

Constelaciones Críticas

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

Tomo II:
Campo intelectual, poder y subjetividad

**Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández,
Mayra Ortíz Rodríguez**
Coordinadoras

Constelaciones críticas

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

Tomo II:

Campo intelectual, poder y subjetividad

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez
(Coordinadoras)



Constelaciones críticas, miradas sobre literaturas y culturas de la Argentina, España y Latinoamérica: Tomo II. Campo intelectual, poder y subjetividad / Rosalía Baltar... [et al.]; Coordinación general de Lucía Belén Couso; Eugenia Fernández; Mayra Ortiz Rodríguez. - 1a ed - Mar del Plata: EUDEM, 2024.

Libro digital, PDF - (Cuadernos del CELEHIS / Baltar, Rosalía; Tineo, Gabriela)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8997-95-7

1. Literatura Argentina. I. Baltar, Rosalía II. Couso, Lucía Belén, coord. III. Fernández, Eugenia, coord. IV. Ortiz Rodríguez, Mayra, 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: 978-987-8997-95-7

Primera edición: octubre 2024

Colección: *Cuadernos del CELEHIS*

Directoras: Rosalía Baltar – Gabriela Tineo

© 2024, Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez

© 2024, 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

Índice

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar, Gabriela Tineo 12

Introducción Campo intelectual, poder y subjetividad

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez .. 14

XIII Intimidad, poder y representación en las viejas y nuevas condiciones biopolíticas..... 17

Cambios en la producción literaria a partir de las nuevas tecnologías:
el caso de la blogonovela y la tuitertura

Marcelo José Gómez..... 18

Narrativas en tiempos de incertidumbre:

afectos y subjetividades. Aproximaciones en textos de Marina Closs

Liliana Tozzi 32

La escritura diarística de Ricardo Piglia en *Un día en la vida*:

Emilio Renzi como posibilidad de representación y exteriorización
de lo íntimo 45

Maíra Mateus de Vasconcelos..... 45

XIV. Subjetividad(es) en fuga: nombre propio, identidad y género en la narrativa latinoamericana del siglo XX y el siglo XXI 57

Dolor y ausencia: diálogos con el cuerpo en Patricia de Souza y
Esther Seligson

Berit Callsen..... 58

Escrituras y subjetividades: una breve aproximación teórica a la crisis
de categorías literarias tradicionales 73

Sandra Jara 73

Maternidades hegemónicas como dispositivos reproductores de la representación sociodiscursiva de los géneros binarios en tres cuentos	
Mónica Beatriz Vece y Clelia Silvina Cruz	85
<i>Monte de Venus</i> de Reina Roffé: una novela sin corsé	
Martha Barboza	98
Teorizaciones de género y literarias en María Moreno: <i>El Affair Skeffington</i>	
Marcia Moscoso.....	112
Nombres propios y (des)identificación en <i>Fruta podrida</i> de Lina Meruane	
Agustina Ibañez	127
XV. Redes intelectuales latinoamericanas durante el siglo XX	
.....	139
David Viñas, de <i>Contorno</i> a Casa de las Américas: itinerario y producción intelectual del período (1959-1971)	
Mairaya Almaguer López.....	140
Redes de intelectuales, teorías e institucionalización de un campo en la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP en diez años entre dictadura y democracia (1978-1987)	
Victoria Scotto.....	157
David Viñas, de Lugones a Mansilla, recalando en Walsh	
Gabriela García Cedro*	172
De los míticos setenta al siglo XXI: ficciones de la intelectualidad pública, entre el Bajo, la calle Independencia y el Palacio Unzué	
Magdalena Biota	189
Las redes intelectuales argentino mexicanas ante el fenómeno del Peronismo	
Cecilia Guadalupe Neubauer.....	203

Samuel Glusberg, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Franco: entre la amistad, la escritura y el mundo editorial María Lourdes Gasillón.....	221
<i>El infarto del alma</i> o cómo el amor puede redimirnos Isabel Abellán Chuecos.....	238
<i>El Hogar y Claudia</i> : sobre la labor periodística de Jorge Luis Borges y Olga Orozco Denise Daniela Vargas*	251
Redes sobre redes: el proyecto estético de J. L. Borges junto a A. Bioy Casares y la utopía latinoamericana Mauro Leandro Asnes.....	264
Meditaciones de Mayo por Ezequiel Martínez Estrada Marta Susana Ramirez.....	280
XVI Superficies de contacto. Palabra e imagen en las artes, la literatura y el ensayo latinoamericano de los siglos XX y XXI	296
Una historia de imágenes indóciles desde Leticia Obeid y Verónica Meloni Paula La Rocca*	297
Lo que queda es lo que sirve. Batato y la reencarnación de la poesía en la Argentina democrática Nayla González.....	308
Zozobra en la mirada. Sentidos de la écfrasis en <i>Beni</i> de Hebe Uhart Julián Guidi*	325
XVII Intersticios y usos del archivo en la literatura hispanoamericana.....	338
Cartas franciscanas novohispanas: la correspondencia de Gerónimo de Mendieta (siglo XVI)	

María Inés Aldao	339
El padecimiento como modo de autorrepresentación desde una retórica afectiva en <i>Su Vida</i> de la Madre Josefa del Castillo	
Andrea Nicole Gayet.....	353
Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y los papeles perdidos de sor Juana	
Carla Fumagalli.....	366
Geografías para la evangelización. Los proyectos de fundación de pueblos en Bartolomé de las Casas y Manuel da Nóbrega	
Guillermo Ignacio Vitali	377
Aportaciones de la poética de la sensibilidad al archivo de la novela mexicana decimonónica, una lectura política	
Mariana Ozuna Castañeda.....	397
XVIII Literatura para niños y jóvenes, crítica, edición: hacia una historización del campo.....	413
Mediar la edad: análisis histórico-crítico de la cuestión etaria en colecciones editoriales para la infancia (1940-1950)	
Gabriela Laura Purvis.....	414
Jóvenes lectores/personajes jóvenes. Acerca de los modos de leer Malvinas en la colección Leer, conocer, crecer (2012)	
María Ayelén Bayerque	431
Pensar a los jóvenes como lectores, autores y estudiantes: una mirada sobre “lo juvenil” en la colección <i>Leer y Crear</i> de Editorial Colihue.	
Mariana Basso Canales y Carina Curutch.....	448
Operaciones de consolidación del campo de la literatura argentina para niños y niñas: mirar con telescopio	
Mila Cañón y Marianela Valdivia.....	461

La crítica que dice la literatura que dice la crítica. Genealogías de la LAPN entre textos teóricos y ficcionales en la obra de escritoras-críticas	
Natalia Rodríguez y Lucía Belén Couso	475
La figura de la mujer como editora en el campo de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes durante la recuperación democrática	
Laura Rafaela García	487
XIX Literaturas del acontecimiento teatral	498
Prólogos y dedicatorias como cifra compositiva en el teatro del Siglo de Oro español	
Mayra Ortiz Rodríguez	499
Decir o hacer: representaciones teatrales de la mujer ante la pérdida de la honra en Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla	
Guadalupe Sobrón Tauber	512
La construcción de un entramado intertextual en <i>Ensayo sobre el miedo</i> , de Federico Polleri	
Jessica Grimaldi	527
Materialidades e inmaterialidades en la dramaturgia contemporánea: gesto y notación en cuadernos de dirección	
Leticia Paz Sena.....	539
Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”	
Jorge Dubatti	553
Teatro y Malvinas: Los soldados y la representación de sus voces en escena	
Ricardo Dubatti	570

Una racionalidad en tensión en Baigorrita de G. Álvarez: lo humano en el doble discurso del “drama histórico de la conquista del Neuquén” Alicia Frischknecht y Carina Rita Medina.....	586
La producción de sentido actoral y la literatura: un posicionamiento del secreto en los territorios de conflicto con la representación Leilén Araudo	601
“El palenque está desierto”: reflexiones sobre teatro en el siglo XIX argentino Milena Bracciale Escalada.....	615
El ensayo como campo crítico: volver sobre el rastro de un nuevo real Carla Pessolano.....	626
XX Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de “lo maravilloso” en la literatura infantil y juvenil (LIJ) de terror y humor publicada en el contexto argentino desde el siglo XX en adelante	638
Las reescrituras de Silvina Ocampo: análisis de las variaciones éditas en <i>La naranja maravillosa</i> Florescia Lila Sorrentino	639
Folklore y polisemia en un álbum de Pablo de Santis Mirta Gloria Fernández.....	656
Las princesas al poder: relecturas humorísticas de los cuentos de hadas en las obras de Isol y Sole Otero Paula Ramos	669
El extraño caso de Poe, Convertini y el señor Valdemar en las escuelas: las intrincadas relaciones entre los clásicos escolares y la literatura juvenil Laura Daniela Pesenti.....	689

El terror y la infancia: lecturas de <i>Socorro 10</i> , de Elsa Bornemann, en dos profesorados de educación primaria Natalia Vaistij y Flavia Krause.....	700
XXI Literaturas digitales.....	714
Poesía y Google: modos de la puntuación Fernanda Mugica.....	715
<i>Live Coding</i> : estética y política de la programación Lucas Bazzara.....	729
Literatura digital y escrituras (texto, código): sobre <i>Amazon</i> de Eugenio Tisselli Alejandro Del Vecchio.....	740
XXII Ficción y testimonio en las narrativas de Chile, Argentina, Europa. Aparatos críticos, casos, archivo, representaciones.....	756
Período Especial en Cuba: del trauma a la ficción, tres formas de la literatura testimonial René Camilo García Rivera	757
Editar el propio encierro: publicaciones testimoniales en la cárcel en Argentina durante el siglo XXI María José Rubin.....	769
Una afectación de la lírica testimonial: los Vuelos de la Muerte en la poética de Alberto Szpunberg Luján Travela.....	787
Leer a Rodolfo Walsh y a las hijas/H.I.J.A.S. Rocío Altinier.....	798
La memoria del cuerpo: <i>Voyager</i> (2019) de Nona Fernández y <i>Zona ciega</i> (2021) de Lina Meruane Mario Federico David Cabrera	815

Esperar para llegar al cuerpo. Sexualidad y política en “La señora muerta”, de David Viñas	
Pablo Debussy	824
<i>Diario de una princesa montonera-110 % verdad</i> de Mariana Eva Pérez en el debate sobre las relaciones entre testimonio y ficción	
Adriana Imperatore	835
La palabra justa	
Demian Ariel Irbauch	847
¿Personal o político?	
Martín Kohan	858

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, mayo de 2023

Introducción

Campo intelectual, poder y subjetividad

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez

El Centro de Letras Hispanoamericanas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata celebra una vez más la concreción de su Congreso Internacional de Literatura resultado de un esfuerzo sostenido de toda la comunidad que lo compone. Hoy presentamos el primer volumen de la colección *Constelaciones críticas*, resultado de este valioso espacio de encuentro, intercambio y formación que el CELEHIS ofrece y defiende desde 2001.

Durante los días que nos reunió el VII Congreso CELEHIS, hemos conversado sobre las literaturas latinoamericanas, españolas y argentinas y sus problemas teórico críticos en los diversos simposios y mesas de trabajo. Este libro da cuenta de ello. Los trazos imaginarios de nuestras voces críticas evocan y componen figuras, posibles constelaciones de lo que significa pensar la literatura hoy, y son el resultado de una cuidadosa exploración de las tendencias críticas contemporáneas en constante evolución que invitan a repensar el papel de la literatura en nuestra cultura.

Este primer volumen, dividido en dos partes, reúne un conjunto de trabajos organizados en secciones que recuperan los simposios y las mesas de discusión planteadas durante el VII Congreso CELEHIS. La parte I se compone de doce secciones que abordan temáticas y diversas actuales: “La literatura y la crítica en Argentina después del canon”, “Representaciones literarias de y sobre mujeres de España y Argentina en torno a experiencias de migración, conflicto bélico, dictadura, cautiverio y exilio”, “Confesión y literatura: saberes emergentes entre María Zambrano y Rosa Chacel”, “Mientras todos nos prepa-

ramos para su funeral, la naturaleza nunca ha sido más popular: relaciones y despliegues entre literatura y ambiente”, “Figuraciones del horror: las formas del gótico en la narrativa argentina”, “Familias, comunidad y patria en las memorias y autobiografías argentinas del siglo XIX”, “La invención crítica y el pensamiento ficcional: del ensayo, entre la crítica literaria y la filosofía”, “Literatura, Arte, Tecnología y Ciudad”, “Un mundo de revistas: publicaciones periódicas y literatura argentina”, “De los Salones a la Web: sociabilidad(es), redes y campo literario (siglos XIX a XXI)”, “Las vueltas de Victoria Ocampo”, “Expresiones de la biopolítica en la literatura hispanoamericana” y, finalmente, “Escrituras biográficas: fronteras y territorios de un género impuro”. La segunda parte contiene las últimas diez secciones que completan el volumen y dan cuenta de la vastedad de nuestro campo de estudios: “Intimidación, poder y representación en las viejas y nuevas condiciones Biopolíticas”; “Subjetividad(es) en fuga: nombre propio, identidad y género en la narrativa latinoamericana del siglo XX y el siglo XXI”, “Redes intelectuales latinoamericanas durante el siglo XX”, “Superficies de contacto. Palabra e imagen en las artes, la literatura y el ensayo latinoamericano de los siglos XX y XXI”, “Intersticios y usos del archivo en la literatura hispanoamericana”, “Literatura para niños y jóvenes, crítica, edición: hacia una historización del campo”, “Literaturas del acontecimiento teatral”, “Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de “lo maravilloso” en la literatura infantil y juvenil (LIJ) de terror y humor publicada en el contexto argentino desde el siglo XX en adelante”, “Literaturas digitales”, “Ficción y testimonio en las narrativas de Chile, Argentina, Europa” y “Aparatos críticos, casos, archivo, representaciones”.

Cabe destacar que el presente volumen no solo representa una recopilación de los trabajos presentados en el congreso, sino que también resulta un aporte significativo a la producción crítica en el contexto actual. Esperamos que esta publicación sea una herramienta valiosa

para investigadores, docentes y estudiantes interesados en profundizar en la literatura latinoamericana, argentina y española, y contribuya al desarrollo de nuevos debates y líneas de investigación.

Nos hacemos eco de las palabras de Laura Scarano en *Celehis: una memoria* (2019) sobre los objetivos de nuestro Congreso y esperamos que estas “constelaciones críticas” vuelvan “a reeditar esa vivencia de encantamiento y fascinación no sólo intelectual sino emocional y hasta física, sin abjurar de las inevitables preocupaciones teóricas, filológicas, eruditas, pero acentuando la experiencia de la lectura por sobre todos sus usos instrumentales y academicistas” (Scarano, 2019, p. 23).

Referencias Bibliográficas

Centro de Letras Hispanoamericanas CELEHIS: 1984-2019: 35 Años: una Memoria / Aymará De Llano ... [et al.]; compilación de Aymará de Llano; Cristina Beatriz Fernández. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021.

