre igual a sí mismo, y atravesando los discursos en la obra.

Así, el espacio nunca deja de permear a los personajes, sus estados anímicos entran en concordancia con las singularidades del entorno. Sin embargo, estos lugares no representan al espíritu de la ciudad en la novela, sino a sus bordes: la quinta como espacio de oposición y el café de “En la caverna” como espacio de marginación. Zenda Liendivít explica que “[los personajes de Arlt] radiografían una ciudad que fluye mentalmente bajo los principios de la técnica y, por lo general, indiferente a la historia” (2010: 49). Esa técnica, el desarrollo tecnológico, toma su lugar en la novela bajo la forma de un elemento que define a la ciudad en tanto espacio: el tren. Pináculo de la modernidad, es la representación de la ciudad como maquinaria productiva. El progreso técnico se conjuga en él a la manera de la eficaz apropiación del espacio y el tiempo. A su vez, también, como la implementación en la vida del sujeto de las lógicas de producción fordista: la rutina y la cadena de producción van a definir lo cotidiano. El movimiento de estas máquinas se caracteriza por dos consecuencias principales: trazan el territorio sobre el cual se van a desplazar los individuos, y, al mismo tiempo, generan que este desplazamiento se realice en una secuencia lineal, cronometrada; con un destino fijo y predeterminado.

Ahora bien, sí, la quinta como espacio representa un lugar de huida, una línea de fuga, incluso un *locus amoenus*. Masotta piensa esta dimensión como un “acontecimiento maravilloso”, un anhelo de fantasía que implicaría el cambio, romper con la figura de la ciudad/máquina del mismo modo en que Erdosain pretende romper con Dios

[el dios cristiano] cortando, a través de sus pecados, uno a uno los hilos que lo atan a él. Pero en este punto no alcanza con pensar el juego de oposiciones internas de la novela, sino que hay que ir un poco más profundo, al lenguaje o la semiótica de Arlt, como matriz estructurante de un acto disidente: la simulación de la revolución, y la fantasía como inacción, una oposición radical al afán productivo de la ciudad. El mismo problema que al inicio del trabajo, si sobre la ciudad máquina ya se escribió demasiado, más todavía sobre el léxico arltiano; por esto, lo que planteo acá es ir a pensar el lenguaje como matriz cognitiva, como base estructurante que será llenada después por el léxico.

Así, ¿sobre qué pivotea la semiótica de Arlt? Sobre el teatro. El relato tiene una clara consciencia de sí mismo como puesta en escena, como casa bobos o como simulación. Esto se ve claramente en el arco de la producción literaria de Arlt. David Viñas se preguntaba si habría marcadores estructurales en la narrativa que anuncien el corrimiento de su producción hacia la dramaturgia, y la respuesta es que no sólo eso, sino que hay una voluntad de escritura, principalmente en estas dos novelas, que está atravesada por las discursividades propias del teatro –del mismo modo, la construcción de autor de Arlt en su plano [auto]biográfico lleva a reforzar la idea de la puesta en escena o la simulación–. Esto lleva a que se produzca un encadenamiento entre el plano ficcional y el editorial.

En esta línea, se observa el modo en que se establece esa relación dialéctica que señalaba Masotta, también, entre narrativa y dramaturgia, a nivel material y a nivel simbólico/literario. Pero, para el crítico, estas relaciones se fundan de forma continua en el seno de la obra arltiana: lo serio y lo burlesco; el silencio y la humillación; la profundidad y el mundo; lo interior y lo exterior. Sin embargo, estas tensiones parecen nunca resolverse, y la angustia, como fenómeno, es la síntesis, “el puente que une la vida interior con la realidad exterior” (Masotta 20). Y, en Arlt, la angustia es síntoma de ciudad/máquina en tanto aparato

alienador. En respuesta a este elemento es que se funda el gesto constante de la fuga a la fantasía en concordancia con la *praxis* teatral.

Así, entra en acción la construcción del relato atendiendo a una semiótica teatral. Ahora bien, “podría definirse al teatro como un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y espacio concretos”. (Gutiérrez Flórez 1989: 78). La dimensión discursiva del teatro supone que el intercambio entre personajes se da frente a un espectador: A habla y B responde, pero ellos no son los receptores últimos del mensaje, sino el espectador. La esfera completa de su diálogo se concibe a modo de mensaje en el intercambio autor/espectador; los personajes no son autónomos, como en la novela en tanto “texto polifónico” (Bajtín). El teatro, recordemos, es un signo de naturaleza doble: texto por un lado y hecho/representación por el otro, y ambas dimensiones se realizan intratextualmente en la novela que nos compete.

En este punto resulta pertinente recordar que, para Bajtín, “el héroe [polifónico] posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística [del autor]”. Él no es objeto del discurso del autor, sino “portador autónomo de su propia palabra” (2003: 13). Los personajes arltianos se debaten entre su aparente libertad de acción y su sometimiento a los designios de un ente superior. El espacio es concebido a modo de escenario y ellos actúan continuamente en función de un rol preasignado. De acá radica la mutación de sus nombres en el seno de la Sociedad del astrólogo. Algunos –por ejemplo, El Buscador de Oro– dan cuenta de su función desde la nominalización; El Comentador, en esta línea, opera a la manera de las didascalias. Otros –El rufián melancólico, El Hombre que vio a la partera, etc.– son tipificados, definidos, según marcaba Masotta, a modo de caracteres absolutos, fácilmente reconocibles en el marco de una discursividad dramatúrgica (Villers).

Por eso el Astrólogo, en tanto autor, les asigna roles específicos dentro de la Sociedad; considerando que Foucault define esta función [la función autor] como un “principio de agrupación del discurso” (1970: 16), no resulta inapropiado pensarla asignada a él. En esta conjunción de elementos heteróclitos de los que echa mano el personaje para conformar su discurso vemos un principio de resemantización y agrupación con el que construye una realidad alternativa de la que los personajes se valen para fugarse de la realidad.

No me quiero extender en el modo en que toda la obra se construye, intencionalmente, remarcando el carácter de puesta en escena: se hace hincapié en los personajes que observan de afuera una escena; se utilizan selecciones léxicas del campo semántico teatral, que se opone al campo semántico de la mecánica; las figuras de Barsut como actor y el astrólogo como guionista/director; el reiterado uso del término “comedia”, en relación con la figura de Arlt como lector del siglo de oro español y la carga que adquiere ese término en aquel contexto; etc.

Lo que me interesa remarcar ahora es qué sucede con esta dialéctica en el contexto de la colonialidad –siguiendo a Walter Mignolo (2007 – y la consolidación de un capitalismo cosmopolita en el cono sur – elementos que Arlt rescata con su mirada protoetnográfica–. Toda dialéctica implica una tesis –la ciudad/máquina–, una antítesis –la sociedad del astrólogo– y una síntesis. Ese sería, de manera muy grosera, el planteo hegeliano. Ahora bien, en el contexto en que se inscribe la obra, este movimiento de avance se ve desmantelado. Pareciera más correcto, a pesar de Masotta, pensar en los términos deleuzianos del “rizoma”, más precisamente en la desterritorialización y la territorialización. En esta línea, la ciudad opera como lo molar, lo gregario, lo hegemónico. El rizoma está en constante movimiento, sólo que sus movimientos son pliegues, no “avanza” hacia el fin de la historia hegeliano (Fukuyama 1992), sino que, en cierto punto, se podría pensar

que hay una anulación de toda pretensión teleológica: se vuelve siempre sobre sí mismo; el capitalismo adopta la forma mítica del tiempo, de ahí la sensación alienante que imprime la rutina y el itinerario.

Ahora bien, en la novela aparecen los dispositivos de control social que implementa el modelo hegemónico: la familia –el padre como figura represora y luego el matrimonio como regularizador de la sexualidad y los cuerpos–; la escuela; la humillación y la culpa. Pero cuando estos mecanismos modelizadores fallan, cuando lo molecular emerge, deviene, se desterritorializa, cómo se produce la territorialización. Es en este punto que la oposición dialéctica se demuele, y no se puede concebir una síntesis de los opuestos, sino un agenciamiento de lo minoritario. Podíamos pensar, siempre en los regímenes de sentido arltianos, a la ciudad como la máquina –lo mecánico, lo estriado, el aparato de estado– y a la disidencia como la fantasía, la rosa de cobre –lo químico, lo numérico, lo llano, la máquina de guerra nómada–. Sin embargo, el discurso metaliterario lleva, ineludiblemente, a un desplazamiento del régimen fantasioso al periodístico. Recapitulemos un poco antes de cerrar.

En la línea de las fugas, notamos el desplazamiento hacia la quinta de Temperley: el tono bucólico, el estado anímico, ella como centro del que emana la fantasía, ella como escenario. El movimiento hacia este lugar, por otro lado, se da siempre sobre el tren: signo de la ciudad. Así entra en cuestión el término “billete”: billete en tanto papel moneda y/o boleto de tren; ambos, papel impreso: “Así, hubo días que llevó de cuatro a cinco mil pesos, mientras él, mal alimentado, tenía que soportar la hediondez de una cartera de cuero falso en cuyo interior se amontonaba la felicidad bajo la forma de billetes” (2010a: 9). Felicidad y rechazo se condensan en este fragmento. El dinero es redentor o alienador, dependiendo en qué canal circule.³ Y aparece otro

³ En la primera escena de *Los siete locos*, luego de la acusación, el director de la azucarera interroga a Erdosain sobre su vestimenta, los botines rotos y el traje gastado.

elemento: la falsificación: el “cuero falso” en el contexto del dinero. Pero la falsificación entra a servicio de la fantasía y la puesta en escena, y se entronca en la figura de la imprenta. Veamos por ejemplo que para engañar a Barsut y secuestrarlo se valen de una circular del Ministerio de Guerra falsificada (2010a: 89); del mismo modo, el dinero falsificado en la imprenta de los anarquistas es el que sustenta el proyecto del Astrólogo: el dinero que le da a Barsut al liberarlo, a Erdosain para que se instale en la pensión de Doña Ignacia. La “plata alegre [fácil]”, como dice Viñas, “alude al sueño del viaje que conjura las rutinas opacas y pegajosas definidas por lo repetitivo y la denegación de la novedad y de la aventura” (2011: 9); es un anhelo de la evasión en un contexto en que la misma está abolida: para irse, hay que matarse.

Ahora bien, esta aparente dicotomía entre el tren al servicio de la ciudad y la imprenta al de la fantasía se disuelve inmediatamente. El carácter maquínico de ambas anula la dialéctica. Si seguimos a Marx (2014) podemos recuperar el modo en que el sistema capitalista se apropia incluso de aquello que transgrede la norma. El delincuente forma parte integral del sistema. Sin él, todos los trabajadores del sector judicial no tendrían empleo, y se perjudicaría la circulación de capital. Del mismo modo funcionan los sujetos arltianos en relación con la lógica productiva de la ciudad. Erdosain es restratificado por el sistema, pero no puede volver a la misma posición anterior. Teniendo en cuenta que para Deleuze un cuerpo no se define por su forma, por sus órganos, por lo material que lo compone, sino “por una longitud

Más tarde dice “nunca se me ocurrió comprarme botines con esa plata [la robada]” (2010a: 28). El dinero legítimo circula por canales legítimos; el ilegítimo, por los bordes: es asocial. Pero siempre es el mismo signo que rige las acciones, como principio de marginación, de exclusión y de re integración. Todo se rige por las lógicas de recirculación de capital en la ciudad: tanto los cuerpos de los obreros como los de las prostitutas adquieren el carácter de moneda de curso corriente, sólo que circulan en dos espacios diferenciados (que, aun así, se conectan a través del mismo icono/billete).

y una latitud” (2000: 264), podemos entender que Erdosain, a través de su movimiento y su nueva posición, “es otro”, y no puede desandar su cambio porque cada línea de fuga reconfigura la organización interna del rizoma al redefinir sus bordes; no puede volver porque la red de relaciones que anteriormente lo ubicaba en un estrato determinado mutó, y esa posición ya no existe. Decide quedarse en la ciudad en vez de huir con El Astrólogo; asesina a La Bizca, cuenta su historia al Comentador; sube al tren en el que se pega un tiro en el corazón rodeado de un conjunto humano para el que es otro ser anónimo. Sin embargo, el rizoma ciudad lo restratifica ya no como un “uno más” (pronombre indeterminado) sino como *él*, el excepcional, casi una atracción circense: “su cuerpo fue fotografiado [o devorado podríamos pensar] ciento cincuenta y tres veces en el espacio de seis horas” (226); el número preciso de cantidad de fotos, que encima es número primo, construye la hipérbole.

Veamos el comienzo del capítulo siguiente a su suicidio, “Una hora después”:

Los crisoles del plomo desplazan en la atmósfera nublada, que se aclara junto a las lámparas del techo, curvas de aire recalentado a cincuenta grados. Silban las mechas verticales de las fresadoras mordiendo páginas de plomo. Una lluvia de asteriscos de plata golpea las gafas de los operarios. Hombres sudorosos voltean semicirculares planchas, las colocan sobre burros metálicos y rebajan con buriles las rebabas. Altas como máquinas de transatlánticos, las rotativas ponen en el taller el sordo ruido del mar chocando en un rompeolas. Vertiginosos deslizamientos de sábanas de papel entre rodillos negros. Olor de tinta y grasa. Pasan hombres con hedor de ácido sulfúrico. Ha quedado abierta la puerta del taller de fotograbado; de allí escapan ramalazos de luz violácea (223).

Comienza describiendo la maquinaria pesada de la imprenta periodística, donde los cuerpos son un engranaje más, y donde, análoga a la

máquina ciudad, se va a conformar un producto a base de la figura de Erdosain. El suicidio, el asesinato de la Bizca, la fuga del Astrólogo (que ahora lleva la etiqueta de su nombre civil “Alberto Lezin”) toman lugar en la primera plana del diario. “¿Se mató Erdosain? Macanudo, mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más”. Así los personajes, aun luego de oponerse violentamente a la ciudad y lo que representa son re integrados por su lógica productiva; la ciudad es una máquina retroalimentada: se nutre de lo que expelle en la dinámica de la tensión centro/periferia.

Así, en los términos que plantea Arlt, la subjetividad se anula. Pero, los personajes intentan acceder a su singularidad a través del delito, pero el aparato ciudad los vuelve a reintegrar en su lógica productiva. En definitiva, el modo en que se habilita su existencia es a través de la no-acción, a través de la fuga a la fantasía con el discurso literario. La novela toda es el relato de Erdosain a El Comentador; construye su propia historia, su propia narrativa que rompe con la realidad alienante al insertarlo en el plano del relato –policial, periodístico, autobiográfico incluso—. El crimen es sólo una justificación para el relato. “Ser a través del crimen” podría leerse como un “Ser a través del relato”. Pero es el crimen del lenguaje, no ya sólo como el uso exacerbado del lunfardo o la agramaticalidad, que, más allá de toda territorialización, se oponga a la matriz estructurante del modelo hegemónico y apele la construcción de una semiótica disidente.

***Juan Martín Salandro** es estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ayudante Estudiante de la asignatura Teoría y Crítica Literaria II, adscripto de Seminarios de Teoría Literaria y Semiótica. Miembro del grupo de investigación “Estudios de Teoría Literaria” (UNMdP). Ha participado en congresos nacionales e internacionales de literatura, música, historia y semiótica, donde ha abordado, principalmente, las obras de Roberto Arlt, Alberto Laiseca y Ricardo “Ricky” Espinosa. Se encuentra escribiendo su tesis de grado “La

simulación como procedimiento en Roberto Arlt y Alberto Laiseca”, dirigida por las doctoras Rosalía Baltar y María Lourdes Gasillón.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (2008 [1926]). *El juguete rabioso*. Entre Ríos: Tolemia.
- Arlt, Roberto (2010 [1931]). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Vinci.
- Arlt, Roberto (2010a [1929]). *Los siete locos*. Buenos Aires: Vinci.
- Bajtín, Mijaíl (1994 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Bajtín, Mijaíl (2003 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles (2017). *Derrames II: aparatos de estado y axiomática capitalista*. Buenos Aires: Cactus (serie CLASES).
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2000 [1980]). *Mil mesetas*. Barcelona: PreTextos.
- Foucault, Michel (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1989). “Aspectos del análisis semiótico teatral”. *Estudios de literatura*, N°14. 75-92.
- Liendivit, Zenda (2010). *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Contratiempo.
- Marx, Karl (2014). *Marx. Selección*. Barcelona: Gredos.
- Masotta, Oscar (1982 [1965]). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial o la opción decolonial*. Buenos Aires: Gedisa.
- Villiers, André (1955). *Psicología del Arte dramático*. Buenos Aires: Hachette.
- Viñas, David (2011). “Arlt: dramaturgia y escena”. Arlt, Roberto. *Teatro completo*. Buenos Aires: Losada. 7-25.
- Zubieta, Ana María (2013). *El discurso narrativo arltiano*. Buenos Aires: Corregidor.

Jugar con las referencias.
Calesita de sentidos en *La Villa* de César Aira

Vera Senderowicz Guerra*

El juego de *La villa*

En medio de todas las discusiones críticas que sabe suscitar la literatura de César Aira —mi favorita, personalmente, es la que tuvo lugar en 2005 en las Jornadas de discusión “Realismos”—, creo que hay al menos una cosa que se puede afirmar con casi absoluta certeza, sin correr el riesgo de despertar polémica alguna: me refiero a lo que Martín Kohan denominó, en el marco de aquellas Jornadas, una “acentuación destellante de la referencialidad” (11). No termino de estar del todo de acuerdo con ninguna de las posiciones y/o argumentaciones que formaron parte de aquel debate, pero disiento en particular de lo que planteó allí Kohan porque me interesan, y mucho, los vínculos que —creo yo— pueden esbozarse entre la poética aireana y las posibilidades que tiene —que le quedan, hoy— al realismo. Planteo esto, y lo planteo así, porque creo con suma firmeza que si el realismo no quiere renunciar a una capacidad fundamental que ha conquistado, la capacidad de dar cuenta de, al menos, algo de la realidad —una realidad que no deja de sorprendernos, a toda velocidad, con pandemias mundiales, guerras que amenazan con nuclearizarse y plataformas de consumo masivo que se alimentan de todos nuestros gustos, intereses y miedos—, si el realismo quiere seguir reclamando a lo real como territorio propio, no le queda otra opción que mutar, que explorar intersecciones con otras formas de lo literario. Y creo que una de las mutaciones posibles consiste en desplazarse hasta los límites mismos de la verosimilitud, sin por eso cruzarlos, como creo que sucede en el caso de *La villa* (2001) de César Aira. Sin embargo, en esta ocasión voy a optar por la opción más diplomática, por mantenerme al margen de esta polémica y correrme de la cuestión del realismo, y

voy a contentarme, en cambio, con tomar como punto de partida aquella premisa sobre el lugar de lo referencial en Aira para analizar el modo lúdico en que se configura la referencialidad en *La villa*, un modo que produce más un juego con la realidad que un anclaje a la realidad.

Regla número uno: ¿Adivina Quién?

Ya desde el título, *La villa* pone en funcionamiento un sistema de referencialidad tan ostensible (casi invasivo) que resulta fácil comprender por qué Kohan escribe en la contratapa del libro —en un pretendido elogio a la decisión estética y formal de Aira— que “otra literatura hubiera hecho con esto realismo o neorrealismo social” (2019). El *esto* al que se refiere aquí Kohan es la puesta en escena que hace *La villa* de personajes y espacios cuya correspondencia con referentes reales resulta fácilmente identificable. Pero, además, en muchos casos se trata de personajes y de espacios no solamente ubicables en la realidad sino también altamente estereotipables y, de hecho, estereotipados en ella; estereotipados en términos generales, en los discursos cotidianos, quiero decir: asociados a una ficción consensual, fuertemente arraigada en el denominado *sentido común*; una ficción que, como la entiende Jacques Rancière, es ante todo una estructura de racionalidad: un modo de presentación que vuelve perceptibles e inteligibles las cosas, las situaciones o los acontecimientos; un modo de vinculación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre acontecimientos, y da a esas formas los caracteres de lo posible, de lo real o de lo necesario (2015: 12).

Pero estereotipados no solo en los discursos cotidianos sino también —y es esto lo que me interesa— en la novela de Aira, en la que estos espacios y estos personajes aparecen presentados, en un primer momento, en consonancia con los estereotipos a los que aquella ficción

tiende a asociarlos, y se convierten así en una suerte de instanciamiento de una determinada clase, con determinadas características, de la que constituirían entonces un ejemplo representativo. Y cuando aquí utilizo el verbo *presentar*, me refiero a un sentido particular, literal y primitivo, del término: el narrador de *La villa* adopta lo que Sandra Contreras denomina alternativamente “realismo de documentación”, “etnografía anticipada”, “método testamentario para las civilizaciones futuras” (2018: 36) y, sin apoyarse demasiado en algún tipo de saber compartido con el lector, presenta a personajes y espacios *como por primera vez*, como si se tratara de “poblaciones extrañas” (36), desconocidas por el lector.¹ Por decirlo de otro modo, *la primera regla del juego aireano con las referencias* consistiría entonces en apelar a ellas y utilizarlas, pero sin tratarlas como las referencias claras, directas y evidentes que efectivamente son, sino poniendo de manifiesto, de manera explícita, aquellos *sentidos comunes* que dejarían armado una suerte de mapa referencial sobre el que se disparará luego la trama de la novela. Así, a lo largo del primer capítulo, se nos explica —casi como esperando que nos resulte algo extraño, desconocido o ajeno— el surgimiento y la dinámica cotidiana de “la profesión de cartonero o ciruja”, “esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas [...], dura y resistente” (Aira 2019: 13), personajes que “se habían hecho invisibles” y “se abrigan en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver” (12). El modo en que los cartoneros se erigen en representantes de una clase es claro e inmediato, y se sintetiza y evidencia en el hecho mismo de que, a lo largo de la novela, la referencia a *los cartoneros* toma siempre la forma

¹ Quisiera aclarar que hago uso de estas categorías porque me interesa referirme a lo que Sandra Contreras describe y expone a través de ellas, pero no adscribo necesariamente a los conceptos que ella elige para nombrar estas observaciones que hace acerca de la obra de Aira. En definitiva, como planteé al principio de este trabajo, sostengo la intención de no sentar aquí una posición con respecto a la discusión del *realismo* en la obra de César Aira.

del plural: rara vez alguno se distingue, durante un corto instante narrativo, del resto del grupo, y en el texto ninguno tiene nombre propio. Por otra parte, al personaje de Maxi —un joven adulto con dificultades para rendir las últimas materias del colegio secundario, cuya “única actividad [durante varios meses] fue el gimnasio” (11)— “la gente que lo veía en la calle pensaba: ‘un patovica’ o ‘una montaña de músculos sin cerebro’. Y [agrega el narrador] no estaban lejos de la verdad” (10). En un mecanismo opuesto al que opera en el caso de los cartoneros, Maxi se erige en representante estereotipado de una clase —la juventud de la clase media— *a través de la individualización* que le otorga —aunque no solamente— su nombre propio. Y, por último, con respecto al espacio de la villa, si se presenta al principio como “un lugar mágico”, “casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla” (20) lo hace de forma matizada, porque es justamente el “sin cerebro” de Maxi, que sufre además de una condición que perturba su capacidad perceptiva, el que ve la villa de este modo, y ni siquiera él “era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y desesperación” (20). Entonces, en el mapa de espacios y personajes que la novela dibuja, los cartoneros son pobres, marginalizados; Maxi, joven, de clase media, fuerte e idiota; y la villa, escenario de la desdicha por excelencia: el primer capítulo reproduce de modo bastante preciso algunas categorías que la novela toma del discurso social estereotipante, sin por eso darlo por sabido.

Regla número dos: *Cadáver exquisito*

Pero además de ser el espacio de despliegue de estas singulares presentaciones, el primer capítulo de *La villa* ofrece también —a quien lo sepa mirar— un indicio clave de lo que en adelante ocurrirá en la novela con la cuestión de la referencialidad. En lo que podría pensarse como un dato más bien marginal, al que se le concede un espacio na-

rrativo quizás desmesurado, o quizás como un pasaje dedicado exclusivamente a acercar el *espacio aireano* al *espacio real del mapa porteño*, el narrador comenta:

La calle Bonorino, desde que nacía en Rivadavia, se llamaba en los carteles “Avenida” Esteban Bonorino, y nadie sabía por qué, porque era una calle angosta como todas las demás [...] Pero sucedía que era cierto, aunque de un modo tan secreto que nadie se enteraba. Dieciocho cuadras más allá, pasando una cantidad de monoblocks y depósitos y galpones y baldíos, donde parecía que la calle ya se había terminado, y donde no llegaba ni el más persistente caminador, la calle Bonorino se ensanchaba transformándose en la avenida que prometía ser desde el comienzo. Pero no era el comienzo, sino el fin (19-20).

La denominación de *avenida* que recibe Bonorino en los carteles no alcanza para nombrar, de una vez y para siempre, el amplio espectro que constituyen sus características y su funcionamiento cambiantes. El entrecomillado rodea la palabra en el texto da cuenta de la distancia y la ambigüedad que se plantea con respecto a esta denominación: Bonorino no responde estrictamente a la referencia que se tiene de una *avenida*, pero tampoco puede negarse que lo sea; primero es angosta y recorre diversos tipos de edificios, para luego adentrarse en un espacio más bien vacío donde da la impresión de estar cerca de terminar, pero luego se ensancha y parece que finalmente va empezar, finalmente como avenida, pero en cambio es allí donde encuentra su fin. Este vaivén prefigura entonces *la segunda regla del juego aireano con las referencias*: los estereotipos que las referencias introducen en primera instancia en ningún caso se eluden, pero tampoco funcionan nunca de manera definitiva, ni de un modo estático o fijo. Por el contrario, sobre la *ficción consensual* rancieriana, productora silenciosa de sentidos comunes, actúa lo que Rancière denomina *política*, *política estética* o, para ser aún más precisos, *política que interviene en el campo de la estética*, y que “consiste en reconfigurar la división de lo sensible,

en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era” (2005: 6). Al igual que la calle-avenida Bonorino, los espacios y los personajes de Aira *son* efectivamente lo que sus estereotipos indican, pero en general no son —no siempre, al menos— nada más que eso. En *La villa*, lo que podríamos llamar *los distintos significados de un único significante* van rotando, van y vienen, dan vueltas, y emulan así el comportamiento de una calesita. Este concepto —*calesita*—, que se utiliza justamente para aludir al espacio de la villa en la novela, resulta entonces verdaderamente “apropiado y elocuente” (48), tal como sugiere el narrador.

Es un poco a partir de la afección que sufre Maxi —“una dificultad muy molesta para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial” (9)—, y otro poco a partir de su intelecto limitado, que se pone en escena, se literaliza y se exagera esta cuestión fundamental: la ineludible parcialidad que se pone en juego en la percepción, en cualquier percepción; la proliferación de *formas de ver*, radicalmente distintas o virtualmente similares, que —ante los mismos objetos, sujetos y acontecimientos, e incluso esgrimiendo los mismos argumentos— son capaces —siempre que no adscriban, ciegamente, a la *ficción consensual*; siempre que no se sometan a su potestad de fijar sentidos—, absolutamente capaces de arribar a conclusiones bien completamente opuestas, bien levemente divergentes. En definitiva: capaces de crear sus propias ficciones *otras*. En efecto, muchos de los disensos desplazadores de sentidos que instala la novela en el mapa de estereotipos de *La villa* tienen lugar durante fragmentos en los que el narrador focaliza en Maxi, y en los que, en consecuencia, adopta su tan particular forma de percepción. Por ejemplo, si bien la villa es, en efecto, el lugar en el que viven los pobres, lo que define a esos pobres o a ese espacio en el marco de la novela no es un discurso sobre la pobreza, la marginalidad o las desventajas, sino que, para Maxi, los pobres y la villa se definen mutuamente: “lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias” (82); como si decir *pobre* o *villero*

fuera, como *porteño* o *puntano*, un simple gentilicio que cumple la función semántica de relacionar personas y lugares. La mirada de Maxi, básica, extrañada e inocente, desarma las *mediaciones simbólicas* vinculadas con la *realidad* (entendida como interpretación, versión o ficción específica de *lo real*), sin por eso dejar de lado los elementos de lo real que tiene inmediatamente a la vista: “[...] ¿qué pobres?”, piensa durante uno de sus trayectos cotidianos, “los pocos que veía [...] estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual [...]. Es cierto que nadie elegía vivir en una villa, ¿pero acaso él había elegido vivir donde vivía? Además, no era tan seguro que nadie prefiriera esa forma de pobreza” (82). Por otra parte, y en un gesto que va en el mismo sentido, *en la mente de Maxi* la carencia se convierte en potencia:

Todas las fantasías de fachada partían de la sospecha de la existencia de una riqueza oculta, que podía esconderse aun bajo la más completa mediocridad. Era absurdo sostenerlas en una villa miseria, de acuerdo, pero en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozaban otras formas de riqueza: por ejemplo de habilidades. Ya la manipulación de la electricidad señalaba en esa dirección. Y nadie sabía qué habilidades creativas podía tener gente que provenía de lugares muy distantes del mundo, y que las más de las veces no tenía trabajo fijo y disponía de mucho tiempo libre (37).

Las observaciones de Maxi desarmen determinados estereotipos, determinadas aseveraciones sobre los cartoneros, sobre la pobreza y sobre la villa, ideas que forman parte de la ficción que en realidad constituye el *sentido común*. En ese sentido, pareciera ser el personaje hecho a medida para pensar —y también para *ser*, para existir— *outside the box*. De hecho, el propio narrador dice que “era como si la condición misma de su fuerza, y hasta de su belleza, [agrego: de su forma propia de inteligencia] fuera ejercerse *fuera de la estructura* [agrego:

la estructura del sentido común] que los había producido, en dirección al mundo real” (27) a lo que agrego, también: sorteando las mediaciones de las ficciones consensuales. Cabe destacar que, a su vez, estas observaciones desplazan también al propio Maxi del estereotipo al que se lo asocia al principio de la novela, en la medida en la que él, sin dejar de ser aquella “montaña de músculos”, muestra también ser capaz de —en palabras de Rancière— “erigirse en habitante de un espacio común”, de “demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje [un lenguaje otro, un lenguaje distinto] que habla de cosas comunes [...]”, y de producir él mismo, en sus observaciones y reflexiones, una modificación en “esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje» que «constituyen eso que yo llamo [dice Rancière] la división de lo sensible” (2005: 6).