XIII

Intimidad, poder y representación en las viejas y nuevas condiciones biopolíticas

Cambios en la producción literaria a partir de las nuevas tecnologías: el caso de la blogonovela y la tuitertura

Marcelo José Gómez*

Aproximaciones a la blogonovela

Si bien ambos géneros se aproximan en cuanto a la idea de informe o bitácora, en la que hay una historia a lo largo del proceso, creemos que tienen características muy específicas desde la tradición y desde su infraestructura, que nos lleva a diferenciarlos en el análisis.

La blogonovela tiene como antecedente más próximo el folletín del siglo XIX. Como se sabe, el folletín surgió en 1790 en la parte inferior de los periódicos, con un contenido más que nada para entretener y, sobre todo, como una producción diferente al político. No tenía en ese entonces pretensiones de la alta cultura, sino más bien era un fenómeno cultural de carácter masivo.

Sin embargo, va a tener un desarrollo diferente en cuanto a que en ese espacio se van a ir incorporando segmentos literarios que, incluso, llegan a tener su propio lugar como suplemento para entretenimiento de los lectores (Hauser: 1979), hasta evolucionar en una novela por entregas ya como un éxito comercial. Lo cierto es que se convirtió en una sensación de época y su relación tanto comercial como artística, estaba singularmente atada al desarrollo de la tecnología que hacía posible su producción: la imprenta y los medios de información. Sin ambos elementos, no es posible pensar el folletín.

Fue claramente visto como un género menor por su estructura, los personajes planos o estereotipados, las situaciones sensibiles y un tanto, inverosímiles; y por supuesto, la constitución de lugares comunes. Todo esto que parece degradarlo como obra artística, tiene que ver por otro lado, con las necesidades de una lectura rápida, amena,

que capte la atención del lector y sobre el que podía encontrar referencias rápidas a su vida cotidiana. Sin embargo, fueron muchos grandes autores los que lo cultivaron, lo que hace que su desprecio inicial tenga que ser revisado.

Entonces, dentro de las condiciones de su aparición se pueden considerar la cima de la modernidad y la burguesía victoriana, la estructura del centro cultural imperial, la constitución de imaginarios sociales relacionados con el crecimiento de las grandes ciudades, el trabajo serial, los sistemas nacionales de escolarización, y el creciente interés del público por servirse de información mediada antes que comentada u oralizada. Pero esto también va unido a la revolución tecnológica que supuso la tercera revolución industrial y que permitió una comunicación rápida, y donde la palabra, la lengua, se convierte también en una forma en tanto medio (quedará para el arte de la alta cultura la lengua como una forma que persigue un fin artístico en sí mismo).

Por lo tanto, la creación o creatividad del artista estaba ligada a esas condiciones que imponían el medio y el público. Eso no le implicaba necesariamente una baja calidad estética, sino que, si se dio en un principio así, fue por la evolución misma del género hasta que adquirió sus propias reglas de formación desde las cuales se empieza a valorar.

A su vez, esto también se relaciona con un tipo de subjetividad que la misma modernidad había venido forjando con los años y que tiene que ver con la creciente secularización de las emociones, la estructura formal de la psiquis y el análisis más disciplinario de los deseos y sentimientos que desde la Edad Media venía en claro desarrollo y formación (Foucault: 1991). Se trata de un sujeto que establece una nueva conformidad en la palabra escrita, masificada, serializada y reproducida por muy poco dinero, lo que supone el periódico.

No puede negarse en esto un gran cambio cultural, puesto que para lo mismo ha debido renunciar a la sacralidad de la palabra adorada, a

la estética sublime o a los ritos de la armonía y la belleza, y a la estilización valorada. Y renunciar es un término que quizás no sea el correcto, más bien los distintos segmentos sociales del público debieron tener actitudes diferentes desde el que estaba menos escolarizado como los que accedían a la alta cultura.

Podemos decir sin más, que no es posible ese género sino en relación con ese estado de la cultura y en ese particular conocimiento tecnológico que permitía multiplicar una misma lectura en lugares distantes a un mismo momento. Una lectura que, si bien no establecía la interacción directa, había pues, rasgos que generaban alguna intervención del público como por ejemplo la compra del ejemplar, el seguimiento e incluso la exigencia de ciertas continuaciones como lo que implicó la vuelta de Sherlock Holmes.

Esta escritura, sin embargo, estaba condicionada por la periodización de su salida, lo que permitía una audiencia fiel que la seguía; y por el otro lado, por establecer una estructura de relato en la que se tenía que concluir algún núcleo narrativo y dejar “abierto” la aparición de uno nuevo, lo que mantenía el interés y comentario de sus seguidores.

También el soporte le afectaba, ya que debía seguir el encolumnado propio del sistema de redacción, la tipografía, los titulares, la espaciabilidad e incluso, el uso de una iconografía que le diera una marca de identidad y reconocimiento, sino también que fuese compatible con la dirección y características del periódico en el momento de edición. En una palabra, tenía que ser un tipo de producción que estuviera perfectamente adaptada al sistema de circulación comunicativa comercial del diario y que lo ubicaba en un lugar secundario respecto de las verdaderas motivaciones del lector que, en principio, quería saber más de cuestiones políticas y económicas antes que literarias; y finalmente debía mantenerse en los ciclos que aquel imponía. Aun así, para poder seguir siendo considerada una obra literaria, no podía confundirse con el resto de la textualidad del soporte, por lo que era muy

importante mantenerse en una esfera distanciada como lo que supone su particular autonomía. Justamente porque gracias a esa autonomía podía establecer un valor diferencial.

En relación con esto último es donde debemos hacer hincapié ya que, ¿cómo podría ser autónomo y por el otro lado, adaptado a la comercialidad e información de la sociedad burguesa? Y esto no significa contradicción, ya que como hemos dicho, la manera de establecer valor en esa misma sociedad es debido a su carácter diferenciador. Pero aunque no sea una contradicción, sino una funcionalidad, no deja de ser una situación de tensión entre la creación y la comercialidad, ya que sabemos que la modernidad siempre estableció una oposición en principio, entre el artista y la llamada cultura filistea¹ (Calinescu: 2005).

Pero, además, el punto que debemos señalar es que el carácter imaginario o si se quiere no-real, es lo que le daba el contenido. Y cuando decimos no real, no significa que no apele a la utilización de elementos realistas, sino a su carácter ficticio. Justamente, la necesidad de darle elementos realistas o que generen un efecto de realidad, se debe a hacerlo interesante para un lector con intención de entretenerse, pero que también percibe que la sociedad imaginada de la burguesía (una clave realista claramente), era la única entendida como real. Entonces a más ficción aceptada, más uso de efectos de realidad como las nominaciones, escenarios de las historias, contextos o marcos históricos internos y externos a la obra, uso de emplazamientos conocidos y nombres de hechos comentados que pasaban de la información al lugar de la literatura para las historias.

¹ Esto implica que, con la modernidad, emergió desde el arte, la crítica a la sociedad burguesa que, entre otras cosas, consumía dicho arte. Esta oposición perduró durante todo el siglo XX con diferentes tipos de resoluciones o equilibrios. Habría que ver también si acaso, en las nuevas expresiones ciberliterarias, existe tal tensión.

Ahora bien, ¿qué tenemos con la blogonovela? En principio se presenta como una bitácora donde se exponen las cuestiones diarias, anécdotas, elementos a tener en cuenta, reflexiones, etc.; cuya trama se conecta con el presente cotidiano y real del protagonista que es a su vez el que escribe. En definitiva, se va construyendo una historia en partes atomizadas, narrada en primera persona. Dicha primera persona no es el narrador tradicional, sino más precisamente el avatar que el autor crea para y desde él, desarrollar la historia. Y no lo es, porque, entre otras cosas, el narrador de un texto literario tiene una vida en el marco del libro en el que se desarrolla la misma. Por el contrario, el avatar tiene una vida más allá de lo que relata, describe, comenta, opina; sino que está en correspondencia directa con el público con el que interactúa, dando la posibilidad de que modifique el desarrollo de la blogonovela por estas intervenciones. El público puede hablar con el avatar, en tanto que con el narrador esa relación era directamente nula.

Desde el punto de vista técnico tenemos la escritura tradicional que se mezcla con el diseño multimedia y el software que permiten distintas posibilidades de entradas y vínculos. Inmediatamente de esto, surge que depende mucho de la aparición y mantenimiento de estas novedades tecnológicas para su creación, expansión y perduración. Esto también establece una diferencia sustancial. En el folletín, por más público que fuese el momento de la lectura, esta era siempre privada e íntima. En la blogonovela, al tener la posibilidad de establecer un vínculo con los otros lectores con quienes dialogar, se abre una alternativa que no estaba contemplada en aquel: el chat, con registro y huella de lo dicho. Pero a diferencia del comentario presente que se celebra frente a una proyección audiovisual, lo que acá está ocurriendo se da en el preciso momento en que se van desencadenando los acontecimientos.

Así es que tenemos aproximaciones y diferencias interesantes. No significa que haya en esto una negación de la narrativa tradicional moderna, sino que más bien hay un uso en condiciones igualitarias de sus recursos que los retoma, aunque de otro modo, junto con lo que se puede dar con la creación hipermedia. En definitiva, tres rasgos son fundamentales según lo que ya hemos señalado: la relación con el lector, la noción del tiempo narrativo y el narrador avatárico (Escandell Montiel 2014: 245).

En términos generales, al igual que en el folletín, según hemos dicho, está vinculado su origen y desarrollo al medio tecnológico; pero no sólo eso, también a llevar al límite todo recurso que acentúe su realismo, hasta incluso hacerle perder el límite o frontera de lo que es literario y lo que no lo es. Esto es algo sobre lo que volveremos en nuestras reflexiones. También está ligado a la masificación, al intento de conectar al mayor público posible, haciendo que su carácter positivo (el éxito) se pueda medir cuantitativamente de acuerdo al nivel de convocatoria y fidelización. En este punto, hay un claro desprecio o distanciamiento por todo lo que pueda implicar exclusividad o selectividad.

Un tercer nivel de encuentro entre ambos tiene que ver con la estructura de sentimientos (Williams: 1997), en la medida que ambos participan del modo no sólo en que podrían acontecer los hechos, sino en el modo en que pueden efectivamente ser sentidos; es decir, cómo se vivieron o sintieron o cómo se viven y sienten las cosas en una época, en un lugar determinado, y en muchos casos, por parte de una generación en particular. Esa estructura del sentir, es un sostén particular que permite ligar la obra con el público y su tiempo, no tanto desde la referencialidad, no tanto desde los acontecimientos y escenarios; sino, sobre todo, desde lo que se percibe y experimenta en las afectaciones valorativas de las emociones humanas. Por lo tanto, hay una relación de empatía o repulsión sobre bases comunes reconocidas, de

habituales, códigos morales, pequeñas contradicciones entre lo que se espera y lo que el sujeto efectivamente hace, hasta enredarse y volverse frágil en el orden de los acontecimientos. Por eso es que tiene códigos muy fáciles de entender, puesto que no necesitan ser entendidos, sino más bien, apreciados en toda su potencia inasible de efervescentes paradojas sensibles. Algo que bien puede ir tanto a la tragedia como a la risa. Nada escaparía a la gran comedia humana, donde los géneros dan cabida para que se siga desarrollando.

Y podríamos seguir anexando semejanzas, aproximaciones, influencias, o rasgos en común, de los que, de todas maneras, nos hacemos cargo al describirlos. Pero eso no quita que tenemos que seguir pensando en los términos cualitativamente diferenciales que hagan que podamos hablar de una nueva vanguardia, si la hay. Ya volveremos sobre esto.

Aproximaciones a la narración novelística del tuit

La tuitatura en principio es un modo de creación literaria tomista que, con características específicas como la limitación de caracteres en 140 o actualmente 280, ha sido vista desde el punto de vista narrativo, que sigue la tradición de la minificción por un lado, y el relato atomizado de novela por el otro, y que es lo que estamos queriendo pensar. E incluso se llega a sostener que puede vincularse con “aquellas historias contadas en las plazas medievales apoyándose en una tabla con dibujos, (pero) ahora son presentadas en la plaza general, virtual, con el indispensable substrato de la imagen” (Mora: 176).

Por supuesto que tuitatura es la combinación entre twitter y literatura, por lo que inmediatamente se puede relacionar con muchos géneros literarios también como la poesía y el teatro, siendo el primero tuitpoesía y tuiteatro el segundo. Nosotros, al anclarnos en los relatos atomizados, pero partes de un total, sabemos de todos modos que son

continuadores de una tradición tropológica en metáforas, metonimias, alegorías, etc., con las que contaremos.

Entonces, tenemos una narración seriada con muchas partes en tuit que dan a la larga una historia mayor. Se diferencia de la blogonovela en principio, en que no puede salirse de su límite de 140 o 280 caracteres, y que por lo tanto exige una condensación e intensidad directamente proporcional a su falta de espacio. Ahora, nuevamente como en el blog, no se trata de volcar los elementos literarios en el nuevo soporte, puesto que eso lo único que haría es aprovecharse del medio nuevo para expandir el género que se mantiene en principio y en cuanto a lo formal, idéntico al proceso de creación y al modo de recepción. Según veremos, se trata más bien de una simbiosis.

Dado que nos centramos en la creación, lo que nos interesa ver es que esta expresión integre en su generación, recursos de la red social como por ejemplo vocativos mediante arroba² y clasificación dinámica por hashtags³ (Escandell Montiel: 314), además de la limitación de caracteres ya dicho.

Ahora bien, ¿cuáles cuestiones, más allá de las relaciones de continuidad que hemos hecho, son meritorias de reflexión por parte nuestra respecto de estas narrativas? En principio se destacan el tiempo y lo real, que trataremos acá por el espacio de publicación; pero también son importantes el proceso, la mercantilidad, la subjetividad, la particularidad del origen y la esfera autónoma, que dejaremos para una próxima entrada.

² “Arrobar”: es la acción de mencionar a otro usuario. E incluso, Colocar un signo de puntuación antes de la ‘@’ (en el caso de que esta esté al principio del mensaje) convierte lo que sería una respuesta (una conversación ‘privada’ entre usuarios) en un tuit público, que pueden ver todos nuestros seguidores en su timeline.

³ “Hashtags”: palabra o frase precedida por un símbolo de numeral (#), utilizado en las redes sociales y en las aplicaciones, especialmente en Twitter, para identificar mensajes sobre un tema.

El tiempo

Empecemos por el tiempo en twitter que resulta la categoría más evidente. El adicional entre otras cosas, que se da en este subgénero tiene que ver con la permanencia que puede llegar a ser de un promedio de 40 minutos. Esto significa que la historia casi vuelve a su oralidad, al igual que las historias orales del pasado. ¿Es así?

Nos parece que habría que detenerse en este punto. El que la velocidad de obsolescencia del tuit sea de tan magnitud no significa en absoluto la vuelta hacia la oralidad, una especie de recuperación de una práctica antigua gracias a los medios actuales. Podría tratarse de esta cuestión sin lugar a dudas, pero no es eso lo que realmente ocurre con el género. Y esto puede pensarse de diferentes modos.

En los relatos orales, allí donde la narración se disolvía en el mismo momento en que era enunciada, había, sin embargo, una permanencia y traslado que la hacía sustancial: la capacidad de transmitir una experiencia. E incluso, o todavía más, si acaso la enseñanza que se quería transmitir, permanecía ajena a la transparencia entre los que estaban en la comunicación. El relato debía ser interpretado por todos, deliberado, recontextualizado según las instancias del momento. Y debía ser interpretado porque su verdad, en alguna medida, se encontraba velada y no expuesta. La verdad de la misma, debía ser revelada como un fulgor que iluminara el presente, y por ello había desde ahí un esfuerzo de dilucidación que daba a su vez, la sustancia de aprendizaje (Benjamin: 2009). Entonces, lo efímero de la enunciación de la oralidad era inversamente proporcional a la enseñanza que se debía transmitir, de modo tal que la dificultad fuese también el camino o medio de su adquisición.

Pero en el tuit nada de esto ocurre. En principio existe una permanencia técnica, aunque sea pequeña. No se trata de una instantaneidad. En segundo lugar, dicha permanencia queda subsumida a los diferentes tuiteos que no obstante, pueden recuperarse y hay plataformas

que las recuperan para hacer releíbles las historias.⁴ En tercer lugar, hay una distorsión entre la espacialidad y la continuidad temporal: los textos se leen en sentido inverso a la forma en que estamos acostumbrados a leer una novela por ejemplo.⁵ Y finalmente, se apuesta por la intensidad con la que se explota el medio, apelando a diferentes tropos que en la twitternovela se caracteriza por la alegoría y la sinécdoque, el montaje y distintas formas de abreviaturas sean icónicas o lingüísticas. Esa intensidad no es a los efectos de apelar a un razonado saber revelado, sino a una afectación emocional que contribuya a la captación sentimental del lector. Eso no quita el carácter intelectual y sofisticado que pueda tener, pero la apelación no es exactamente a una distancia contemplativa y reflexiva, sino a una subsunción afectiva.

El artificio es tal, que si en la novela tradicional tenemos la sensación de que los hechos están pasando por más que se narre en pasado; en la novela en twitter, los hechos parecen que han pasado por más que se narre en presente. Es como si uno de los puntos importantes de varias de las composiciones fuera la percepción por parte del lector, de asistir a un evento luego de que este haya ocurrido: la condición nostálgica sobrevuela.

Pero hay una cuestión más relacionada con el tiempo. En la narración premoderna o moderna aurática, el relato era un fin en sí mismo por el contenido que tenía que revelar. La forma era el modo de mantener el velamen y por supuesto, no estaba ligado a una operación estética desvinculada de su función social. En la novela burguesa o moderna postaurática, tenemos que la palabra se ha vuelto un medio para transmitir una historia cuya revelación no se oculta, sino que se dispara hacia adelante, donde finalmente tendrá que ser expuesta. Incluso una

⁴ Es el caso por ejemplo del siguiente link <https://lahiloteca.com>

⁵ <https://twitter.com/estacioncamaron>

vez hecho, el sentido del final no hace resignificar la obra, sino que por lo contrario la concluye o incluso, la hiere de muerte (saber el final de una novela hace caer el interés en gran medida o totalmente). Ahora bien, en la novela en twitter, hay acaso un disparo hacia delante de la incógnita, pero no es que se espera que su revelación le dé una conclusión, sino que más bien es el proceso, el camino mismo, el motivo de su lectura. Como todo relato que está siendo “actuado” en presente, no es sino la actuación lo que le da su valor y fruición. Hay por lo tanto un desplazamiento que opera en sentido contrario a la novela tradicional: parece que la pregunta ya no es “¿cómo terminará?”, sino “¿qué está pasando ahora?” Y allí, en su carácter performativo es donde ancla su estética (luego volveremos a eso).

En la blogonovela, también tenemos una cuestión muy interesante en relación con el tiempo. Está claro que se fabrica presente al armar una bitácora que nos va reestableciendo periódicamente su presente enunciativo en coincidencia con el presente del enunciado. Pero volveremos sobre esto para pensar lo que es una obra en proceso en la que no hay diferencia entre presente del enunciado y el de enunciación,

Realidad

A pesar de que se sostenga que la literatura que estamos tomando en cuenta tiene una cierta obsesión por la realidad, en la medida que trata de desdiferenciarla de la ficción; nuestra posición es otra. Lo que vemos es más bien, un cuestionamiento concreto a la realidad exponiendo ya no los artificios de la ficción que pretende hacerse pasar por real, como es el caso de la literatura realista, sino exponiendo los artificios de la realidad que quiere evitar ser ficción. Para ello, utiliza distintos mecanismos de quiebre de esa realidad. Uno de ellos, es el uso del avatar, la interacción con el público, y el modo en que se ve afectado por esa interacción. Como se podrá ver fácilmente, todo

eso está ocurriendo y es un real en el orden de lo performativo; pero no lo es, en la medida en que está pensado como una ficción o realidad paralela. Por lo tanto, sería absurdo suponer que hay un retiro de la ficción, sino que lo que hay es la irrupción ácida sobre los principios de la realidad a través de un espectacular despliegue que hace subir y caer la maniobra. Y para realizarla se vale de la ficción que en este caso se encuentra en el nivel de lo que podríamos llamar “montaje espectáculo”.

En efecto, la idea es que esta narrativa está construida y puede ser leída en su debate teórico con el nivel metafictional. Es decir, por un lado, tensiona la realidad y la ficción aplicando al objeto literario su mayor transparencia, su menor literaturidad, una baja de recursos retóricos y creativos; es decir, una suerte de pasaje de lo literario a lo literal. De este modo, la blogonovela de Casciari “Yo y mi garrote” por ejemplo, nos parece un informe que transparenta aquello que está ocurriendo mientras se sustrae a la densidad literaria. A simple vista pareciera que se trata de recursos realistas, pero no lo son y la prueba está en que el público no se siente decepcionado cuando se entera que se trataba de una ficción. No sólo no se decepciona, sino que potencia su deseo de lectura (muy diferente de lo que se recibe y espera de una novela realista, que, por el contrario, se sabe de antemano ficción, pero se le exige realidad). Así que va a la inversa realmente de la novela de folletín.

Pero eso no termina allí, el montaje ficcional está a nivel espectáculo en el que, una vez tomada cierta distancia, se ve que todo lo que se usa alrededor del relato, no sólo le da un entorno de significatividad y marco de lo posible (sea verosímil o no) para que funcione, mientras se da el proceso. Así es que la ficción no se abandona nunca, ni se subordina, ni se subsume; más bien se la potencia conquistando los límites del relato. Está claro que esta es una novedad, y que sólo es posible en un nivel de recepción en el que ya hay un entrenamiento

de usuario tecnológico. Otro rasgo importante sin el cual no habría objeto literario (u artístico).

*** Marcelo José Gómez** es docente de la carrera de Letras por la Universidad de Buenos Aires de la materia Teoría Literaria II. Es Licenciado en Letras, Magister en Escritura Creativa por la Universidad de Salamanca y Magister en Filosofía Política por la Universidad de Quilmes. Sus investigaciones giran en torno a la poesía del siglo XX tanto como las actuales expresiones poéticas en la ciberliteraturas, de la que el presente trabajo es parte de una próxima publicación.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2017). "Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido". *Valenciana*, 20. (335-360). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360352014015>
- Benjamin, Walter (1973). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus. (165-174).
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2009). *Obras, II*, 2. Madrid: Abada.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Casacuberta, David (2003). *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Escandell Montiel, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI: Literatura y blogosfera (Nuevos Hispanismos nº 17)*. Madrid: Editorial Vervuert.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Aka.
- Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Gatica Cote, Paulo (2017). "Las trampas de la brevedad: estética del fraude en la minificción hispánica contemporánea". *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, 6. (57-72). Disponible en https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=VNA4KWwAAAAJ&citation_for_view=VNA4KWwAAAAJ:MXK_kJrxJIC

- Hauser, Arnold (1979). *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3. Barcelona: Ed. Guadarrama/Punto Omega.
- Marcusse, Herbert (2013). *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Pangea*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*. México: Tusquets Editores.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Narrativas en tiempos de incertidumbre: afectos y subjetividades. Aproximaciones en textos de Marina Closs

Liliana Tozzi*

Introducción

Las fuentes para las teorías de los afectos o lo que en las últimas décadas se ha denominado “giro afectivo” son múltiples y heterogéneas. En general, diversos estudios sobre el tema –los de Mabel Moraña (2012), Leonor Arfuch (2014; 2016), Ana Del Sarto (2012), Ana Pelluffo (2016), entre otros–, coinciden en la diversidad de líneas desde enfoques inter y transdisciplinarios, como así también en orientaciones generales que, sin oponerse totalmente, proponen hipótesis teóricas y epistemológicas diferentes. Autoras como Lauren Berlant (2020), Sara Ahmed (2015) y Eva Illuz (2007) han elaborado una teoría crítica que entrelaza teoría, análisis cultural y activismo político. Sostengo este enfoque general, que considera que “...las emociones no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales” (Ahmed, 2015: 32). En particular, selecciono un marco teórico que incluye conceptos como el de optimismo cruel de Lauren Berlant (2020), la promesa de felicidad de Sara Ahmed (2015), las cronotopías de la intimidad de Leonor Arfuch (2014) y la función performativa del discurso en la relación entre la herida y la posibilidad de agencia, según Eva Illuz (2007), para analizar la producción literaria argentina del siglo XXI, específicamente los relatos de *Tres truenos* (2020), de la escritora argentina Marina Closs.

La narrativa de Closs se inserta dentro de una línea que puede rastrearse en autoras como Sara Gallardo, Silvina Ocampo, Aurora Venturini, Hebe Uhart, Marosa di Giorgio y Gabriela Cabezón Cámara, o escritores como Horacio Quiroga y Juanele Ortiz. También es posible estable-

cer relaciones con otras filiaciones tan diversas como las crónicas de Indias y relatos de Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner y Fernando Pessoa, vinculaciones reconocidas, en algunos casos, por la propia autora (Lamberti, 2020; Vives, 2017).

Los relatos de *Tres truenos* ponen en circulación narraciones en primera persona, voces disonantes en la discursividad hegemónica, marginales respecto de la dimensión social, los usos de la lengua, la mirada sobre los roles esperables y sobre el lugar de la propia subjetividad en ese marco. Afectos como la vergüenza y la repugnancia, habitualmente ligados a estereotipos denigrantes impuestos por los mandatos sociales hegemónicos, operan también en sentido performativo (Macón, 2013), como puntos de anclaje de agencia. Las narradoras se mueven siempre en los bordes de esos lugares de promesa de felicidad que las excluye y que hacen posible leer en los textos lo que Berlant denomina “optimismo cruel”, al margen de expectativas aspiracionales que no representan un lugar de pertenencia posible.

Cronotopías, afectos y posibilidades de agencia

Las voces de las narradoras de *Tres truenos* constituyen tres acordes disonantes en la discursividad hegemónica; además, se ubican en una posición de múltiple marginalidad: social, familiar, de género, de lengua. Las voces narradoras de Vera Pepa, Demut y Adriana se destacan –como los “truenos” del título– por la construcción de tres subjetividades que pueden considerarse fuera de lugar respecto de los discursos hegemónicos. En los relatos de Closs, los truenos sintetizan el ruido y la furia, a través de la intencionalidad de las narradoras de contar para ser escuchadas y el consecuente efecto de implosionar en un universo discursivo que las excluye, que las desplaza a los bordes del sistema. Esa intencionalidad se encuentra reforzada a través del uso del imperativo, el vocativo y diferentes modos discursivos de apelar a la atención del / de la interlocutor/a.

La narración incorpora, además, el sufrimiento o el trauma, mediante una resignificación que desarticula la dicotomía víctima / agencia y los ubica como instancias performativas (Macón 2013: 23-24). En efecto, en los relatos que analizo, el trauma, la herida y los afectos como la vergüenza y el dolor, permiten un corrimiento desde el lugar de victimización para operar como puntos de anclaje de agencia.

Por otra parte, es posible relevar algunas cronotopías, en sentido de Arfuch, que encarnan las tensiones con el discurso hegemónico y los objetos aspiracionales que este construye: el camión del primer relato, el salón parroquial del segundo, los trajes y disfraces del tercero; en todos, el cuerpo está en el centro, lugar de inscripción de marcas-heridas, y, al mismo tiempo, de afectos como la vergüenza, la repugnancia, el dolor, el amor. El cuerpo se configura así como un cronotopo que refracta mandatos de diversas configuraciones culturales, tanto en los efectos que dichos mandatos ejercen como en las posibilidades de resistencia.

Cuñataí o de la virginidad

A los fines de este trabajo, selecciono los afectos de la vergüenza y el dolor como ejes de análisis del relato. La vergüenza se presenta como eje que separa a Vera Pepa del resto de su comunidad, especialmente por haber parido gemelos:

[Mi cuñada] Llegó a mi oreja y me dijo, llorando:

–Vos tenés gemelos.

Me mordí los labios. Apreté la lengua con todo mi corazón. Lloré de vergüenza... dije:

–Sí, así es. No le cuentes a nadie. Soy viuda. Pero me metí con dos. ¡Ya estoy maldita! ¡No cuentes a nadie lo que sabés ahora!

–No, Vera –decía mi cuñada– también es una vergüenza para nosotros...
(Closs 17)

La vergüenza aflora también ante la muerte de uno de los gemelos, la niña:

Qué vergüenza que me dio, dejar morirla así, tragada por la botellita. Me toqué el dedo con el vidrio, la nariz con el vidrio, qué te voy a mentir. Era una mujer, la otra. Le puse de nombre, para la tumba: Vera Pepa. (22).

La sintaxis del español se desarticula en un desplazamiento del sujeto y el objeto: “dejar morirla”, “toqué el dedo con el vidrio” (22). El sujeto-objeto niña que no es dejada morir, sino que es muerta- matada por un destinador abstracto encarnado por el hospital, hecho consentido por la madre-narradora a su pesar. La vergüenza de “dejar morirla” plantea un conflicto consigo misma, que liga la vergüenza con la culpa y que, al mismo tiempo, establece una relación de poder del sistema hospitalario sobre la paciente indefensa que encarna la madre y su descendencia, “la niña del vidrio”.

La niña muerta marca un punto final en la genealogía femenina: es la otra Vera Pepa que no será. La vergüenza establece una línea que liga la maternidad con la genealogía materna, como parte de una comunidad y su reproducción. Los mitos regulan una organización familiar que subordina a la mujer y carga sobre ella la vergüenza ante lo que se aparta de lo normal. En este sentido, lo personal se vuelve familiar y, en un plano englobante, parte de la comunidad, que es la que impone y determina el lugar del sujeto.