Regla número tres: *Cigarrillo 43*

Me interesa señalar que, desde esta perspectiva, la preeminencia que otorga Contreras a la acción inmediata, “es decir, antes de que llegue a formularse la pregunta por las formas de representación” (2006: 31), resulta quizás un tanto sobredimensionada. Sobredimensionada, digo, no falaz: el protagonismo de la *acción pura* en la novela es ciertamente innegable, y es en gran medida responsable de que las direcciones en las que la trama avanza —a partir de lo que Contreras denomina “efecto de real” (2006: 31) —, resulten absolutamente impredecibles, al igual que los roles que los personajes que van cumpliendo en el devenir de estas acciones. La fuga permanente de aquellos sistemas inmanentes que se autoabsorben —por los que Maxi, sin ser capaz de explicarlo, “tenía un rechazo instintivo y profundo” (27)— no deja vislumbrar en el germen del relato las posibilidades que le deparará su fin. Por ponerlo en palabras del narrador de *La villa*, “las circunstan-

cias los habían puesto donde estaban, y podían haberlo hecho de millones de modos distintos; cualquier diferencia mínima en los hechos que habían precedido a este momento habrían dado otro resultado. Pero había sido este” (128). A partir de esta cita, podemos afirmar que la poética aireana pareciera postular que no hay nada más incuestionablemente real que lo que el curso de las acciones y los acontecimientos *inventa*, por más disparatado o inverosímil que resulte. De hecho, quizás sea *esa* la clave de la forma que adopta *lo real* en la novela Aira: después de todo, como recuerda Contreras, el autor de *La villa* sostiene que “lo posible es lo que, por definición, en tanto posible, no sucede” (2006: 34), lo que no es *real*.

Pero basta con observar estas últimas citas para explicar por qué considero que la preeminencia de la acción en *La villa* —al menos contemplada desde la hipótesis que aquí planteo— está un tanto sobredimensionada: aun cuando se trata de destacar el lugar central que tiene la acción, muchas claves de lectura de la novela —claves que, además, muchas veces encuentran su correlato en planteos teóricos que el propio Aira expone en sus textos ensayísticos (1993 y 2017)— se encuentran desarrolladas de manera más o menos explícita en los pocos pasajes de *La Villa* en los que, por un breve instante, la acción se suspende. Y es justamente por eso, por su carácter breve y excepcional, que considero que estos pasajes resultan tan significativos. Son sobre todo los momentos altamente reflexivos en los que la acción amaina, las pausas entre acción y acción —que a veces toman la forma de fragmentos extensos, a veces la de frases sintéticas— las instancias en que con más fuerza se desarman los estereotipos y se intervienen las ficciones consensuales que los sostienen.

Final del juego: *Poliladron*

Espero haber demostrado la potencia que tiene como clave de lectura el fragmento sobre el cartel de la Avenida Esteban Bonorino. Pero no

creo todavía haber agotado los sentidos que de él se desprenden. La elipsis que introduce en la cita de aquel fragmento dice, respecto del cartel: “Todos pensaban que era uno de esos frecuentes errores burocráticos, una confusión de los distraídos funcionarios que habían mandado a pintar los carteles sin haber pisado jamás el barrio” (19). El nombre *avenida* —que Bonorino acata y del que también escapa— al igual que el apodo *calesita* que recibe la villa —que proviene de “la jerga de la policía” (48)— se imponen *desde el afuera*, desde una autoridad ficcional que recuerda al concepto de policía desarrollado por Rancière (1996): estos significantes impuestos —por el simple hecho de serlo, de utilizarse efectivamente para nombrar— son los que amenazan con sostener la ilusión de una configuración acabada y sintetizable de la realidad, con imponerse como única ficción posible y ocultar así su propio carácter ficcional. Al final de la novela, la villa se apropia de aquel apodo impuesto y devela ser, efectivamente, una calesita:

¿Pero entonces la Villa podía “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin. Quizás ésa era la famosa “rueda de la Fortuna”, salvo que no estaba de pie como se la imaginaban todos, sino humildemente volcada en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran “arriba” y otros “abajo” sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar a ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la vida se iba en pequeños desplazamientos que en el fondo no significaban nada (203).

Este fragmento tematiza desplazamientos en el plano del sentido como los que hemos trabajado en estas páginas. Aquí la villa, a través de la acción, de la acción de girar, y a partir la imagen de la calesita —que recibe de la policía y que finalmente se termina robando, de la que finalmente se revela apoderada—, se convierte en una versión propia de “rueda de la Fortuna”. Así, la cita da cuenta del modo en

que la novela se apropia de las referencias inequívocas, de las ficciones únicas, de los significantes impuestos y de sus significados estereotipantes para darlos vuelta, para hacerlos girar, para jugar con ellos y para hacer que se multipliquen y coexistan, heterogéneos como los caballos, barcos, autos, aviones y ballenas que dan vueltas en una calesita, en una celebración de la disensualidad.

***Vera Senderowicz Guerra.** Letras (UBA), integrante del proyecto de investigación FiloCYT “Experiencia y narración”, codirigido por Martín Kohan y Adriana Imperatore.

Bibliografía

- Aira, César (2019 [2001]). *La villa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (2017). *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- Aira, César (1993). “Arlt”. *Paradoxa*, 7. 55-71.
- Contreras, Sandra (2018). “En torno al realismo”. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones. 34-57.
- Contreras, Sandra (2006). “César Aira: vueltas sobre el realismo”. En García Díaz, Teresa (coord.). *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. 29-43.
- Kohan, Martín (2005). “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12 (diciembre).
- Rancière, Jacques (2015). “Prólogo”. *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial. 9-14.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo y Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Astier, el indigno. La influencia del pesimismo filosófico en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt

Fernando Agustín Urrutia*

*Detrás del descuido de Roberto Arlt yo siento
una especie de fuerza. De fuerza desagradable,
desde luego, pero de fuerza al fin.*

Jorge Luis Borges

Roberto Arlt suele ser un desafío para la crítica. Y no porque sea, junto con Borges, el escritor argentino más influyente del siglo XX, sino porque con frecuencia el crítico advierte que sus herramientas teóricas se ven ampliamente superadas frente a un escritor que se erigió a sí mismo como el gran saboteador de la técnica literaria convencional, canónica, de prestigio. Es que el estilo de Arlt, como señala Juan Carlos Onetti, es “enemigo personal de la gramática [...] y todas las objeciones de los más cultos sobre su obra son difíciles de rebatir” (2007: 12). No obstante, continúa Onetti, Roberto Arlt “era un genio, porque era, antes que nada, un artista y nada había para él más importante que su obra. Como debe ser” (7). Justamente, rescatar la figura del autor de *Los siete locos* como un artista permite entender y ordenar esa primera impresión de descuido y desorden que señala Borges y encontrar, entre el caos aparente, aquella “fuerza desagradable” (1999: 44) que él percibe. Esta fuerza desagradable, este ímpetu molesto pero adictivo, se compone de la naturalidad con que Arlt trata los temas más desgraciados y delirantes a la vez, narrados con un estilo que ostenta al mismo tiempo laconicidad y barroquismo. Hay, a pesar del torpe abuso del collage, de la multiplicidad de discursos y de registros populares, del lenguaje técnico, las descripciones oníricas y los desbordes líricos, una aparente simpleza que alimenta la vida que

tienen todos los personajes y las tramas de Arlt, que es, como dijo el escritor Mario Goloboff, nada menos que una “máquina literaria” (2002: 107) por cuyos engranajes circula todo, se tritura todo, se mezcla todo. En su tiempo, nunca fue posible encasillarlo entre los grupos de Boedo o de Florida, y tampoco es posible rotularlo ahora. Sin embargo, sí es posible plantear ciertos temas, ciertos ingredientes sustanciales que operan en el corazón de esa maquinaria desprolija y genial que expulsa textos sin parar. Hablo de ciertas influencias, ideas, cosmovisiones asimiladas en la juventud que enmarcaron para siempre la poética del escritor de aguafuertes. Hablo del malditismo francés encabezado por Baudelaire, del pesimismo filosófico de Schopenhauer y de Nietzsche, y del particular realismo de Dostoievski. Un eje plurinacional de escritores que conforman una constelación de influencias profundamente ligadas al proceso decimonónico de secularización, de cambios radicales, de Modernidad y desazón generalizada; una literatura que alude al clima de época comúnmente conocido como el “Mal del siglo” europeo y que los libros que el joven Arlt lee de un modo voraz retratan a través del lente anímico y conceptual del pesimismo, del tedio y la desesperanza, con los cuales Arlt arma un arsenal nutrido y efectivo de asuntos y motivos que traen consigo no solo el peso de todo un esquema de pensamiento, sino también un espíritu de época que afectó la bohemia europea del siglo XIX. Como todo escritor sometido a la angustia de las influencias, Arlt supo procesar y trasplantar ese universo estético y literario a su Buenos Aires natal, tal como lo explica Martín Kohan en “Los mundos de Arlt”: “La potencia impar del “estilo enfático” de Arlt radica en la forma en que la desesperación se expone, se impone, transcurre, se despliega, más que en la forma en que, llegado el caso, se explica” (2017: 8). Esa “potencia impar del estilo enfático” según Kohan, o la “fuerza desagradable” para Borges, poseen, justamente, un arraigado origen teórico en la concepción pesimista del estilo literario. Es bien conocida la frase de Arlt en su célebre “Prólogo” a *Los lanzallamas* (1931), a propósito de

las críticas a su modo de escribir, en la cual afirma que “Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte” (2015: 385). Idea que antes formulara también en la Aguafuerte titulada “¿Cómo quieren que les escriba?”: “Si usted tiene algo que decir, trate de hacerlo de modo que todos lo entiendan: desde el carrero hasta el estudioso” (2017: 138). Y que más tarde repetiría a su vez el frustrado protagonista del cuento el “Escritor fracasado”: “Finalmente llegué a convenirme: no tenía nada que decir. El mundo de mis emociones era pequeño. Allí radicaba la verdad” (2017: 50). Dado que para Arlt la literatura —al igual que para sus influencias— se trata de construir y entregar un espejo ante el cual el mundo no se vea a sí mismo muy bello, no es casual que haya adoptado el dogma de “tener algo que decir” como condición *sine qua non* a la hora de afrontar el acto creativo, de diseñar la ficción y de concebir la literatura, ya que es una de las máximas sobre el correcto estilo que el filósofo pesimista Arthur Schopenhauer desarrolla en el segundo tomo de su tardía obra *Parerga y Paralipómena*:

La simplicidad no solo ha sido siempre un signo de la verdad sino también del genio. El estilo recibe la belleza de los pensamientos, y no como ocurre con los pensadores en apariencia, en los que los pensamientos deben embellecerse con el estilo. Pero el estilo es la simple silueta del pensamiento: escribir con oscuridad o mal significa pensar pesada o confusamente. Por lo tanto, la primera regla del buen estilo, de hecho casi suficiente por sí misma, es esta: *tener algo que decir*: ¡con eso llegamos lejos! [...] Un escritor bueno y fecundo enseguida se gana en su lector el crédito de que cuando habla *tiene* en serio y realmente *algo que decir*: y eso le da al lector razonable la paciencia de seguirlo atentamente. Un escritor así, justo porque tiene realmente algo que decir, se expresa también de la forma más simple y decidida; porque a él le importa despertar en el lector precisamente el pensamiento que ahora tiene, y ningún otro (2009: 530-531).

La relación de Arlt con el pesimismo filosófico tiene un largo recorrido. De hecho, ya en su primer título publicado, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* —un texto a caballo entre el ensayo y la autoficción en el cual menciona un apabullante número de autores que da por tierra la tan difundida idea de Arlt como un semianalfabeto literario (Goloboff 2002)— evoca dos veces al “negativo idealismo de Schopenhauer” y el “epicureísmo de Nietzsche” (1920: 16) como ejemplos de autores admirables que han sido mal utilizados por los círculos del ocultismo. Por otro lado, la conocida imagen de escritor torturado y con aberrante malgenio que Arlt profesa se inspira, en gran medida, en el tipo de escritura lacónica y aforística, repleta de afirmaciones urticantes o corrosivas, que tanto gustaban a los malditos franceses y a los pesimistas alemanes. Por ejemplo, en la dedicatoria que abre su colección de cuentos *El jorobadito*, Arlt afirma que “los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas” (2017: 11). Pero acaso el lugar en que el peso de estas influencias se palpa y se siente en su totalidad es en la primera novela del autor, *El juguete rabioso*, que según Borges es “no solo superior a todo lo demás que escribió Arlt, sino a todo lo que escribió Horacio Quiroga” (1999: 44). En efecto, *El juguete rabioso* trae consigo todos los tópicos considerados la marca registrada de Arlt, los cuales son, según Kohan, “la bajeza, la ruindad, la crueldad, y la repugnancia, que están por todas partes” (2017: 10). Es decir, que en tales motivos es posible rastrear los elementos más característicos del pesimismo: la vanidad de todos los afanes, el carácter aniquilador del tiempo que todo lo devora, la oscilación entre dolor y aburrimiento, la visión de la existencia como una tarea y como un error, el sufrimiento como esencia y finalidad próxima de la vida, entre otros tópicos fundamentales que son arduamente desarrollados, justamente, en la vasta obra de los filósofos alemanes Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. Schopenhauer, por ejemplo —fundador del pesimismo filosófico—, no duda

en afirmar, en su obra magna *El mundo como voluntad y representación*, que “En esencia, toda vida es dolor” (2008: 441) y que por tanto “el único error innato que albergamos es el de creer que hemos venido al mundo para ser felices” (2008: 809). Además, en *Parerga y Paralipómena*, Schopenhauer se anima a ir aún más allá en su visión fatalista al sentenciar que “si el sufrimiento no fuera la finalidad próxima e inmediata de nuestra vida, nuestra existencia sería lo más inadecuado del mundo. [...] Cada desgracia aislada aparece como una excepción; pero la desgracia en general es la regla” (2009: 307). Ergo, podemos “concebir nuestra vida como un episodio inútilmente molesto dentro del bienaventurado descanso de la nada. [...] La vida es una tarea en la que trabajar: en este sentido, difunto es una bella expresión” (2009: 315).

Como se puede apreciar, esta visión filosófica de la vida es la base desde la cual Arlt diseñará tanto su universo literario como el peculiar carácter de sus personajes más emblemáticos. En el caso de *El juguete rabioso*, el pesimismo se construye tanto en el desarrollo personal del protagonista, Silvio Astier, como en plano del vocabulario, dentro del cual cobran relevancia los términos tradicionalmente vinculados a ese paradigma. Para ahondar menos en eufemismos y más en los datos, las palabras angustia, muerte, sufrimiento y desesperación aparecen trece veces cada una, ocho veces la palabra dolor, cinco veces la palabra melancolía, otras cinco la palabra tristeza, y treinta y cuatro veces la palabra pena, entre muchas otras. Esta selección de conceptos se vuelve preponderante, sobre todo, a partir del segundo capítulo, titulado “Los trabajos y los días”, mientras que en el primero, “Los ladrones”, predominan términos como ensueño, ilusión, felicidad, emoción, soñar. Esto se debe a que, al principio, Silvio parte de un sólido sentido de vivir basado en la utopía y en la imaginación literaria: “Yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos, enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas” (2007: 18). Este “deseo infinito de inmortalizarnos con el

nombre de delincuentes” (26), fundado en la fascinación de Silvio por la literatura de folletín y, muy especialmente, por las aventuras de Rocambole; esta suerte de bovarysismo de Silvio, entonces, es, al igual que en la novela de Flaubert, el puntapié inicial para que se introduzca, en una suerte de fatal contraste con el ingenuo idealismo del héroe, la realidad del mundo, la adversidad y el sufrimiento que no solo se encargarán de desinflar el zeppelin de los sueños, sino también de desmoralizarlo, degradarlo y destruirlo. Así, a los quince años, por un aumento en el alquiler, Silvio debe salir a trabajar: “Dejé de verlos a Lucio y Enrique, y una agria tiniebla de miseria se enseñoreó de mis días” (61). La realidad no solo aniquila sus amistades, sino también sus ilusiones, sus ansias de convertirse en un inventor, un intelectual advenedizo y un bandido: “Odio a la indiferencia del mundo, la miseria acosadora de todos los días, y al mismo tiempo una pena innombrable: la certeza de la propia inutilidad” (62). En la librería de Don Gaetano, su primer trabajo, Silvio descubre no la dignidad, sino la humillación. Él no es un empleado, sino un criado al que obligan a pasearse por la ciudad con una enorme canasta o una mesa repleta de bártulos ante la burlesca mirada de la gente, que parece demostrarle, una y otra vez, que la vida no es igual que la literatura:

Un dandy a quien rocé con la cesta me lanzó una mirada furiosa, un rabricundo portero uniformado desde temprano con magnífica librea y brandeburgos de oro, observóme irónico, y un grunijilla que pasó, como quien lo hace inadvertidamente, dio un puntapié al trasero de la cesta, y la canasta pintada rojo rábano, impudicamente grande, me colmaba de ridículo.

¡Oh, ironía! ¡Y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!

Pensaba:

-¿Y para vivir hay que sufrir tanto...? Todo esto...tener que pasar con una canasta al lado de espléndidas vidrieras (70).

El desencanto paulatino de Silvio desemboca lentamente no en la aventura, sino en el tedio y el desahuciamiento. La sociedad abyecta, agresiva con el sujeto va moldeando, a su vez, la *necesidad de escribir*. No solamente el bovaryismo, que lleva claramente al deseo de escribir, sino también el propio nihilismo, la noción de que nada puede hacerse y el mal como consecuencia de ese desencanto del sujeto, junto con la confesión del protagonista de que está escribiendo sus memorias –“no me sorprende al escribir mis memorias” (18)—, permiten conjeturar que *El juguete rabioso*, tanto por su estructura como por sus temas, puede leerse no solo como una novela de aprendizaje anómala y desconcertante dentro de su género, sino también como una *Kunstlerroman*, una novela de artista, cuya característica genérica esencial, se sabe, es la puesta en evidencia de la ruptura de la visión unitaria de la vida al surgir el conflicto vida-arte en sus protagonistas, en los cuales emerge, según comenta el crítico Francisco Plata, “una autoconciencia que enfrenta su propia condición de artista con el mundo que le rodea” (2009: 28). En el caso de Silvio, esta autoconciencia del ser-artista en un mundo que no ofrece oportunidades lo arrastra al camino de la melancolía y de la angustia, a un perpetuo coqueteo con los bordes del abismo:

Ya no tengo ni encuentro palabras con que pedir misericordia. Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma. Busco un poema que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló súbitamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores. A mis oídos llegan voces distantes, resplandores pirotécnicos, pero yo estoy aquí solo, agarrado por mi tierra de miseria como con nueve pernos (2007: 91-92).

Esa miseria agarrada “como con nueve pernos” se vuelve particularmente insoportable en un carácter marcado por la divina e infernal sensibilidad del artista; de un artista que desea a la vez escribir o inven-

tar, pero *hacer una obra* al fin. En *Más allá del bien y del mal*, Friedrich Nietzsche afirmaba que en el ser humano se encuentran unidos tanto “el *creador* y la *criatura*, porque el hombre es materia, fragmento, residuo, arcilla, barro, locura, caos; pero el hombre es también creador, escultor, duro martillo, divino espectador que en el séptimo día contempla su obra” (2010: 509). El creador contempla su obra, precisamente, porque lo consuela del sufrimiento de la vida y alivia la tragedia de la muerte, pues aquello que ha creado vencerá, de un modo u otro, su propia finitud. Y es precisamente esta relación casi metafísica con el arte y con el acto de crear, de hacer una obra, lo que subyace en el sorprendente monólogo de Silvio, quien, en mitad del desencanto, explicita su frustrado y vital deseo de trascender:

Lo que yo quiero es ser admirado por los demás, elogiado por los demás. ¡Qué me importa ser un perdedor! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto...muerto para toda la vida. Un escalofrío me erizó el vello de los brazos. Frente al horizonte recorrido por navíos de nubes, la convicción de una muerte eterna espantaba mi carne. [...] ¡Ah, si pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fueran quinientos años! (2007: 117).

“El hastío –escribe Emile Cioran en *El ocaso del pensamiento*– es la sensación enfermizamente clara del tiempo que te espera, en el que tienes que vivir y con el que no sabes qué hacer” (2006: 216). Silvio Astier, a causa del tedio supremo en el que progresivamente se hunde, parece encontrar tres respuestas, tres reacciones extremas a esa sensación enfermiza que es el hastío: la maldad, primero, el suicidio, después, y la inmoralidad, por último. Así, cuanto más se aleja la literatura y penetra la realidad tal cual es, cuanto más irrecuperables son las ilusiones perdidas, más se sumerge en el pesimismo y la decadencia,

que en la novela no son un hecho, sino un destino, pues son consecuencia de la pauperización absoluta del héroe que empieza, lentamente, a corromperse. De hecho, la irrupción de la maldad volitiva como respuesta a una suerte de alienación desesperada que lo lleva a un estado de irremontable desazón y sinsentido tiene una honda justificación en el pesimismo filosófico. La evolución del carácter de Silvio, en efecto, parece responder a la máxima de Schopenhauer según la cual, desde el punto de vista moral, “el hombre es en el fondo un animal salvaje, espantoso” (2009: 231). El filósofo alemán pone el acento en las potencias antimorales, que son de hecho las que dominan ampliamente en el estado natural del hombre, egoísta por naturaleza:

Cada uno lleva en sí mismo algo absolutamente malo; y hasta el mejor y más noble carácter nos sorprenderá a veces con rasgos aislados de maldad, como para reconocer su afinidad con el género humano, en el que se da todo grado de indignidad y hasta de crueldad (Schopenhauer 2013: 230).

Así, a pesar de los velos que se tienden para encubrir las, la maldad y la crueldad humanas salen a la luz a la menor ocasión, poniendo de manifiesto que el hombre es un animal salvaje no inferior al tigre o la hiena:

El hombre es el único animal que causa dolor a otros sin un fin ulterior más que ese. Los demás animales nunca lo hacen más que para satisfacer su hambre o en la ira de la contienda [...] Ningún animal atormenta jamás por el simple atormentar; pero el hombre sí lo hace, y eso constituye el carácter *demoníaco*, que es peor que el meramente animal (Schopenhauer 2009: 234).

En *El juguete rabioso*, la indignidad y la crueldad de Silvio parecen emerger cuando triunfa la resignación y la pesada certeza de que la

vida no ofrece ninguna oportunidad: “‘sufrirás’—me decía— ‘sufrirás...sufrirás...sufrirás’. Y la palabra se caía de los labios. Así maduré todo el invierno infernal” (2007: 98). En este contexto, la tentación del mal no es tanto un impulso, una fuerza inconsciente, como una decisión:

Era necesario que mi vida, la vida que durante nueve meses había nutrido con pena un vientre de mujer, sufriera todos los ultrajes, todas las humillaciones, todas las angustias. [...] La desesperación me ensanchaba las venas, y sentía entre mis huesos y mi piel el crecimiento de una fuerza antes desconocida a mis sensorios. [...] Creo que yo buscaba los motivos para multiplicar en mi interior una finalidad oscura (2007: 96).

Esa “finalidad oscura” se materializará, en el segundo capítulo, en el fallido intento por incendiar la librería de Don Gaetano, en un acto de innoble y secreta venganza que lo reconcilia, al menos por una noche, con la vida misma, como si el amor por ella dependiera de la realización de un acto impío cuya emoción lo arranque de la desilusión: “En la oscuridad, yo sonreía libertado...libre...definitivamente libre, por la conciencia de hombría que me daba mi acto anterior. Pensaba, mejor dicho, anudaba delicias. Vida, qué linda sos. Vida, qué linda sos. Dios mío, qué linda sos” (2007: 99). Como era previsible, este estado no dura demasiado, y Silvio renuncia al trabajo en cuanto descubre que su intento por destruir la librería fracasó. Luego, en “El juguete rabioso”, el tercer capítulo, tras ser rechazado como aprendiz de mecánico de aviación en el ejército, y al verse rotundamente excluido, siente la imperiosa necesidad de lastimar, como lo demuestra la tan divulgada escena en la que Silvio rechaza y humilla a un joven transexual, o cuando intenta incendiar a un vagabundo que dormía en un pórtico:

Estremecido de odio, encendí un cigarrillo y malignamente arrojé la colilla encendida encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico; una pequeña llama onduló en los andrajos, de pronto el miserable se irguió informa como una tiniebla y yo eché a correr amenazado por su enorme puño (2007: 136).

Sin embargo, la maldad, la venganza contra el mundo y contra la vida no resultará ser el antídoto ante la desesperación y el vacío vital. Empieza, entonces, la sensación de muerte viva: no hay posibilidad de mejorar, el acto volitivo y libre tiene un límite, que es el mundo exterior y su crueldad, no apto para espíritus sensibles y soñadores. Schopenhauer afirmaba que “el suicida quiere la vida, simplemente está insatisfecho con las condiciones en que se le presenta” (2009: 19), y es exactamente lo que, en las cimas de la desesperación, ocurre con Silvio, quien, momentos antes de apretar fallidamente el gatillo contra su corazón, contempla la vida y declara: “Yo no he de morir... pero tengo que matarme” (Arlt 2007: 138).

Esta subjetividad desengañada y decepcionada con el mundo, sumida en un nihilismo neurálgico que, a la manera de Nietzsche y Dostoievski, despotrica contra la falta de Dios ante el cual arrodillarse – “sobre esta tierra quién tendrá piedad de nosotros. Míseros, no tenemos un Dios ante quien postrarnos y toda nuestra pobre vida llora” (Arlt, 2007: 168)—; esta conciencia atormentada que no renuncia, sin embargo, a los sueños, a los inventos imposibles, al milagro que lo salve del fracaso y de ser un don nadie; que no renuncia, en definitiva, al innato deseo de trascendencia, de vencer a la contingencia, de ser, al igual que lo desean los artistas y poetas, reconocido y recordado más allá de su muerte, es el motivo que potencia la decadencia, la fatalidad y el nihilismo que corroen las barreras morales, flexibiliza la ética y vacía la existencia de contenido, de deseo y de ilusión. Esta cosmovisión, en fin, forjada al calor del pesimismo filosófico y el malditismo literario es un arma crítica poderosa y extremista que garantiza un golpe de

efecto seguro sobre el lector —con “la violencia de una ‘cross’ a la mandíbula” (Arlt 2015: 386)—, el cual se embarca en un viaje accidentado que va de la ilusión al desencanto, del desencanto a la decadencia, y de la decadencia a la inmoralidad, a una reducción al absurdo del conocido apotegma de Nietzsche según el cual “no hay hechos morales, sino una interpretación moral de los hechos” (Nietzsche 2010: 452), y que Silvio aplica con contundencia cuando, en una suerte de vuelta de tuerca psicológica que lo arrastra, por el peso de su propio tedio, a la indigna tentación de la infamia, decide delatar al Rengo y enviarlo a la cárcel, dado que “hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, de destrozar para siempre la vida de un hombre, y entonces podremos volver a caminar tranquilos” (2007: 188). De este modo, como lo estableció Schopenhauer, tarde o temprano el mal se apodera del sujeto: “El recuerdo [del Rengo], semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra, pero a medida que ubicaba el hecho en la distancia, mi perversidad encontraba interesante la infamia” (2007: 177).

Ahora bien, ¿por qué Silvio decide delatar al Rengo? Porque la necesidad de hacer daño es una suerte de venganza de todos los instantes frente al sufrimiento. El acto volitivo maléfico opera como una forma de liberarse del tedio, una forma de tonificar la sensación de estar vivo a través de la culpa, del dolor perpetuo: “Seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena... La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales...”. (2007: 178). As-tier sabe que cometerá una infamia desleal, algo que lo perseguirá toda la vida, como una marca desgraciada, pero lo tienta ser un perverso, un paria que arrastra su propia llaga. Es un espíritu absolutamente corrompido, desilusionado a punto tal de *querer* tocar fondo. Sabe irrecuperables sus ilusiones, y decide entonces asesinarlas por completo, ceder y aceptar aquello en que se ha convertido, pero sin saber nunca

por qué es y será un canalla. Si Dios es “la alegría de vivir” (Arlt 2007: 190), él, Silvio, está completamente desamparado. El asombro invariable —“Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí... Todo me sorprende” (190)—, la lucidez aplastante que le recuerda constantemente el milagro de haber nacido, las dimensiones infinitas de la vida, su gratuidad y su inminente desaparición: todo lo que lo hace vivir, lo hace, también, destruir. No sentir sufrimiento es sentirlo tanto que nos inmunizamos, y entonces el perdedor somos nosotros: “Es así. Se cumple con una ley brutal que está dentro de uno. Es así. Se cumple con la ley de la ferocidad. [...] Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo” (2007: 189).

El pesimismo filosófico es así nada menos que un método literario, y constituye la raíz oscura pero elemental, aquella “fuerza desagradable” que sostiene la poética de Arlt. Todo el cuadro narrativo de *El juguete rabioso* está enmarcado en una atmósfera teñida por el tedio, la alienación angustiante y la constricción del sufrimiento vital llevado a sus más inhumanas consecuencias. A pesar de ser muchas veces molesto para el lector revivir las miserias y el malvivir general del mundo, sigue siendo imperioso releer a Arlt con la misma profundidad con que supo construir su literatura, ya que, como afirma Juan Carlos Onetti: “Ningún otro escritor rioplatense nos dirá nunca, de manera torpe, genial y convincente, que nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso y que, sin embargo, estar vivo es la única verdadera maravilla posible. Y tampoco nos dirá que, absurdamente, más vale persistir” (2007: 13).