Según Sara Ahmed:

...la vergüenza se siente como estar expuesta –otra persona ve lo que he hecho, que es malo y por lo tanto vergonzoso–, pero también involucra un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo. (...) El nudo de la vergüenza es que se intensifica cuando otras personas la ven como vergüenza. (164).

La parición de gemelos es “una vergüenza” en “el monte”, porque se considera que la mujer estuvo con dos hombres y cada hijo es de distinto padre; entonces, el marido “mata a los dos hijos, porque dice que no puede reconocer cuál es de otro y cuál es de él. Así, la mujer se queda triste.” (Closs 16). Por el contrario, Vera Pepa (se) afirma: “Para mí, suerte no sé, pero sí fue distinto: yo parí en el hospital. (...) dije que a la aldea no volvía, porque iban a matarnos.” (16). El narrar reafirma la decisión que implica la separación de su comunidad de origen, al reafirmar una transformación que impacta en la construcción de la subjetividad: “Yo quiero estar viva. Es mi necesidad” (16). Así responde ante su propia madre cuando esta la increpa para que vuelva a su aldea y sufra la vergüenza social. Esa opción implica el rechazo a asumir ese lugar, mediante un desplazamiento respecto de los roles que le impone el entramado social –tanto en el monte como en la ciudad–, puesto que someterse a esa dinámica implicaría la aceptación de las reglas de cada configuración cultural específica: la sumisión al marido y a la moral de la comunidad, en el monte; al rol dentro de la familia de su hermano, si permanece viviendo en su casa. Otro afecto que se presenta con fuerza es el dolor, como efecto de la violencia ejercida por el otro sobre el cuerpo de la mujer. Al respecto, destaco dos instancias centrales del relato: la violación y la cesárea. La violación viene del “hombre blanco”, que toma sin consentimiento, que impone su voluntad por la fuerza, que somete:

Así parece que es el hombre blanco: no hace con cuidado. No hila, sino que arroja al hijo entero y hecho, en la mujer. (...) –¿Qué te pasa a vos? – tenía ganas de poder decirle–. Me duele a mí que me muerdas. / Esa manera me hacía no querer (Closs 18).

En el caso de la cesárea, es “La cicatriz que duele”: “Una tiene el hijo mientras duerme. Dos hijos, se hincha. De una herida, nacen.” (19). En el hospital, le untan pegamento, le cortan el pelo “como si me hubiesen arrancado los ojos” (20). Además: “Para yo parir, me habían

cosido y curado. Me habían puesto la mano blanca a través de una herida. Yo no sentía nada, pero estaba sucia. Me chorreaba la sangre de donde tenían que cerrarme.” (17). La herida vincula la marca en el cuerpo, que da cuenta de la intervención del otro “blanco”, con la sangre y el dolor.

Según Ahmed:

...no es casual que la sensación de dolor se represente a menudo -tanto visual como narrativamente- a través de ‘la herida’ (una superficie con moretones o cortadas). La herida funciona como una huella del lugar en que la superficie de otro ente (aunque sea imaginario) se ha impreso en el cuerpo, una impresión que se siente y se ve como la violencia de la negación. (2015: 58)

El campo semántico herida – marca – sangre establece el vínculo entre trauma, dolor y vergüenza en la construcción de la subjetividad, un proceso donde los afectos operan al mismo tiempo como marca del sometimiento forzado y como punto de anclaje para la agencia. La performatividad de la herida se inscribe en el proceso de subjetivación, a través de un recorrido de agenciamiento por el cual la narradora toma conciencia de su lugar de subalternidad y se desplaza de él: se aleja de su comunidad, se separa de sus hijos, se aparta de su cuñada, deambula por las calles pidiendo limosna y se instala en la puerta del supermercado, que en el texto opera como metonimia del sistema hegemónico con su carga aspiracional de “promesa de felicidad”.

Las cronotopías monte / ciudad operan como condensadoras de mandatos y como generadoras de afectos, a través de la tensión entre tres ejes: lo prescripto por la configuración cultural; lo aspiracional del discurso hegemónico y el horizonte de posibilidad de la construcción subjetiva. Así, el supermercado, el camión y la casa de la “señorá” a quien se dirige la narradora en su relato, forman parte de una cronotopía que organiza el espacio urbano como lugar de la modernidad, de los bienes materiales, del dinero y de la “buena vida”. La dicotomía

monte / ciudad instala la oposición entre la cultura mbya, originaria, y la occidental, marcada por el acceso o la imposibilidad de ese acceso a los bienes que se ofrecen:

Yo hubiese querido, de jovencita, hacer algo libre. Pero no es barato, no se estila, es rebeldía, no se suele. Me gusta imaginar que tengo plata y soy jovencita. Mirá que voy en pollera, con un zapato taco y la cartera linda. Señorá, yo paso todo el día en el supermercado.

La ropa de mujer me gusta. Tengo mucha porque usted me da su ropa vieja. Llevo también de la caja de beneficencia la ropa que más puedo, la que me quiero poner. Me gusta que brille la tela. Para el viento, me gusta la tela volando. (Closs 12).

La ubicación fronteriza delimita un espacio de separación de cualquier vínculo comunitario; Vera Pepa está siempre en espacios liminales, especie de umbrales: la zona de acceso del supermercado, el borde de la ruta, la vereda, incluso el uso de ropa se ubica en un punto intermedio, entre el uso por la dueña que la compra y el desecho. En el tercer relato, “Adriana o del amor verdadero”, también aparecen la ropa, las telas y el brillo como encarnadura de una posibilidad de cambio que solo permanece como máscara o disfraz. En síntesis, los bienes que se ofrecen no son accesibles para cualquiera: el camión se vuelve una herramienta de muerte que cercena la vida de los niños del monte; el supermercado solo es un lugar de contemplación para la mendiga, mientras pueden circular y comprar las mujeres otras. En relación con lo expuesto, es posible articular la categoría de optimismo cruel de Lauren Berlant:

...el optimismo resulta cruel cuando ese mismo objeto o escena que aviva la sensación de posibilidad vuelve de hecho imposible la transformación positiva que la persona o grupo de personas se esfuerzan por alcanzar; y lo es por partida doble, en la medida en que vuelve sustentables los placeres de estar en una relación con independencia del contenido de dicha

relación, dejando a la persona o al mundo sujetos a una situación de profunda amenaza que resulta, al mismo tiempo, profundamente autoconfirmatoria. (Berlant 2020: 20).

El camión como objeto que fascina y al mismo tiempo destruye, como así también los bienes que se presentan como una tentación imposible de satisfacer, resultan promesas de mejoramiento que en su imposibilidad confirman el lugar marginal de los sujetos. El proceso de construcción de la subjetividad ancla en ese optimismo cruel, pero también en algunos afectos, como el dolor y la vergüenza, que funcionan performativamente, al operar como puntos de apoyo para la agencia. El contar activa la función performativa, al establecer las coordenadas de una subjetividad que se construye, por una parte, narrando(se), en diálogo con un/a otro/a que se resiste a escuchar y, por otra parte, mediante el uso de una lengua propia, construida sobre el corrimiento de la normativa: el español con incrustaciones del guaraní y torsiones de la sintaxis. El punto de agencia opera el reconocimiento del yo como un sujeto que toma el poder sobre sus decisiones, que opta. El precio es el confinamiento a un lugar de marginación: la calle, la mendicidad, la soledad.

Por razones de extensión, solo me referiré brevemente a los otros dos relatos del libro, para destacar algunos ejes que vinculan los tres relatos, en relación con los afectos.

“Demut o de la paciencia” constituye el relato del viaje que realiza la narradora, Demut, desde Alemania hasta Misiones, con su hermano. La protagonista relata sus desplazamientos paralelamente al incesto, el acercamiento a una organización religiosa, la convivencia con un hombre mayor y su familia, todas instancias de tensión entre la construcción subjetiva y los mandatos sociales. En este entramado, sobresalen los vínculos con otras mujeres que reponen algunos sentidos compartidos. El recorrido reformula esquemas genéricos tradiciona-

les, como la épica y la novela de aprendizaje, para proyectar una subjetividad que se construye en círculos espiralados, un proceso donde el discurso y el recorrido –en términos cronotópicos– se articulan, unen, distancian, en una construcción fragmentada y siempre inconclusa. La vergüenza y la culpa acompañan el proceso subjetivo desde una posición de ocultamiento ante la mirada del otro, hacia un reconocimiento del propio deseo. Así, los afectos negativos se convierten en base para la agencia, en un sentido que se aparta tanto del concepto de “pecado” como de la sanción moral, ubicándose en el territorio de lo abyecto, de alguna manera, elegido. Outsider en múltiples sentidos, hay en el personaje una renuncia a pertenecer, un reconocimiento de otredad que implica la separación de un conjunto en el que no hay posibilidad de incluirse. El intento de correrse del lugar de objeto-fronterizo-repugnante fracasa porque no existe la posibilidad de ocupar un lugar de integración en la comunidad. Esto se opone al mandato de felicidad impuesto por el sistema hegemónico.

El último relato, “Adriana o del amor verdadero”, narra la búsqueda de la protagonista acerca del “amor verdadero”, un significante que no termina de completar su sentido: el sexo, ligado a afectos como la vergüenza y la repugnancia, encarna la obsesión por un objeto cuya promesa se topa reiteradamente con la frustración. Adriana trabaja bordando los trajes de las bailarinas que representan Giselle en un teatro; sus relaciones con los personajes de la obra, la escritura de una especie de diario en lenguaje poético, sus exploraciones sexuales organizan un relato en clave performática, donde la subjetividad se construye en juego de espejos deformantes, una complejidad de superposiciones fragmentadas que organizan una subjetividad marcada por el quiebre y la contradicción. Además del discurso literario, mediante la narración que organiza el relato y los escritos de la protagonista, se incorporan otros lenguajes artísticos: la danza que se pone en escena con Giselle; la pintura y la fotografía, con los cuadros del pintor que Adriana mira en la pantalla de la computadora. La representación

opera como principio organizativo de un relato que superpone capas sobre capas. La subjetividad se configura en los pliegues de esas capas, en un proceso que opera sobre tres ejes interrelacionados: la multiplicidad y fragmentación, una especie de relación dialéctica adentro - afuera y la performatividad.

La tensión entre la interioridad y la exterioridad se representan a través de las acciones de toser, ahogarse, escupir, orinarse, que establecen una relación de atracción-repulsión. Esas acciones que se ligan a afectos como el asco y la vergüenza y, complementariamente con ellos, la tristeza y el enojo. Los afectos son performáticos en este texto en un sentido circular, que proyecta ese movimiento hacia el infinito: capas sobre capas, representación de la representación de la representación, y así sucesivamente. El tercero de los “tres truenos” proyecta sus resonancias en un eco que retumba hacia el vacío.

Para concluir

Los relatos de Closs presentan posicionamientos marginales a los mandatos hegemónicos, que se configuran a través de la narración en primera persona, uso discursivo que imprime una marca performativa en relación con la construcción de la subjetividad y la posibilidad de agencia. El proceso de narrar, con una lengua que incluye elementos de la lengua guaraní, no solo en el léxico sino en una sintaxis que fuga de la normativa del español, organiza un recorrido de la protagonista que incluye la pérdida de la virginidad, la violencia en múltiples niveles, la relación de acompañamiento entre mujeres y la problematización de la construcción de mujer desde un lugar de múltiple marginalidad: perteneciente a una comunidad originaria, pobre, fuera del mercado laboral y de los circuitos de legitimación de la sociedad hegemónica. Los afectos como la vergüenza y el dolor operan como marcadores de sufrimiento, de marginalización y de exclusión pero, al

mismo tiempo, como puntos de anclaje para un margen –si bien limitado, posible– de agencia.

*** Liliana Tozzi** es Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas. Profesora Titular por concurso en la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Actualmente dirige el proyecto de investigación “Discurso literario, espacialidades y afectividad en la narrativa del siglo XXI. Estudios sobre literatura argentina y proyecciones hacia otras literaturas latinoamericanas” (SeCyT, UNC). Participa como expositora en eventos científicos y ha publicado artículos en libros y publicaciones especializadas, entre ellos, *Marginalidad y ficción en la narrativa argentina* y *“Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI”*.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. (2021). La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Ahmed, Sara. (2015). La política cultural de las emociones. 1ª ed. 2004. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Arfuch, Leonor. (2014). Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis* 24. Enero-junio 2016. 245-254.
- Berlant, Lauren. (2020). El optimismo cruel. Trad. Hugo Salas. 1ª ed. en inglés 2011. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Closs, Marina. (2020). Tres truenos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Del Sarto, Ana. (2012). “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez.” *Cuadernos de Literatura* N° 32. Julio-diciembre 2012, 41-68.
- Grimson, Alejandro. (2011). Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Illuz, Eva. (2007). Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz editores.
- Lamberti, Luciano. (2020). “Marina Closs: ‘Empiezo a escribir con el ritmo’”. Eterna Cadencia. Blog de entrevistas. 14-02-2020. Recuperado de: <https://www.eter nacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/marina-closs-empiezo-a-escribir-con-el-ritmo.html#:~:text=Empiezo%20a%20escribir%20con%20el%20ritmo%2C%20para%20m%C3%AD%20el%20ritmo,me%20recuper%C3%A9%20hace%20dos%20a%C3%B1os>
- Macón, C. (2013) “Lo pragmático en LJE. Sentimus ergo sumus: el surgimiento del ‘giro afectivo’ y su impacto sobre la filosofía política”. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política* Vol. II. N° 6, 1-32.
- Moraña, Mabel y Sánchez Prado, I. (eds.) (2012). El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina. Madrid: Iberoamericana – Ver-vuert.

- Peluffo, Ana. (2016). *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vives, Luis Adrián. (2017). "Las cenizas del mundo. Entrevista a Marina Closs." *Evaristo Cultural*. Agosto 23. 2017. Accesible en: <https://evaristocultural.com.ar/2017/08/23/las-cenizas-del-mundo-entrevista-a-marina-closs/>

La escritura diarística de Ricardo Piglia en *Un día en la vida*: Emilio Renzi como posibilidad de representación y exteriorización de lo íntimo

Maíra Mateus de Vasconcelos*

Introducción

La composición de *Los diarios de Emilio Renzi* se da a partir de la elección de Ricardo Piglia por la escritura en tercera persona, siendo Emilio Renzi el personaje-narrador de los diarios, y también el diarista sobre el cual habla el narrador en tercera persona en determinadas intervenciones. Esa elaboración de doble narrativa es el aspecto formal sobre el cual se va a detener este trabajo para discutir: ¿por qué y cómo Renzi representa lo *íntimo*? Identificar lo *íntimo* por fuera de la noción de un contenido intimista o privado de la vida del diarista, que se ha vuelto público. Entonces, se ha elegido el diario *Un día en la vida* para analizar qué es y cómo se da lo *íntimo*, término generalmente utilizado para definir una de las principales características del género. Este breve análisis buscará establecer cuáles son los elementos que componen lo *íntimo* y cómo éstos están dispuestos en la arquitectura de los *diarios*, formada por el juego de voces entre el narrador y Renzi, como se verá más adelante.