***Fernando Agustín Urrutia** (1994) es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, futuro Licenciado en Letras por la misma facultad y socio adherente de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona. Además de docente, se desempeña como escritor, ensayista e investigador independiente. Es autor del libro *El ser y la posmodernidad. La obra*

de Michel Houellebecq, y de artículos sobre literatura europea, latinoamericana y argentina. Su especialidad es la relación entre literatura y filosofía.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (2007). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Ediciones Rueda.
- Arlt, Roberto (2015). *Novelas*. Buenos Aires: Losada.
- Arlt, Roberto (2017). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Arlt, Roberto (2017). *Aguafuertes y notas periodísticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Bravo, Pilar y Paoletti, Nicolás (1999). *Borges verbal*. Buenos Aires: Emecé.
- Cioran, Emile (2006). *El ocaso del pensamiento*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Plata, Francisco (2009). *La novela de artista: el Kunstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis doctoral, University of Texas at Austin. Disponible en: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2009/plataf74100/plataf74100.pdf>
- Goloboff, Mario (2002). “Roberto Arlt: la máquina literaria”. *Revista de Literaturas Modernas*, 35. 107-115.
- Kohan, Martín (2017). “Los mundos de Arlt”. En Arlt, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral. 7-10.
- Onetti, Juan Carlos (2007). “Roberto Arlt” En Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Ediciones Rueda. 5-13.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Gredos.
- Schopenhauer, Arthur (2008). *El mundo como voluntad y representación I*. Buenos Aires: Losada.
- Schopenhauer, Arthur (2009). *Parerga y Paralipómena II*. Barcelona: Trotta.

XXIII

Discusiones contemporáneas en torno a las figuras de autor, editor y diarista

El campo académico y profesional de las figuras de autor/a/e y editor/a/e en el horizonte cultural contemporáneo

Florencia C. Barba Lijerón

Históricamente, las prácticas y saberes del autor literario y del editor se encontraban, de cierto modo, mutuamente compartidas y ejercidas, en no pocas ocasiones, por los mismos agentes. Luego, con el crecimiento de la industria editorial cada actividad fue adquiriendo su especificidad. La carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, por ejemplo, ha estado debatiendo las áreas de incumbencia de sus egresados largamente. Por su parte, la creación más reciente de la carrera de Edición, en dicha casa de estudios, y de la Licenciatura en Artes de la Escritura, en la Universidad Nacional de las Artes, repuso y actualizó la discusión por el lugar vacante de aquellas figuras a la vez que las instaló en el campo académico. El presente trabajo busca comprender y ampliar los modos de hacer y pensar de estas figuras en el horizonte cultural contemporáneo, en donde las disciplinas ya no se conciben de forma individual sino en relación constante.

En un primer paso se construye la escritura y las operaciones discursivas y, luego, en un segundo momento, cuando ya existe una producción escrita significativa (pero heterogénea y dispersa) se sustancia, a partir de esa práctica, el encuadramiento teórico. De ahí, la necesidad de volver a reflexionar y entender las categorías que se manejan para explicar la Cultura Escrita, sumándole las mutaciones que desafían la identificación del libro como obra y el libro percibido como objeto, presentando un dispositivo hipertextual que transforma las prácticas lectoras. En este marco, lo que realmente se impulsa, es gestar preliminarmente todo tipo de ideas y métodos, para así adecuar y articular la escritura que debe ceñirse a ese modelo.

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires reúne todos los requisitos pautados por la diversidad de su universo

editorial, donde el diseño gráfico, las políticas editoriales y la riqueza de su producción impresa, deviene en un llamado para su interpretación desde los postulados modernos, y aún en construcción, de la Historia de la Cultura Escrita e Impresa (Parada y Valino 2021: 140).

La complejización por la inserción del área de las humanidades en el campo profesional y académico

La inserción de diversas áreas de estudio en el campo académico conlleva en sí misma la aprobación de otros campos que, de cierta forma, le otorga legitimación y las validan frente a aquello que se define como un espacio de institucionalización. La creación de carreras universitarias buscó completar una vacante dentro de la profesionalización, lo que llevó a que se cumpla con una demanda profesional. Esta misma se basa en la falta de salidas laborales —que se vislumbran en la actualidad— dentro del área de humanidades que quedan relegadas a espacios en donde su complejidad e importancia no es muchas veces tenida en cuenta. Ante esto se puede desarrollar que su inserción al campo laboral se desarrolló por fuera de la academia ya que su ingreso en la misma derivó de un proceso de lucha por quienes ejercían esta disciplina en ciertos grupos, lo que llevó también a un proceso lento de divulgación. Por lo tanto, su academización supone en lo que respecta a este escrito un logro que se sigue aun desarrollando en nuevas carreras correspondientes a estas áreas que deben luchar por su propia legitimación y validación.

La inserción de las humanidades al ámbito académico fue compleja. Por ello, varios agentes que la integraban veían que la vacancia en la demanda académica no estaba siendo contemplada ni tampoco puesta en relevancia. El lugar que ocupaban era por fuera del campo institucional como “prácticas ajenas” y vistas como “actividades humanísticas y desinteresadas” (Buchbinder 1997: 23). Esto radica en una doble problemática, primero, que la academia la considere como

parte y, segundo, que pueda insertarse en el ámbito profesional. La búsqueda que se proponen es de un espacio en el que esta área pueda desarrollarse creando un campo más complejo y amplio. Que no se simplifique o reduzca o simplemente forme parte dentro de ciertas áreas, ya desarrolladas, de aquellas disciplinas que fueron aprobadas y se encuentran dentro del campo de las humanidades, sino que este pueda pensar la ampliación como un proceso necesario en donde la incorporación de nuevas áreas y nuevos agentes lleva a un desarrollo más fructífero de aquello ya existente.

Es por ello que lo puesto como “nuevo” no debe entenderse como ajeno ya que la incorporación de estos llevará a un campo que pueda hacerse nuevas preguntas y, por ende, nuevos debates que ampliarán las investigaciones ya realizadas y asimismo también aquellas que se encuentran en proceso o las que sean posteriores y se encarguen de nuevas problemáticas a raíz del desarrollo de las aquí mencionadas.

La creación de un campo es y no es, al mismo tiempo, azaroso. Para que ello se dé la vinculación de un conjunto de relaciones de fuerza genera alianzas para entender como legítima un área. Las humanidades, que es el campo en el que nos estamos enfocando, tuvieron un proceso largo de legitimación porque aquello que no puede ser refutado en lo tangible y/o material y entra en el aspecto de lo social —cambiante de forma constante— pone en duda su verosimilitud.

El área de humanidades en sus inicios, para ingresar a la academia, se formó por agentes que no fueron designados bajo una “norma”. Los “productores (investigadores y académicos), distribuidores (profesores e instancias de difusión), consumidores (estudiantes, investigadores y estudiosos) e instancias legitimadoras y distribuidoras del bien (universidades e institutos de investigación)” (Sánchez Dromundo 2007: 6), estos sujetos no se encontraban habitando espacios que los definían como tal, sino que estos agentes ya definidos habitaban los espacios sin dicha designación. El ingreso al campo se lleva conforme

a reglas impuestas por posiciones dominantes, por ello el proceso de institucionalización no es simplemente que se encuentre bajo ciertas normas sino que conlleva al nombramiento preciso de los agentes que lo conforman y a la profesionalización laboral que ello supone.

La creación de un campo de investigación se da en la fragmentación de un campo posterior que lo amplía y complejiza creando espacios híbridos, expresan sobre ello Dogan y Parhe (1993: 80): "hoy en día, el proceso más importante no consiste en la creación de disciplinas nuevas, sino en la formación de dominios híbridos nuevos, estos dominios solo pueden ser creados y desarrollados por equipos de investigación". Especificando que "no puede haber una hibridación sin una fragmentación que le preceda, si bien no todos los fragmentos se llegan a hibridar" (Santos López Leyva 2010: 82).

La carrera de Letras creadora de capital cultural y su existencia para la comprensión de las dificultades actuales en nuevas carreras del área de las humanidades

La existencia de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires —haciendo un recorte dentro del área de humanidades que interesa en este escrito y teniendo en cuenta que esta área abarca a su vez otras facultades y no solo la aquí mencionada— es parte de un proceso de fragmentación que dio lugar a un capital cultural cada vez más amplio, que no pudo no hacerse cargo de aquello que estaba sucediendo. Su institucionalización demuestra la densidad que adquieren los campos cuando los agentes que lo forman —estén o no institucionalizados— tienen un programa activo que mantiene a las problemáticas en circulación. Olivé señala de este modo que:

El objetivo de las comunidades científicas es generar un auténtico conocimiento en su campo, un conocimiento objetivo de la realidad que sea resultado de procesos racionales... Las comunidades científicas se caracterizan por una constelación de elementos compartidos;

entre ellos, los conocimientos previos que se acumularon en su campo, pero sobre todo, un conjunto de valores e intereses comunes dentro de cada especialidad (2008: 33).

Los agentes que integran el campo comprenden que su estudio no se basa solo en un resultado que pueda ser comprobable sino en los síntomas de este mismo, ya que no se busca la exposición de hipótesis exactas.

No es una condición para poder llevar a cabo la edición o la escritura, el título habilitante. Aquí radica una de las grandes problemáticas, al no ser preciso el título su academización se puede pensar como innecesaria, pero comprender que su ingreso universitario permite que se cree un archivo de investigación que de manera constante se encuentre generando nuevos materiales de discusión y también nuevas formas de comprender el campo que no se sujeten a sectores reducidos, sino que puedan ser de divulgación dentro y fuera de las casas de estudio, sino las problemáticas por las que pasan ambas disciplinas se repiten sin llegar a ninguna resolución.

La existencia de Edición en la Universidad de Buenos Aires y de la Licenciatura en Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes propone dos agentes que pueden desarrollar y explorar las vacancias que hay dentro de este campo. A su vez, problematizan que estos agentes puedan ingresar al ámbito académico por fuera de las redes privadas. Me refiero a un solo campo porque considero que estas carreras se desprenden de una carrera posterior a ellas y de larga trayectoria que es la Licenciatura y posteriormente el profesorado en Letras de la UBA, este desprendimiento no deslegitima el lugar de dicha licenciatura, sino que propone expandirla abriendo nuevas áreas de estudio especializadas.

Cuando se crea la facultad de Filosofía y Letras de la UBA esta tiene algunas carreras que considera troncales dentro del área de las humanidades, se puede desarrollar que en el inicio las carreras cumplan con una demanda profesional que tenía como objetivo otorgar un diploma útil para una profesión, y es esto lo que se pone en cuestionamiento, y también a exigir, que la carrera otorgue trabajo luego de finalizada la misma. La primera lucha de los estudiantes de dicha licenciatura fue el reconocimiento por fuera del ámbito académico y su inserción laboral, que no fue inmediata.

A partir de 1955 y especialmente en 1958, comenzó a tomar protagonismo el papel de la investigación científica en las humanidades dentro de la UBA. Esto fomentó la investigación dentro de las propias universidades, lo que permitió que las carreras universitarias se extendieran al ámbito académico. Tanto la fundación del CONICET, como los programas de becas para investigación y estudios en el exterior, así como la promoción de la carrera docente dentro del ámbito universitario, fueron algunas de las medidas que permitieron al campo universitario insertarse en el mundo académico, a su vez se desarrolla la integración de otras carreras a dicha casa de estudios:

El perfil académico, la estructura curricular y la orientación de la enseñanza, experimentaron cambios sustanciales a partir de 1955. Estos cambios tuvieron su origen en la creación de nuevas carreras y en el impacto que estas ejercieron sobre el conjunto de la estructura curricular y sobre las antiguas disciplinas (...) A primera vista, el elemento más novedoso del período abierto en 1955 está constituido por la creación de nuevas carreras y la reformulación de los planes de estudio de las antiguas. Ya en agosto de 1956, la Junta Consultiva de la Facultad se abocó al estudio de los proyectos de creación y reforma de dichos planes. En noviembre de 1956 se creó una comisión para la elaboración de una propuesta de reestructuración de la Carrera de Geografía. En mayo de 1957 se aprobó el plan de la de Ciencias de la

Educación, que reemplazaba a la antigua carrera de Pedagogía. Aunque algunas de sus materias ya funcionaron durante ese último año, en noviembre de 1957 fueron creadas las de Psicología y Sociología. Un mes antes había sido aprobado un nuevo plan para la de Filosofía. En septiembre de 1958 fue creada la carrera de Ciencias Antropológicas y en diciembre de ese año se aprobó un nuevo plan de la de Historia. Finalmente, a mediados de 1962, fue creada la carrera de Historia de las Artes (Buchbinder 1997: 194).

Cuando se crea un área de estudios que antes no era contemplada se visualizan alrededor de ella todas las vacancias que posee para poder empezar a verla desde una incumbencia social, profesional y académica. La creación de centros de investigación y otorgación de becas dejan en evidencia la exploración de un área. Las investigaciones llevan a desarrollar un relevamiento de la información. La atomización de investigaciones amplían dicho campo y por ende problematizan otras áreas de incumbencia que se encuentran alrededor o dentro de esta.

Hay un punto que se puede considerar de quiebre en la apertura de nuevas carreras, el *punctum* visible y social sobre este campo, que se amplía y complejiza con la creación de dichas carreras. Un referente del área de la edición, Martín Gómez, expresa que no es necesario pensar a las carreras como dos áreas independientes una de la otra. En el caso de Historia de la Lectura e Historia de la Edición, estas pueden incluirse dentro de un panorama más amplio, que las articula y permite la reforma constante que no es estático —más allá de que ninguno lo sea—: encargarse del estudio del ser social en sus diversas interacciones nos lleva a pensar en este campo de forma tal que contemple el dinamismo correspondiente:

Resulta imperioso, por añadidura, reflexionar desde un punto de vista ontológico acerca de estos documentos al confrontarlos con el

marco teórico y con la coherencia de su propio discurso, dependiendo del documento en el cual se sustente la investigación. Los lectores y los editores delinean parábolas que a primera vista pueden parecer disímiles pero que manifiestan esa típica complementariedad de las distintas disciplinas que forman parte de la Historia de la Cultura Escrita (134).

La importancia de un campo que busque de forma constante su propia amplitud y relación con las áreas que desarrolla

Es a su vez claro que dentro de las humanidades hay áreas diversas que se interrelacionan unas con otras de manera más o menos estrecha o con mayores o menores puntos de conexión o divergencia que también hacen de cada especificidad un área correspondiente que pueda desarrollar con mayor nivel de precisión las incumbencias, problemáticas, agentes involucrados, entre otros factores. Cuando no existe tal área quedan suspendidos en una *border zone* que no se delimita y, por lo tanto, carece de información precisa ya que no hay un relevamiento de la misma ni tampoco agentes que tengan interés en ellas.

El campo se entiende en este caso entre dos o más puntos de encuentro, dichos puntos se hallan muchas veces evadidos y son puestos en marcha por quienes integran dicho campo. Lo que sucede es una fragmentación constante de cada área y no así la comprensión de las mismas bajo un mismo campo, sin tener claro el proceso de fragmentación y ampliación. Es por eso que el objetivo principal es comprender y ampliar los modos de hacer y pensar de estas figuras en el horizonte cultural contemporáneo, en donde las disciplinas ya no se conciben de forma individual, sino en relación constante.

La literatura y la edición bajo un mismo campo

Hay ciertas pujas de desconocimiento entre la literatura y la edición, se podría revisar dónde está lo difuso (esa *border zone* mencionada anteriormente) y dónde está el punto de encuentro. Debido al crecimiento de la industria editorial hay una tensión permanente entre lo comercial y lo artístico y eso no se puede evitar, sino que se deben establecer cuáles son las confluencias que se encuentran para así poder realizar una diferenciación que atienda a los intereses comunes. De ambas áreas se sigue debatiendo por espacios de representación ausentes, sobre ello me interesa la palabra de Gabriela Cabezón Cámara, escritora argentina y docente en la Universidad Nacional de las Artes quien expresó que:

La literatura se hace con la lengua y la lengua es colectiva, entonces siempre es colectiva en alguna medida. Un libro siempre habla con otros, también usa los discursos que circulan. Un libro, una obra, un texto, es el pasaje de algo colectivo por un punto histórico biográfico individual, por una subjetividad.

Posicionarnos como colectivo de escritores y tratar de hacer algo desde ahí, en esta catástrofe que estamos viviendo. Pretender que uno pueda escribir sin hablar de esto es engañarse porque, quieras o no, lo vas a tocar.

Esta carencia en relación al colectivo es un problema que tenemos los escritores y cada tanto surge un intento y nunca terminamos de lograr esa consolidación del colectivo, que nos trae muchos problemas después. Los estudiantes de “Licenciatura en Artes de la Escritura” tienen una oportunidad enorme de cambiar esto porque ya está el espacio de institución y desde ahí se puede hacer mucho y esto es inédito; son los primeros, así que tienen mucha responsabilidad.

Tenemos que representar nuestra perspectiva porque es donde amamos, donde vivimos, donde trabajamos, etcétera. Y no es que sea una

perspectiva antagonista, sino entender que es otra, que es una perspectiva latinoamericana y que con eso alcance y sobre. Hace falta que esto se pronuncie.

Son necesarias ciertas tensiones en todas las áreas para poder entender que hay pluralidad de voces y puede haber puntos de encuentro. El problema es la atomización, cada área mira tanto a su lado que se termina dispersando y eso hace que no haya una unión en ese sentido, lo que genera pluralidad pero sin ningún acuerdo en fijar ciertas cosas que son de interés común para todas esas áreas que convergen dentro del mismo campo.

Hay muchos actores que no son reconocidos como parte del campo pero que se piensan que median por fuera, pero ¿cuál es ese fuera? ¿Qué es lo que sí entra? La delimitación de los campos es en sí misma problemática.

Gran parte de los editores no vienen de la carrera de Edición y tampoco los escritores devienen necesariamente de Artes de la Escritura, muchas veces entonces se piensa que la práctica de oficio es mayor que su incumbencia académica, entonces las nuevas figuras que ingresan se encuentran en un área de vacancia. Las figuras mencionadas devienen de otras profesiones u otras trayectorias. Pero aquí es un punto clave para entender que el colectivo que crean las propias facultades lleva a poner en evidencia las vacancias que se arrastraron de esas áreas largamente.

Son muchas las carreras que van detrás de lo que sucede en lo real y tangible, por ello se busca amplificar el diálogo para que no haya pérdidas y generar un mapa claro del campo en el que estamos trabajando, hay principales líneas de fuerzas, necesidades urgentes y secundarias. Se deben brindar oportunidades a los subsectores para que tengan herramientas en un ambiente competitivo y construir un campo maduro.

En el libro como objeto, actualmente, se rompen sus condiciones por las propiedades del lugar del ocio y entretenimientos, hay una pérdida del monopolio de la portabilidad cultural. En esta área hay una competencia por el tiempo libre. Los libros tienen un capital simbólico.

Llevar adelante colectivos de escritores y editores es poner como punto relevante la falta de representatividad y por lo tanto la carencia en las oportunidades laborales. Actualmente Argentina se encuentra en un auge de crecimiento que se puede visualizar en el boom de escritoras, en el crecimiento de las editoriales independientes, en la concurrencia activa en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires del 2022, en la masividad que se vio en la Feria de Editores 2022. La literatura se encuentra en un momento en que circula notoriamente y se interrelaciona con otras áreas, ya no son ajenos quiénes son los autores o editores de ciertos libros y sellos, sino que ellos también establecen diálogos con quienes los leen. Es un momento clave para finalmente crear un espacio en común con sus especificidades.

La problemática que queda abierta es cómo crear un espacio en donde las áreas no se vean como una competencia constante unas con las otras sino que se encuentran bajo un mismo campo, y ello radica en una forma de poder ampliar no solamente el campo sino las posibilidades que tienen los agentes que la conforman de crear discusiones constantes que den cuenta de la especificidad de cada área, pero que no se olvide que estas pertenecen a un campo más complejo y amplio, aquel que se supone específico. No es esto algo que va a ser visible de forma notoria ni rápidamente, pero como se especificó en un principio el área de las humanidades tiene un recorrido histórico de difícil inserción, es por lo tanto, que la literatura y la edición no deben ser ajenas a esta discusión y por ende deben poder tratarla para así ampliar las discusiones que se gesten, la división constante llevará sino al crecimiento de las áreas por separado pero no así a su ampliación.

***Florencia C. Barba Lijerón** es Licenciada en Artes de la Escritura (UNA) y Edición (UBA). Editora. Investigadora en proyectos de investigación en el área de Humanidades de la Universidad Nacional de las Artes.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2015). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Buchbinder, Pablo (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Dogan, Mattei y Robert Pahre (1993). *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. México: Grijalbo.
- Olivé, León (2008). *La ciencia y la tecnología en la sociedad del conocimiento. Ética, política y epistemología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parada, Alejandro E. y Valinot, Beatriz C. (2021). “Entre lo editado y lo leído en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Hacia un debate de su marco teórico metodológico y de sus fuentes documentales desde la Historia de la Lectura”. *Información, cultura y sociedad*, 45. 127-144. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/10660>
- Sánchez Dromundo, Rosalba Angélica (2007). “La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado”. *REDIE*, vol.9, nº 1. Disponible en: <https://redie.uabc.mx/redie/article/view/161>
- Santos López Leyva (2010). “Cuerpos académicos: factores de integración y producción de conocimiento”, *Revista de la Educación Superior*, vol. 39, nº 155. 7-25. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-27602010000300001&script=sci_abstract

El territorio teórico de la crítica: líneas topológicas en la crítica de narrativa argentina reciente

Susana Gómez *

Iniciales: CSV. Camila Sosa Villada y el espacio editorial

En los iniciales meses pandémicos, una novela argentina estalla las redes sociales, agota ediciones y habilita nuevas discusiones de agenda política en relación a las identidades de género. Hablamos de *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019), la cual había sido editada en años anteriores, en la editorial Tusquets, que viene publicando la literatura argentina que, como en los años 90, se mueve por medio de representantes comerciales y por la “localía” de sus escritores y escritoras de cara a la internacionalización de la edición en el campo de habla hispana. Se suma a ello, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2020, en la consagración latinoamericana de un nombre propio que fue difundido ampliamente como “escritora trans gana un premio...”. Además, en el año 2021 en Francia, la autora gana el Prix a l’Heroïne como novela extranjera, de la revista francesa Marie France y en ese año fue finalista del premio Filba-Medifé.

Este recorrido por su participación en premios internacionales supone recuperar los elementos contextuales que dieron lugar a una manera de marcar los espacios lingüísticos argentinos desde el cuidado de un uso genuino de la lengua en su localía, en el español no traducido al “neutro” del castellano peninsular. Se acude así a la posibilidad abierta de traducción a otros usos no estandarizados de otras lenguas (por caso, el francés), con lo cual se acude a la garantía que el sello español Tusquets ofrece como rúbrica de una calidad literaria para un individuo que atraviesa fronteras identitarias y que, sin embargo, no deja de tener un carácter “ejemplar”. Pese a ello, algunas ediciones argentinas –independientes especialmente– le editan, como Documenta/Escénicas y la colección del diario *Página/12* acompañando al

suplemento “Sí” que se orienta a temas de la comunidad diversx en Argentina.

El lugar de edición de la obra no es un dato menor. Tusquets, junto con Anagrama, ha sido una de las editoriales que ha publicado a autores y autoras quienes ya contaban con cierto prestigio y habían logrado superar la barrera de los anonimatos. De este modo, se seleccionan para ser editados en un intento por dar a conocer novelas que produzcan una renovación de su catálogo, al menos en su venta en bateas de novedades y que trascienden la localía para ser ingresadas en círculos académicos y en espacios de mediación cultural. En Córdoba *Las malas* ha agotado ventas en varias ocasiones, su autora se ha presentado en diferentes charlas y conferencias en los eventos importantes del país y sus lectores han ampliado el espectro generacional e inclusive ha sido situado en repertorios de enseñanza secundaria como refuerzo de la enseñanza de la ESI (Educación Sexual Integral), no sin controversias. Acudimos a José Luis de Diego, para traer a colación una afirmación que describe los momentos centrales de la evolución de lo que denomina “concentración del mercado del libro” en Argentina, para dar a conocer qué puede estar caracterizando este fenómeno. De Diego indica que:

Hace ya varios años, la literatura comercial y la literatura de vanguardia tenían circuitos diferenciados y editoriales especializadas en cada caso; hoy se ha impuesto un criterio midcult en el que el best-seller de calidad convive con el best-seller abiertamente comercial, con el long-seller y con el texto experimental. La causa de ese borramiento es, como ha dicho Pierre Bourdieu (2000), la irrupción de criterios heterónomos a la manera de un “caballo de Troya” en la (relativa) autonomía del campo literario (2010: 55).

Este borramiento de las zonas que separaban los libros literarios acude en la primera década del 2020 a nuevas figuras de sujeto que se posicionan como faro para la edición de materiales que respondan a las

discusiones de agenda, en este caso, en las identidades de género.¹ La autora, una escritora travesti que se asume como mujer en el trámite de su cambio de nombre en el documento de identidad, es conocida en Córdoba por sus obras de teatro, sus monólogos y en inicios de este siglo, por su blog. Como veremos, la obra es señalada desde esta singularidad de la autoría, allí donde la crítica había conseguido trascender el viejo concepto de *vida y obra* de las razones biográficas en la producción escrituraria.

La autora venía editando en Documenta/escénicas con el ensayo “*El viaje inútil*” en 2018, y en poesía con *La novia de Sandro* reeditada también por Tusquets junto a *Soy una tonta por quererte* en este 2022. Tuvo participación en la Biblioteca Soy de *Página 12* con *Tesis sobre una domesticación*, libro agotado que, quizás por ello, no ha ingresado en la crítica aún. En 2019 llega a la editorial matriz esta novela con interés de sumarse a las negociaciones de traducción, que derivaron en el mencionado premio, en un recorrido que incluye otras teatrales, participación en episodios de cine y televisión, más su trabajo de bloguera y persona citada a hablar por los derechos de las personas travestis. De este modo, Camisa Sosa Villada deja instaladas sus iniciales, observando con ello que la escritura da lugar a una permeabilidad de los rasgos de la autoría, en la negociación –como tantas en su vida– de los límites entre la literatura y la exposición de una función autoral.

¹ Lejos estamos de analizar el fenómeno de la edición de autorías que escapan de la paridad o de la diferenciación en masculino/femenino, cuyas implicaciones han sido largamente discutidas en muchas publicaciones. La edición de Lemebel en Seix Barral, la producción de libros y crítica que revisa las escrituras trans o gays y no heteronormativas, tiene en este momento una gran arena crítica, en la cual las disputas y las emergencias atraviesan la edición independiente y la de mayor tirada en editoriales consagradas o multinacionales. Igualmente, es de esperar qué derrotero tendrían en los próximos años y es una zona de vacancia en investigaciones sobre lo editorial y sobre las escrituras literarias en camino a lectorados más amplios, de la mano de los cambios sociales, políticos y discursivos que ello atañe.

Nuestro trabajo intenta dar cuenta de algunas perspectivas que ofrece analizar un fenómeno como el de *Las Malas* a partir de nociones que son puestas a prueba en un estudio nocional y metodológico que encaramos en una investigación más amplia: Topologías de la investigación literaria y de sus fronteras, del Proyecto Khôra (CIFYH-UNC). Este proyecto estudia cómo algunas nociones que no provienen de la teoría literaria pueden ser operativas para pensar las implicancias de lo que sucede en la crítica académica y, en este caso especial, en la que los medios de comunicación generan. Por ello, ante un corpus más amplio y dada la complejidad del estudio, se opta sólo por esta novela de C. Sosa Villada, a los fines de establecer un panorama que implica también revisar cómo fue posible –o las vicisitudes que ocupa– que la crítica diera cuenta de proposiciones no siempre sencillas de formular ante este aspecto que se cruza entre lo que pasa en el campo editorial y las discusiones de agenda social, en las cuales a su vez la autora participa, sin llegar a una posición enunciativa militante, pero incidiendo en quienes estudian su novela.

Crítica/teoría para *Las malas*

La crítica literaria argentina trabaja sobre dos campos cercanos: a) la crítica mediática y b) los escritos académicos. Entre ellos, se imprimen (se dejan sellos) conceptos de la teoría, a las que producen zonas de discusión críticas, tanto en los medios gráficos o digitales como en los diversos ejercicios de la crítica que se suceden en espacios académicos y que no suelen darse a conocer. Un estudio detallado de la crítica mediática demostraría que CSV distribuye su foco de atención entre sus obras dramatúrgicas o teatrales y la publicación literaria dispersa, en algún caso como en *La novia de Sandro* recuperada de sus blogs borrados y cuadernos personales. En el mismo planteo temporal que va desde la publicación de *Las malas* (2019) a *Soy una tonta por quererte* (2022) la prensa cultural edita numerosos reportajes y notas en las cuales el espacio de discusión plantea la escritura como exigencia de

supervivencia y de incorporación a la sociedad –al mundo letrado al que pertenece como fue estudiante de carreras universitarias– a partir de la palabra que se sitúa en su identidad de género sin menoscabar sus experiencias vitales como travesti, como “trava”, en momentos en que las luchas sociales logran sostener cierta estabilidad en la asignación de los derechos y en el cumplimiento de leyes identitarias.

En este contexto, su palabra crítica frente a los movimientos trans/disidentes y al feminismo instituido como fuerza de poder, es clara. Le sitúa en una resistencia a la ubicuidad y a la operatoria de incluir/excluir que el dinamismo político de los planteos identitarios han llevado. Dice, en la revista *Palabra Pública* de Chile, en un reportaje de Javiera Tapia en septiembre de 2021:

Como si estos personajes, aparecidos ayer y que se nombran a sí mismos trans, trans no binarios y no sé cuántas otras nomenclaturas más sin compartir ni una sola condición histórica o social con las travestis de hace veinte, treinta, cuarenta, cincuenta años atrás, silenciaran con sus expresiones verdaderas obras de arte que van a contrapelo de lo establecido. Hacen mucho ruido, son muy ruidosos y están ocupados en un panfletarismo que no admite respuestas, porque ya dan todo cocinado, masticado, digerido y cagado. Eso da la sensación de una fuerza, pero se me hace que es solo ruido (CSV y Javiera Tapia 2021).

En ese sentido, generar una lectura de los temas de los reportajes implica volver sobre el eje de su identidad, su cuerpo y su escritura, en la declaración de sí como sujeto que debe ir abriendo camino a figuras recortadas desde la organicidad que implica la vida/la lengua desde la cual se habla. Figura que se des-marcan de las asignaciones de género en disputa y que establecen una lógica diferencial en el dinamismo que implica atravesar el recorrido de reconocimiento como escritora

a la vez que sostener lo íntimo del proceso para sí, en la voz que sale de lo privado hacia lo público.²

Por otro lado, la crítica literaria comienza casi inmediatamente a generar notas y comentarios, faltando aún un estudio detenido del conjunto de obras que conforman la trilogía de los tres libros de CSV en Tusquets: la citada novela, la recopilación de los textos de blog en *La novia de Sandro* y *Soy una tonta por quererte*, sin contar otros textos dispersos ni su dramaturgia, cuya lectura concreta otros lenguajes para su sentido, por lo cual no tendremos la vista puesta en ellos. En 2019 aparecen los primeros trabajos y ese mismo año, los primeros comentarios académicos en ponencias de congresos o revistas, así como los nunca publicados *papers* surgidos de la presencia de la novela *Las Malas* en cátedras universitarias.³

El breve estudio que presentamos intenta dar a conocer cómo por un lado, una operatoria epistemológica y teórica da oportunidad de revisar un campo crítico, así como dar cuenta de que los movimientos y las circunstancias como esta contextualización pueden observarse pero incluyendo su inestabilidad y sus asimetrías. Con ello, se puede dejar de lado los habituales conceptos de la crítica académica en los cuales se responde a exigencias de estabilidad, definición y encuadramiento conceptual. Por ello, en vistas de una investigación no causa-

² Su presencia en los medios gráficos y televisivos se vuelve constante en los años 2021 y 2022 y requeriría un estudio separado para dar cuenta de ello.

³ En mi asignatura Teoría y Metodología Literarias II, Letras FFyH-UNC se incluyó esa novela en la cursada a distancia durante la pandemia, para lo cual se consultaron los textos críticos citados en mi pequeño trabajo de campo. Agradezco las discusiones, los intercambios con mis estudiantes, entre quienes la posición enunciativa y la función autor de CSV generó un fuerte debate. En coincidencia, en el mes de junio, un grupo conservador de Córdoba baja la bandera arcoíris de un mástil en el Parque Sarmiento, dando discusión a la apropiación de los espacios públicos y a las representaciones simbólicas de los colectivos sociales.

lita en literatura (Gómez 2019), se busca poner a prueba –y este trabajo replica su comprobación– una herramienta desarrollada por el equipo *Khôra* en proceso de investigación 2018-2022.

Como venimos diciendo, se ha constituido un campo de observación, a partir de estos textos críticos, de los cuales resaltan algunos –que nombraremos– en vistas de: a) Una discusión acerca de la identidad –no es trans, es travesti–; ¿es mujer no-normativa quien escribe?, ¿por qué se usan señalamientos que intentan dar ubicuidad al sujeto enunciativo que inclusive cuestiona el rol de “disidente” pero aun así se le sigue indicando con los nuevos rótulos de agenda que el discurso generalizado ha instalado, colándose en un escrito académico? ¿Cuáles son los criterios que el *statu quo* de la discusión “crítico literaria” intenta usar para ordenar ese espacio de escritura crítica? Y, finalmente, ¿cómo se sostienen ciertas recurrencias a categorías propias del campo clásico (Dalmaroni 2009) tales como tradiciones o filiaciones, canon, escritura, territorio e imaginarios sociales?; y b) un esfuerzo de poner a prueba la noción de espacio topológico desarrollado en *Khôra* por Alejandra Alí y quien escribe (Alí y Gómez 2021) para el caso particular de archivos de escritores. En ese estudio, aprendimos de la productividad de esta noción, que se separa en este caso de la idea lacaniana de topología, de la cual no hablaremos en esta ocasión.

Nos referimos a la zona de la geometría no euclidiana, que observa cómo las figuras en un espacio generan un dinamismo dado por una vinculación entre ellas en un espacio dado, no tanto medible o físicamente tangible sino más bien imaginario, epistemológico –del orden del conocer– que produce una comprensión a su vez de universos físicos o que da lugar a cálculos de eso tan inasible como el espacio en sí. De este modo, vemos que en la crítica literaria, de CSV en este estudio, se producen textos que levantan puntos de anclaje cuyo dibujo –a la manera de los trazos en un dibujo numerado del juego de ingenio– da a ver una figura delineada pero lo que importa es que esta no

es fija o definitiva, sino que es posible que sea dinámica y cuyas “formas” cambien o se restablezca ante la contigüidad, la cercanía o rozamiento de otra figura (Peries 2015). Desarrollada por Cantor y Deverkind, la topología de conjuntos es descrita por Luciano Boi de este modo:

Es una teoría muy abstracta, cuyas primeras preocupaciones son pensar el espacio como si pudiera ser concebido en términos de un conjunto de puntos. Luego se interesa en saber cuáles son las relaciones entre los conjuntos. Por lo tanto, la topología de conjuntos está esencialmente interesada en determinar los conjuntos de puntos que se pueden definir en un espacio dado (Boi en Romero Contreras 2020: 243).

Con ello, transfiriendo aprendizajes, vemos cómo los recorridos críticos están trazando los límites (y nunca fronteras, dada su posibilidad de ser modificados) espacios topológicos en la literatura a leer /leída. Si definimos que la topología sería *la observación de los espacios y de las diferentes formas en que estas figuras o cuerpos lo ocupan, permiten conocer cómo se describen las relaciones entre ellos* (Alí y Gómez 2021), optamos por observar dos de estas relaciones: *la conexidad* y *la convergencia*. En el primer caso tenemos un tipo de relación basado en la incidencia de una figura con otra y en la segunda se trabaja sobre la fórmula que denota la capacidad de conexión entre ellas. Para el primer caso, tenemos una figura de una mancha cuyos componentes podrías ver como separados pero sólo el conjunto es una conexidad – concepto éste geométrico– al estar estos componentes ya reunidos y formando parte de una figura. El segundo es más sencillo de comprender: lo usamos cuando creamos o leemos diagramas de flujo.⁴

⁴ Por más desarrollos en esta dirección, remitimos a Peries (Peries, 2015) y la entrevista de Romero Contreras a Luciano Boi (Romero C. 2020).

Las figuras van ocupando el espacio, y nos permiten ver cómo la crítica literaria no sólo ha contribuido al boom de la novela en las librerías e incluso en un ingreso temprano a la lectura académica, sino también notar de qué manera ese espacio donde se sitúa la crítica se vuelve multidimensional, contradictorio (hay reseñas muy distantes entre sí que parecieran refutarse, empero no se han leído entre sí) y a su vez se vincula a otro espacio topológico de las identidades: travesti (tal como se asume CSV), trans (como lo niega), por extensión femenino (en la partición del feminismo que no logra incluirla y CSV rechaza) y por proyección en las tradiciones que parecieran necesitar mencionar, en un recorrido que va por la memoria de la identidad diversx de ciertas escrituras no heteronormativas (Lamborghini, Lemebel, otrxs).

Estas figuras permiten incluirlas metodológicamente como modos de ver el movimiento de la crítica e interpretarlas por su traducción de temas de agenda pero también de declaraciones y de la propia escritura de las novelas, en las cuales además, la crítica vuelca su atención incluso llegando al extremo de contradecir a la declaración de CSV en sus entrevistas o participaciones públicas, en sus escritos y pronunciamientos.

Enfocando la crítica académica

En función de ello, hemos identificado tres tipos de “figuras” que remiten a usos del espacio crítico en relación a las obras de CSV. Ellas predominan y de alguna manera ofrecen dos propiedades claramente reconocibles: en primer lugar, hacen de las obras un punto focal al cual observarlas en sus recurrencias y en relación a su potencialidad crítica futura. De alguna manera, abren un horizonte de lecturas ya que implican recorridos tópicos, recurrencias conceptuales y procesos de significación señalados en sus desarrollos.

El campo de observación se constituye por una selección de siete trabajos planteados a partir de su inclusión en revistas especializadas y /o universitarias. Allí, se lee el espacio topológico delineado por dos zonas que muestran la conexidad entre las figuras que luego reseñamos, mostrando un panorama de: Zona cultural: la identidad trans y travesti en la urbe capitalista; Zona literaria: la escritura / la emergencia simbólica de la palabra. Ambas zonas se establecen –con el dinamismo propio de los intercambios y de las discusiones de agenda que por motivos de extensión no podemos expandir acá– como dimensiones en las cuales se dan planos que luego son intersecados por las figuras. Para mostrarlo gráficamente: un tópico puede ocupar varias marcas en ese espacio y con ello trazar diferentes figuras. Por ejemplo: la identidad travesti es a la vez personaje, posición enunciativa, conformación escrituraria de un “yo-trava” y representación de lo femenino como asidero representacional de la función autor.

Podemos comprobar, como demostraremos seguidamente, que el espacio topológico se forma ante la aparición del suceso de la obra de CSV como rotura y fisura de tradiciones nuevas, para llamarlas de alguna manera, a partir de los giros culturales que implicó en el mundo el reconocimiento legal o constitucional de las identidades no heteronormativas, por lo cual se producen desplazamientos en la asunción de categorías que iban desde las legitimidades recientes de lo *queer* o de las nuevas tradiciones “*plebeyas*” o “*maricas*” frente a la *escritura de mujeres* y luego a la escritura travesti o de personas transgénero, por lo general marcadas por lo biográfico como impulso escriturario (Domínguez 2021).⁵

⁵ Un eje es el trabajo reciente de Nora Domínguez, donde se condensan algunas de las preguntas que implicaría esta afirmación, aunque no responde explícitamente a los planteos de la prosa plebeya o narrativa marica, sobre la cual existe numerosa bibliografía.

Así es como, de un cuerpo pequeño de siete textos de crítica académica, habiendo seleccionado por su variedad de publicación posterior a 2019 y en casos de investigadorxs de organismos acreditados (universitarios y CONICET), se observan de manera abierta tres figuras que ocupan ese espacio topológico, aún en disponibilidad y cuyas ocurrencias posteriores podrían ser observadas más adelante en el tiempo, ante la aparición de otros libros de CSV:

- a) Figuras de la identidad: sujetos y dualismos.
- b) Figuras del cuerpo: signo ideológico y materialidad estética.
- c) Escritura como figura: despliegues y repliegues en la cultura literaria, en la actuación sobre la palabra.

Las figuras reconocibles que hemos recuperado de la observación pueden organizarse, a los fines de su comprensión, en un breve cuadro que da cuenta de ellas:⁶

Identidad

Sujetos del dualismo: ser lo que no se es /devenir.

Lecturas “feministas” con Butler (Gálligo Wetzel): vida, reconocimiento, ética política del género.

Figuras de la transformación, travestismo, metamorfosis, lo “trans” (Maristany, Mercado, Provenzano).

Deseabilidad identitaria (Maristany).

Tercer género (Wayar, en Maristany).

⁶ Se colocan entre paréntesis los textos que especifican alguna cita sobre un aspecto en singular. Ver la bibliografía.

Líneas de la figura marcada por el desplazamiento de convergencias *trans* a *trav* y viceversa: mujer, feminidad en la zona cultural identitaria Trans/Trav (casi todos los autores oscilan entre ambas denominaciones, lo cual puede implicar contradicciones internas en el texto crítico y en el espacio topológico).

Cuerpo

Se acude a la crítica en literatura argentina, en Elsa Drucaroff: “el regreso del cuerpo como zona de certeza” (2011 en Mercado).

Signo ideológico e ideologemas:

“cuerpo macular” (Mercado),

“ontología corporal” (Butler en Galligo Wetzel),

“formas de aparecer” (Galligo Wetzel), animalidad (Gomariz y Galligo W.).

Vulnerabilidad/fugacidad, devenir y perentoriedad (todos).

Carnaval del cuerpo que viola y es violado en su alteridad.

Felicidad, goce, rebeldía y dolor.

Línea de la figura marcada por la *Diferencia*, *alteridad* /vs/ *mismidad* *inhallable*. Representación y posición enunciativa de las narraciones.

Escritura, en casi todos los textos.

Desplazamiento en conexidad: ¿Escritura de género?

Escribir desde la experiencia: autobiografía, política autobiográfica y corporal.

Metamorfosis: auto + ficción, testimonio de vida en devenir y devenir escritora, refractación (concepto de Bajtin) de la palabra autoral.

Relato vocacional. Narrativa vivencial (como instancia necesaria de la vida para narrarla).

El cuerpo como eje de lectura/escritura: biodrama y biografismo en dialéctica biopolítica.

Las líneas de las figuras se marcan en la citación a autoras propias del campo “feminista” o de “teorías de género”, además de la recurrencia a la escritura “de mujeres” como identidad (e ipsedad) con CSV. Entre ellas son citadas o nombradas como bibliografía Margherite Duras, Hélène Cixus, Marlene Wayar, Judith Butler *en dimensiones de referencia* y de *convergencias*: ilegitimidad de la escritura y violencia de las formas de despliegue del yo.

Dos citas pueden ser útiles para comprender estos dibujos y su constitución como figuras en el espacio topológico de la crítica a la obra de CSV. Que, por otra parte, ejemplifican los movimientos por la teoría y cómo la necesidad de acudir a operaciones topológicas de encuadramiento, vinculación, ubicación en esquemas o tradiciones se hace muy evidente.

Javier Mercado (2020) indica lo siguiente:

Por supuesto, más allá de las referencias posibles y provisorias, que siempre algo tienen de injustas, es necesario entender que nos encontramos ante una propuesta literaria novedosa. Quizá no tanto por la factura de su lenguaje, sino, como hemos visto, por la relación que se entabla entre escritura, identidad y cuerpo. Se está gestando una poética trans-travesti en la Argentina. Y la obra de Camila Sosa Villada marca la irrupción de una transescritura que invita a pensar bajo un nuevo paradigma, ya que, como acota Marlene Wayar en la contrapapa de *Las malas*, “la Villada grita verdad en una prosa verídicamente trava y desde ahí exige a toda persona ajena a nuestra comunidad una hermenéutica nueva”.

Y Agustina Gállico Wetzel (2020) describe:

La novela que Sosa Villada abre al mundo es de una espontaneidad y crudeza atávica que hipnotiza a l*s lector*s en una especie de provocación lúcida entre la cercanía y la distancia de ese mundo que describe como propio y que es un mundo atravesado por dramas, enfermedades, furias compartidas pero, por sobre todas las cosas, un mundo que emplaza una red de protección entre el grupo de travestis que resignifican no sólo la soledad sino las redes de cuidado que se entretejen y los modos que asume la supervivencia.

Conclusiones

El caso “CSV” permite ver dimensiones en el espacio topológico. En él, vemos cómo desde un punto de vista ideologemático *dos operaciones del universo del discurso* le han dado lugar al ingresar como categorías críticas –y su necesario traspaso conceptual desde el Discurso Social a la escritura crítica y académica– que son: *transescritura* y *travescritura* como intentos de reubicación en el espacio literario que dan a conocer también que no existía hasta la aparición de *Las Malas* una categoría que pusiera en duda los ya establecidos parámetros vinculados a la escritura narrativa no heteronormativa. La historicidad de este espacio remite a futuras investigaciones y permite además, volver sobre lo dicho en el pasado sobre otras obras y otras identidades escriturarias, ya que pueden traspasarse metodológicamente los aportes del estudio de espacios topológicos en la literatura y sus fronteras a nuevos corpus que, a su vez, dialogan con el Discurso Social contemporáneo. Este punto es importante de considerar porque la posición enunciativa del/la crítcx es siempre contemporánea a su lectura literaria.

Además, se pueden demostrar que existen conexidades duales y convergencias “diversas” en el sentido en que lo *diverse* viene a romper lo

que CSV cuestiona como *disidente*, motivo de otros diálogos en el Discurso Social argentino y que implicaría asumir la inclasificabilidad como necesidad de operación teórica y semiótica frente a estas discusiones.

Con ello, logramos ratificar la topología como operatoria metacrítica y epistemológica, que ilumina una forma de leer la crítica aún no finalizada, ya que el permanente estado de *work in progress* de este campo y de la propia escritora ofrece potencialidades para seguir ampliando la observación y elaborando nuevas conclusiones.

***Susana Gómez.** Doctora en Letras. Profesora Titular Plenaria en Teoría y Metodología II, en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades en la Universidad Nacional de Córdoba. Es directora del equipo de investigación “Proyecto Khora: topologías de la investigación literaria y de sus fronteras”, en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Bournichon” de dicha Facultad. Es responsable científica del Fondo y Archivo Digital Cortázar, en el Centre de Recherches Latinoaméricaines-Archives, de la Universidad de Poitiers, Francia. Investiga en teoría y epistemología literarias, en teorías del archivo de escritores y en literatura argentina contemporánea, como especialista en la obra de Julio Cortázar.

Bibliografía

- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Sosa Villada, Camila (2021). *La novia de Sandro*. Buenos Aires: Tusquets.
- Sosa Villada, Camila (2022). *Soy tan tonta por quererte*. Buenos Aires: Tusquets.
- Dalmaroni, Miguel (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe: UNLitoral.
- De Diego, José Luis (2010). “Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina”. *Iberoamericana* [Madrid], 10 (40). 47-62. En *Memoria Académica*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13555/pr.13555.pdf

- Domínguez, Nora (2021). “La crítica literaria feminista como acto de subjetivación”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23. 24-33. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/5618/5733>
- Michel Foucault (1966). “Topologías (Dos conferencias radiofónicas)”. *Fractal. Revista Iberoamericana de ensayo y literatura*, N° 4 (2002, leídas en 1966). Disponible en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal48MichelFoucault.php>
- Galligo Wetzel, Agustina (2020). “Formas de la aparición en “Las Malas” de Camila Sosa Villada”. *Revista Landa* 74, Vol.8, N°2. 51-78. (Núcleo Onetti, U. de Santa Catarina).
- Gomariz, Tomás (2021). “El cuerpo como exceso intestimoniable: poesía y figuras de la animalidad en “Las malas” de Camila Sosa Villada”. *XIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVIII Jornadas de Investigación. XVII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-012/207.pdf>
- Gómez, Susana (2018). “A propósito de Khôra: desafíos de la investigación no causalista en literatura”. En *Investigar en ciencias humanas hoy: problemas y tendencias* /Sandra Ratti [et al.]; editado por Marcela Bricca. Córdoba: EDUCC - Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Maristany, J. J. (2022). “La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesti”. *Visitas al patio*, 16 (1). 67–85. Universidad de Cartagena, Colombia
- Mercado, J. (2020). “Transescritura, cuerpo e identidad en La novia de Sandro de Camila Sosa Villada”. *Letras*, 82. UCA, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/3515>
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (2021). “Entre la crisis de lo “humano”, la autoficción trans(fuga) y el “arte queer del fracaso”: *Las malas* de Camila Sosa Villada”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2). 309-322.
- Perfés, Lucas (2015). “Nociones básicas de topología para la generación de formas complejas, Entre Formas: Teoría, Investigación, Concreciones y

Experiencias”. *X Congreso Nacional y VII Internacional de SEMA*, Buenos Aires.

Provenzano, Laura (2019). “Las malas de Camila Sosa Villada”. *Revista Guay*, diciembre de 2019, UNLP. Disponible en: <https://revista-guay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2019/12/12/las-malas-de-sosa-villada/>

Romero Contreras, Arturo (2020). “Entrevista con Luciano Boi ¿Qué es la topología? Matemáticas, ciencia, filosofía y arte”. *Tópicos del seminario*, 43. 183-235. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación. Disponible en: <https://www.topicosdel-seminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/666/609>

Sánchez Osoreo, Ignacio (2021). “Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en Las Malas de Camila Sosa Villada”. *Chasqui*, Vol 50, N° 1, Universidad de Arizona State, USA.

Tapia, Javiera (2021). “Camila Sosa Villada: Hay un montón de gente nombrándose disidencia y que no es disidente de nada”, reportaje. *Palabra Pública*. Universidad de Chile. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/09/29/camila-sosa-villada-hay-un-monton-de-gente-nombrandose-disidencia-y-que-no-es-disidente-de-nada/>

El motivo del doble en “El otro” de J. L. Borges y el complejo entrelazado entre autor, obra, ficción y realidad

Cecilia Romina Komar Varela*

El cuento “El otro” de Jorge Luis Borges, publicado en *El libro de arena* (1975), se estructura a partir de un motivo reconocido en la historia del arte y de la literatura: el motivo del doble. Sin embargo, aunque el autor se vale de este motivo para construir un relato fantástico (como comúnmente se ha utilizado en la modernidad), este motivo le sirve asimismo para introducir problemáticas personales tales como ponderaciones acerca de los géneros discursivos, el papel de la memoria o incluso la creación literaria.

En este relato, entonces, se produce un encuentro de tipo fantástico: dos personajes mantienen una conversación, aunque no son dos personajes cualesquiera: son dos versiones de Borges. Asimismo, el tiempo y el espacio del encuentro difiere para cada uno: uno de ellos está a orillas del Ródano en 1918 y otro (quien asume la voz narradora) se encuentra a orillas del río Charles en 1969. Dicho encuentro fantástico será a su vez una excusa para que el autor revise inquietudes de tipo existencial y literarias.

El doble en literatura: de la antigüedad clásica a la Latinoamérica contemporánea

El motivo del doble registra apariciones, elaboraciones y reelaboraciones desde la literatura grecorromana, la gran mayoría de las cuales dibujan un ser dual cargado de negatividad, dado que su duplicidad representa el fruto de una unión contranatura entre dos elementos que no se corresponden entre sí (el caso del Minotauro, por ejemplo), o la aplicación de un castigo divino a algún ser (como, por ejemplo, el caso de Hermafrodito).

En el Romanticismo europeo, período estético signado por un fuerte individualismo, el interés por la búsqueda de lo suprasensible, de aquello que trasciende nuestra percepción, produce en parte una reaparición importante del motivo de doble, que en sí mismo sintetiza esa búsqueda de lo irreal y la centralidad del sujeto; este motivo aparecerá, en este caso, vinculado al terreno de lo fantástico y de lo tenebroso, aunque asociado a la interioridad del ser humano.

Si bien este motivo recorre la literatura y el arte universal de manera bastante uniforme, Borges hace la siguiente aclaración respecto de la utilización de este motivo en el cuento “El otro”, en el epílogo a *El libro de arena*:

“Este relato retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es *fetch* o, de manera más libresca, *wraith of the living*; en Alemania, *Doppelgaenger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno. ¿Valdrá la pena declarar que concebí la historia a orillas del río Charles, en New England, cuyo frío curso me recordó el lejano curso del Ródano? (1989: 72).

Por tanto, para Borges hay una conexión explícita entre su propia vida y este relato; decir que el protagonista del cuento es Jorge Luis Borges, que el cuento se le ocurrió cuando estaba a orillas del río en donde se muestra a sí mismo no es un dato fortuito, sino que nos conduce a pensar que aquí el motivo del doble, aunque responde a una finalidad fantástica, trasciende los límites de la literatura y se mueve hacia el terreno de la vida misma.

Es así que resulta relevante la consideración acerca de lo fantástico para el autor. En una conferencia dictada en 1949 y llevada a una versión escrita por Passos, Borges intenta una definición personal del género: la literatura fantástica se conforma de fábulas creadas por la imaginación, es cierto; pero al mismo tiempo, esta imaginación que las saca a la luz “corresponde a sensaciones y procesos que son efectivamente reales” (1949). Continúa diciendo que para Borges “todas las personas tienen experiencias: expresar símbolos de esos estados, es el fin de la literatura fantástica” (Passos 1949). Finalmente, cierra la conferencia con una pregunta a la vez personal e inquietante: “¿nuestra vida pertenece al género real o al fantástico?; ¿no será porque nuestra vida es fantástica, que nos conmueve la literatura fantástica?” (1949). Esta pregunta, que pretende involucrar al espectador y al lector, surge no solamente de la lectura de relatos fantásticos, sino de haberse embebido de postulados extraídos de la filosofía, que según él a veces resultan más fantásticos que la literatura misma. Por ello, al efectuar un análisis de un relato fantástico de Borges no debería sorprender el hecho central de un cuento como “El otro”: la construcción de lo fantástico a partir de lo real, construcción que en este relato se produce a partir de la aparición en la centralidad de la trama del autor mismo.

Lo fantástico como una ficcionalización de sí

El surgimiento de ese sentimiento de lo fantástico en Borges tiene una importancia personal muy fuerte, y se nutre de todo aquello que el autor lee y cree. Es por ello que no debería sorprender que el mismo Borges se ficcionalice, que haga ingresar su realidad en la ficción, y que esa ficción sea, asimismo, fantástica. Como lo hemos comentado, este es el caso del relato “El otro”.

La narración es inaugurada por un narrador en primera persona que nos referirá un “hecho” ocurrido en otra época de su vida, con una intencionalidad muy nítida desde el comienzo:

El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí (1989: 11).

La narración se construye a partir de la irrupción en un tiempo y un espacio *reales* (un banco a orillas del río Charles, 1969), de un hecho descrito como perturbador, por su carácter inverosímil: el narrador protagonista tendrá una conversación con una “versión joven” suya, ubicada en otro tiempo y otro espacio (un banco a orillas del río Ródano, 1918).

En primer lugar, notamos la extrema precisión de tiempo y espacio de la acción. Así, este relato nos muestra desde el comienzo que se insertará “en la larga tradición de cuentos en que lo incomprensible (“para no perder la razón”) ocurre en un mundo regido por las mismas categorías temporales (febrero de 1969) y espaciales (Cambridge) que constituyen la realidad” (Silvestri 1995: 46). De esta manera, aunque “[i]nvitado a aceptar las convenciones de un género fundado por antonomasia en la infracción de la normalidad, el lector no se extraña cuando en el mundo ficcional aparece el *otro*, en el trasfondo de *otro tiempo* (1918) y *otro espacio* (Ginebra)” (46). El desconcierto inicial, además, se ve alimentado por un hecho fundamental: los dos hombres que dialogarán son dos “versiones” del autor del relato.

Una vez que los dos personajes caen en la cuenta de lo anómalo de esta situación, intentan comprobar que no hay falsedad respecto de sus identidades. Así, ambos acuden a aquello que tienen en común. Aquí interesa detenernos en el uso del género “autobiografía” para la construcción de este relato. El Borges narrador, mediante la enumeración de elementos de su vida, de la escritura de obras propias y de la lectura

de obras ajenas, está haciendo una suerte de autobiografismo. El encuentro con su yo más joven parece brindarle la perfecta oportunidad para revisar sus textos.

La identificación narrador-autor suma un elemento más: en la autobiografía, “el actor debe presentar su historia al lector de forma verídica a modo de satisfacer esa necesidad de fábula vivida y vívida que anida en el alma del lector y que (...) quiere ser vivida en la literatura” (Nahson 2002: 1192). Borges utiliza con frecuencia los elementos identificatorios de la autobiografía en sus relatos, aunque con la intención manifiesta de crear una ficción. De esta manera, lo que logra es alterar la veracidad propia del género autobiografía, para lograr la duda propia de lo fantástico. Se suma a este hecho otra particularidad: el juego de Borges en “El otro” se estructura a partir de generar en el lector la expectativa de que este narrador/autor podrá dar una explicación racional a lo sucedido (apelando a esa verosimilitud prestada de la autobiografía), pero una y otra vez la duda se sostiene. Esa “sinceridad” que suele ir acompañada del género autobiográfico, acá está deliberadamente rota, porque Borges nos pide a los lectores que dudemos.

El cruce entre la realidad cierta y lo sobrenatural es “marca registrada” de Borges, y este recurso tiene siempre como objetivo generar perplejidad en sus lectores. Lo interesante en este punto quizás sea considerar por qué Borges nos pide que dudemos y respecto de qué.

Borges se vio intrigado, a lo largo de su vida, por planteos de ciertas corrientes filosóficas, como el Idealismo de Berkeley, que consideran que el mundo existe gracias a una imaginación creadora que lo piensa; hecho que equivale a decir que existimos porque alguien nos piensa o nos sueña. Esta idea se ve trasladada a su literatura: si se parte del hecho de que el mundo es un constructo mental, una recopilación de conceptos, nosotros también lo somos. La realidad podría ser una construcción mental; y de hecho, nada impediría pensar que nosotros

misimos somos una ficción. El narrador mismo se ubica en este punto cuando, al cerrar el relato, entiende que él fue parte de un encuentro *soñado por el otro*: “He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme” (1989: 16). Este Borges narrador recuerda el encuentro porque, así como su otro estaba durmiendo, él estaba despierto: “yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo” (16). De ahí la duda, de ahí la imposibilidad de verificar si el encuentro efectivamente sucedió o no. Sea en un sueño o en la vigilia, Borges *duda*; y así como él mismo cavila respecto de lo que le sucedió, le pide al lector que dude sobre su realidad. Porque, en definitiva, la realidad es un concepto que en sí mismo genera desconfianza.

Desconfianza de la realidad vs. validez del sueño

Si bien el relato parece cerrarse con el convencimiento del “Borges viejo” narrador respecto de que este encuentro efectivamente ocurrió, la duda no desaparece, y menos lo hace nuestra perplejidad: ello, debido a la mención acerca de la fecha en el dólar. Como las dos versiones de Borges, siendo *reales*, buscan verificar que este encuentro ha sucedido, intercambian no sólo datos respecto de sus vidas, sino también “pruebas” de que ambos son reales. De esta manera, el “Borges viejo” le extiende al “Borges joven” un billete de dólar, y este lo examina: “No puede ser –gritó–. Lleva la fecha de mil novecientos sesenta y cuatro” (1989: 15). Si bien las fechas pueden ser plausibles, el “Borges viejo” incluye una aclaración: “(Meses después alguien me dijo que los billetes de banco no llevan fecha)” (16). Sin embargo, los billetes de dólar sí llevan fecha. Entonces, el narrador que se presume real, que nos cuenta un hecho tal y como le sucedió, pone en duda su propia veracidad una y otra vez.

¿Será acaso que el mismo narrador duda de lo sucedido porque, como él mismo lo aclara, el hecho ocurrió en un espacio indeterminado de sueño y de vigilia? Para el “Borges viejo” este hecho ocurrió estando despierto, pero para el “Borges joven”, el encuentro tuvo lugar en el terreno onírico. A este respecto, interesa destacar el análisis de Ana María Barrenechea respecto de la obra de Borges:

los sueños son otra forma de sugerir la indeterminación de los límites entre mundo real y mundo ficticio. Tienen dentro de la economía de sus relatos papeles premonitorios, laberínticos, de repetición cíclica, de alusión al infinito. Unas veces son más nítidos que la misma vida y por serlo la existencia tiende a volverse ensoñación (2000: 139).