La composición dialógica de las voces narrativas en *Un día en la vida* expresa lo *íntimo* visto en la creación y exposición de Emilio Renzi como personaje-narrador de los *diarios* y, en determinados intervalos, ocurren intervenciones del narrador en tercera persona. La complejización de las *relaciones* entre autor, narrador y personaje desplaza la idea histórica y tradicionalmente asociada a los diarios, escritos en primera persona, donde lo íntimo es considerado como si fuera aquello que el diarista expone públicamente sobre su vida privada en las entradas de sus diarios.

Lo íntimo no como lo que no ha sido publicado y tampoco como sinónimo de lo que es privado. Lo íntimo considerado no como aquello que está resguardado del público lector o, si expuesto a la lectura se trataría del contenido confesional del diario, esa actividad de confesión inherente a la escritura diarística, y que es la búsqueda por “la huida de sí mismo” para expresar su figura y “encontrar la unidad” (Zambrano, 1995); lo *íntimo* en los *diarios* se verifica en *cómo* están escritas estas confesiones y experiencias intimistas, qué forma narrativa ha tomado la escritura de ese contenido privado que se ha vuelto público, cómo el autor, desde el uso del personaje-narrador, y no desde la elección del contenido a ser comunicado-confesado, expone los entresijos de lo *íntimo* en la búsqueda por contestar las pautas de la escritura diarística, quién soy, cómo y qué he vivido.

Lo íntimo es lo que se muestra de aquello que anteriormente estaba apartado y oculto y, a la vez, es lo que expresa *relación* (Jullien, 2016). Los *diarios* expresan la conjunción de dos voces que se afirman en modo de diálogo, el narrador y el personaje Emilio, donde uno concede espacio de intervención al otro. Esa reunión de las dos voces narrativas en los *diarios* es un “recurso de lo íntimo”. Entre el montaje literario de Emilio y la escritura en tercera persona que proyecta lo extratextual, se establece la *posibilidad* de exposición de un espacio *íntimo* creado a partir de la *relación* entre el narrador y la voz ficcional de Emilio.

En *Un día en la vida* las intervenciones del narrador exponen la búsqueda por un lugar extratextual. En la escritura en tercera persona se presenta otro tipo de *intimidad-interioridad*, no desde lo que confiesa Emilio, por ejemplo, sobre la incomunicabilidad de las experiencias vividas y, por lo tanto, la necesidad de la ficción (Piglia 2017: 131), pero la intimidad vista en *cómo* la expresa y la comunica el autor

por medio de otro, que sea la figura misma de Renzi, narrador en primera persona, que sea por la exposición de otra voz narrativa que Piglia busque contestar las clásicas preguntas del género.

Por la presencia del personaje, el autor ocupa una posición descentrada, que, de esta manera, cuestiona “la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral” (Kamenszain 2016:11). Emilio está presente como narrador diarista que, de entrada, deja a la pregunta dorsal del diario, quién soy, en un estado de experimento, de suspenso productivo o de juego entre Renzi y el narrador en tercera persona, entre uno y otro sujeto narrativo.

Por lo tanto, esa lógica distinta de la escritura diarística en tercera persona que presenta una aparente falta de respuesta para el “quién soy”, es lo que sostiene lo *íntimo*, justamente en la exposición, si se quiere confesión, pero ahora no desde del contenido expresado, sino a partir de la disruptiva que se procesa en la estructura narrativa de los *diarios*. De esta manera prevalece la *relación* que se establece entre ambos sujetos, que, igualmente juntos y cada cual en su lugar y momento de enunciación, mantienen el propósito existencialista de la escritura diarística.

Visto aquí como un trayecto *íntimo* el recorrido por Renzi y el narrador en *Un día en la vida*, de eso resulta la figura de Emilio como representación de lo *íntimo* a partir de la exposición del autor al presentarlo como diarista. Lo *íntimo* como el intento del autor en expresar la operación narrativa entre narrador y personaje, dando así a conocer al lector cuál es la consecuencia de este trabajo de escritura diarística en tercera persona: el desmonte parcial y la “confusión” de los límites entre uno y otro sujeto; voces esas que, a la vez, interactúan entre sí, y, por eso, se desordenan, se descuardenan.

Como en *Los finales*, en *Un día en la vida*, cuando en esa intervención el narrador cuenta sobre una consulta médica que tuvo Renzi y

su charla con el médico personal, entre consideraciones sobre el modo como la literatura incide en el cuerpo del escritor “cuando alguien se somete a la luz incandescente durante largos períodos sin usar un protector que lo resguarde de la sintaxis argentina” (Piglia 2017: 158); hasta que de vuelta habla Renzi en primera persona para contar la proximidad que tenía él de los consultorios médicos por haber tenido un padre que ejercía tal profesión, “un consultorio era un lugar familiar para mí, me sentía cómodo junto a la camilla (Piglia, 2017: 159); y, luego, en ese mismo párrafo que comenzó con Renzi, lo termina Piglia hablando sobre “la afección se había manifestado primero en su mano izquierda y luego le afectó la pierna izquierda (Piglia 2017: 159).

En los intervalos en los que interviene el narrador de Emilio, esa ida y vuelta entre las voces narrativas expone una forma de composición que está hecha también para desmontar lo que estaba establecido, la narración en primera persona de Renzi. La estructura de identificación de las voces en los *diarios*, afuera de las nociones del *pacto autobiográfico*, está basada, por lo tanto, en la no identificación entre autor y personaje.

Cuando interviene el narrador en tercera persona sobre los diarios de Emilio, lo *íntimo* se ve reflejado en esa actividad de escritura poco divisoria entre uno y otro, frente a esa falta de límites que se puede llegar a vislumbrar entre los dos sujetos en la escritura diarística de Piglia. Sin dejar de ser productiva, la figura de Renzi se propone también suspensiva o interruptiva ante las preguntas clásicas del diario, y también en el sentido en que por el uso de la tercera persona los *diarios* no cumplen con el *pacto autobiográfico*; entonces, considerando que los *diarios* rompen con estas dos tradiciones del género, justamente por eso lo *íntimo* se establece, por la figura de Emilio en relación con el narrador; además, de la manera en que se da la *relación* Renzi y el

narrador, digamos, poco adecuada o encajada al género, los *diarios* son aún más productivos como literatura.

Lo íntimo, “recóndito de lo privado”

Cuando interviene el narrador, y también en la narración de Renzi en primera persona, ambos hacen hincapié en cómo la historia de vida personal de uno está atravesada por la historia política y económica de la Argentina; es decir, cómo la vida privada de Renzi fue afectada e intervenida por lo público-político. La discusión sobre lo privado está en la serie A, señalada de este modo en *Los años felices*, donde Renzi separa las cuestiones que involucran sus experiencias de vida según temáticas puestas en orden alfabético. Lo privado es discutido en los *diarios*, narrado por el diarista Emilio, por ejemplo, en reflexiones sobre la intervención de la conducción política y económica de la época de la dictadura militar argentina en su vida privada; las reflexiones sobre lo privado también las hace el narrador, como se verá luego adelante. Por tal precisión frente a lo que sería lo privado versus lo público, al encontrar delimitada la discusión sobre lo privado en los *diarios*, es entonces cuando se vuelve a acotar la discusión de lo *íntimo*, ese “suplemento recóndito de lo privado” (Aira, 2008).

En la introducción *En el bar* en *Los años felices*, Emilio explica, según cuenta narrador, lo que sería la serie A en sus *diarios*, “es la de los acontecimientos políticos que actúan directamente sobre la esfera íntima de mi existir” (Piglia, 2016: 11). Lo público al que hace referencia constantemente Renzi es “la historia o la política o la economía, es decir, que lo privado cambia y se ordena muchas veces por factores externos” (2016: 11). Al cierre de esta misma introducción a *Los años felices*, mientras charlaba Renzi con el barman en El Cervatillo, según cuenta el narrador, Emilio vuelve a remarcar sus intenciones en la publicación de los *diarios* como muestra de la exposición de su “vida privada”. “He decidido publicar mis diarios para exhibir a la luz pública

mi vida privada, o mejor, la versión escrita, a lo largo de cincuenta años, de los trabajos y los días de este servidor de usted, le dijo aquel día Renzi al barman de El Cervatillo” (Piglia 2017: 16).

A partir de este recorte sobre el tema de lo privado en contraposición a lo público, se hace notar que lo *íntimo* no es parte de las reflexiones de Renzi como, por ejemplo, son la autobiografía y la novela como género y como el propio público-privado. Lo *íntimo* en los *diarios* ya no es lo que hace contraposición a lo público. Si esos diarios de los años 1968 a 1975 dejan claras las ideas sobre lo privado y lo público, las preguntas por lo que sería o donde se encuentra lo *íntimo* en los *diarios* se tornan así evidentes. Se ha utilizado aquí esta breve cita de *Los años felices* apenas para remarcar la diferencia entre privado e íntimo.

La borrosa narración entre Renzi y la tercera persona

Renzi si fuera visto como huellas creadas por el propio Piglia, huellas que el escritor las persigue porque le guían hacia su propio exterior-autor, que, sin embargo, no hace más que volver a la escritura de la voz del personaje Emilio, como modo de expresar lo *íntimo* en esa *relación* de ida y vuelta. Lo *íntimo* como la relación del *afuera* del sujeto autor en la búsqueda por comunicar lo de *adentro*, la voz con la cual escribe. Este modo de expresar lo *íntimo* en esa *relación* de ida y vuelta de las voces en los *diarios* en tercera persona son la posibilidad de “visibilizar” lo invisible, la *relación* autor y personaje y narrador, la *relación adentro-afuera*.

Visto en una escena en *Un día en la vida* sería cuando el barman de El Cervatillo, que habla en primera persona, cuenta lo que escucha y lo que ve de Renzi, su cliente habitué; el barman uruguayo dice que hay un otro que le hace muchas preguntas a Emilio, “su amigo, el que viene a verlo al bar dos o tres veces por semana, parece que está haciendo una biografía de Renzi” (Piglia, 2017: 178).

Esta escena da una idea del juego entre las voces en *En un día en la vida*. Porque Piglia escribe la voz del barman en primera persona y el que sería el narrador pasa a ocupar un otro lugar ahora nombrado desde afuera como amigo de Emilio, en ese movimiento narrativo la figura del barman posibilita que el narrador se vuelva tan personaje como Emilio y que ambos puedan ser vistos uno frente al otro; además, el barman que viene a ganar voz apenas en *Un día en la vida* hace puente con la introducción *En el bar* en *Los años felices*, que empieza con una escena de Renzi en El Cervatillo conversando con el barman, según cuenta el narrador, cuando en este pasaje también se descubre que el barman es uruguayo.

El *adentro* al expresarse en la voz del personaje se mantiene en *relación* con el *afuera*, junto a la voz en tercera persona, la del narrador que va en sentido a su propia “desclausura” al narrar su amigo Emilio Renzi; aunque el sujeto extratextual no termina de concluirse, de configurarse en un *afuera*, pues volverá a “encerrarse”, a contraponerse y a relacionarse en el trabajo de configuración del personaje, éste que, a la vez, es la propia desconfiguración del autor. Esta operación narrativa es la exteriorización de lo *íntimo*, posibilitada por Renzi.

Según los criterios de lo *íntimo* aquí trabajados, establecer un *afuera* que se opone o que completa o que viene a expresar lo de *adentro*, desde ya, es algo improductivo frente a lo que puede ser visto como “vínculo” (Jullien, 2016), pero que aquí le damos el carácter de *relación*; aunque sean sinónimos, *relación* se puede trasladar a la literatura, donde, de hecho, ya es un término determinado en el *pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune.

Lo que interesa al exponer de este modo como un *adentro-afuera* los movimientos de inscripción de lo *íntimo* es que así se ve borrada, en parte, la barrera o los límites entre autor, personaje y narrador. Eso es algo que ocurre cuando el narrador interviene en la narración de Renzi, aunque Emilio sea justamente lo que puede tornar impersonal

la lectura de los *diarios*. Renzi narrado por el narrador en el intervalo *Los finales* en *Un día en la vida*, ahí se ven borrados y mezclados los espacios entre personaje y la tercera persona. Al decir “mi vida” y “su vida” en una misma oración, en el momento en que Renzi ve como una “revelación” el trabajo de escribir situaciones de años pasados que no ha podido olvidar, como si hubieran transcurrido en un solo día.

Ya que no había podido aprender el arte de olvidar, pese a que había hecho los ejercicios rusos destinados a construir el olvido voluntario de los hechos de su vida, iba entonces a concentrar su energía en un punto, en un momento casi sin tiempo, dieciocho horas, digamos, de mi vida, un cristal que permite imaginar otros días iguales y permite detenerse en los fragmentos microscópicos de la experiencia (Piglia, 2017: 162).

No es casualidad que haya utilizado Piglia de esa escritura reñida entre uno y otro sujeto, al hacer la junción y el juego de voces justo con “mi vida” y “su vida”; es la expresión de la vida en la literatura. En esa intersección de las voces personaje-narrador la figura de Emilio es lo que le da al autor la posibilidad de verse desde un *adentro-afuera*, como también de poder leer sus experiencias de vida a través de Emilio; sin embargo, es la evidencia de la irresolución de la figura exterior, del sujeto extratextual, es decir, la *imposibilidad* de contestar a la pregunta del diario, quién soy. Ese *afuera* sobre el cual se puede emprender y se han hecho incesantes preguntas del orden del sujeto autor, contraponiendo o buscando sus huellas en los personajes que se lee en los textos. La concretización de una figura extratextual se desvirtúa por la propia escritura diarística en tercera persona, justamente, en un género dedicado a la concepción de la imagen del diarista.

La intimidad distanciada y cercana establecida entre el autor y los personajes narrativos, Emilio y el narrador en tercera persona, deviene del trabajo de expresar lo de *adentro* como un otro, alcanzado por la escritura en tercera persona que representa lo *íntimo* en la unión con el de *afuera*. La voz de Renzi es ese *adentro* que desfigura el de *afuera* y

deja al autor por fuera del centro de referencialidad. Por eso, la composición narrativa de las voces así establecidas por Piglia deja caer la frontera, al menos en parte, entre el autor y el personaje. A la vez que Renzi es una creación-expresión del propio Piglia, eso le permite al autor establecer un criterio *íntimo* de *relación* consigo mismo, le permite leer a sus experiencias y mantener la posibilidad de exteriorización y representación de lo *íntimo*; por lo tanto, a su vez, lo extratextual no puede terminar de concluirse en la configuración del sujeto autor, porque éste decide por la literatura volver a buscarse en el personaje por medio del narrador en tercera persona.

El incesante movimiento circular narrador-Renzi en los *diarios* es el reflejo del trabajo de escritura en tercera persona, que produce un quiebre en la tradición del género típico de las llamadas “escrituras del yo”. Esa *relación* permite romper con el *adentro-afuera* como nociones opuestas o separadas o que no se llegan a poder “ver” en la superficie; la insistencia en Renzi, que es lo que el autor da a leer y entrega al público, es parte de una expresión elaborada como posibilidad de lectura de sus experiencias dispersas en partes fragmentarias, entre la primera y la tercera persona en los *diarios*, porque Piglia escribe de vuelta a un narrador para narrar a Emilio, entonces Renzi es lo que posibilita la “desclausura” del autor como arquitecto de sus diarios. “Cuanto más se aprehende en sí mismo el interior de nosotros mismos, en su trasfondo, como suele decirse, en tanto que “muy” o “más interno”, tanto más se encamina hacia su desclausura” (Jullien, 2016: 22).

El “descierre” del sujeto extratextual no se termina de concluir en la *relación* con el sujeto ficcional, justamente, porque se genera la literatura para contar la vida en formato de diario; una vida, en parte, “encerrada” en el objeto libro donde se da lugar a lo que sería el intento de vociferar lo *íntimo*. Y si la pregunta fundamento de los diarios es, quién soy y qué he vivido, no habría contradicción más grande que

esperar que el diario contestara a sus premisas básicas de escritura sin que todo se volviera parte de esa misma literatura; pues no se trata de buscar una aproximación a la verosimilitud como en las autobiografías. Por lo tanto, menos se podrá leer lo *íntimo* reflejado en esas páginas que no sea por medio de un personaje, como es el caso de Renzi, esa expresión máxima del que ya no es uno mismo.

Al mismo tiempo en que Piglia expone la voz de Emilio, la voz que mayormente está presente en *Un día en la vida*, sin embargo, también se reserva su lugar de búsqueda extratextual en la escritura de la introducción de los *diarios*, no sólo en el tercer tomo, sino también en *Años de Formación* y *Los años felices*, a través de la creación del narrador. Así, la escritura diarística en tercera persona borra, pero no completamente, la delimitación *adentro-afuera*, dejando permanecer en ambos las condiciones de sujetos narrativos, el narrador y Emilio presentes en un mismo espacio diarístico. Pues lo *íntimo* convoca un *Afuera*, lo íntimo necesita ser íntimo con, necesita un “vos” y estar dentro de una *relación* (Jullien, 2016).

La exteriorización y representación de lo *íntimo* en la figura de Emilio tienen un movimiento de retrocederse, pues lo que Piglia logró exponer de lo *íntimo* en la creación de Renzi es también lo que le hace al autor volver al movimiento de cierre, que es el movimiento de la escritura de la ficción misma en conjunto con el narrador en tercera persona. El autor vuelve a detenerse en la escritura de la voz de Renzi junto a un otro narrador, ahora, en tercera persona, vuelve a orientarse en la literatura, si se quiere, dando lugar de pertenecimiento de lo *íntimo* al libro, que luego puede posibilitar otro movimiento de apertura: la lectura. Si Renzi es lo que le hace posible al autor leer sus experiencias de vida, también esa lectura pensada desde el autor tiene un movimiento de apertura que luego vuelve a encerrarse. “El gesto íntimo hace una brecha en esa frontera invisible mediante la cual cada uno se conserva y se apropia de sí” (Jullien, 2016: 39).

Lo *íntimo* representado y exteriorizado en la *relación* con Emilio presupone considerar otra relación, más allá del personaje junto al narrador, con el cual el autor establece cercanía a partir de las operaciones narrativas aquí descritas. Luego, está también la idea de lo *íntimo* que se puede concebir a partir de la recepción y producción lectora. Entonces, lo *íntimo* a partir de la producción literaria puede ser algo del orden de lo realizable dentro de ciertas formas de escritura como sucede en *Un día en la vida*.

***Maíra Mateus de Vasconcelos** trabaja como periodista en el “Jornal GGN”, medio digital de Brasil, y es maestranda en “Estudios Literarios” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FILO-UBA). Participó como expositora en las II Jornadas de Estudios Literarios y Literaturas Comparadas, en noviembre de 2022, en la FILO.

Bibliografía

- Aira, Cesar. “La Intimidad”, BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; (Diciembre 2007, Abril 2008).
- François, Jullien (2016). *Lo íntimo - Lejos del ruidoso amor*. 2016. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Gusdorf, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. Suplemento Anthropos, N° 29.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. Suplemento Anthropos, N° 29.
- Piglia, Ricardo (2017). *Os diários de Emilio Renzi - Anos de formação*. São Paulo: Todavía.
- Piglia, Ricardo (2016). *Los diarios de Emilio Renzi - Los años felices*. Editorial Anagrama S.A.
- Piglia, Ricardo (2017). *Los diarios de Emilio Renzi - Un día en la vida*. Editorial Anagrama S.A.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva - Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia S.R.L.

Zambrano, María (1995). *La confesión: género literario*. Ediciones Siruela, S.A.

XIV.

Subjetividad(es) en fuga: nombre propio, identidad y género en la narrativa latinoamericana del siglo XX y el siglo XXI

Dolor y ausencia: diálogos con el cuerpo en Patricia de Souza y Esther Seligson

Berit Callsen*

Tanto Patricia de Souza como Esther Seligson entablan en sus obras diálogos con y sobre el cuerpo. Es a partir del dolor y en vista de la ausencia (del Otro) que la escritura se convierte en morada transitoria del cuerpo, escenificando subjetividades en fuga, en constante búsqueda de sí mismo. Con ello, el principio dialógico se aplica no solamente para negociar antagonismos y ambivalencias, para escenificar la multiperspectividad y la polifonía o para establecer cercanía, sino que el diálogo mismo deviene en un medio meta-lingüístico capaz de reflexionar sobre los alcances de la palabra escrita o hablada.

En un primer paso, este artículo se propone indagar una comparación del alcance poetológico de lo dialógico en ambas autoras prestando atención a cómo se organiza la relación entre palabra, cuerpo y sujeto. Se revelarán, de esta forma, distintas estrategias de conformar la identidad con base en imaginarios corporales que abarcan lo diferente, lo fragmentado y lo vehemente.

En un paso posterior, se trata de considerar la obra ensayística de ambas autoras echando un vistazo a una serie de diálogos meta-creativos. En sus ensayos tanto de Souza como Seligson entran en diálogo, ya sea con su propia obra, ya sea con la expresión creativa de otras autoras-modelo. Un objetivo adicional será, por lo tanto, revelar la retroalimentación conceptual y creativa entre la obra ficcional y ensayística y explorar bases complementarias de una escritura corporal.

Diálogos con el cuerpo en Patricia de Souza

Patricia de Souza, autora peruana que radicó en París donde murió en 2019, dejó una vasta obra ficcional y ensayística en la cual el cuerpo femenino, con su deseo erótico, ocupa una posición importante. Así, algunas de las novelas que demuestran este enfoque temático son: *El último cuerpo de Úrsula* (2000), *Electra en la ciudad* (2006) y *Mujeres que trepan a los árboles* (2017).

La novela *El último cuerpo de Úrsula*, que se analizará a continuación, se puede leer como crónica de una (auto-)relación corporal cambiante experimentada por la protagonista Úrsula Res. A lo largo de la novela, la instancia narrativa auto-diegética, al parecer, persigue una motivación auto-reveladora y opta por una dicción confesional. A través de una carta dirigida a su amiga Irene, reflexiona sobre la relación hacia su propio cuerpo, que cambió profundamente después de un accidente cuyas circunstancias permanecen desconocidas al lector. La cesura introduce el dolor y la parálisis como elementos constantes en la percepción corporal de la protagonista y con ellos una dificultad anteriormente desconocida de decir el cuerpo, de relacionarse con él. Afirma Úrsula: “Había pensado que podía programar también el dolor, saber cuándo me entregaba y cuándo terminaba con él. Nada más falso. El dolor es inútil porque nunca somos capaces de ser sus dueños, nunca podemos transformarlo en nada más que lo que es [...]” (de Souza 2009: 29). A partir de esta situación, en un segundo nivel narrativo, la carta da lugar a un diálogo ambivalente con el cuerpo que se erige sobre un elemento primeramente antagónico, hasta hostil:

Mi cuerpo me sorprendía como un extraño y revelaba la vida en sus formas más secretas y despóticas negándole a mi voluntad la posibilidad de satisfacer mis necesidades físicas y psicológicas. La peor negación: no sentir placer. Así, postrada sobre una cama, tuve que aprender a dialogar con mi cuerpo, un diálogo en el cual él estableció las reglas, por lo menos

al principio. Después, aprenderé a dominarlo, ya verán de qué manera (de Souza 2009: 14).

A continuación, la conformación de un diálogo con el cuerpo va trazándose en un ritmo discontinuo, a través de rupturas y retrocesos constantes, adquiriendo, en momentos, una calidad de lucha. En el intento de relacionarse nuevamente con el cuerpo, la ausencia (de la sensación física, del placer) aparece como pérdida, soledad y aislamiento, y de Souza escenifica una figura femenina que se expresa con una voz vehemente al oponerse a su situación contradiciendo, al parecer, la quebradura y fragilidad que experimenta bajo el signo de mutilaciones o entumecimientos:

Con la parálisis, en cambio, sucedió lo que nunca hubiese esperado: conocí el displacer, la rigidez y el frío del miedo; y lo que dije antes: la rabia, la felonía, el egoísmo. Ésas son las primeras cosas que tenía que decir, tenía que empezar por hablar de lo que me había revelado mi nueva relación con el cuerpo... (de Souza 2009: 17)

En el ejercicio de esta vehemencia, la diferencia corporal adquiere una función importante. Úrsula la explora en el intento continuo de superarla y de remediar, así, el dolor. Se escenifican imágenes de una corporalidad violenta que deja entrever una relación rebelde y transgresiva hacia las propias condiciones físicas: “De esa misma manera aprendí a gozar con la violencia. Al ver mis rodillas hinchadas, decidí actuar [...]” (de Souza 2009: 85). Es importante notar que las nociones de dolor y quebradura física no se relacionan con la pasividad, la renuncia ni la sumisión, sino que conforman puntos de partida para reconfigurar activamente la auto-relación corporal.⁶

⁶ Palacios Espinosa ha llamado la atención sobre las implicaciones de la representación violenta de la figura femenina en la novela de de Souza que daría lugar a una deconstrucción de la imagen de la mujer débil (Palacios Espinoza 2019: 123ss.).

De esta manera, a medida que avanza el auto-sondeo a nivel epistolar, el cuerpo doloroso aparece cada vez más como campo de experimentación ambiguo, como fuente simultánea de enajenación e intensificación de la vida. La dominación dialógica que evoca la protagonista al principio de su carta se presenta, finalmente, no en términos jerárquicos, sino como posible aceptación de lo diferente: “Ésta es la única manera como puedo aprender; el único laboratorio es mi cuerpo, que no es un apéndice del mundo, sino una parte que lo integra con cierta rabia. Con cierta rebelión” (de Souza 2009: 46). Conforme avanza la narración, la narradora llega a encaminar sus experiencias como vía de aprendizaje; así, afirma en otro momento:

[...] empezaba a conocer lo que llamé *el plurilingüismo de las sensaciones y los sentimientos*; es decir, empecé a despreocuparme por tratar de darles un solo sentido a las cosas que sentía y veía, también por tratar de encontrar siempre una explicación racional; mi obsesión por sentirme unida e íntegra dejó de interesarme. De ahí en adelante acepté estar fragmentada como un ciego que acepta la oscuridad o un mudo que no puede hablar (de Souza: 84, versalitas en el original).

A lo largo del diálogo que entabla con su cuerpo cambiado, Úrsula aprende a descifrar diferentes códigos tanto físicos como emocionales y los acepta, finalmente, en su multitud heterogénea. En ello queda implicado también un reconocimiento de la limitada capacidad expresiva de la propia enunciación verbal. El cuerpo diferente apenas se capta a través de la palabra escrita; este escepticismo lingüístico y logocéntrico abre vías alternativas de un reaceramiento a través de la intuición afectiva y la sensación física. El proyecto confesional de un diálogo interindividual se convierte, así, necesariamente, en un monólogo introspectivo.

En su ensayo *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado*, que se publicó en 2018, de Souza adopta una perspectiva meta-creativa y reflexiona sobre los efectos que tuvo su novela en el público lector y

crítico. Su evaluación de la marginalización y estigmatización experimentadas tras la aparición de *El último cuerpo de Úrsula* se inscribe en una discusión más amplia que la autora emprende en torno a la construcción de feminidad en estructuras patriarcales – sobre todo en el Perú y en Francia, que son dos de los espacios culturales que conoce personalmente. Afirma de Souza en su ensayo:

Desde el principio he sentido la hostilidad que representa hablar de manera directa, no ser una mujer servil, aquella que acepta el paternalismo de una sociedad que te deja hablar cuando no molestas a nadie, cuando dices lo que tienes que decir. No, yo hablaba para reconstruir un yo descompuesto, para encontrar respuestas, para comprender (de Souza 2018: 10).

De Souza contradice aquí (y en otros momentos de su ensayo) un gesto de complacencia impuesto por el patriarcado y, al mismo tiempo, denuncia la exclusión social, así como el impropio por parte del mercado a los cuales se ve expuesta tras la publicación de su novela.⁷ Además, obtenemos aquí informaciones adicionales sobre la motivación para publicar el texto: aparte de la reconstrucción de “un yo descompuesto”, de Souza quería explorar el cuerpo femenino de otra manera, que desemboca en “desarrollar de manera alocada una metafísica del cuerpo” (de Souza 2018: 80). La figura principal de la novela, Úrsula, aplica esta metafísica en sus actos transgresivos y, así, parece actuar, al menos en parte, en nombre de la autora.

⁷ En otro momento del ensayo de Souza afirma: “Incluso con el libro *El último cuerpo de Úrsula* se me ha marcado socialmente, se me ha señalado de forma silenciosa [...]” (2018: 77) y sigue en una nota a pie de página: “Debo escribirlo para objetivar el hecho de que la publicación de este libro marcó mi inscripción como autora en la zona del No ser, de las personas que suelen atravesar los límites de lo admitido” (de Souza 2018: 78).

La subversión de un constructo de feminidad que se insinúa como modelo de armonía y sumisión aparece como elemento funcional importante de esta perspectiva super-corporal. El hecho de que el acto subversivo se ejerza a partir de un cuerpo herido y – en cierto sentido – discapacitado que expone abiertamente su goce de la violencia rompe con varios esquemas normativos y puede adquirir una noción perturbadora. Aquí se revela también que la llamada “metafísica del cuerpo” no se ha de entender en una perspectiva acorporal. Conduce más bien al centro de una corporalidad que se experimenta en sus extremos, extremos que la hacen sobrepasar, en parte, los límites de lo socialmente (re-)conocido.’