No sólo los sueños permiten ese espacio de vacilación con respecto a la realidad; también se asocian a un concepto central en la obra de Borges: la memoria. En algunos relatos de Borges, sueño y memoria se encuentran estrechamente asociados. “Funes el memorioso”, relato publicado en *Artificios* (1944), es un cuento que según el propio Borges funciona como “una larga metáfora del insomnio” (1974: 483): Funes, aquel que posee una memoria infinita, prefiere no dormir, porque dormir equivale a olvidar. Esta es la clave que permite interpretar, de acuerdo con el “Borges viejo” del cuento “El otro”, por qué su versión joven ha olvidado el encuentro y él no: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo” (1989: 16).

De esta manera, observamos que en la obra de Borges el sueño aparece frecuentemente representado en asociación al olvido; la memoria, por su parte, no sólo se asocia al recuerdo sino que tiene la particularidad de presentarse como atormentadora. Es por ello que el “Borges viejo”

del cuento analizado recuerda este encuentro fantástico, y es el recuerdo de este el que lo llevó a sentirse, según nos dice, al borde de la locura.

La memoria, a su vez, se encuentra asociada a la creación literaria, que para Borges es “una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído” (1996: 114-115); también importa en este punto la consideración del espejo, que se asocia asimismo con otros temas: el espejo, el doble y la memoria son motivos que recorren su obra, y que en definitiva esconden una interpretación del mundo muy propia del autor. Los espejos “remiten naturalmente a la memoria” (en Goloboff 2014: 77) y se los asimila y compara con elementos abstractos, hecho que permite a su vez la similitud con el mundo del arte, específicamente con la creación literaria (2014). Esta compleja red de asociaciones en definitiva nos deja ver que para Jorge Luis Borges, lo que vemos que somos y que hacemos “es el reflejo del mundo pero no el mundo mismo, porque hasta él es ‘espejo de los libros’” (2014: 78).

Espejo, doble, literatura, sueño... Todo parece en algún punto homologado en la obra de Borges. La realidad parecería estar construida por todos estos conceptos que funcionan de manera simultánea y que nos llevan, en definitiva, a dudar de aquello que vivimos como *real*. ¿Qué nos salva del caos, entonces? La memoria misma, que tiene una doble función. Como explica Barrenechea (2000), en la obra borgeana la memoria cumple una doble función, positiva y negativa (317): es negativa porque puede volverse imprecisa (de ahí la frecuente aparición de “lagunas” en algunos relatos del autor). Sin embargo, la memoria también se reconoce como positiva porque es aquella fuerza que “nos salva del caos, de la infinita pululación de recuerdos que nos oprimirían, del agobio atemorizante de la realidad”. Su papel más importante es el de ser una memoria creadora “por su trabajo selectivo y ordenador” (318).

En el caso del cuento “El otro”, la función que cumple la memoria es de contrapeso perfecto del hecho de que este acontecimiento le haya sucedido al propio Borges: *recordar* ese encuentro es lo que nos permite a los lectores dudar sobre su ocurrencia.

Desconfianza en el lenguaje

El lenguaje es aquella herramienta que permite, a través de la memoria, “procesar” hechos que podrían generar la pérdida de la razón. Sin embargo, en muchos casos el lenguaje resulta insuficiente para dar cuenta de lo sucedido (insuficiencia que convive, por otra parte, con una exactitud cuasi quirúrgica respecto de lo narrado).

Cuando nos encontramos en la obra de Borges frente a la imposibilidad de poner algo en palabras, generalmente nos enfrentamos a una experiencia *simbólica*, conformada por símbolos que no pueden ser aprehendidos por la palabra escrita. Así, el autor busca trascender su propio relato y contagiar a sus lectores de esa desconfianza: las expresiones por medio de la palabra terminan siendo en definitiva “simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa, y sólo pueden justificarse con un fin práctico (...). Son sobre todo esencialmente ineptas para expresar la riqueza y la originalidad de las intuiciones poéticas” (Barrenechea 2000: 87). ¿Cómo expresar las sensaciones que un encuentro con otra “versión” de sí mismo genera? Parece una tarea casi imposible.

Se produce así una desconfianza en el lenguaje, que no es más que la imposibilidad de explicar un hecho, una sensación, un encuentro fantástico, aunada a una necesidad de hacerlo; necesidad que deriva de un hecho importante: en el lenguaje, en la literatura misma, cada cual es capaz de encontrar su identidad, aquello que lo hace único, que lo diferencia de lo múltiple. ¿Y no es este intento de diferenciación el que se produce en un relato como “El otro”? Si bien ambos “Borges” reconocen que son el mismo, también se reconocen como diferentes

a partir de aquello que leen y que escriben. El lenguaje les ha fallado: los dos se llaman Jorge Luis Borges. Pero los dos se reconocen como diferentes. El camino para dilucidar este caos de identidades es uno, por más contradictorio que parezca: la palabra escrita.

Blüher explica que lo neofantástico se diferencia de la literatura fantástica clásica por el hecho de que “introduce aquí lo fantástico como producido en forma puramente lingüística, no mimética” (1995: 119). Borges es el ejemplo más representativo de lo neofantástico; el hecho sobrenatural lo es no por construirse a partir de la mimesis clásica, sino a partir de la “mimesis de la literatura” (136).

La vida es literatura

Como hemos visto, en el relato “El otro” la ficción y la autobiografía se entrecruzan; lo fantástico se construye no a partir de la vivencia de lo real, sino a partir de la literatura. Como expresa Nahson:

Autobiografía y literatura, también cuento, ensayo y poesía en la obra de Borges, desdibujan sus límites para llevar al lector no de la mano sino a los tropiezos, por un territorio cartografiado en voces discursivas y poéticas sumidas en la ficcionalización de una vida que sólo llega a ser vida al llegar a ser literatura (2002: 1194).

En este relato es difícil establecer cuándo la ficción da pie a la autobiografía, o esta al ensayo, o este al relato fantástico. Esta difuminación de los límites con respecto a los géneros discursivos tendría su justificación en su percepción acerca de qué es la literatura, y acerca de qué es la realidad: toda realidad es literatura, y a su vez toda literatura es ficción. Así, expresa Campa, “ya que la realidad se demuestra sólo en la escritura, realidad y ficción se encuentran al fin en un mismo plano” (1998: 108). Por eso este autor-narrador nos presenta un hecho que se presume autobiográfico, pero que precisa de la ficción para ser “real”: “si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento

y, con los años, lo será tal vez para mí” (1989: 11). Vemos entonces las consecuencias de que realidad y ficción se equiparen: este hecho sucedido *necesita ser contado como un cuento*, es decir, necesita ser ficcionalizado. Así la ficción, que aparece considerada “como mentira, engaño o simulacro, es, sin embargo, una defensa contra la intolerabilidad de lo real; lo real es aquello no-decible, no-escribible y, en este caso, ni siquiera experimentable sin la intermediación de la construcción ficcional subjetiva” (Calabrese 2011: 127).

Más allá de la intención de escribir un relato fantástico, quizás lo más rico de un relato como “El otro” existe en cómo se considera a la realidad: esta, ahora, aparece como un espejo de la ficción.

La interpretación simbólica latente

Como vimos, en este cuento de Borges se presenta un encuentro que se describe como fantástico, como un hecho que llevaría a “perder la razón” (1989: 11). Sin embargo, la intención del autor parece por momentos ser otra; de ahí que lo fantástico se entrecruce de manera tan estrecha con la autobiografía. Parecería ser que el encuentro entre los dos Borges no da pie a la aparición de lo fantástico, sino al revés: que este hecho fantástico permite la reflexión sobre la propia vida y obra del autor.

En esta clave es que puede comprenderse la ineludible referencia a Heráclito. El encuentro se produce a orillas del río Charles: “Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (1989: 11). A medida que la narración avanza, la figura de Heráclito se hace más significativa aún en lo que respecta al marco de interpretación del relato: “Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego” (14). Este griego es Heráclito, por supuesto, y esta frase, que el Borges viejo utiliza para remarcar las diferencias con su alter ego joven encierra la clave del relato. Así lo dice el mismo narrador: “*El*

hombre de ayer no es el hombre de hoy sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba” (14). El marco proveído por el río resulta ideal para arribar a una conclusión inevitable: quien soy hoy no es igual a quien era ayer o, en palabras de Heráclito, un hombre no se baña dos veces en el mismo río (no sólo porque el río fluye, cambia, se modifica, sino también porque lo hace el hombre).

De esta manera, se observa que el desdibujamiento de los límites de los géneros, sumado a esta “desconfianza” en la palabra escrita, a los elementos de lo neofantástico y a las referencias a la obra de Heráclito se corresponde con lo destacado hasta el momento: Borges construye su autobiografía desde la ficción, que aparece en esta obra como equiparada con la realidad. El objetivo principal parecería ser, entonces, no tanto la construcción de un relato fantástico, sino la *introspección*. Y es la literatura la que permite hacerlo mejor que ninguna otra herramienta.

Reflexiones finales

El cuento “El otro” es un curioso ejercicio de introspección, dado que esta se produce en un marco fantástico. Borges se ficcionaliza, y lo hace dado que su consideración es que la respuesta a todo interrogante que cualquier ser humano puede tener (en este caso, la respuesta que se busca es acerca de él mismo) sólo puede ser hallada en la literatura.

En un universo que se presenta como caótico, “el lenguaje es la única manifestación individual y colectiva, subjetiva y objetiva, a través de la cual el sujeto productor de los poemas que estudiamos puede *reconocer su identidad*” (Rest en Goloboff 2014: 85-86). De ahí que estos dos Borges acudan a lo que leen y lo que escriben para resolver este dilema acerca de quiénes son. La conclusión es “heraclitiana”: el paso

del tiempo cambia lo que somos de manera inevitable. Así, el conflicto de este cuento trasciende lo personal, al propio Borges y a su experiencia, para convertirse en universal.

Borges se ficcionaliza, hemos dicho ya. Y lo hace con el objetivo concreto de revisar su historia literaria personal. Esta autoficcionalización, junto con la emergencia de un narrador que tiene tanto de ficticio como de real, permiten la superposición de “niveles”, hecho que se vuelve aún más problemático para los/as lectores/as al intentar dilucidar en qué nivel o plano se encuentran tanto ellos/as como el autor del relato y sus personajes.

La memoria es el elemento que hace posible el juego de equiparación entre realidad y ficción. Su contraparte, el olvido, introduce el otro elemento fundamental en la literatura borgeana: la duda propia del género fantástico. Precisión e imprecisión, memoria y olvido, certeza y duda son contrapuntos que, aunque opuestos, parecen delimitar la realidad (o la ficción, para el caso).

Es de esta manera que lo fantástico en este cuento de Borges es susceptible de ser leído en clave simbólica: el encuentro imposible con otra versión de sí y la duda que este parece conllevar son en realidad una excusa para hacer autorreversionismo.

Lo que subyace a este encuentro de dos Borges, entonces, parece ser lo importante: a nivel personal, nos deja la reflexión de que con el paso ineludible del tiempo nos vamos transformando. Y ese nivel personal es el que asimismo da pie a un nivel que podríamos catalogar como humano: reconocer cuánto uno mismo ha cambiado es una situación que todos en algún momento de la vida atravesamos.

Es así que este relato, que parte del desarrollo de un motivo que tiene una amplia tradición en el terreno fantástico, podría estar más alejado de lo fantástico de lo que se piensa. Nos da una pista de ello el hecho

de que Borges no sienta la necesidad de crear un personaje, sino que se ficcionalice, aunque sin abandonar su lugar de autor.

El nivel personal y el nivel humano se entrelazan en el cuento “El otro”, ello es posible gracias a las posibilidades que brindan el lenguaje y la literatura. El lenguaje, aunque puesto en entredicho como fuente de “verdad”, es aquel que nos permite encontrar nuestra identidad, parece concluir el autor. La literatura, por su parte, permite convertir esa identidad en “real”, en un universo complejo en el que el concepto de realidad parece ser al mismo tiempo inasible e insalvable.

***Cecilia Komar Varela** es Profesora Licenciada en Letras (UBA). Docente de Castellano y Literatura en el Colegio Nacional de Buenos Aires (UBA).

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María (2000). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- Blüher, Karl Alfred (1995). “Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”. En Blüher, K. A., de Toro, A. (eds.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Borges oral*. En *Obras completas*, tomo IV. Barcelona: Editorial Emecé.
- Calabrese, Elisa (2011). “El fluir interminable. Operaciones escriturarias de Borges”. En Fuentes, M., Tovar, P. *La aurora y el poniente (Borges, 1899-1999)*. Tarragona: Publicaciones URV.
- Campra, Rosalba (1998). “Signos de identidad”. En *América Latina: la identidad y la máscara*. Madrid: Siglo XXI.

- Goloboff, Mario (2014). *Leer Borges. Prosa y poesía*. Buenos Aires: Continente.
- Nahson, Daniel (2002). "Borges por Borges: su literatura como palimpsesto de un sueño autobiográfico". En Mejías López, W. (ed.). *Morada de la palabra. Volumen I. Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, San Juan, Universidad de Puerto Rico. 1189-1212.
- Passos, Carlos (2 de diciembre de 1949). "Sobre *La literatura fantástica*", disertó ayer Jorge Luis Borges. Resumen de la conferencia dictada por el autor argentino". Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>
- Silvestri, Laura (1995). "Borges y la pragmática de lo fantástico". En Blüher, K. A., de Toro, A. (eds.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid: Iberoamericana.

Por qué escribir de a dos y una respuesta de Borges y Bioy

Lucas Rimoldi*

El discurso vacío (1996) de Mario Levrero (1940-2004) muestra cómo, mayormente, el oficio de escribir está asociado a soledad, silencio y aislamiento. Abel Posse (1934-2023) presenta diversas ilustraciones de ese modelo, que considera adecuado para ubicarse en la propia voz: Proust aislado hasta de los sonidos en un cuarto revestido de corcho, Faulkner recluso en su granja, Nietzsche y sus caminatas y sus cuartos atestados de libros y resmas en modestas casas de pensión italianas, o Rilke como un místico en el castillo de Duino, rehuyendo el contacto del personal, a la espera de su epifanía. Para la literatura argentina, Posse describe a Borges reconcentrado en su puesto de bibliotecario, a Nalé Roxlo encaramado en su gabinete-escritorio sobre el parque Rivadavia, presidido por una aparatosa máquina de escribir de los años 20, o a sí mismo, festejando solo la finalización de uno de sus libros en la pureza glacial de la noche de Zavídovo, cerca del Volga (Posse 2005, 29, 71, 106, 183, 187).

Por su parte Rodolfo Rabanal dice: “La habitación más íntima es un cuarto casi vacío. La escritura en un cuarto vacío” (2014 189). De esta manera Posse y Rabanal coinciden en campos semánticos que vinculan soledad, quietud e intimidad como condiciones propicias del escribir. Haremos foco en otra forma de intimidad, compartida, para encontrarnos con un camino de la creación literaria mucho menos aludido y conocido: el de la escritura a dúo. En Hispanoamérica, los textos de Roberto Bolaño y Antonio Porta y de Leonora Carrington y Remedios Varo nos remiten a esta experiencia como, dentro de la literatura marplatense, los de Osvaldo Picardo y Sara Cohen y de Sebastián Chilano y Mauro de Angelis. Sus dos valores fundamentales son habilitar a los escritores temáticas que les resultan ajenas en tér-

minos de individualidad, y el disfrute que provoca su ejercicio (Rimoldi y Monchietti 2020). La unión de destrezas estético-cognitivas potencia la originalidad, las competencias y la competitividad autoral, en un proceso de expansión y conquista de un territorio previamente inaccesible, pues la modalidad dúo rediseña el yo autoral.

Como dice Kureishi:

Una colaboración es pues un intento de multiplicar o ampliar las personalidades, aumentar su ámbito y posibilidades. Con otra persona podés hacer algo que solo no podrías. Que el propósito de esto sea el producto final o la intimidad de la colaboración, el placer de encontrarte regularmente con alguien, de hablar de cosas que los entusiasman a los dos, no estoy seguro. Probablemente sea todo a la vez. [...] ¿Qué viste, oíste, dijiste ayer? ¿Cómo podrá incorporarse eso al trabajo actual? Algo que va mal, de la manera correcta puede ser provechoso. Otra persona puede ser la “contingencia” que permite que eso suceda (2004: 267).

Esta alternativa brinda beneficios emocionales y apoyo moral. La primera obra de los dúos es construir una esfera dotada de una afectividad necesariamente positiva, favorecida del buen humor comunicativo, la complicidad y la gratitud. El co-autor es un maestro que apoya y sostiene y a la vez, un compañero de aprendizaje. En cuanto a los factores causales motivacionales, en algunos casos, responde al de sostener un vínculo previamente existente.

El relato de la vida de esa esfera de dos puede ser escrutado en los diarios, género que abre una vía hacia la dimensión íntima de la escritura, con independencia del ineludible componente de automitificación presente en este tipo de figuraciones que navegan entre la literatura y la vida. En prosa medida y transparente, con su *Borges*, Bioy Casares abre zonas herméticas de una charla que duró medio siglo, reproduce o revela parte de la dinámica de engendramiento de la obra compar-

tida, provee datos sobre rutinas y los avatares artísticos de Bustos Domecq, probablemente inventado bajo su afición a Ellery Queen (autor ficticio al que Borges dedica varios textos críticos, y cuyos creadores Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee habían premiado en su revista “El jardín de senderos que se bifurcan”). Ellery Queen y Bustos Domecq comparten los rasgos de ser escritores de literatura policíaca, introducidos como personajes de los relatos, y los respectivos dúos que los crearon publicaron antologías genéricas como parte de una múltiple actividad de difusión editorial.

En este diario procedente de una suerte de actas de sus reuniones cotidianas que Bioy levantó por décadas, el autor corrobora la importancia de los influjos simpatéticos en la elección recíproca, y la concurrencia inicial de una fascinación por algo que creemos tiene el otro escritor y nos puede aportar: “Pensando en los orígenes de mi amistad con Borges, he recordado, con alguna sorpresa, que no fue admiración por sus escritos lo que me atrajo; fue admiración por su pensamiento expresado en las conversaciones” (*Borges*: 969; 2000: 38). Los dúos de largo aliento están invariablemente revestidos de ese componente de amistad, Bioy define el suyo, iniciado en 1935, como una “amistad de conversar y colaborar diariamente” y como “una agradable manera de estar juntos dos amigos” (*Borges*: 27, 1352, 1467; Bioy 2000: 38). Efectivamente, la colaboración es como la amistad o la escritura, se arranca con una idea de hacia dónde irán y un poco después, y si hay suerte, se ve si hay al frente un destino que merece la pena.

Juntos publicaron *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977) y *Los orilleros. El paraíso de los creyentes* (1955) y una serie de antologías y trabajos críticos. Tal destino literario se desplegó en cuentos fantásticos satíricos, guiones cinematográficos, prólogos, artículos

y notas para colecciones de libros y obras clásicas. Difundieron el género policial con sus cuentos o con las antologías *Los mejores cuentos policiales* (1943) y *Los mejores cuentos policiales –2da serie* (1951), y también el fantástico, junto con Cortázar. Quedaron inconclusos o esbozados otros proyectos como la *Introducción a la literatura* que importaba particularmente a Bioy, o antologías de dobles y del amor y una pieza de teatro. Asimismo realizaron dúos con otros escritores, a mitades de los 50' Borges colaboró con Betina Edelberg en *Leopoldo Lugones* (1955), con María Luisa Levinson en *La hermana Eloísa* (1955) y Bioy Casares con Silvina Ocampo en *Los que aman, odian* (1946), una década antes.

Su rutina de trabajo consistía en discutir argumentos y cotejar lecturas, proponer y medir frases y redactar. La composición a cuatro manos requiere la negociación permanente y trabajosa de dos patrimonios lexicales y también culturales, pues debe lograrse ajuste, síntesis y una sinóptica convergencia de perspectivas (Riether y Vipond; Heller). La sinergia facilita la amalgama de estilos y estrategias, también hay que tener flexibilidad y la capacidad de resignar algunas preferencias. Bioy es quien lee y pasa en limpio a máquina. Sus discusiones multiplicaban las propias de su perenne actuación como jurados de concursos literarios y de su trabajo, desde 1943, como asesores de editorial Emecé (*Borges*: 150, 654, 725, 1428). En los dúos hay mucho de charla, notoriamente en el merodeo inicial de temas, salpicado de diversión; de proponer ideas estrambóticas al colega, y de cometer errores. En este sentido el desafío de la colaboración es encontrar el proceso en el que los dos pueden ser tontos sin ningún miedo, ver si su unión es realmente una expansión de sus capacidades, y si el otro puede sorprender sin limitar ni hacer perder tiempo persiguiendo ideas poco interesantes.

Bioy subraya la diversión, el placer y las ganas que siempre experimentaron con Borges, al comentar su trabajo crítico sobre *Agudeza y arte*

de ingenio: “Trabajamos a las carcajadas, como cuando escribíamos los cuentos de Bustos Domecq” (*Borges*: 336, 109, 1286; Bioy 2000: 47). El torrente de bromas del que se reconoce parejo proveedor se filtró hasta en la confección de antologías lúdicas y transgresivas, en una gestualidad que remontamos a las *Antologías apócrifas* (1943) de Nalé Roxlo. *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) y *Libro del cielo y del infierno* (1960) desbordan de bromas por *misquotations*. Los amigos llegan a imaginar un libro titulado *El juego de las apropiaciones falsas o Autores y libros apócrifos, en la obra de Borges y Bioy* (*Borges*: 686).

Reírse de los enfoques dominantes y gozar a costa de los prejuicios ajenos y propios fue productivo en términos de generar una escritura emancipadora y con la facultad de producir un cambio en las convenciones, por ejemplo las del género policial. Sin embargo, cerca del final de la colaboración Borges le comenta algo azorado a su compañero, que el nuevo procedimiento que han traído a la literatura consiste en convertir en historia ridícula cualquier invento con potencial dramático, para concluir juiciosamente: “Qué raro que nos dediquemos a escribir mal” (*Borges*: 1427, 1447).

Borges expresa la frustración surgida por el mayor de los escollos de este dúo, como efecto indeseado de la diversión que experimentaban al redactar: ¿cuántos lectores pueden disfrutar, o siquiera entender, sus incontables bromas para literatos o entendidos, las bromas sobre o dentro de bromas? (*Borges*: 674). El gran problema del tono satírico del que no pueden desprenderse y que les gana, inhibiendo la incursión en los registros serio o íntimo, es que muchas veces ni siquiera es eficaz. Cuando Borges propone deslumbrado su proyecto de la Historia de la literatura de un país imaginario advierte que deberían defenderse de la tendencia al humorismo y escribir cada uno por su lado, para no caer en Bustos Domecq (*Borges*: 655). El exceso de énfasis verbal

tiende a borrar el relato, y Bioy corrobora que *Dos fantasías memorables* (1946) son los mejores cuentos de Bustos Domecq, por su estilo inteligente pero comprensible (*Borges*: 731). Menos percepción parecen haber tenido de que mofándose constantemente de regionalismos y arcaísmos, irónicamente teñían sus propias creaciones de un intenso color local, lo que dificultó la traducción y publicación en la fase inicial de su difusión internacional (*Borges*: 1437). Es claro que no todas son rosas al escribir de a dos. Dejada de lado la simple idealización, la práctica de esta escritura compleja implica un esfuerzo muy real, una ingente cantidad de tiempo y la reiterada superación de problemas, y trae ventajas pero también desventajas (Rimoldi y Monchietti: 2020).

En la segunda mitad de la década de los 50 Borges afirma que lo fundamental es lograr aquello que Posse denomina “voz”. Bioy alaba el tono comunicativo, de énfasis tranquilos, que no rechace al lector. Si en la escritura en solitario prima el silencio, los dúos son un *continuum* psicoacústico, en que la escucha respetuosa produce una resonancia que amplía la voz. Del interjuego y sutura de recíprocos ademanes imitativos y decisivas distancias resulta el timbre distintivo de una tercera voz, que a la vez incluye y excede las respectivas singularidades. La ética de la escucha habilita un efecto diapasón y sucesivos afinamientos porque el co-autor, como audiencia real y crítica, otorga un sentido fuerte de la recepción.

A lo largo de la siguiente década el dúo discute su dificultad para superar esto que Bioy atribuye a la incontinencia de Borges, que no se aviene a escribir una palabra inocente ni resiste la tendencia a la caricatura extrema (*Borges*: 985). En aras de medir la resonancia física que le devuelven sus oyentes y de aumentar la resonancia con Borges, Bioy realiza experiencias de lectura de cuentos en voz alta ante un auditorio doméstico; comprueba que las chanzas permanentes dificultan la atención, no son celebradas ni siquiera oídas (*Borges*: 1109-1110). Intenta trabajar la prosa hacia un todo más comprensible, para hacer de

su diversión algo que otros puedan disfrutar. Las estrategias de resolución de problemas de escritura apuntan a moderar y expurgar, alisar los pliegues barrocos de un Bustos que reconocen ilegible e impracticable para ellos mismos, en el intento cuasi fallido de librarse de sus mañas (*Borges*: 130, 980, 1118, 1240, 1291, 1370-1379).

El cálculo de la accesibilidad para sus guiones cinematográficos generó las pocas discrepancias ríspidas testimoniadas en el diario. De entrada Bioy criticó por inverosímil la inclusión de milongas enteras de Borges en una obra que no era una comedia musical, y los parlamentos, demasiado sentenciosos y por lo tanto inadecuados para un *acting text*. Con su tono permanentemente sabio propone “mejorarlos” estropeando deliberadamente las impecables frases de Borges:

Como Borges es muy rápido para inventar y redactar, cuando aparece la ocasión de escribir un *purple patch* me da mucho trabajo, porque ya acuña su frase memorable antes de que yo empiece a armar mi renga alternativa. Como por lo general consigue resultados brillantes, no sé bien cómo persuadirlo de que los sacrifique: parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama (*Borges*: 1271, 1300).

En los dúos la tensión entre entrega y autonomía da lugar a la cesión de una parte de esta última, a cambio de los otros dones que se obtienen. En tal sentido, del compañero Bioy destaca la justeza y grandiosidad intelectual, y esa maestría suya en las maneras de citar, con base en su falta de pereza para cotejar las fuentes:

Borges insiste siempre en comprobar las citas. Me sale del alma la protesta y estoy a punto de pensar que entorpece el trabajo con una manía personal o capricho. Casi infaliblemente la enciclopedia le da la razón: la consulta no fue inútil, alguna corrección introduciremos en nuestro texto o en nuestros conocimientos (*Borges*: 924, 842, 1583).

Entonces, cuando escribimos individualmente el compromiso es con nuestra meta, y nos apoyamos en los tics y rituales personales de concentración, motivacionales o anti-caos a los que cada autor está habituado. Cuando lo hacemos de a dos, parte de esa intensión la invertimos en discusiones interminables sobre objetivos y metodologías, matices terminológicos y semánticos y decisiones de fase editorial. Las duplas son comunidades de aliento de alma doble, y su buen *ethos* depende de una política de escritura en que responsabilidades y beneficios son compartidos. Entre los conflictos que manifiestan la siempre viva agresividad primaria, el más frecuente atañe a la tentación de convertirse en el autor principal, genera tensión, y mina el placer de esta forma de trabajar. Se exagera frente al proceso de publicación y subsecuente distribución de capital de consagración y económico, afectada por la atribución del aporte individual a cargo de los agentes que intervienen en la difusión y recepción crítica. Bioy deplora notas periodísticas que destacan a Borges como *the real thing* mientras tienden a borrarlo a él: “Libros que escribimos de a iguales, ahora me colocarán de etcétera...” (*Borges*: 1501, asimismo 1266, 1282 y 1304). El párrafo “Las mujeres y los amigos” condensa a la Puig estos tires y aflojes:

Una amiga me dice: “¿Para qué vas a escribir otro libro con Borges? Después dicen que no podés escribir solo”. Silvina: “¿Vas a perder tiempo a la noche escribiendo con él? Después estás cansado para escribir tus cosas”. Elsa [a Borges]: “¿Di Giovanni? Se cubre de gloria; se llena los bolsillos con los trabajos de ustedes dos, que son tuyos” (*Borges*: 1268).

Consistente en su tono salomónico, al final del diario Bioy contesta la versión pública de Borges y zanja diplomática y postreramente la cuestión:

[Borges] Dice que la mayor parte de los argumentos de Bustos Domecq son de él y la mayor parte de las frases mías. No es del todo exacto en cuanto a los argumentos (sobre todo después de *Seis problemas*), pero es demasiado inexacto (por generosidad) en cuanto a las frases. Yo creo que son mitades y mitades de ambos (*Borges*: 1582).

La dimensión ética de la escritura a dúo es para nosotros basal, y se integra a un conjunto de hábitos mentales, de sentimiento y de comportamiento. Por ejemplo, cuando escuchamos genuinamente o leemos responsablemente respetamos el *ethos* del dúo. Los hábitos de conversación sostenida y razonada nos permiten evitar la crítica negativa y penetrar en el material del otro productivamente. La ética como parte de una política de escritura la establece el dúo en una serie de reglas de convivencia y trabajo y atañe a los acuerdos explícitos o implícitos sobre las responsabilidades y beneficios compartidos. La cooperación se facilita si los actores comparten los mismos valores y concuerdan en las finalidades del proyecto. El dúo influye sobre la construcción del yo propio y el del otro-individual, el otro sigue siendo otro con su esencia y en su reclamo ético sobre mí, y toda expresión de deferencia que acompañe el recorrido creativo e intelectual dispensa pequeños reconocimientos de ese otro. Se atenta contra el clima y se lo rompe cuando se incumplen las pautas de trabajo, las reglas de convivencia o la confianza profesional. Muchas posibilidades de colaboración sucumben cuando los favores no son retribuidos. Los conflictos resultantes de acuerdos no respetados constituyen manifestaciones de la siempre viva agresividad primaria. Siempre existe alguna elasticidad en el respeto a las reglas del juego, un toque informal; pero hay límites que el actor no puede rebasar sin amenazar la cooperación. Si los sobrepasa, corre el riesgo de interrumpir el intercambio y perder sus beneficios. El conflicto no es sinónimo de ruptura, la ruptura no se produce hasta que uno de los dos estima que ya no obtiene nada de la cooperación tal y como funciona, o que tiene más que ganar si sale que si se mantiene dentro.

Y este tipo de duplas presenta un abanico de situaciones potencialmente conflictivas que, como dijimos, se potencian a partir del proceso de publicación, distribución y conversión de capital: de los debates y dudas sobre el orden jerárquico de aparición de nombres (la coautoría también puede ser disimulada o no reconocida), pasando por los derechos de autor sobre la obra publicada por ejemplo en los aspectos de su gestión y administración, hasta los efectos privados y públicos de la atribución del aporte individual en la fase de recepción crítica. Si hay una importancia especial conferida al otro y a la relación, el compromiso abarcará la decisión de mantener la relación por encima de problemas y diferencias. Promesa, fidelidad y compromiso como prácticas sociales y temporales que crean una duración, limitan el horizonte y establecen un lazo con el futuro, resultan entonces fundamentales cuando se trata de intercambiar con otro acciones y pasiones y componer un cuerpo más potente.

Escribiendo al alimón –como dicen los españoles– vemos cómo trabajan otros y, por qué no, nos dejamos cambiar. La exposición a estilos y procesos preferenciales de otros escritores va acompañada de una influencia mutua que afecta los estilos individuales. Esto puede ayudar a desarrollar un acervo alternativo, por ejemplo, mejorar la planificación, organización y síntesis, o la atención dedicada al auditorio para brindar calidez e interés personal.

***Lucas Rimoldi** es Doctor en Letras y miembro de carrera del CONICET. En 2002 obtuvo el segundo premio de la Academia Nacional de Periodismo, y en 2009 trabajó en los archivos del *Latin American Theatre Review* junto a su tutor George Woodyard. Su producción reciente está publicada en *Moderna Sprak*, *Iberoromania* y *Philosophical Readings* e incluye un capítulo junto a otros de Beatriz Sarlo y Rodrigo Fresán en *Jorge Luis Borges en la República Mundial de las Letras* (Vervuert). Es co-autor junto a Alicia Monchietti de los primeros trabajos de conceptualización en

español sobre escritura a dúo, antologías de teatro y enfoque por cohortes en estudios de arte.

Bibliografía

- Albalat, Antoine (1949). *El arte de escribir y la formación del estilo*. Buenos Aires: Atlántida.
- Baltar, Rosalía (2010). “Crítica y literatura en las fronteras de Bustos Domecq”. *Espéculo* 44. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150767.pdf>
- Bioy Casares, Adolfo (2000). *Palabra de Bioy. Conversaciones con Sergio López*. Buenos Aires: Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo (2006, Daniel Martino ed.). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (2022). *Obra completa en colaboración*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, Umberto y Jean-Claude Carrière (2010). *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen.
- Harwicz, Ariana y Mikael Gómez Guthart (2020). *Desertar*. Buenos Aires: Mardulce.
- Heller, Rafael (2003). “Questionable Categories and the Case for Collaborative Writing”. *Rhetoric Review* 22 (3). 300-317.
- King, Stephen (2004). *Mientras escribo*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Kureishi, Hanif (2004). *Soñar y contar. Reflexiones sobre escritura y política*. Buenos Aires: Anagrama.
- Posse, Abel (2005). *En letra grande*. Buenos Aires: Emecé.
- Rabanal, Rodolfo (2014). *La vida escrita*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Reither, James y Douglas Vipond (1989). “Writing as Collaboration”. *College English* 51 (8). 855-867.
- Rimoldi, Lucas y Alicia Monchietti (2020). “Una teoría para el análisis de factores intervinientes en la conformación y desarrollo de los dúos literarios”. *Iberoromania* 92. 262-272.
- Ruiz, María Julia (2021). “Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina y Benjamín Prado”. *Cuadernos de Literatura. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 17. 94-108.

- Scherer, Fabiana (2023). “Adolfo Bioy Casares”. *La Nación Revista*, 22/1. 18-28.
- Vecchio, Diego (2022). *El demonio telepático*. Buenos Aires: Mardulce.
- Wijnterp, Lies (2015, comp.). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea. Jorge Luis Borges en la república mundial de las letras*. Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana.

Autofiguración de Sylvia Molloy: a la literatura se llega por el viaje del amor

Federico Nicolás Salvá*

Una cita con Molloy

La pregunta por los inicios en la literatura es un lugar común para indagar la construcción y la emergencia del escritor. Se confía encontrar en su respuesta un acceso al autor y a la obra o, incluso, al espacio imaginario desde el cual el autor se figura el paso que lo lleva de ser un sujeto indeterminado del “régimen de la comunidad” a un sujeto particular del “régimen de la singularidad” (Heinich 1995). Cabe indagar si esa respuesta, que toma la forma de una narración, supone una de las estrategias con la que cada autor produce la propia novedad singular dentro del campo literario.

Tal vez la propia especificidad del escritor, diferenciado del régimen ocupacional del empleo, el oficio y la profesión, lo llevan a conformar un relato identitario y autojustificativo de su práctica y de su existencia. A veces formulada por el propio escritor y otras por voces heterogéneas de su obra como la de un periodista o la de un editor, la pregunta “¿Cómo me hice escritor/Cómo te hiciste escritor?” deriva en “¿Por qué me hice escritor/ Por qué te hiciste escritor?” y su sola formulación implica una serie de reflexiones del autor sobre su obra, su trayectoria y su imagen de escritor actual o deseada, esto es, su autofiguración (Molloy 1991).

Por ejemplo, figurarse el origen de sí como escritor a la manera, por ejemplo, de Borges, es decir, desde el encierro por la biblioteca paterna y la pregunta por el afuera de la calle propone una concepción sobre el escritor y la literatura diferente al origen propuesto por Puig: desde la salida del cine y las voces fantasmales de su tía. Situar, como María

Moreno, la experiencia fundante con la literatura desde la voz de Gardel en una radio dentro de un conventillo implica una posición y un efecto de lectura distinto a la que elige una escritora como Kamenszain, quien cuenta que su madre la dibuja con el libro en la cama y detiene allí, en esa imagen, su imagen futura. Son escenas de lectura, de escritura, de escritor, que anudan *dimensiones autofigurativas* – imágenes de ser escritor a las que se afilia y reconfigura un autor–, *ideológicas* –concepciones sobre lo literario– y *poéticas* –esto es, vínculos con la propia obra literaria–.

Sin embargo, estas escenas no funcionan siempre como el tópico borgiano en el que un sujeto, en una sola escena definitoria, descubre para siempre quién es. Las escenas de lectura y escritura que un autor construye para dar cuenta de su origen como escritor pueden constituir un relato de escenas articuladas que, en ese caso, quizás sea más preciso denominar como *episodios* antes que *escenas*, ya que implican una concatenación de hechos estructurados como sucesos y acontecimientos. En líneas generales, llamamos ficción de origen de escritor al dispositivo teórico-metodológico que nos permite como críticos leer este tipo específico de narración, en principio, desde dimensiones *autofigurativas*, *ideológicas* y *poéticas*, estructurada narratológicamente en los episodios de *prehistoria*, *inicios*, *comienzos* y, en ciertos casos, *quiebre* (Salvá 2019).

En 2017, Sylvia Molloy organiza su ficción de origen. Lo hace en *Citas de lectura*, en el marco de la colección *Lector&S*, de Ampersand, en la que se le pide que cuente cuál fue el origen de su relación con la lectura y la literatura. Allí Molloy ordena una serie de escenas de lectura y de episodios biografemáticos (Barthes 1971) que condensan varias líneas de su poética y de su reflexión sobre la literatura.

Si bien nos vamos a concentrar en esta escritura autobiográfica que dispone aspectos de su ficción de origen, también apelaremos a otros discursos en los que la autora ha establecido puntos de la constelación

de su imagen autorial, al mismo tiempo que iremos conectando su ficción de origen con los temas de su obra, tanto crítica como ficcional, con el fin de reconocer algunos puntos de apoyo para comenzar a estudiar la autofiguración de la autora.

Nos interesa particularmente el caso Molloy porque es justamente ella quien ha pensado, desde su trabajo teórico-crítico, el problema de la autofiguración como la creación de una imagen que el propio autor desea proyectar y quien ha puesto el foco en las escenas de lectura de los escritores. Con el fin de estudiar la figura de escritora y la concepción sobre lo literario que Molloy configura, partimos desde el título, *Citas de lectura*, como un espacio en el que se juega una línea clave para seguir esa investigación. Puesto que con este paratexto se presenta el relato en el que se cuenta el origen y la historia de las lecturas de un autor, es verosímil proponer que allí se exhibe toda una relación metonímica con la literatura y con una forma de concebir al lector-escritor. Es decir, el título en el que se resume la relación de una vida entera con la lectura –y la escritura– pensada en retrospectión, alberga, a priori, una lógica que se desea exponer sobre lo que la literatura es y sobre lo que la figura de la escritora representa para la autora, por lo que, en esta lógica, no podemos pensar más que *Citas de lectura* es afectado por todo este proceso introspectivo y supone, como lo define Starobinski, “una autointerpretación” (2008: 79).

Desde nuestra lectura, las citas de *Citas de lectura* imbrican tanto la intertextualidad, el texto que está entre textos, así como también las citas entendidas como encuentros amorosos. Desde estas dos líneas, en un primer momento, leeremos escenas de lectura que sostienen esta última idea de la literatura como cita amorosa, idea que Eleonora Cróquer también utiliza para resumir la escritura de Molloy como una forma: “abiertamente amorosa” (2019: 690).

Escena primaria

El origen del personaje de escritor Molloy comienza con el problema de la lengua. Su bi/trilingüismo la lleva a preguntarse por la lengua primera con la que se acercó a la lectura y a la escritura. Sabe que el hallazgo del origen es un imposible y que solo queda “el deseo de inventar una premonición o, más sencillamente, de marcar un comienzo” (2017: 7). Y el comienzo, en tanto acto de deseo que trasluce una voluntad de inscribir una genealogía (Rodríguez Pérsico 2021: 172), junto al origen se le evidencian como el invento –a posteriori– de una premonición –anterior–. Esa invención del origen, remarca Molloy, está signada por el deseo como también lo está la autofiguración, la imagen que un autor desea proyectar.

“Lectura y amor” es un capítulo nuclear de *Citas de lectura* para estudiar los procesos de configuración de la imagen autoral de Molloy, porque allí se refiere tanto a sus comienzos en la lectura, en el sentido de los *beginnings* de Said (1975), como a su prehistoria como lectora, esto es, a las condiciones anteriores a sí que le permitieron el acceso a la lectura y la escritura (Salvá 2019).

El comienzo en la lectura de Molloy está decididamente mediado por el amor hacia una profesora de francés, que no aparece solo en este libro –el procedimiento de la traslación y repetición de escenas es recurrente en la escritura de Molloy–, sino también en el relato “Saber de madre” de *Varia Imaginación*.¹ La profesora importa no tanto por su enamoramiento o por haber constituido un primer acercamiento a los textos literarios, por el contrario, es quien “me hizo entrar de veras “en literatura” y de quien yo, sin saberlo del todo, estaba perdida-

¹ En la versión de *Varia Imaginación*, la relación con la profesora es narrada de una manera más íntima, con cierta regularidad privada mediada por la lengua francesa que practican juntas e intervenida por la propia madre de la protagonista, quien la acompaña y aconseja en su enamoramiento.

mente enamorada” (2017: 17), es decir, entrada “de veras” a la literatura implica el cruce intencional del umbral, su comienzo lector propiamente dicho y no solo los tanteos iniciales de lectura, más o menos buscados. Es, entonces, el contacto fundante, el que la hace ser consciente de lo que implica ser una lectora. Desde esa modalidad del origen, la del comienzo, se liga literatura, lengua y enamoramiento.

Ya desde el *incipit* del capítulo, “El amor por los libros, el amor a través de los libros” (2017: 18), ordenado como una oración paralela, se establece la relación amorosa no con la profesora, sino con el objeto libro en sí mismo y también en otro. La narradora sostiene los términos “amor” y “libros” en ambas suboraciones, pero altera los subordinantes que traman una relación intercambiable entre los núcleos. El amor por/a través de los libros se da al mismo tiempo, anudado en este cruce indiferenciado entre el libro como objeto amado y el libro como objeto que habilita el amor y así se torna el instrumento de un amor pasivo y activo a la vez. El objeto libro, como en el concepto de pose estudiado por Molloy (2012), es una metonimia del lector y, de esta manera, se desplaza el sujeto amado al objeto amado.

Esta lógica del libro como objeto amoroso y, a su vez, amante se inscribe no solo en el origen, sino también en su prehistoria de escritor: “Suerte de escena primaria, me conmueve hasta el día de hoy tanto o más que una escena puramente sexual” (2017: 18). Apela sintagmáticamente al concepto freudiano de la *Urszene*, la *escena originaria* o *primordial*, referido a la relación sexual entre los padres, observada o fantaseada por el niño (Laplanche y Portalis 2013: 123). Como origen perdido o irreal, la escena originaria importa por las teorías explicativas y los ejercicios de la imaginación que el niño produce para dar cuenta de lo que vio o supone haber percibido sobre el coito parental, es decir, sobre aquello que fue, en algún punto, la prehistoria de su origen. Haya sido percibida o imaginada, la escena del origen es previa a toda significación. Sin embargo, la interpretación siempre posterior

de esa escena implica una matriz explicativa que adviene tras el origen: una matriz explicativa de sí.

Molloy, de igual forma, también se retrotrae en tanto autora a una escena del origen para narrar su nacimiento como escritora. Esta escena, que funciona como un modelo de interpretación que la autora piensa desde el vínculo tácito con la escena de amor de Paola y Francesca, se trata del hallazgo de un poemario amoroso, *Toi et Moi*, un *galeoto*, en el que la narradora encuentra la dedicatoria de su padre a su madre:

Era de algún modo el libro que celebraba el comienzo de su amor y constituyó para mí otra lectura clandestina, algo incómoda porque revelaba no lo que se decían los personajes de Pearl Buck sino mis propios padres, a quienes imaginaba comunicándose a través de estos poemas en una penumbra que me excluía (2017: 18).

Así se imagina Molloy la prehistoria de su origen, su ubicación en el guion del mito familiar: proveniente de una cita de lectura –cita en su doble valor: como intertextualidad con la *Divina Comedia* y como encuentro amoroso entre los padres–. Otra vez, como con su profesora amada, se ama por el libro/a través del libro. Descendiente de esta genealogía, la imagen de la autora es la de una enamorada, hija de un encuentro amoroso con el libro celestino, libro que es jalón testimonial de acontecimientos y, por esto, “los libros son hitos que testimonian acontecimientos, momentos únicos y por lo tanto deben conservarse como tesoros preciado” (Rodríguez Pésico 2021: 172).

La literatura, una casa

El amor es uno de los vectores de la imagen de escritora de Molloy; otro es el eje del viaje. Como vimos, Molloy había distinguido entre una entrada “de veras” a la lectura –los comienzos mediados por el amor hacia la profesora– y, por oposición, una etapa anterior –los

inicios—. En este sentido, al referirse a la escritura realiza la misma separación. En la entrevista con Graciela Speranza para la serie *Primera persona* (1995), diferencia una primera etapa de pura imitación, dice, “como todo chico” (139); y una segunda etapa, la escritura “en serio”:

Mis primeros intentos de escritura datan de mi regreso a la Argentina en 1962, después de una primera estadía, de cuatro años, en París, donde había ido a estudiar. El choque del regreso fue muy grande, me sentí literalmente desequilibrada, sin lugar donde asentarme. Y entonces me empecé a asentar en lo que escribía (139).

Frente al viaje, frente a la mudanza, frente al cambio de espacio y de tiempo, la escritura aparece como un lugar posible en el que estar, un territorio en el que la escritora se puede asentar, tomar asiento y echar raíz nómade. En esta línea, el origen de la escritura en Molloy recuerda al origen que Piglia también se autotoma para sí: la escritura aparece en la mudanza, como un espacio habitable que ordena el cambio de lugar.

En estos casos, la práctica de la escritura pareciera formar un *ritornelo* (Deleuze y Guattari 2006: 317) con el que se constituye la propia territorialidad dentro de un espacio que se siente ajeno. Por esto, la escritura no solo implicaría un cuarto propio a la manera de Virginia Woolf, un lugar en el que el sujeto se asienta y se siente, en cierta medida, protegido, sino también un espacio en el que no se está solo.

En *Vivir entre lenguas*, ensayo autobiográfico en el que Molloy reflexiona sobre ese espacio del *entre* en el que un bilingüista se gesta, refiere escenas de escritura y lógicas de producción literaria y crítica: “Cuando me dispongo a escribir algo nuevo siempre me cuesta empezar, como si no encontrara el lugar donde asentarme” (2016: 70). Y cuando dice lugar, dice lengua.

Significativamente, Molloy vuelve a recurrir a la figura del asentamiento como forma de su escritura y es justamente ese el nombre que

Adriana Amante le elige para describir el estilo del ritmo y el tono de Molloy: “el aplomo perspicuo de una escritura sentada” (2021: 19). Como si en el tono estuviera el gesto de asentarse en su propia escritura, como si el reposo y la condición de habitabilidad se manifestaran en el ritmo de la escritura como un lugar en el que se puede estar.

Pero el asentamiento de Molloy está tensionado por la lógica del viaje:² “Ese vaivén, ese pasar de uno al otro y dejar que se contaminen mutuamente, ha sostenido desde entonces mi escritura” (2017: 64). El ir y venir entre lenguas, el ir y venir entre territorios y tiempos, aquello que Rodríguez Pérsico llama migraciones (2021: 172), es también un ir y venir entre géneros y formas de escritura.

En los términos de un asentamiento Molloy piensa, además, la lectura y la propia materialidad del libro. Cuando se refiere a otra mudanza, no solo la del cuerpo, también la del otro cuerpo, el de la biblioteca, así lo consigna: “Fue como trasladarme con la casa a cuestras” (2017: 44) y en esta línea concluye Rodríguez Pérsico: “Los libros son los sustitutos del hogar lejano” (2021: 172).

Este nomadismo protegido por la casa del libro ya es configurado por la autora en sus inicios en las lecturas de infancia como una lectora en compañía siempre del libro en viaje:

(...) yo preparaba una valijita con los libros que pensaba leer en el pícnic (...) Corría el peligro de quedarme sin lectura. (...) El miedo de

² La tensión entre ambos polos ordena la ficción de Molloy a tal punto que su primera novela, *En breve cárcel* (1981), comienza con toda una reflexión sobre el asentamiento y, por otra parte, su segunda novela, *El común olvido* (2002), empieza en la llegada de un viaje.

quedarme sin libro que leer me sigue rondando. (...) Me siento acompañada y siempre es bueno tener lectura de más por si hay demoras (2017: 13).

En la tensión entre el viaje y el asentamiento, la intemperie y la casa, entre el nomadismo y el sedentarismo, Molloy encuentra la figura dislocada de una escritora que siempre está viajando entre lenguas, pero demorada en el viaje del recuerdo y el olvido, en el vaivén de recuerdo y olvido que produce las fisuras necesarias para construir el relato, la ficción, la literatura. A la quietud de la pose fotográfica del escritor con el libro en la mano se le antepone el viaje de la escritura y la traducción.

Sus escritos son, según la propia Molloy en “Desde lejos: la escritura a la intemperie”, “ficciones personales de regreso (...) una manera de regresar. De regresar, aclaro, para posiblemente volver a irme” (2020: 10). Sus novelas, dice, son la construcción de una escena sobre la cual se puede ejercer algún control, con el único instrumento a disposición, el recuerdo (2020: 9-10).

Vía la traducción, uno de los temas centrales de Molloy, podemos relacionar los dos vectores de su imagen de escritora. Si la traducción es una forma vincular en la que la lengua otra debe ingresar a la lengua propia, así también puede entenderse la relación amorosa. Traducir es un encuentro insalvable con lo otro y una confrontación con el límite de la lengua materna, el encuentro imposible, pero encuentro al fin en el que los polos lingüísticos se iluminan mutuamente. En Molloy, la escritura empieza desde el ejercicio de la traducción, es decir, desde una lógica del deseo: se entra a la literatura con una lengua otra para comprender y alcanzar la propia y extrañada lengua personal.

Conclusión

La ficción de origen de escritora de Molloy configura desde sus escenas de lectura y de escritura la imagen de una escritora que surge de un amor por los libros; es hija de una genealogía de citas y encuentros amorosos mediados por la letra y por el objeto material del libro, y al mismo tiempo movida por el eros pedagógico. En consonancia con la obra de la autora, podemos pensar el lugar otorgado a la materialidad del libro y la pose, la importancia del deseo en la reflexión de la teórica y la centralidad del amor en sus historias. A su vez, el viaje y el exilio, la traducción, el vivir entre, la intemperie, el adentro-afuera, la casa, la habitación, el ir y venir, el recuerdo y el olvido, son los puntos desde los que se puede reconstruir la imagen de la constelación Molloy y así dibujar el rostro de una autora que dice: “Siempre escribí afuera: a la intemperie” (2016: 78), pero desde la casa propia que construye toda su literatura.

***Federico Nicolás Salvá** es profesor de *Lengua y Literatura* por el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y magíster en *Estudios Literarios Latinoamericanos* por UNTREF. Su tesis se tituló *El origen de un autor: la entrada a la literatura de Borges, Walsh y Cucurto* y fue dirigida por el Dr. Marcelo Topuzian. Actualmente, con una beca doctoral del CONICET, continúa esta línea de investigación con la Dra. Claudia Roman en el Doctorado en Literatura de la UBA y con la Dra. Judith Podlubne en la Maestría en Literatura Argentina de la UNR. Ha estado a cargo del seminario *Teorías contemporáneas de la literatura y la cultura* en la citada maestría de UNTREF y dicta la materia *Taller de Lectura y Escritura* en UNAJ. Mail de contacto: federiconsalva@hotmail.com

Bibliografía

Amante, Adriana (2021). “La cita robada o los laberintos de la memoria de Molloy”. *Chuy*. UNTREF. Número Especial / mayo. 16-29.

- Barthes, Roland (2010 [1971]). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Cróquer, Eleonora (2019). “Autorías excéntricas. De la crítica cultural latinoamericana y/o transposiciones intelectuales en tiempos de desvanecimiento: Josefina Ludmer/Sylvia Molloy”. *Revista Iberoamericana*, Número 268, Julio-septiembre. 687-707.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2006 [1980]). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (2013). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Molloy, Silvia (2021[1982]). *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, Silvia (2011[2002]). *El común olvido*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Molloy, Silvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Molloy, Silvia (2016) *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Molloy, Silvia (2017) *Citas de lectura*. Buenos Aires: Ampersand.
- Molloy, Silvia (2020 [2013]). “Desde lejos: la escritura a la intemperie”. *Cuadernos de reciénvenido / publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo*, N. 33, São Paulo: Humanitas.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2021). “Poses de lectura”. *Chuy*. UNTREF. Número Especial / mayo. 16-29.
- Salvá, Federico (2019). “La ficción de origen de escritor: el origen de un concepto”. *V Coloquio Internacional “Literatura y vida”*. Rosario: UNR. Disponible en: <https://www.cetycli.org/trabajos/salva-literaturayvida2019.pdf>
- Speranza, Graciela (1995). *Primera persona*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Starobinski, Jean (2008 [1970]). *La relación crítica*. Buenos Aires: Nueva visión.

XXIV
Revisiones y proyecciones de la literatura argentina
del siglo XIX

La semiótica del espacio en la novela histórica argentina del siglo XIX: el caso de *La novia del hereje* (1854-1855) y *La Loca de la Guardia* (1882-1896) de Vicente Fidel López

Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra*

La subjetividad romántica ha posibilitado la aparición de la novela histórica en el siglo XIX en Argentina. Uno de sus principales exponentes es el escritor e historiador Vicente Fidel López (1815-1903), cuya producción no ha sido estudiada profundamente. En el presente trabajo nos proponemos indagar acerca de la semiótica del espacio en virtud de dos novelas suyas, *La novia del hereje* (1854-1855) y *La Loca de la Guardia* (1882-1896), a los fines de observar cómo se construyen los espacios a partir del lenguaje. Al analizar cómo se configuran los espacios en ambos textos, retomamos los aportes teóricos de Fernand Braudel (1987) y David Lagmanovich (1989), entre otros autores. Los objetos literarios se abordan de manera textual y contrastiva. Para ello se tiene en cuenta el plano sintáctico y la focalización en las estructuras oracionales. Posteriormente, centramos la mirada en los rasgos gramaticales verbales que contribuyen a enmarcar la posible concepción de los espacios como personajes.

Para comenzar cabe retomar al historiador francés Fernand Braudel en tanto en su estudio acerca del Mediterráneo manifiesta la posibilidad de pensar el espacio como un personaje:

Tal vez alguien piense, y con razón, que otro ejemplo más sencillo que el del Mediterráneo me habría permitido destacar con mayor fuerza los nexos permanentes que unen la historia al espacio, sobre todo si se tiene en cuenta que, visto a la escala del hombre, el mar Interior del siglo XVI era aún mucho más vasto que en nuestros días. Es un personaje complejo, embarazoso, difícil de encuadrar. Escapa a nuestras medidas habituales. Inútil querer escribir su historia lisa y

llana, a la manera usual (...) Desgraciado, diríamos nosotros, aleccionados por la experiencia, desgraciado del historiador que crea que esta cuestión prejudicial ni se plantea, que el Mediterráneo es un personaje histórico que no hay por qué definir, que se halla definido desde hace mucho tiempo, como algo claro y nítido, que cabe reconocer a primera vista y que podemos captar sin más que recortar la historia universal, siguiendo la línea de puntos de sus contornos geográficos (1987: 12-13).

En este sentido, Braudel piensa al espacio vinculado a la historia. Destaca el carácter complejo que exhibe este personaje histórico, puesto que no sería posible presentarlo de un modo tradicional, por ejemplo, indicando su nacimiento. A su vez, otra de las contribuciones teóricas que nos proporciona el autor radica en señalar la superposición de planos dado que, según él comenta, un mismo objeto se construye en diferentes formas.

En esta línea, a partir del planteo de Braudel, nos proponemos observar cómo desde el plano lingüístico se construye el mar, en *La novia del hereje*, y la Cordillera de Los Andes, en *La Loca de la Guardia*, como personajes. En términos generales, luego de leer detalladamente los textos de López, encontramos que el mar y las diferentes partes que conforman la Cordillera de los Andes cumplen cuatro tipos de funciones sintácticas: circunstancial de lugar, complemento régimen, objeto directo y sujeto.

En el caso de *La novia del hereje*, el espacio que implica el mar aparece como un circunstancial de lugar: "Era así como doña María y su interesante zamba gozaban en el mar de una libertad que hasta entonces no habían conocido" (López 2001: 33). En este pasaje, dicho circunstancial está encabezado por la preposición "en". En *La Loca de la guardia* también encontramos que las quebradas de las cordilleras aparecen como un circunstancial de lugar: "A pesar de la estación, la noche del 2 de febrero de 1817 había sido de un frío excepcional en

las altas y dilatadas cordilleras que median entre Uspallata, por el lado argentino, y Santa Rosa por el de Chile" (López 2017: 64). Al igual que en el ejemplo anterior, el circunstancial está encabezado por la preposición "en". En otras palabras, el mar y las cordilleras, entendidos como espacios que están cumpliendo la función sintáctica de circunstancial, se presentan como una mera circunstancia para ubicarnos territorialmente. En este sentido, dicha indicación geográfica podría no estar presente y elidirse porque no está exigida por el verbo.

Sin perjuicio de este primer acercamiento, cabe destacar que el mar y las cordilleras cumplen la función de circunstancial en menor medida que otros lugares como Lima, Inglaterra, Francia, Buenos Aires, Santiago de Chile, Córdoba, Chacabuco, Maipú, entre otros. En este punto, recordamos a Aristóteles y a Michel de Certeau, dos autores que distinguen el lugar del espacio. Por un lado, para Aristóteles (2011) el lugar consiste en el continente donde es posible el desplazamiento de los cuerpos y el espacio implica el lugar significado y vivido. Por otro lado, Michel de Certeau indica:

Desde un principio, entre espacio y lugar, planteo una distinción que delimitará campo. Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio

es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunscriben, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales (...) A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio".

En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes (1994: 129).

De este modo, el autor considera el lugar como un índice de posición de los sujetos y entiende que el espacio es un lugar practicado que requiere los sujetos. Así, en los textos de López, Lima, Inglaterra, Francia, Buenos Aires, Santiago de Chile, Córdoba, Chacabuco y Maipú son tomados como lugares porque se trata de índices de ubicación en un mapa; a su vez porque son ámbitos en los cuales los sujetos pueden desplazarse y finalmente porque en las novelas están desvinculados de la experiencia de los personajes. En este sentido, el mar y la Cordillera de los Andes aparecen en relación con la experiencia y los sentimientos de los personajes. Es por ello que se trata de un espacio y no de un lugar, en los términos de Aristóteles y Michel de Certeau.

Asimismo, en *La novia del hereje*, encontramos oraciones en las que el mar se encuentra dentro de un sintagma preposicional como: "Una vez calmado, supo del negro todo lo que este pudo decirle; y se volvió al mar al momento con la esperanza de tomar al San Juan sobre el rumbo del noroeste" (López 2001: 61). En este caso, el sintagma preposicional está encabezado por la preposición "a" en la contracción "al" (a + el). En *La loca de la guardia*, hay oraciones como "Al volver a la cueva, la Loca se introdujo y desapareció en ella" (López 2017: 80) en las que la cueva, como parte de la cordillera, se encuentra dentro de un sintagma preposicional, en este caso, también, encabezado por la preposición "a". En contraste con lo que ocurre en la función

de circunstancial, el espacio del mar y de la cueva, en función sintáctica de complemento régimen está exigido por el verbo, en estos ejemplos por el verbo volver, puesto que la información espacial que otorga el mar y la cueva es necesaria para completar y precisar la significación del verbo.