Diálogos con el cuerpo en Esther Seligson

La obra de Esther Seligson, escritora mexicana que vivió entre 1941 y 2010, abarca la poesía, el teatro, el cuento, la novela y el ensayo, además de traducciones de Émile Michel Cioran, Edmond Jabès y Marguerite Yourcenar, entre otros. A pesar de su alta calidad, sus textos hasta ahora no han recibido la merecida atención por la crítica. Su obra destaca por una proliferación de la expresión poética que se introduce también en el registro narrativo. Además, conlleva a menudo una cercanía con el texto dramático en tanto que “invita[] a una lectura en voz audible” (Gutiérrez de Velasco/Domenella 2017: 15), ofreciendo un ritmo particular.⁸

⁸ En diferentes ocasiones la crítica ha llamado la atención sobre el alcance dramático de la narrativa de Seligson que obtiene también una función clave para la escenificación corporal en su prosa; así, Coulon afirma: “Esther Seligson experimenta continuamente con la forma hacia la mayor intensidad en imágenes, deseos y recuerdos. Su atractiva prosa implica un “yo” que es cuerpo, en íntima relación entre literatura, teatro y vida” (2017: 71) y Hurtado constata la “dramatización del hecho literario” (2017: 86) en Seligson.

En su obra *Diálogos con el cuerpo* (1981), en parte ya publicada en 1977 bajo el título *Tránsito del cuerpo*, el alcance dialógico medita sobre la (im-)posibilidad del encuentro, de la unión con el Otro. En este sentido, el nivel intrasubjetivo e intracorporal, presente en la novela de Souza, se trasciende al configurarse lo dialógico en Seligson como potencialidad de compañía intercorporal y en tanto deseo de escenificación de otro cuerpo.

El texto se organiza en ocho fragmentos cuyos títulos evocan acciones corporales, marcando distintos momentos de cercanía y distancia, de presencia y ausencia entre dos sujetos. Los títulos de los apartados son: “Vigilia del cuerpo”, “Despertar el cuerpo”, “Realización del cuerpo”, “Llamado del cuerpo”, “Renuncia del cuerpo”, “Aspiración a la presencia”, “Conciencia del encuentro” y “Celebración del rostro”. Aquí se evoca una procesualidad del acercamiento y una dramaturgia del encuentro que dan cuenta también de una noción performativa del texto. El hilo narrativo se desvanece y estamos frente a una serie de *tableaux vivants* en tiempo presente que sustentan, además, una particular visualidad narrativa en medio del fluir de la conciencia.

En un principio, en el segundo fragmento titulado “Despertar el cuerpo”, la voz narrativa, que se acerca a una voz poética, reflexiona sobre la (im-)posibilidad de (re-)encontrar al Otro: ya sea durante la reunión (sexual), ya sea después del encuentro físico, el cuerpo otro permanece extrañamente lejano, inalcanzable, convirtiéndose en el centro de la proyección y del deseo:

Un cuerpo que se mira y que se habla, que se hace canto y se nombra, es, al fin y al cabo, el cuerpo de un deseo, una pasión que se desborda. Pero un cuerpo que ha sido tocado hasta el centro mismo de su ruptura con el centro y que despierta, indefenso, a la luz, y nace para abarcar la posibilidad múltiple del ser, sólo puede despertar a la carencia, a la incansable búsqueda del Otro y palpar, cegado, en el reencuentro, idéntica Nostalgia (Seligson 1981: 16).

Aquí la instancia narrativa, frente a la multiplicación de lo indefinido y la desposesión del cuerpo otro, parece acomodarse en la distancia y en el deseo. Sin embargo, en la ausencia se mantiene la posibilidad constante de cercanía como futura reunión. Solo en el momento de verbalizar el cuerpo, de acercarse a él a través de la palabra en vez de mirar o tocarlo, parece realizable una reunión más contundente. De ahí que, en el tercer apartado, “Realización del cuerpo”, Seligson escenifique el cuerpo envuelto en la palabra dando lugar a una escritura que se nutre de corporalidad:

[...] recorrer un cuerpo es realizar un acto de palabras, y que sean ellas boca, lengua, oreja, mirada y manos, que ellas besen, palpen, gusten, oigan y entreguen, letra a letra, sílaba a sílaba, y remeden en su ritmo el primigenio acto de habitar el espacio. Un cuerpo es la morada del verbo [...] (Seligson 1981: 17–18).

La conjugación de lo corporal y lo textual en Seligson puede remitir a la *écriture féminine* de Hélène Cixous.⁹ Da cuenta de una ética de la escritura que trata de trascender el dualismo entre cuerpo y mente, adhiriéndose al Otro, a la abundancia y adoptando un modo performativo.

Tal como advierte Hernández Piñero, “La receptividad, el deseo de alteridad y una relación infinita con el cuerpo son, para Cixous, las

⁹ Hélène Cixous (*1937) nació en Argelia. Su obra que contiene novelas, ensayos y obras de teatro se centra en torno a la interrelación de feminidad y escritura y trata temas como lo onírico, el amor, la muerte. Además, su obra se enmarca en el pensamiento postestructuralista de Jacques Derrida, con el cual estuvo ligada amistosamente. Cixous es la representante más conocida de la *écriture féminine*. Otras autoras que se unen a este concepto de la interrelación de cuerpo femenino y escritura son Luce Irigaray y Julia Kristeva.

‘características’ de la escritura” (Hernández Piñero 2011: 177). Weltman-Aron identifica la sobrecarga espacio-temporal, así como la indiferenciación genérica, como características adicionales de la escritura femenina (2015: 74), y subraya, además, la conexión entre escritura e inconsciente en Cixous: “L’écriture venant pour Cixous de l’inconscient ou de l’intérieur, la preuve externe de la différence [...]” (Weltman-Aron 2015: 81).

Podríamos afirmar que, tanto en Cixous como en Seligson, la escritura deviene el *modus operandi* del cuerpo y que, con ello, la escritura se hace cuerpo, la palabra acoge al cuerpo. A partir de esta confianza en la escritura-cuerpo, en Seligson la palabra puede remediar la distancia, la ausencia del Otro, se vuelve el instrumento para acercarse y para coincidir. Así, en el último fragmento, “Celebración del rostro”, se intuye una

[...] necesidad de lo extremo, de la palabra vehículo por cuya virtud lo próximo se hará cercano y lo cercano fusión, cuchilla que va grabando, perfilando, rescatando de lo informe la línea, la consistencia, y que culmine, lámpara, candelabro, cuerpo con un rostro y con un nombre [...] (Seligson 1981: 41).

La escritura es capaz no solo de minimizar la distancia, sino también de reconocer y de nombrar, de identificar al Otro. De esta manera, la palabra y el diálogo se convierten en Seligson, y en esto se diferencia fundamentalmente de la concepción de Souza, en un medio que puede trascender la carencia. No opera en la soledad ni en el aislamiento, sino en la abundancia y la plenitud de comunidad: “[...] diálogos con el cuerpo desde un arder ajeno a la sed, a la necesidad, a la privación, ajeno a todo lo que no sea el acrecentamiento: celebración del rostro [...]” (Seligson 1981: 43). Así concluye la voz narrativa su búsqueda en el último fragmento del libro. Y es como si en el texto

Isomorfismos, que Seligson publica en 1991, continuaran y culminaran los diálogos corporales, emitidos esta vez desde la llamada directa y a partir del contacto físico inmediato que se imprime en la memoria: “Te llamo. Tu cuerpo recorre mi cuerpo y me duele la piel de no poder abrirla más, de saber en qué forma desasirla de toda forma y hundirla, definitiva, en el hundimiento de tu piel acariciada y abierta. Permaneceré en ti, memoria inviolada” (Seligson 1991: 85).

En su obra ensayística, Seligson entabla una serie de diálogos meta-creativos que pueden contribuir a arrojar luz sobre la conformación de la escritura corporal de la autora. Así, en el libro *La fugacidad como método de escritura* (1988) reúne una serie de artículos sobre autoras internacionalmente destacadas como Virginia Woolf, Elena Garro, Marguerite Yourcenar, Clarice Lispector e Inés Arredondo publicados en revistas y periódicos mexicanos entre 1973 y 1986. Con motivo de profundizar la estética del *fluir* de la conciencia que funge, como venimos de destacar, como un elemento de la escritura-cuerpo en Seligson, conviene detenerse, especialmente, en el ensayo que Seligson escribe sobre la autora brasileña Clarice Lispector.¹⁰ Siendo ésta apenas traducida al español a partir de 1969, Seligson es una de las primeras autoras latinoamericanas de habla española que contribuye a difundir la obra de Lispector.

Tal como afirma Gutiérrez de Velasco, la lectura que hace de Clarice Lispector significa una revelación en muchos sentidos para Seligson: “Así, Seligson se aproxima a Clarice Lispector como si esta autora la situara entre el peligro de leer para entender las paradojas de la vida,

¹⁰ Clarice Lispector (1920-1977), hija de padres ruso-judíos que emigraron a Brasil en los años veinte del siglo XX, creó una obra abundante, abarcando la novela, el ensayo, cuentos para niños, así como artículos periodísticos. Fue influenciada por el existencialismo y por autoras como Virginia Woolf y Katherine Mansfield.

de la existencia” (Gutiérrez de Velasco 2017: 120). En el artículo titulado “Clarice Lispector: de la pasión de existir”, publicado por primera vez el 29 de febrero de 1976 en *Excélsior*, una de las “paradojas de la vida” que explora Seligson y que se vuelve particularmente fructífera y proliferante al ser introducida en el proceso creativo es la distancia entre la (abundante) interioridad mental y emocional del individuo y su (limitada) capacidad verbal para expresarla. En el meta-diálogo sobre y con la obra de Lispector, Seligson analiza este estado asimétrico e identifica la tarea creativa de capturar lo indecible como principal desafío del escritor: “Es claro que esta operación de ‘atrapar lo inexpresable’ es la tarea propia de todo artista, y que lo que hace la riqueza e inagotabilidad del arte es, justamente, la manera como cada artista maneja los elementos de su expresión” (Seligson 1988: 74).

Y como modelo, Seligson parece estudiar los detalles de la expresión creativa en Lispector que observa con profunda admiración:

[...] la manera como labora con las palabras hasta hacer de su lenguaje el eco exacto del fluir inexpresable de la conciencia. Inexpresable en el sentido en que no se trata de estar traduciendo un pensamiento o una forma de sentir, sino de estarle dando a la escritura el tono y el ritmo de lo que comúnmente no logramos atrapar cuando estamos pensando o sintiendo. Es como si, de la superficie de un lago o de un campo que estuviésemos contemplando, se nos hablara de lo que, dentro y por debajo de ese lago y de ese campo, hace que sean lago y campo, y que como lago y campo lleguen a nuestros ojos (Seligson 1988: 73–74).

Se hace evidente aquí hasta qué grado la escritura corporal de Seligson se inspira de la expresión sugerente de Lispector. En la palabra-cuerpo de la autora mexicana se plasma lo palpable sin llegar completamente a la superficie de la escritura misma, manteniéndose constantemente en el intersticio entre lo visible y lo invisible, entre palpación e imaginación.

En medio del reconocimiento profundo, Seligson medita también sobre lo difícil que es auto-sondearse al margen de la conciencia: “O sea que es cuestión de un estilo difícil, arduo, en la misma medida en que es difícil y arduo internarse por los meandros de la conciencia, por los recovecos del Yo en la búsqueda de su identidad propia y del ser de las cosas” (Seligson 1988: 74). Tarea difícil que también Hélène Cixous pone al centro de su *écriture féminine* cuando afirma:

Écrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. Affirmation d'une force intérieure capable de regarder la vie sans mourir de peur, et surtout de se regarder soi-même, comme si tu étais à la fois l'autre, – indispensable à l'amour – et rien de plus ni de moins que moi (Cixous 1986: 14–15).

Consideraciones finales

En suma, se ha podido demostrar de qué manera de Souza y Seligson entablan diálogos con el cuerpo: desde el dolor, respectivamente, en vista de la ausencia se motiva la necesidad de relacionarse nuevamente con el propio cuerpo o con otro cuerpo. La palabra escrita o hablada, sin embargo, ocupa una posición fundamentalmente opuesta en estos proyectos. Mientras que en de Souza se explicita una inclinación a la expresividad corporal que se demuestra finalmente inalcanzable por la palabra y la representación dialógica, Seligson opera con la coincidencia de palabra y cuerpo: en su texto, el sujeto se constituye a través de la palabra corporal, a medida que reconoce la escritura como morada del cuerpo. Así, parece transcribir la siguiente afirmación de Cixous que constata: “[...] car ce qui de moi marque tous mes livres rappelle que c'est ma chair qui les signe, c'est un rythme. Médium mon corps rythmé mon écriture” (1986: 64).

El valor ontológico del diálogo se organiza en un nivel introspectivo, respectivamente externalizado. En de Souza, la narradora parece, en momentos, huir de las palabras que enuncia, situándose finalmente

fuera de la propia dicción dialógica y confesional. En el monólogo resultante, opera en un nivel intrasubjetivo acercándose nuevamente a su cuerpo y a su yo. En Seligson, la instancia narrativa, sustentada finalmente por la congruencia de palabra y cuerpo, tiende a la autonomía, imponiéndose.

A través de los diálogos meta-creativos y meta-ficcionales desarrollados por ambas autoras a nivel ensayístico, se hacen presentes no solamente algunos de los elementos conceptuales que sustentan la escritura corporal en de Souza y Seligson, sino que se hacen audibles voces femeninas fuertes que, en diferentes momentos del siglo XX y del siglo XXI, reclaman la atención pública para reivindicar creaciones literarias capaces de contribuir a heterogeneizar la producción cultural hegemónica de mano predominantemente masculina.

* **Berit Callsen** es Doctora en Filología Románica por la Universidad Humboldt de Berlín/Alemania con un trabajo sobre poéticas visuales en la literatura mexicana y francesa de la segunda mitad del siglo XX. De 2013 a 2016 fue asistente de investigación en las Universidades de Würzburg y Hannover. Desde 2017 es profesora asistente de Ciencias Culturales Románicas en la Universidad de Osnabrück. Sus enfoques de investigación son: la visualidad literaria en una perspectiva interdisciplinar, representaciones de diversidad funcional en la literatura latinoamericana del siglo XXI y constituciones del sujeto en la modernidad española. Entre sus últimas publicaciones están los volúmenes *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales* (Iberoamericana/Vervuert 2020, editado con Angelika Groß) y *Authentizität transversal – Multiperspektivische Betrachtungen von 'Echtheit'* (Frank&Timme 2021).