En cambio, es diferente lo que ocurre en el siguiente fragmento de *La novia del hereje*: “¿te acuerdas del día en que nuestros ojos extasiados, contemplaron por primera vez este mar que tenemos por delante (...)?” (López 2001: 317-318). Esto se debe a que el espacio, el mar, cumple la función de objeto directo, un constituyente sintáctico que es requerido obligatoriamente por un verbo transitivo. En este tipo de construcciones el peso está puesto en el sujeto gramatical, que en el plano semántico se corresponde con el agente. En este caso, el pronombre nominal “tú” funciona como sujeto, en este caso está tácito, y contribuye a interpelar al interlocutor para interrogarlo sobre el mar que han contemplado. En *La loca de la guardia*, advertimos que hay oraciones en las que las partes de la Cordillera de los Andes cumplen la función de objeto directo como en: “el ejército argentino ha bajado las cordilleras” (López 2017: 114). En este ejemplo, el ejército argentino funciona como sujeto de la oración y en el plano semántico se corresponde con el agente, mientras que las cordilleras solamente comprenden un constituyente sintáctico que es requerido obligatoriamente por un verbo transitivo.

Otro modelo de oración es el de los siguientes ejemplos: “El mar estaba quieto, y rizado apenas por la brisa tibia y excitante de los trópicos”, en *La novia del hereje* (López 2001: 76) o “A lo lejos, ruge como una fiera embravecida el gigante volcán que nadie ha osado todavía mirar de cerca para sondear los misteriosos fulgores con que ilumina el espacio” (López 2017: 65), en *La loca de la guardia*. Aquí los espa-

cios, el mar y el volcán, que de acuerdo a Hebe Molina (2017) probablemente se refiere al cerro Aconcagua, se ponen en el centro dado que constituyen el sujeto gramatical de las oraciones.

Asimismo, podemos contrastar los espacios de las novelas. Por un lado, el mar es caracterizado a partir de su tranquilidad, mientras que, por el contrario, el volcán implica lo opuesto, a partir de la comparación con el rugido de una fiera embravecida. En adición, cabe destacar un pasaje de *La novia del hereje* en el que se recuperan ambos espacios “los Andes y el mar dominaban con su adusta sublimidad, las formas principales de aquel cuadro matizado con las gracias risueñas de los fértiles valles y de los caprichosos picos de la montaña” (López 2001: 34). Aquí se habilita una lectura agentiva en la que los Andes y el mar llevan a cabo una acción de peso y entidad como es la de dominar. Entonces, es en este tipo de oraciones en las cuales se favorece la posibilidad de considerar el espacio como un personaje.

A continuación, luego de observar la operatividad de las construcciones sintácticas en las que el espacio es el sujeto gramatical, la propuesta es reparar en los verbos empleados en el último modelo oracional. Así, advertimos que en las oraciones en las que el mar es el sujeto aparecen verbos como “dominaban”, “estaba”, “permitía”. Estos verbos comparten los valores de tercera persona singular del pretérito imperfecto del indicativo. En cambio, encontramos que los verbos de las oraciones en las que las partes de la Cordillera de los Andes cumplen la función de sujeto están en presente, como: “ruge”, “es”, “corre”. Es posible que Vicente López emplee el presente histórico, pues, hay un correlato entre la producción de *La loca de la guardia* e *Historia de la República Argentina*, también de autoría de López (1970).¹

¹ Encontramos allí un gesto interesante que consiste en tomar fragmentos del texto literario para usarlos en el libro de historia. Del cotejo entre *La loca de la guardia* (1882-1896) y el capítulo “Los argentinos pasan los Andes y libentan a Chile” de

Entonces, si recordamos que el relato de *La novia del hereje* está narrado desde el tiempo pasado, el elemento que llama la atención es el rasgo aspectual de los verbos puesto que en las acciones del relato varían entre el aspecto perfectivo y el imperfectivo. En este punto retomamos los aportes de David Lagmanovich, quien manifiesta:

De acuerdo con la teoría gramatical moderna, el aspecto es una de las modificaciones primarias —es decir, obligatorias— en el componente llamado "auxiliar" del sintagma verbal; y las posibilidades del aspecto son dos, a saber, perfectivo o imperfectivo. En los tiempos del pasado, que es donde el contraste se puede establecer plenamente, el contrapunto de pretéritos ("volvió al libro", "se puso a leer los últimos capítulos"...) y de imperfectos ("se dejaba interesar lentamente por la trama", "gozaba del placer casi perverso"...) opone —como es habitual y natural en la lengua— las acciones puntuales, indispensables para el conocimiento de la secuencia cronológica, a las durativas, que transmiten hechos concomitantes o estados de conciencia (1989: 30-31).

De este modo, el autor repara en trabajar con la distinción aspectual e indica que el perfectivo se refiere a acciones puntuales que expresan algo percibido como efectivamente acaecido, y el imperfectivo, a acciones durativas. A partir de esto, es posible considerar que se utiliza el aspecto imperfecto para favorecer a la construcción del mar como un personaje que va y que viene, al ritmo de las olas, pero que tiene cierta permanencia dado que siempre está presente en la experiencia de los personajes.

En esta línea, se advierte la presencia de la relación dialéctica entre el hombre y el mundo, que ha interesado a autores como Gaston Bachelard (1975), Carlo Ginzburg (2000), Michel de Certeau (1994) y

Historia de la República Argentina (1883-1893) se advierte que segmentos de distintos capítulos, principalmente en el XXIII, XXIV y XXVIII, del "Cuento histórico" aparecen de manera textual o casi textual, con pequeñas modificaciones.

Marc Augé (2000), la cual implica la percepción y la experiencia de los sujetos y el espacio.²³⁴⁵ En *La novia del hereje* encontramos que

² En el libro *La poética del espacio* Gaston Bachelard realiza un estudio fenomenológico de la casa y propone una deconstrucción del espacio poético. En el segundo capítulo, titulado “Casa y universo”, se observa una dualidad que también puede asociarse a su formación filosófica y literaria. Dicha dualidad comprende la relación dialéctica entre el hombre y el mundo. De esta forma, presenta miradas que implican el resguardo, pero también la resistencia y la lucha cósmica. Dado su enfoque fenomenológico, parte de lo particular, los análisis de las imágenes de las casas, a lo general, sus reflexiones en torno a los espacios que habitamos y que nos habitan.

³ En el capítulo “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”, que se encuentra en el libro *Ojazos de madera*, Carlo Ginzburg retoma el concepto de extrañamiento de los formalistas rusos. En asociación con su experiencia en Estados Unidos, lo concibe como un método de conocimiento que implica colocarse en la posición de forastero para entender el mundo que nos rodea: “para ver las cosas lo primero es mirarlas como si no tuvieran ningún sentido, como si fueran una adivinanza” (2000: 21). En este sentido, el extrañamiento no solamente es una técnica literaria, sino que también atraviesa los discursos. En esta línea, la distancia que se da a partir del extrañamiento se trata de un hecho que se vincula con la mirada del hombre en relación al mundo.

⁴ En el capítulo “Relatos del espacio”, que se encuentra en el libro *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, Michel de Certeau retoma a Merleau-Ponty, un exponente destacado de la fenomenología, quien plantea la distinción entre espacio “geométrico” y el “espacio antropológico”: “Esta distinción era signo de una problemática diferente, que buscaba separar de la univocidad “geométrica” la experiencia de un “afuera” dado bajo la forma del espacio y para el cual “el espacio es existencial” y “la existencia es espacial”. Esta experiencia es relación con el mundo; en el sueño y en la percepción” (1994: 129-130). De este modo, de Certeau entiende que el espacio es más que un objeto geométrico, puesto que el espacio es intervenido por los sujetos y a su vez estos son afectados por el espacio. En este punto, volvemos a encontrar la referencia a la relación dialéctica entre el hombre y el mundo.

⁵ En el capítulo “De los lugares a los no lugares”, que se encuentra en el libro *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Marc Augé refiere a los lugares de paso, al aislamiento y a la soledad. También retoma a Michel de Certeau, quien refiere acerca de los planteos de Merleau-Ponty, un referente de la fenomenología de la percepción. Con lo cual está presente la relación

dicha relación dialéctica se da entre los sujetos y el mar. Por un lado, el mar afecta a los personajes:

El mar estaba quieto, y rizado apenas por la brisa tibia y excitante de los trópicos. Los navíos ingleses, que poco antes habían parecido animados de las feroces pasiones que arrastran al hombre a la guerra y al exterminio, flotaban ahora muellemente y como adormecidas por el tenue balanceo de las olas (López 2001: 76).

En este sentido, el estado del mar condiciona el actuar de los marinos ingleses, quienes anteriormente se exhibieron exaltados y con ánimo bélico. Ahora, estos se perciben desde una situación más calma, dada la condición del mar. Por otro, los individuos también impactan en el espacio marítimo: “Tronaron los seis cañones, a la vez pero el buquecillo destinado a recibir esta terrible granizada maniobró tan felizmente que todas las balas del San Juan pasaron al mar” (64). Los marinos afectan al mar al atacarlo indirectamente y depositar en él elementos que no son propios de la naturaleza. De este modo, el mar es uno de esos espacios que habitamos y que nos habitan.

En esta línea, también podría pensarse la cordillera de los Andes en *La loca de la guardia*: “Allí no hay piso: no hay suelo que pueda servir de pavimento al caminante solitario o a la tímida caravana que tiene que cruzar por aquel laberinto. El hombre lleva su pie por él, como el diligente fugitivo que pasa escapando a la inclemencia” (López 2017: 65). Este espacio se presenta desde la hostilidad, como un desafío a partir de la imagen del laberinto. Ello hace que las personas se vean condicionadas por las situaciones que la cadena montañosa les propone. Sin embargo, esto no imposibilita que sea habitado. Recordemos que, como mencionamos anteriormente, el personaje de la Loca se introduce y desaparece en la cueva. Este hecho nos permite advertir

dialéctica entre hombre y el mundo, que se vincula con la memoria, el viaje, lo que se mira en la cuestión de la percepción.

que ella se ha adentrado al espacio a pesar de sus adversidades, lo cual la convierte en alguien capaz de orientar a otros para que tomen contacto con el espacio: “Hacía como una hora que se batían, cuando la Loca en medio del fuego tomó de la mano a Ontiveros y le señaló una pequeña quebrada lateral como el mejor camino para caer sobre los Sambrunos” (84). Al adaptarse y convivir con el espacio, la mujer tiene la capacidad de habitar el espacio.

Para finalizar, puede arribarse a la conclusión de que el mar y la cordillera de los Andes en las novelas de Vicente Fidel López, pueden ser leídos como personajes. Desde el plano sintáctico, las oraciones en las que el espacio cumple la función de sujeto gramatical son las más operativas para favorecer a esta línea de lectura. Además, en el caso de *La novia del hereje*, cuyo relato está en tiempo pasado, el valor imperfectivo del rasgo gramatical del aspecto verbal contribuye a construir al espacio como un personaje, dado que expresa acciones durativas que implican permanencia en aquello que experimentan los demás personajes. Esto no lo hemos podido apreciar en *La loca de la guardia*, dado que en su mayoría está narrada en el presente histórico.

En suma, cabe sostener que el mar y la cordillera de los Andes se tratan de espacios y no de lugares, en los términos de Aristóteles y Michel de Certeau, porque aparecen en relación con la experiencia y los sentires de los personajes. Pueden considerarse como esos espacios que habitamos y que nos habitan, pues forman parte de la relación dialéctica con los sujetos: nos impactan y los impactamos.

***Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra** es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Adscripta en las asignaturas Teoría y Crítica Literarias II y Semiótica en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Integrante del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria. Becaria CIN. Cola-

boradora en *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*. Ha publicado reseñas literarias y un artículo en *Escenas Interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios en la literatura argentina y latinoamericana*, compilación realizada por Rosalía Baltar y María Coira en el año 2022. Actualmente estudia las novelas históricas de Vicente Fidel López. Contacto: stephaniembustamantes@gmail.com

Bibliografía

- Aristóteles (2011). “Libro IV”. En *Física. Acerca del alma. Poética*. Barcelona: Gredos. 106-157.
- Augé, Marc (2000). “De los lugares a los no lugares”. En *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 81-118.
- Bachelard, Gastón (1975). “Casa y universo”. En *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. 70-106.
- Braudel, Fernand (1987). “Prólogo a la primera edición francesa”. En *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica. 12-20.
- Certeau, Michel de (1994). “Relatos del espacio”. En *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. 127-142.
- Ginzburg, Carlo (2000). “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”. En *Ojazos de madera*. Barcelona: Ediciones Península. 15-39.
- Lagmanovich, David (1989). “Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura”. *Cuadernos de Literatura. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Número 4. 25-35.
- López, Vicente Fidel. (2017). *La loca de la guardia*. En Molina, Hebe. *Versiones para el debate: La Loca de la guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo. 55-431.
- López, Vicente Fidel (2001). *La novia del hereje*. Buenos Aires: Emecé.
- López, Vicente Fidel (1970). “Los argentinos pasan los Andes y libertan a Chile”. En *Historia de la República Argentina*. Tomo III. Buenos Aires: Sopena. 603-639.

Molina, Hebe (2017). *Versiones para el debate: La Loca de la guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo.

Facundo Quiroga o el tigre capiango. La *mitologización* del caudillo en el *Facundo* de Sarmiento y en *Yo maté a Facundo* de Hugo del Carril

Daniela Oulego*

“Porque bien sabemos todos,
habiendo ya tanta prueba,
que el hombre-tigre en su saña,
con carne humana se ceba”.

“El tigre capiango” (1938), Leopoldo Lugones.

El *Facundo* de Sarmiento

Domingo Faustino Sarmiento escribió *Facundo* (1845) a diez años del asesinato de Juan Facundo Quiroga, durante su exilio en Chile. Sin embargo, inicia el libro con la certeza de que el caudillo riojano no ha muerto sino que “está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero” (25). De ese modo, la *mitologización* de Quiroga en *Facundo* descansa, entre otras cuestiones, en su condición de “sombra” (25), “espectro” o “fantasma” (Piglia 1998: 32) que implica un aspecto sobrenatural vinculado a su invencibilidad y, al mismo tiempo, convierte al personaje histórico en un mito.

En línea con ese planteamiento, en el *Facundo* Sarmiento se apropia desde la cultura letrada de relatos y cantares que circulaban oralmente en el siglo XIX sobre el carácter legendario del caudillo como parte fundamental del proceso mitificador. Para Ariel de la Fuente, quien investigó las tradiciones orales en el siglo XIX, la creencia en la inmortalidad y la posibilidad de resurrección de los caudillos que murieron de manera trágica —como Facundo Quiroga o Ángel Vicente “El

Chacho” Peñaloza— se formula en canciones populares que circulaban oralmente. Por ejemplo, el romance sobre el asesinato de Facundo refiere a la invencibilidad del caudillo que se creía de origen sobrenatural: “Facundo agradece al joven / y de nuevo lo interroga, / mas le dice: no ha nacido / quien lo matará a Quiroga!” (2014: 174).

Además, en el *Facundo* “la imagen del espectro y sus metamorfosis es el modo que tiene Sarmiento de representar su diálogo imposible con Rosas” (Piglia 1998: 31). Entonces, se recrea desde la escritura lo que podría ser una situación de disputa oral entre Sarmiento y Juan Manuel de Rosas en la que se exponen argumentos, calumnias y preguntas retóricas. En la tercera y última parte —que comprende los capítulos “Gobierno unitario” y “Presente y porvenir”— es donde se muestra la disputa retórica con Rosas en su máxima expresión debido a que Sarmiento primero transcribe las medidas tomadas por el gobernante y, luego, le responde con agravios. Un claro ejemplo de esto es el pasaje en el que comenta: “El mensaje de Rosas anuncia todos los años que el celo de los ciudadanos mantiene los establecimientos públicos. ¡Bárbaro! ¡Es la *ciudad* que trata de salvarse, de no ser convertida en pampa si abandona la educación que la liga al mundo civilizado” (279). Así, Sarmiento apela a la escritura para establecer un diálogo imaginario con Rosas en el que cuestiona su anuncio, lo llama “bárbaro” a modo de insulto y lo culpa de querer condenar al pueblo a la ignorancia.

En relación con lo anterior, a lo largo del *Facundo* la dicotomía civilización-barbarie también se puede identificar en la oposición entre dos modos de escritura en tensión: uno vinculado a la cultura letrada —asociado a la idea de progreso en una sociedad civilizada— y otro que reproduce dichos de la tradición oral transmitidos por los analfabetos, ligado al “mundo de la barbarie” (Piglia 1998: 25). Por lo tanto, la

cultura letrada se sustenta en citas de autoridad, evocaciones a la cultura europea, el dominio de otras lenguas y el uso de epígrafes con referencias a escritores de la literatura universal.

En cambio, la cultura oral se halla relacionada a “los rastros de la experiencia vivida” (Piglia 1998: 25) que se recrea a través de la transcripción de testimonios y relatos reproducidos oralmente. Según Julio Ramos, ese “saber del *otro* resultaría decisivo en la restauración del orden y del proyecto modernizador” (1989: 24). Es decir, Sarmiento representa un mundo ignorado por la documentación oficial de la cultura letrada y el saber europeo con el fin de lograr una unidad nacional que permita el ingreso en el camino de la modernización.

En línea con el proceso mitificador, en el apartado “Infancia y juventud” del capítulo cinco del libro, Sarmiento transcribe una anécdota que narra oralmente el caudillo Juan Facundo Quiroga a un grupo de oficiales sobre su enfrentamiento con un tigre cuando era joven. El escritor señala: “la fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas rápidas con que en venganza de su prolongada agonía le traspasó el que iba a ser su víctima” (101). Ese relato muestra la ferocidad del caudillo en la lucha —similar a un animal salvaje— que da origen al apodo el “Tigre de los Llanos”.

Inmediatamente después, Sarmiento establece un paralelismo entre los rasgos físicos de Facundo Quiroga y la anatomía de un tigre: “Su cara, un poco ovalada, estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados, para descubrir una voluntad firme y tenaz” (102). Esa descripción sobre su apariencia física deriva en la explicación sobre su “disposición moral”, es decir, el carácter del caudillo con cualidad de líder que nació para mandar.

Además, Sarmiento encuentra el “paisaje de la barbarie” (Ramos 1989: 32) —semejante a un lugar selvático— en el “bosque de pelo”

y las “sombras espesas” del rostro de Facundo. Vale mencionar que la barba era un rasgo distintivo de los federales en contraposición a los unitarios. Con respecto a la mirada, Sarmiento explica: “Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente” (102). Así, en la construcción de la fisonomía del “hombre fiero” no sólo homologa la mirada del caudillo a la de un tigre sino que le otorga dimensión mítica por su capacidad sobrenatural de infundir temor. Más adelante, Sarmiento refiere a la manifestación física de su cólera: “su voz enronquecía, sus miradas se convertían en puñaladas” (111).

Ese poder se confirma a través de la mención de Medusa, personaje de la mitología griega caracterizado por convertir en piedra a quienes la miraban fijamente a los ojos. En el apartado “Ciudadela” del capítulo XII, Sarmiento transcribe un rumor en torno a los efectos físicos que provoca el sólo hecho de vislumbrar la apariencia del caudillo entre un grupo de niños: uno de ellos “cae redondo, y sólo el año pasado ha empezado a dar indicio de recobrar un poco la razón; los otros echan a correr llorando a gritos; uno se sube a un árbol, otro salta unas tapias y se da un terrible golpe” (222).

La primera analogía entre Facundo y el tigre apareció en el cantar *El repetidor* de 1826 que expresaba: “Ya el tigre feroz, el azote de los riojanos, el inmoral Facundo Quiroga” (De la Fuente 2011: 175). Años más tarde, el apodo el “Tigre de los llanos” circulaba en una popular vidalita en el interior del país. La creencia en ese aspecto sobrenatural del caudillo se puede asociar con la mitología popular del *runauturuncu*. En *El país de la selva* (1907) Ricardo Rojas explica: “Forman su nombre dos palabras quichuas: hombre y tigre, respectivamente. Aplícase el vocablo a un ser humano transformado en felino por esotérica virtud” (1966: 134).

En el segundo tomo de sus *Memorias* (1855) el General Paz relata la masiva deserción de la milicia unitaria conformada por gauchos — antes de la batalla de La Tablada— por miedo a las tropas de Facundo Quiroga. Ese temor se fundaba en la creencia de que el caudillo pudiera traer cuatrocientos *capiangos*, “unos hombres que tenían la sobre-humana facultad de convertirse cuando lo querían en ferocísimos tigres” (233). Si bien Félix Coluccio define al *capiango* como un: “animal imaginario de aspecto terrorífico” (1984: 89), también agrega que en algunas partes “es capaz de transformarse en tigre”. Entonces, de acuerdo con la anécdota que cuenta el General Paz, la animalización que caracteriza a la figura de Facundo —producto del entrecruzamiento con la mitología popular del hombre-tigre— constituye un poder sobrenatural que excede al caudillo y tiene la capacidad de hacerse extensivo a los hombres que tiene bajo su mando.

Otro relato proveniente de la tradición oral que Sarmiento transcribe es el asesinato de una puñalada al juez de paz Toledo cuando le solicita la papeleta de conchabo. Ese episodio pone en evidencia la dicotomía existente entre la “ley oral” (Ludmer 1999: 232) y la justicia impartida por la cultura letrada. Es decir, un analfabeto como Facundo mata a una autoridad representante de la ley escrita por la falta de un documento.

A su vez, opera como máximo exponente del “gaucho malo” (Sarmiento 1999: 68) cuya fama se sustenta en su rencor contra la autoridad civil debido a que más adelante se pregunta: “¿Dónde encontraréis, en la República Argentina, un tipo más acabado del ideal del gaucho malo?” (Sarmiento 1999: 174). De acuerdo con la categorización postulada por Sarmiento, se trata de un gaucho que roba, que está fuera de la ley escrita, que es un *outlaw*. No obstante, su figura entraña cierta ambivalencia porque Sarmiento también destaca que su valentía es admirada por los otros gauchos, que lo tratan con respeto y relatan oralmente sus hazañas.

En línea con la construcción del “gaucho malo”, Sarmiento recupera la anécdota sobre el supuesto incendio que provocó Facundo en la casa de sus padres a modo de venganza con el propósito de ilustrar su accionar violento, incluso, en el hogar familiar. El motivo por el cual el caudillo en su juventud incendia la casa con sus padres adentro durante la hora de la siesta está relacionado con la negativa a brindarle una suma de dinero. Sarmiento sostiene la veracidad del relato en el saber oral debido a que ha oído “de persona fidedigna la aseveración de haber el mismo Quiroga contado en Tucumán, ante señoras que viven aún, la historia del incendio de la casa” (107).

Ese rumor siguió circulando oralmente en la década del veinte de modo tal que le otorgó fama de “parricida” al caudillo. Según Ariel de la Fuente, en el año 1921 un campesino analfabeto llamado Balbino Garay —oriundo del pueblo de San Antonio en La Rioja— relató que cuando Facundo era un niño, como no quería realizar las tareas que ordenaba su padre, “prendió fuego a la leña que rodeaba la choza y también a esta. La providencia hizo que se salvaran los pobres viejecitos” (2011: 7). De ese modo, la versión del libro de Sarmiento sufrió tergiversaciones propias de la transmisión oral como, por ejemplo, la modificación del motor del accionar vengativo ya que pasó a estar vinculado con su rechazo a trabajar desde pequeño.

Con respecto a la vida amorosa de Facundo, Sarmiento explica que el caudillo “daba de bofetadas en Tucumán a una linda señorita a quien ni seducir ni forzar podía” (111). Esa versión difiere con respecto al relato de un paisano de campaña que transcribe el General Paz en sus *Memorias*: “Quiroga es invencible en la guerra, en el juego (y bajando la voz añadió) en el amor. Así es que no hay ejemplar de batalla que no haya ganado, partida de juego que haya perdido (y volviendo a bajar la voz) ni mujer que haya solicitado a quien no haya vencido” (1855: 232). Sin embargo, de acuerdo con este relato, las conquistas

amorosas son el resultado del uso de la violencia. Por su parte, Sarmiento también menciona —como parte del repertorio de anécdotas— que Facundo es capaz de matar “a patadas estrellándole los sesos” a un contrincante por una pelea de juego.

En cuanto a las distintas versiones orales sobre el asesinato del caudillo, en los cantares que circulaban a finales de la década de 1830 “Facundo aparece como un héroe cristiano y piadoso, quien es asesinado por el gaucho Santos Pérez, un villano de inspiración cuasi diabólica” (De la Fuente 2011: 15). En esas expresiones populares se concebía al asesinato en Barranca Yaco como parte del destino inexorable de Facundo. Además, en esos cantares se podían identificar advertencias —operaban como presagios— que anticipaban al caudillo su trágico final. Años más tarde, Sarmiento en su libro retoma la idea de la fatalidad ineluctable y de las advertencias que Facundo desoye a través de la siguiente frase: “el orgullo y el terrorismo, los dos grandes móviles de su elevación, lo llevan maniatado a la sangrienta catástrofe que debe terminar su vida” (244). La obra de Sarmiento incluye en el episodio de Barranca Yaco la muerte del niño de siete años —sobrino del sargento de la partida— que iba como postillón y a quien Santos Pérez “degüella, a pesar de sus gemidos de niño que se ve amenazado de un peligro” (246). Ese suceso se reoralizó en los cantares de 1921 en un proceso por el cual el asesinato del niño adquirió mayor protagonismo y, al mismo tiempo, Santos Pérez se convirtió en el villano por antonomasia.

Yo maté a Facundo de Hugo del Carril

La película *Yo maté a Facundo* (1975), dirigida por Hugo del Carril, integró la denominada *variante marginal-transgresora* (Lusnich 2005: 416) de la cinematografía nacional. Esa vertiente —contraria a la *corriente nacionalista*— de películas argentinas realizadas durante

la década del setenta significó una alternativa a la construcción ideológica dominante. Después de la muerte del presidente Juan Domingo Perón y un año antes del inicio de la última dictadura cívico-militar, Hugo del Carril —alineado al peronismo— rodó ese film sobre el asesinato del caudillo Facundo Quiroga (Carlos Cores) en manos del gaucho matón Santos Pérez (Federico Luppi). De ese modo, se puede interpretar al film como una alusión a la violencia imperante en aquellos años signados por el accionar de la organización parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” o “Triple A” —comandada por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega— contra miembros de distintas agrupaciones políticas. A su vez, constituyó una denuncia contra la “institución de la obediencia debida” (Peña 2021: 176).

Según Fernando Martín Peña, el título remite a *Yo maté a Jesse James* (1948) de Samuel Fuller. Esa película estadounidense en vez de estar protagonizada por la figura legendaria, trata sobre la caída en desgracia de su asesino, Robert Ford. De la misma manera, Hugo del Carril convirtió al personaje de Santos Pérez en el protagonista de la historia en una “versión libre de Isaac Aisemberg con algunas licencias dramáticas”, tal como acreditan las inscripciones del comienzo. Además, las letras del título sobreimpresas en el paisaje de la pampa en los créditos parecen imitar la estética del *western* pero desde una mirada nacional.

Mientras que, para Sarmiento, Facundo encarnaba al “gaucho malo” en su máxima expresión, la película confiere al caudillo riojano el estatus de héroe asesinado injustamente. En efecto, el caudillo Juan Felipe Ibarra lo define como: “uno de los hombres más grandes que ha dado la patria”. Por el contrario, desde la secuencia inicial adonde se muestra un saqueo realizado por la banda que lidera, Santos Pérez representa al “gaucho malo. Si en el libro de Sarmiento Quiroga es violento, roba, tortura y mata por venganza o por dinero, en el film de Del Carril esas características son las de Santos Pérez.

Una de las escenas que genera mayor rechazo hacia su figura es la violación de Rosario, cuyo apodo es “la Gringa” (Norma Sebré), con el propósito de vengar la delación de su padre, “el Porteño”. Probablemente, ese acto violento se encuentra inspirado en la anécdota que transcribe Sarmiento sobre la mujer que denuncia a Santos Pérez con la policía luego ser golpeada: “Había dado de golpes a la querida con quien dormía; ésta, sintiéndolo profundamente dormido, se levanta con precaución, le toma las pistolas y el sable, sale a la calle y lo denuncia a una patrulla” (248).

En contraposición a la configuración del “gaucho malo”, Facundo representa al héroe cristiano de los cantares. De acuerdo con esas expresiones populares, como Santos Pérez no respetó la práctica de la religión católica de la confesión antes de matar al caudillo estaba poseso por el Diablo. De igual modo, en el film se establece una clara diferencia entre los bandidos comandados por Santos Pérez —que ultrajan y roban, incluso, a los fallecidos— y las tropas dirigidas por Facundo. Así, en el campamento del caudillo riojano se muestra una inscripción que reza: “Religión o muerte” en consonancia con su rol de héroe cristiano. Además, *Del Carril* incluye a su caballo, llamado Moro, y le otorga poderes sobrenaturales debido a que la gente se acerca a pedirle milagros. Sin embargo, la leyenda sobre el animal —que circula oralmente por todo el país— infunde temor en uno de los gauchos que no se atreve a ensillarlo por su ferocidad.

En la película la *mitologización* del caudillo descansa en las apariciones fantasmagóricas del espectro de Facundo en la galera adonde fue asesinado. De ese modo, el film recupera la creencia en la posibilidad de resurrección del caudillo —proveniente de la tradición oral— en línea con su rol de héroe cristiano. Además, las reiteraciones de la circunstancia de muerte de Facundo en varios momentos del film otorgan carácter cíclico e introducen un tiempo mítico “no cronológico” (Deleuze 2005: 168). Esas visiones son evocadas a partir del retorno

de su caballo, animal destinado a representar el aspecto sobrenatural por su fama de “embrujaado” y “augurio de mala suerte”.

El film agrega un encuentro entre Facundo y Santos Pérez en el monte que opera como *invención falsa* —debido a que “ignora el discurso histórico” (Rosenstone 1997: 60)— con el propósito de remarcar las diferencias existentes entre ambos personajes. Facundo pide la liberación de Santos Pérez, que se encuentra castigado en el estaqueadero por una confusión, lo invita a unirse a sus tropas y le ofrece comida, refrescos y armas. Por su parte, Santos Pérez prefiere hacer alianza con sus patrones, los hermanos Reinafé. Más adelante, cuando el propio bandido repone oralmente su historia a Juncos (José María Gutiérrez) se pone de manifiesto el origen del vínculo con sus jefes: “si les habré cebado un mate a los patrones. Ellos me criaron”.

En la película de Del Carril, Facundo manifiesta que los enemigos son los “doctores de la ciudad”, es decir, hombres vinculados a la cultura letrada. En cambio, Santos Pérez acepta el nombramiento de Capitán de milicias porque prefiere ser “ley”. Mientras que Facundo inspira aprecio entre su gente, Santos Pérez ejerce su cargo de manera abusiva. Un claro ejemplo de esto es el ultraje y la tortura que sufre el Teniente Salazar por desertor. Santos Pérez lo arrastra varias veces con su caballo, a modo de divertimento, y luego lo condena a la horca. La escena concluye con la imagen del cuerpo colgado con la finalidad de infundir temor. De esa manera, muchos de los aspectos que describe Sarmiento en su libro sobre el modo de gobernar de Juan Manuel de Rosas —que se asemeja a las formas de domesticar el ganado en la estancia—, en la película se *condensan* (Rosenstone 1997: 58) en el personaje de Santos Pérez.

En este sentido, *Yo maté a Facundo* expone una postura revisionista de la historia argentina —basada en fuentes históricas como las cartas de los hermanos Reinafé y de Rosas— que rescata la figura de Juan

Manuel de Rosas y lo representa como un gobernante con un discurso conciliador. En una entrevista al diario *Clarín*, el cineasta señaló al respecto: “queda clara en la película la posición de Rosas con respecto a la muerte del caudillo riojano. No fue él quien la ordenó, sino directamente los Reinafé. La prueba evidente es que Rosas les abre un proceso que dura dos años” (Neifert 2012: 290). Por lo tanto, el film muestra el momento en el que los hermanos Reinafé le ordenan a Santos Pérez el asesinato del caudillo riojano, acusado de traidor, en nombre de la República. En esa escena se vuelve a exponer la dicotomía cultura oral-cultura letrada porque el pedido se sostiene en un documento escrito que ordena: “Matar al General Facundo Quiroga y toda su comitiva. También a cualquier otra persona que pasase por el lugar en el momento de la ejecución”. Sin embargo, luego los patrones se ríen y tiran ese papel a la basura dejando en evidencia que Santos Pérez fue engañado por su condición de analfabeto.

En cuanto a los momentos previos al asesinato, el film *transpone* (Wolf 2001: 16) del libro de Sarmiento las advertencias que el caudillo Juan Felipe Ibarra le hace a Facundo sobre los peligros del trayecto y el ofrecimiento de escolta. Empero, Quiroga desoye el consejo e insiste en continuar su viaje sin protección, decisión que lo conducirá a la muerte. En línea con el tono de disputa oral, Sarmiento se pregunta en torno a la obstinación de Facundo: “¿Qué genio vengativo cierra su corazón y sus oídos y le hace obstinarse en volver a desafiar a sus enemigos, sin escolta, sin medios adecuados de defensa?” (243). A diferencia del *Facundo*, la película suprime el aviso del joven —opera como mensajero— que brinda información sobre el plan de Santos Pérez. Del Carril recurre al montaje para mostrar de manera alternada el avance de Facundo junto a su comitiva con las de la partida liderada por Santos Pérez.

Con respecto a la recreación audiovisual del asesinato de Facundo en Barranca Yaco, los gritos del bandido: “¡Carguen nomás!, ¡Maten, carajo!” dan inicio al asalto de la comitiva que es emboscada por ambos lados. Cuando Facundo sale de la galera y pregunta: “¿Qué significa todo esto?”, Santos Pérez le dispara en un ojo y clava su espada en el cuello como respuesta. Sin embargo, la película no *transpone* el episodio del postillón que relata Sarmiento en su libro —y retoman, luego, los cantares— porque, luego del asesinato de Facundo, Santos Pérez atraviesa un proceso de conversión que lo redime. Es probable que su arrepentimiento esté basado en la nota al pie que incluye Sarmiento en su libro sobre la vez que en que Toribio Junco encontró a Santos Pérez arrodillado llorando en la capilla de la Virgen de Tulumba por el crimen que debía cometer. Más adelante en el film, el personaje de Juncos presiente el escape de los patrones luego de la llegada del caballo, en tanto representación del aspecto sobrenatural. Así, el film omite el dato histórico que tiene que ver con la condena que recibieron los hermanos Reinafé con el fin de mostrar que los empleados siempre son detenidos y ajusticiados mientras que los patrones obran impunemente.

Sarmiento describe en el *Facundo* la actitud desafiante de Santos Pérez al momento de su ejecución en Buenos Aires. De acuerdo con su relato, ese día miró a la muchedumbre y solamente murmuró: “¡Tuviera aquí mi cuchillo!” (248). Por el contrario, la película modifica ese suceso ya que el personaje es fusilado en la provincia de Córdoba. También la actitud del Santos Pérez cinematográfico difiere de la versión de Sarmiento porque, lejos de mostrarse vengativo, se arrepiente de las consecuencias que provoca su accionar en personas inocentes y, la noche previa a su fusilamiento, reflexiona: “si pudiera pedir perdón”. Por último, se despidе de su amigo Juncos y, mientras agoniza, intenta estrechar la mano de la Gringa en un gesto que lo distancia de la concepción de villano diabólico de la tradición oral.

***Daniela Oulego** es Licenciada y Profesora en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Diploma de honor). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA) y Becaria de Finalización de Doctorado de CONICET. Ayudante de primera en la cátedra “Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas” de la carrera de Artes (UBA). Participó en jornadas y congresos internacionales sobre cine, literatura y teatro. Disertó en la Universidad de Yale, Estados Unidos y en la Universidad de Humboldt, Alemania. Realizó una estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín con una beca otorgada por el DAAD. Además, publicó artículos en diversas revistas especializadas y estudios críticos en los libros: *Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo* (2018), *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones* (2019) y *Ray Bradbury: Celebración de un centenario. Ensayos críticos* (2021). Integra los proyectos de investigación UBACyT “Relecturas míticas en las artes argentinas de los siglos XX y XXI. Cruces entre las artes y la literatura” (FFyL, UBA) y PIA “Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global” (FADU, UBA).

Bibliografía

- Coluccio, Félix (1984). *Diccionario de creencias y supersticiones (Argentinas y Americanas)*. Buenos Aires: Corregidor.
- De la Fuente, Ariel (2011). “Tradiciones orales y literatura en el siglo XIX argentino: los casos del Facundo y el criollismo”. *Department of History Faculty Publications. Paper 1*. 1-22.
- De la Fuente, Ariel (2014). *Los hijos de Facundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Lusnich, Ana Laura (2005). “El cine criollista-histórico”. En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II (1957/1983)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 410-419.
- Neifert, Agustín (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Fabro.

- Paz, José María (1855). *Memorias póstumas. Tomo II*. Buenos Aires: Imprenta de La Revista.
- Peña, Fernando Martín (2021). “Las películas de Hugo del Carril”. En *Más allá de la estrella: nuevas miradas sobre Hugo del Carril*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Autoría. 153-190.
- Piglia, Ricardo (1998). “Sarmiento, escritor”. *Filología*, Año XXXI, 1-2. 19-34.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, Ricardo (1966). *El país de la selva*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1999) [1845]. *Facundo*. Buenos Aires: Emecé.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

La polémica literaria y su interconexión con el ámbito político¹

Ana María Risco*

Algunas palabras acerca de las polémicas

Cuando hablamos de las polémicas lo primero que se asocia son las disputas en el terreno de los medios de comunicación masiva, entre los cuales las más resonantes suceden en los programas de televisión y en las redes sociales, ligadas generalmente al ámbito político o a la farándula.

Las cuestiones culturales raras veces adquieren una trascendencia masiva por sí mismas. Para alcanzar una envergadura social impactante, pareciera que las polémicas debieran estar ligadas con la política o contener algún matiz político, donde el término “político” implica aquellos temas de interés propios de las políticas públicas, o, por lo menos, de gran impacto social que conlleva, como probabilidad, peticiones de acciones públicas. En este sentido, los trabajos de Christian Plantin (2002, 2009), Ruth Amossy (2017) y Ana Soledad Montero (2016) discuten no sólo la relevancia teórica de las polémicas como género discursivo, sino que tratan de sistematizar sus funciones. En particular, Amossy profundiza su relación con las políticas públicas al sostener que en su función de protesta la polémica canaliza

¹ Este trabajo es una síntesis de un curso de posgrado elaborado en conjunto con el Dr. Luis Marcelo Martino, proyectado para dictarse en el 2020 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Lamentablemente quedó suspendido por la cuarentena obligatoria dictaminada ese año. El Dr. Martino falleció en julio de 2021, víctima de la Covid-19, por lo que este trabajo se presenta como homenaje a su memoria.

la acusación y las denuncias sociales; permite señalar sus fallas; manifiesta el rechazo y el deseo del cambio; y se constituye como un acto de resistencia y como un medio de acción colectiva (2017: 198-204).

Por otra parte, entre los rasgos propios de la polémica como género, mencionados por los teóricos, se encuentra su extensión en el tiempo y la cantidad de intervenciones. Dicha cuantificación pareciera ser decisiva para calcular la fuerza social de su impacto y trascendencia. Sin embargo, algunos estudiosos han remarcado la necesidad de revisar dicho rasgo, ya que la trascendencia de una cuestión controvertida no se puede medir en cantidad, dado precisamente el rasgo efímero que la discusión contiene en sí. En este punto, Luis Marcelo Martino señala la importancia de aquellas disputas sostenidas tanto en la prensa como en epistolarios privados del pasado que trascienden en el tiempo por el contenido de la cuestión controvertida y no por la extensión ni la cantidad de intervenciones o contendientes. Así, una polémica puede estar constituida por lo menos por un planteo y una respuesta entre dos o más participantes, es decir, por “aquellas interacciones que revisten una forma dialogada y constan de un texto —sea original o reproducido— que les sirve de punto de partida y de al menos, un texto de réplica o respuesta” (2018: 285-286). De este modo, se pueden avizorar ciertas polémicas sobre asuntos literarios silenciadas o inadvertidas por la crítica, que resultan llamativas más allá de una repercusión social inmediata, y que tuvieron lugar entre agentes del sistema educativo o letrados e intelectuales cuyas obras se encuentran involucradas en la evolución de los contenidos no sólo de la enseñanza, sino también del amplio y diverso campo literario argentino en constante mutación.

Históricamente, los grandes debates argentinos están ligados con cambios significativos en la estructura social. Una colección de fascículos publicados por *Página/12* en 2001 en convenio con la Universidad de Buenos Aires, y a cargo del Departamento de Historia del

Colegio Nacional, intenta sintetizar los puntos centrales de los grandes debates nacionales desde el siglo XIX que atraviesan el XX. En dicha colección se reconocen catorce temas, abordados en veintiocho capítulos,² de los cuales ninguno es específico del ámbito literario, aunque se lo considera tangencialmente en algunos de ellos, como ser en la cuestión de las migraciones y de la educación.

Por otro lado, entre las controversias del ámbito letrado y cultural, cabe recordar las polémicas sobre el idioma Castellano protagonizadas por Domingo F. Sarmiento y Andrés Bello en Chile (Torrejón 1989; Scarano 2010) y la sostenida entre Alberdi y Sarmiento con rasgos más personales (Scarano 2010). Estas disputas son un ejemplo de que la polémica del ámbito cultural se cierra en un círculo propiamente político-intelectual que por momentos se distancia y resulta ajeno al conjunto social en general.

Los temas específicamente literarios —o asuntos ligados al quehacer literario— pocas veces alcanzan una envergadura masiva que implique cambios en la esfera pública, entendida como aquel espacio de gestión de los procesos de cambios sociales gestados en el entramado burocrático de políticas públicas de acuerdo con las agendas de los gobiernos de turno. Los debates en torno al texto representativo de la literatura argentina o los concernientes a los contenidos literarios escolares históricamente se dirimen en el terreno de las políticas educativas.

² La colección de los “Grandes debates nacionales” de *Página/12* y la Universidad Nacional de Buenos Aires, iniciada los sábados de septiembre de 2001, abarca los siguientes títulos: 1 y 2 Amnistía e indultos; 3 y 4 petróleo; 5 y 6 sufragio femenino; 7 y 8 migraciones, racismo, xenofobia; 9 y 10 servicio militar obligatorio; 11 y 12 la cuestión de la Capital Federal; 13 y 14 censura y libertad de prensa; 15 y 16 coparticipación federal; 17 y 18 la condición indígena; 19 y 20 divorcio; 21 y 22 el negocio de las carnes; 23 y 24 la neutralidad argentina; 25 y 26 educación; 27 y 28 privatizaciones.

La cuestión se complica un poco más si pensamos en las polémicas literarias y tratamos de definir el segundo término de este sintagma. Lo literario no solo se refiere a los textos socialmente considerados y convenidos como tales, sino también a sus actores, protagonistas, a su materialidad manifiesta en el papel y en lo virtual, pero también a las relaciones humanas y sociales, las apropiaciones y expropiaciones legales o ilegales. Ejemplos de ello son las famosas polémicas —y juicios— en torno a la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y la intervención pública de Emile Zola en el caso Dreyfus. Ambos resultaron casos paradigmáticos que impactaron mundialmente.

La prensa decimonónica argentina y las polémicas

La prensa argentina del siglo XIX ha sido una gran difusora y productora de polémicas literarias usualmente ligadas a cuestiones de políticas educativas. La educación del ciudadano en la conformación de los estados nacionales dio lugar, por un lado, a la constitución de un corpus literario nacional, una vez reconocido el vacío existente; y, por otro lado, a las grandes preocupaciones por el contenido de las lecturas, que se vincula con cuestiones como la educación de la mujer, constituyéndose en temas de una intensa producción controversial.

En el primero de los asuntos mencionados, la preocupación por resolver el problema del vacío literario con producciones de sellos y autores nacionales conduce por un lapso extenso de tiempo a disputas que condenan o aplauden textos, actividades, quehaceres, contenidos, traducciones y productos locales. La cuestión de construir un corpus patrio, como se sabe, se inclina para un lado u otro de la balanza de una polarización entre lo culto y lo popular de acuerdo, no tanto con una definición del concepto de patria por sí mismo, sino con prácticas partidarias sobre la detención de su legítimo sentido.

En este punto, Martino recuerda el discurso de Marcos Sastre en la inauguración del Salón Literario en 1837, quien incluye entre el listado de los textos que conformarían la literatura argentina, las cultas traducciones latinas de Juan Cruz Varela:

La traducción de Varela es objeto de sucinta mención en el discurso que pronuncia precisamente Sastre en ocasión de la inauguración del Salón, probablemente el día 25 de junio, titulado “Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación argentina”. El librero esboza allí un promisorio panorama de la literatura argentina de su época: “Ya empieza a brillar la aurora de la literatura argentina en nuestro despejado horizonte intelectual”, anuncia emocionado, y tras aludir a una serie de obras –documentación probatoria de lo afirmado–, se refiere al proyecto de Juan Cruz: “Sabemos que se desempeña admirablemente por otro poeta argentino una versión de la Eneida, que llevará mucha ventaja a las traducciones españolas de este poema (2014).

Para Martino, esta mención de Sastre podría interpretarse como una suerte de estrategia de promoción para encontrar editores porteños para una obra que pareciera sólo tener posibilidades de edición uruguaya (2014). También podría ser un guiño al encargado de la política cultural de Juan Manuel de Rosas, Pedro De Angelis, para no obstaculizar una posible edición de un texto traducido por un exiliado argentino radicado en Montevideo.

Evidentemente se trata de una cuestión que podríamos ubicar en el ámbito exclusivamente letrado y culto, originada en el siglo XIX y que se vincula a la problemática de la identidad nacional argentina, además de relacionarse directamente con la diatriba entre Clásicos y Románticos (Martino 2018). Las traducciones como producciones literarias nacionales tienen otro punto de inflexión a fines del siglo

XIX en la *Revista de Derecho, Historia y Letras* que publica las polémicas protagonizadas por Matías Calandrelli sobre la validez de las traducciones del latín (Battiston y Domínguez 2011).

Por otra parte, desde el punto de vista histórico, tanto el período de Rosas discursivamente sintetizado por la pareja de términos civilización y barbarie inmortalizada por Sarmiento, como el anterior cooptado por el binomio partidario de unitarios y federales, constituye, como se sabe, un ideario que impregna las interpretaciones de los acontecimientos políticos en la prensa periódica hacia mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. En este sentido, Oscar Terán señala que entre fines del siglo XIX y principios del XX:

(...) se dirime en Argentina una «querella simbólica por la nacionalidad». Diversas variables inducidas por el acelerado proceso de modernización (con la cuestión inmigratoria obviamente en su centro) abrieron situaciones representadas por numerosos intelectuales como vacíos y laceraciones dentro del cuerpo social y del destino nacional, y esas «fallas» pretendieron ser suturadas por una redefinición de la identidad nacional. Esta última se había construido hasta entonces dentro de los parámetros instalados por la generación liberal de Alberdi y Sarmiento (1993: 43).

Esta cuestión de identidad constituye lo que Terán identifica como “nacionalismo constitucionalista”. A continuación, observa la diferencia del entresiglo decimonónico: “Desde fines del siglo XIX se asiste a la variación de un nacionalismo de cuño culturalista y en definitiva esencialista, uno de cuyos puntos de llegada se localizará en *El Payador* de Lugones” (1993: 43). Recuérdese que el texto mencionado por Terán es precisamente uno de los que exaltan el libro *Martín Fierro* como obra nacional representativa, una suerte de apropiación de la cultura letrada de elementos de la cultura popular. Desde el punto de vista literario, siguiendo a Carlos Gamerro (2015), resulta difícil establecer claramente el binomio dominante de esta

época, ya que depende de la mirada de quien lo resignifique. En este sentido, plantea la cuestión del dilema de Jorge Luis Borges en 1974 sobre el carácter emblemático del *Martín Fierro* como la obra literaria representativa del país y no el *Facundo* de Sarmiento. Se pregunta:

¿Por qué esta machacona insistencia de Borges, y por qué en ese momento y no en otro? Las fechas lo dicen todo: hacia 1970 ya se avizora el regreso del peronismo al poder, que se concreta en 1973; las organizaciones armadas están activas y la principal de ellas, Montoneros, ya desde el nombre se identifica simbólicamente con los gauchos alzados y hasta con los mazorqueros; hacia 1974, atentados y asesinatos políticos se suceden a diario, y palabras como “anarquía” o “guerra civil” son moneda corriente en la prensa y en las conversaciones cotidianas. Borges deplora este estado de cosas, pero su dedo acusador no apunta únicamente al peronismo. Su insistencia de 1974 tiene todas las características de un *mea culpa*: siente que le cabe una parte de responsabilidad en la gestación de este despropósito, pues fue él quien, con su mitología de malevos y cuchilleros del suburbio, re-frendó y fortaleció esta veneración del Martín Fierro, él quien construyó el mito del ‘culto al coraje’ a partir de elementos dispersos de la gauchesca (...)” (2015: 12).

A partir de este dilema, Gamero plantea la cuestión en términos de mimesis invertida:

Porque tanto “facundistas” como “martinfierristas” aceptan la escandalosa premisa de que un libro puede regir los destinos nacionales y, en lugar de señalarla como absurda e improcedente, se pelean por establecer cuál debe ser ese libro.

La idea, aclaremos, no es originaria de Borges sino de Wilde (Oscar, no Eduardo): “La vida imita al arte”, propuso el irlandés (...) (2015: 12).

Luego propone una lectura de obras literarias argentinas donde ambos textos se vislumbran en los tópicos temáticos y estilos de escritura.

Polémicas en torno a lo literario y lo cultural en Tucumán

Proyecciones del XIX en la prensa tucumana del entresiglo y mediados del XX

El amplio espacio brindado por la prensa periódica decimonónica a las polémicas y controversias en Tucumán resulta una evidencia de un prolífico campo de batallas políticas. Las diatribas entre los diarios *La Razón* y *El Orden*, analizadas por Santiago Bliss (2009) y María José Navajas (2010), son ejemplos por demás ilustrativos. Pero las polémicas del terreno literario propiamente dicho, raras veces alcanzan una duración de dos meses entre los intercambios discursivos.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, se retoman y persisten los binomios mencionados de unitarios y federales y civilización y barbarie en los discursos polémicos de la prensa, pero fundamentalmente del diario tucumano *El Orden*. Ante sus reiteradas clausuras y cierres por cuestiones políticas, el periódico construye un discurso sobre sus inicios y sobre sus paulatinas recuperaciones de acuerdo con las coordenadas de civilización y barbarie, empleando fragmentos del *Facundo* de Sarmiento. En este caso puntual, la polémica resulta ser literaria en el sentido de la apropiación de términos y textos literarios en la constitución del discurso polémico, pero no en polemizar sobre el hecho o el quehacer literario por sí mismos.

Por otra parte, en este vespertino encontramos este binomio fuertemente ligado a la cuestión de la educación de la mujer y en editoriales que reclaman la constitución o abastecimiento de las bibliotecas públicas. Ambas cuestiones, si bien no tratan sobre el contenido o las estéticas literarias, es pertinente al quehacer de la lectura y escritura como prácticas literarias. Estos temas se materializan en el espacio del

diario ya sea a través de reclamos concernientes a las políticas educativas, en artículos ensayísticos reproducidos de otros medios o exclusivos para el diario y en noticias breves del ámbito social y de asociaciones culturales (Cfr. Risco 2009 y 2022).

Continuidades polémicas en el siglo XX

Hacia mediados del siglo XX, en la Página Literaria de *La Gaceta* de Tucumán se discute sobre la existencia de una literatura argentina de calidad. En esta oportunidad, la polémica no producirá cambios significativos del sistema social, sino que reproduce tendencias planteadas desde el siglo XIX y que representan una continuidad de bandos políticos enfrentados en coordenadas culturales (culto-popular). Los protagonistas de dicha polémica son Alicia Jurado, Ricardo Abraham, Orlando Rosemberg, Roberto J. García, María Eugenia Valentíe y Ricardo Lantelme.³ En esta discusión, se expone sobre la importancia de las traducciones de obras extranjeras consideradas de mayor calidad y, por lo tanto, se propone a dichas obras como formadoras del refinamiento literario.

Entre los argumentos que emplea Alicia Jurado en una entrevista publicada en *La Gaceta* el 9 de septiembre de 1958 que origina dicha disputa en su sección literaria, se destacan los siguientes: la lectura de malas traducciones enturbia la producción nacional, ya que se reproducen sus defectos; el desinterés por las producciones de escritores argentinos porque se consideran inferiores en calidad a las de los extranjeros; las precarias condiciones laborales y las escasas o malas retribuciones monetarias y sociales que obtiene el escritor argentino con sus publicaciones; el problema de la “impermeabilidad de las editoriales

³ La polémica transcurre entre los meses de septiembre y octubre de 1958 en las páginas de la sección literaria de *La Gaceta*. Para un análisis detallado ver Risco (2009: 352-380).

argentinas”, como posible motivo de la exclusión de los buenos escritores del sistema nacional de publicaciones literarias (1958: 4).

Esta apretada síntesis de la entrevista a Alicia Jurado que inicia la polémica es criticada posteriormente por la misma escritora, quien considera que sus respuestas fueron deformadas.

De las 11 intervenciones que responden a Jurado, cabe destacar la primera, de Ricardo Abraham, porque establece el tono de las respuestas de los otros críticos. Enfocado en las tensiones de clases sociales enfrentadas en la Argentina del momento, Abraham coloca a la escritora en el lugar de la elite letrada de la alta cultura que desprecia las expresiones populares (1958: 2).

Como puede observarse, a pesar de la evidente subjetividad de los argumentos de Jurado, y habiendo transcurrido más de un siglo del reconocimiento del vacío y de la puesta en marcha de proyectos de edificación del corpus literario nacional, sigue latente la cuestión de la carencia de textos literarios, en esta oportunidad, de aquellos considerados de calidad.

Consideraciones finales

Cómo puede apreciarse, las polémicas literarias mencionadas en el presente trabajo, cuyos tópicos se gestan a principios del siglo XIX, giran en torno de los siguientes ejes: la construcción de un corpus de literatura nacional; las traducciones de la literatura de las lenguas clásicas y modernas como parte integrante del corpus de producción literaria nacional; la constitución de un ideario inspirado en textos literarios argentinos que permea las lecturas de los acontecimientos; la cuestiones relativas a las bibliotecas públicas; la lectura como determinante de la formación del pensamiento de los ciudadanos; la cuestión de la educación de la mujer; la existencia de una literatura nacional de calidad.

Las implicancias políticas de dichos debates son evidentes. Por un lado, aparecen como un emblema de la resistencia a un momento histórico particular —la época de Rosas— que será resignificado de acuerdo con las circunstancias que actualizan la temática; y, por otro lado, como reclamo de políticas públicas, tanto educativas como de derechos civiles, según el contexto de la época.

Sin embargo, la potencia del impacto de la polémica en el ámbito social como promotora de cambios, rasgo diferenciador según sus estudiosos, pierde fuerza si se focaliza el ámbito propiamente literario, aunque persisten sus huellas políticas.

De este modo, puede advertirse que las polémicas literarias tratadas aquí, independientemente de su impacto social, parecieran estar políticamente ligadas a ciertas líneas de continuidad con discusiones originadas en los momentos iniciales de la conformación del estado nacional y de una identidad argentina.

***Ana María Risco** es Licenciada en Letras y Doctora en Letras (orientación Literatura) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente, reviste el cargo de Investigadora Adjunta de CONICET en el Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC), Unidad Ejecutora de doble dependencia entre CONICET y la Universidad Nacional de Tucumán. Entre sus producciones académicas se destacan los libros *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962* (2009); *La profanación del Olimpo* (2018) y *Tras las huellas de Ulises* (2021) ambos compilados juntamente con el Dr. Luis Marcelo Martino; y *Nuestros antiguos, nuestros modernos. In memoriam Luis Marcelo Martino* (2022), compilado junto con el Dr. Ricardo Kaliman y el Lic. José María Riso Nieva. Entre los artículos publicados en revistas académicas internacionales se encuentran “Tensión entre cultura letrada y cultura popular en *Cañas y Trapiches* de Alberto García Hamilton”. *Revista de Li-*

teraturas Populares (Año XVII, N°1, México, enero-junio de 2017); e “Inmigración francesa y cultura popular. *Fruto sin flor* de Juan B. Terán”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires: Migrations transatlantiques, interaméricaines et territoires littéraires en devenir*, (N° 5, LIRA, Francia, 2011).

Bibliografía

- Abraham, Ricardo (1958). “Respuesta a Alicia Jurado”. *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, domingo 14 de septiembre (2).
- Amossy, Ruth (2017 [2014]). *Apología de la polémica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Battiston, Dora y Domínguez, Carolina (2011). “Pares inter pares: controversias acerca de las traducciones de Horacio en la Argentina del siglo XIX. El caso de la *Revista de Derecho, Historia y Letras*”. *Auster*, N° 16. 79-90.
- Bliss, Santiago (2009). “La intervención federal de 1887 a Tucumán: algunos rasgos de la cultura política decimonónica”. En Bonano, Luis Marcos y Pucci, Roberto (comps.). *Autoritarismo y dictadura en Tucumán. Estudios sobre cultura, política y educación*. Buenos Aires: Catálogos. 63-75.
- Departamento de Historia del Colegio Nacional de Buenos Aires (2001). “Grandes debates nacionales”. Colección de fascículos. Buenos Aires: *Página/12*-Universidad de Buenos Aires.
- Gamero, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jurado, Alicia (1958). “Alicia Jurado visita *La Gaceta*” (entrevista). *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, martes 9 de septiembre (4).
- Martino, Luis Marcelo (2014). “Traduciendo al héroe. Eneas en el Río de la Plata”. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos* N° 15. Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, ULA. Mérida, Venezuela. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/5329/5117>
- Martino, Luis Marcelo (2018). “La querella entre Clásicos y Románticos. Polémicas y ‘Rencillas de escuelas’ en el Río de la Plata”. En Liliana Weinberg y Rodrigo García de la Sierna (coords.). *Historia comparada*

- de las Américas: Siglo XIX Tiempo de letras*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC). 281-308.
- Navajas, María José (2010). “Las identidades políticas en la retórica de la prensa tucumana, 1880-1887”. *Travesía*, N° 12. 141-164.
- Montero, Ana Soledad (2016). “La polémica y lo polémico. Palabras preliminares”. En Montero, Ana Soledad (comp.). *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 9-22.
- Plantin, Christian (2002 [1996/1998]). *La argumentación*. 3° edición. Trad. por Amparo Tuson Valls. Barcelona: Ariel.
- Plantin, Christian (2012 [2009]). “La normalidad del desacuerdo” [Trad. y notas: Diana Marcela Patiño Rojas y John Alexander Giraldo]. *Praxis Filosófica*. Nueva serie, N° 35, julio-diciembre. 283-301.
- Plantin, Christian (2016). “De polemistas a polemizadores”. En Montero, Ana Soledad (comp.). *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 67-79.
- Risco, Ana María (2009). *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962*. “Colección Tesis”. Tucumán: Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Risco, Ana María (2022). “Sobre la dicotomía civilización y barbarie en *El Orden de Tucumán*”. En Risco, María Mercedes (comp.). *El lenguaje y sus dimensiones*. Tucumán: Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Risco, Ana María; Kaliman, Ricardo J. y Risso Nieva, José María (comps.) (2022). *Nuestros antiguos, nuestros modernos. In memoriam Luis Marcelo Martino*. Tucumán: INVELEC CONICET, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Scarano, Mónica (2010). “La polémica entre Sarmiento y Alberdi: un debate cultural”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch13k1>

Terán, Oscar (1993). “«El Payador» de Lugones o «la mente que mueve las moles»”. *Punto de Vista. Revista de cultura*. Año XVI, N° 47, diciembre 43-46.

Torrejón, Alfredo (1989). “Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento y el castellano culto en Chile”. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 44, N° 3. 534-558.



EUEM

Editorial de la Universidad
Nacional de Mar del Plata