Bibliografía

- Cixous, Hélène (1986). *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.
- Coulon, Ana Luisa (2017). "Sobre el silencio y la voz de Eurídice". En *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. "Soy un reflejo de sol en las aguas..."*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. 71–84.
- de Souza, Patricia (2009). *El último cuerpo de Úrsula*. Lima: Factotum Editores Independientes.
- de Souza, Patricia (2018). *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado*. Santiago: Los libros de la Mujer Rota.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena/Domenella, Ana Rosa (2017). "Introducción". En *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. "Soy un reflejo de sol en las aguas..."*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. 13–27.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena (2017). "La página y lo que queda. La obra ensayística de Esther Seligson". En *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. "Soy un reflejo de sol en las aguas..."*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. 115–126.
- Hernández Piñero, Aránzazu (2011). "Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad". *Lectora* 17. 167–180.
- Palacios Espinoza, Romina Irene. 2019. "Schmerzhaftes Erotik: kranke Körper und sexueller Genuss in *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza". En *promptus. Würzburger Beiträge zur Romanistik*. Würzburg: Verlag des promptus e.V. 117–132.
- Romano Hurtado, Berenice (2017). "De persona y personajes: dramaturgia y representación en la escritura de Esther Seligson". En *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. "Soy un reflejo de sol en las aguas..."*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. 85–100.
- Seligson, Esther (1981). *Diálogos con el cuerpo*. México: Artífice Ediciones.
- Seligson, Esther (1988). *La fugacidad como método de escritura*. México: Plaza y Valdés.
- Seligson, Esther (1991). *Isomorfismos*. México: Textos de Difusión Cultural/Serie Rayuela.

Weltman-Aron, Brigitte (2015). “Il y a de la différence’: Hélène Cixous et la différence sexuelle”. En *Le rire de la Méduse. Regards critiques*. Paris: Honoré Champion Éditeur. 73–86.

Escrituras y subjetividades: una breve aproximación teórica a la crisis de categorías literarias tradicionales

Sandra Jara*

La problematización del lenguaje, y en particular, del lenguaje literario ha sido tema de estudio desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Algunos autores se atrevieron a cuestionar su capacidad *representativa*, al mismo tiempo que ponían en tela de juicio al sujeto cartesiano como sustento de la categoría de autor. Sin embargo, y más allá de estudios aislados, considero que, como movimiento teórico-literario, es el Posestructuralismo -desde mediados de la década del sesenta del siglo XX- el que comienza una aventura intelectual que fue el punto de emergencia de un discurso que se construyó desde ámbitos variados como la filosofía y el psicoanálisis, fundamentalmente, para dialogar, cuestionar y polemizar con la tradición filosófica y los diversos paradigmas teórico-literarios imperantes. Todo ello con el fin de desestabilizarlos y promover una nueva manera de pensar no sólo la literatura, sino también al sujeto y la sociedad. En tal sentido, considero que este movimiento teórico, a pesar de la heterogeneidad de las formulaciones de sus representantes y de la ausencia de un programa sistematizado sobre las cuestiones que abordaré, puede considerarse como uno de los precursores del pensamiento de la Posmodernidad, concepto que se popularizó a partir de la publicación de *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard en 1979.

Dicho esto, no voy a ahondar en los antecedentes que han dado lugar al pensamiento posestructuralista y que promovieron la crisis de las categorías tradicionales de la literatura, tales como la de autor, personaje y géneros literarios. Basta mencionar los nombres de Nietzsche y Freud para señalar a los primeros intelectuales de la cultura moderna que se animaron a transitar por los inciertos caminos de la subjetividad, del lenguaje y del mundo. El primero, considerado el filósofo del

martillo que rompe la noción fundante del sujeto cartesiano para desenmascarar la metafísica y la moral platónica-cristiana; el segundo, elaborando teóricamente el concepto de *inconsciente* -al que ya habían apelado los románticos alemanes- rompiendo, también, la concepción anterior de sujeto consciente postulado por Descartes. A esto se suma el diálogo y las re-lecturas que los posestructuralistas emprendieron con expresiones literarias simbolistas, además de las vanguardistas y experimentales de la posguerra, inaugurando, así, en muchos momentos de sus reflexiones una *poética filosófica* que derrumba los límites discursivos entre lo filosófico y lo literario, para cuestionar al sujeto moderno y al lenguaje entendido como medio de representación del yo y del mundo. Así, se revelaron como una crítica radical del pensamiento de la Modernidad abriendo paso al debate Modernidad/Posmodernidad.

Es desde este contexto que me permito pensar que las nuevas nociones de *escritura* y de *sujeto* aparecen imbricadas o co-implicadas en el pensamiento posestructuralista. Cabe aclarar que utilizo la noción de *escritura* en un sentido amplio, incluyendo en ella las ideas de *texto* de Roland Barthes y de Julia Kristeva, por ejemplo. Pero también la idea de *devenir* postulada por Gilles Deleuze. Aunque desde diversas elaboraciones teóricas y tomando puntos de partida diferentes, todas estas nociones desmontan la concepción de una escritura como técnica al servicio del lenguaje y, por lo tanto, no puede ser comprendida bajo la categoría de comunicación restringida a la transmisión de sentidos, de ideas y de representaciones, como lo explicitó Jacques Derrida (1994: 351). Escritura, texto o devenir, sin ser sinónimos, son términos que impiden reconocer al sujeto autor, cuyo nombre propio e identidad alcanzan la disolución o, más precisamente, su *ausencia*. Subrayo la palabra *ausencia* porque, como se verá más adelante cuando lleguemos a la noción de escritura de Jacques Derrida, es el punto nodal que atraviesan los posestructuralistas en diversas formu-

laciones teóricas, y desde el que se puede comprender una nueva concepción del sujeto que, en el ejercicio de escribir, el autor, su nombre propio, no llega a ser más que la *presencia* de una *ausencia*.

Sería imposible, en este espacio, aludir a cada uno de los fragmentos en que los posestructuralistas han reflexionado sobre la relación entre la escritura y la categoría de autor. Solamente podemos recordar, brevemente, algunos momentos que han marcado una nueva manera de pensar la literatura. Así, es insoslayable recordar el canónico ensayo “La muerte del autor” publicado en 1968, donde Roland Barthes, a propósito de la novela *Sarracine* de Balzac, se preguntaba

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas *literarias* sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. *La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.* (65) (El subrayado es nuestro)

Para Barthes la escritura (en otros ensayos, el texto) marca la ausencia del sujeto cartesiano al anunciar la falta de voz y de identidad vinculadas a la categoría tradicional de autor. De este modo, la relación vida/obra que promovían las lecturas críticas tradicionales, pierden sentido. ¿Qué importa quién escribe? ¿Qué importa la biografía del autor?

Desde otra perspectiva, Michel Foucault en su artículo *¿Qué es un autor?* advierte que “En la escritura no funciona la manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto en el lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que

escribe no deja de desaparecer” (12). Aunque con esta cita Foucault parece seguir la línea de la muerte del autor barthesiana, conserva la categoría de autor para darle un nuevo significado al decir que esta indica el ejercicio de una función consistente en reagrupar un determinado número de textos; es decir, su función no es más que una “proyección [...] del tratamiento que les infligimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de los rasgos que establecemos como pertinentes, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos” (Foucault: 25). En definitiva, como Barthes, se aleja de la concepción del autor como persona, como figura creadora que da origen a la escritura. En todo caso, conserva el nombre de autor no para definirlo como un punto de intersección entre vida y escritura sino para señalar que sólo puede ser la construcción de una sociedad de lectores.

Ahora bien, aunque Deleuze no se consideraba posestructuralista, es indudable que, en algunos puntos, su pensamiento se conecta con este movimiento. En su ensayo *La literatura y la vida*, socava el pensamiento tradicional de que la literatura es una manera del darle forma escrita a lo vivido. Por el contrario, para Deleuze

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso [y] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis), sino encontrar una zona de vecindad de indiscernibilidad o de indiferenciación [...] Escribir no es contar los recuerdos, los viajes los amores y los lutos [...] la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo neutro de Blanchot) (1996: 11-13)

Para Deleuze, el escritor encuentra un territorio donde la escritura es entendida como devenir múltiple con el que ingresa a un proceso particular e inmediato que, al experimentarlo, lo transforma sin ajustarse al modelo preexistente del sujeto cartesiano que presenta a un Yo inviolable y todopoderoso sustentando la categoría de autor tradicional.

De ahí, la hostilidad del filósofo hacia la representación y su preferencia por lo indiscernible que advierte en algunos escritores que no reproducen lo real sino que lo experimentan.

Ahora bien, anteriormente me había referido a importancia de la palabra *ausencia* al tratar de apuntar al lenguaje común del posestructuralismo para referirse a la categoría de autor, ya sea de modo consciente o inconscientemente. Como decía, la ausencia sobrevuela todas las formulaciones que vimos hasta ahora, y opera fundamentalmente cuando el posestructuralismo aborda la cuestión del autor. En mi opinión, es la deconstrucción derrideana la que ha expresado con mayor claridad este tema, cuando el filósofo argelino rechaza la tradicional búsqueda de definición de la identidad del autor, la revalorización del nombre propio, su estatuto de autoridad sobre el texto, del que tradicionalmente era el propietario, y lo expresa de la siguiente manera:

Ausencia del escritor también. Escribir es retirarse. [...] Caer lejos del lenguaje de uno mismo, emanciparlo o desampararlo dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla sola, cosa que no puede hacer más que en lo escrito [...] Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. Respecto a la obra, el escritor es a la vez, todo y nada. (Derrida 1989: 96-97)

Quizá, después de esta cita textual no cabría decir nada más. Solamente me permito apuntar que respecto del autor, Derrida entiende que es la *presencia* de una *ausencia* en el lenguaje excluyendo, así, al pensamiento dicotómico de la metafísica occidental. Es decir, la deconstrucción de la categoría de autor no se sustenta en la destrucción de la presencia en favor de la ausencia. Se trata de la desestructuración de la ilusoria presencia del autor en su escritura, para dar paso a su ausencia pues deja de ser el que domina al lenguaje.

Desde este sucinto recorrido por el pensamiento posestructuralista sobre la categoría de autor que me ha llevado a afirmar la co-implicancia entre escritura y subjetividad por la que cada uno de estos términos adquieren un sentido nuevo, y por la que podemos pensar en la deconstrucción de la categoría de autor tradicional, también nos conduce a abordar dos conceptos que, a mi juicio, les son inherentes. En concreto, me refiero a la *intertextualidad* y a la *metaficción*; nociones que, desde esta perspectiva, permiten a reflexionar, una vez más, sobre el autor, pero además, sobre la categorías tradicionales de *personaje* y de *género literario*.

Si bien varios los teóricos han estudiado la cuestión de la *intertextualidad*, es Julia Kristeva quien en 1967 la acuña por primera vez en la famosa Revista *Critique* para presentar lo que según ella ha sido un descubrimiento teórico de Mijaíl Bajtín con su concepto de *dialogismo*, que reelaboró afirmando que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva: 190). Con esta reelaboración traza una diferencia respecto del corpus textual estudiado por el teórico ruso (Rabelais, Swift y Dostoievski), pero también, remite a cuestiones que trascienden estrictamente literario para incorporar la dimensión de lo social, lo político y lo filosófico.¹¹ Es importante recordar, en este contexto, que en el concepto de dialogismo subyace la idea filosófica del pensador ruso de que todo enunciado involucra al *Yo* y al *Otro* en una relación intersubjetiva, por lo que también se podría decir que Kristeva, desde una perspectiva semiótica, propone sustituir el concepto

¹¹ Es importante recordar que el concepto de intertextualidad ha sido objeto de diferentes definiciones. La elaborada por Julia Kristeva fue bien recibida por los teóricos izquierdistas agrupados en lo que se ha dado a llamar el círculo Tel Quel quienes, en sus escritos, rechazaban toda explicación que promoviera la clausura del texto y de su sentido cuestionando, así, las tradicionales categorías de autor y de personaje.

de intersubjetividad por el de intertextualidad, distanciándose epistemológicamente de Bajtín.¹² En consecuencia, el texto (o escritura) es un mosaico que, para la teórica búlgara, no remite exclusivamente a la cita textual entrecomillada o a la parodia de otro texto, a la palinodia, la paráfrasis, al pastiche, el plagio, el collage, etc. Es decir, para Kristeva la intertextualidad trasciende el campo de lo literario y, por ello mismo, está basada fundamentalmente en reminiscencias que muestran la relación de conexión que se inscribe entre la literatura y los textos de la cultura en general. Dicho en otros términos, de la amalgama -total o parcial- entre diferentes textos/autores emergen nuevos textos y, así, sucesivamente. La palabra deja de ser un acto individual de un autor como productor de un discurso y, transitivamente, la palabra hablada/escrita también deja ser propiedad de un personaje. Todo ello presupone un cuestionamiento a la figura del autor como creador y quiebra la ilusión de que el que habla es exclusivamente el personaje.

En definitiva, la noción de intertextualidad de Kristeva (no exenta de polémicas y discrepancias por estudios posteriores) resulta operativa para revisar el entramado complejo que involucra y transgrede las categorías literarias tradicionales tales como la del autor considerado autoridad y origen del texto, la de personaje poseedor de su propio enunciad y, en cierto modo, para sostener que lo que Derrida denominó la *iterabilidad del signo*, cuyo significante es capaz de repetirse en contextos diferentes pero es irreducible a un único *sentido* (1994:

¹² Sin abordar en sí mismo el concepto de intertextualidad, se puede pensar que en el ensayo “Postulados de la lingüística” Deleuze y Guattari (2000) comprendieron el lenguaje de un modo afín. En efecto, ellos también acudieron a Mijaíl Bajtín como fuente para plantear su pragmática materialista del discurso a partir del concepto bajtiniano de *discurso indirecto libre* con el que, por un lado, cuestionan la noción de sujeto moderno y, por otro, determinan la primera condición del lenguaje en el que el enunciado se comprende como voces dentro de otras voces respondiendo a lo que se dice en determinados campos sociales.

347-372). A su vez, en la línea del pensamiento de intertextualidad de Kristeva, Derrida formuló la idea afín de *injerto* que es útil para marcar la producción de un “tejido interminable de textos que se entrecruzan unos con otros generando constantemente nuevos textos dentro de un proceso de significación plural” (De Peretti: 129) con el que alude a referencias directas o indirectas en un texto que pierden parcialmente su sentido original, al tiempo que socaba la noción privilegiada de autoridad autoral.

Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra. El decir de la cosa es devuelto a su ser-injertado. El injerto no sobreviene a la cosa. No hay cosa como tampoco hay texto original (...) cada texto injertado es continúa irradiando hacia el lugar de su extracción y también lo transforma afectando el nuevo terreno. Es definido (pensado) por dicha operación a la vez que él define (piensa) la regla y el efecto de la operación (Derrida 1975:533)¹³

Anteriormente mencioné que, junto con el concepto de intertextualidad, el de metaficción también trastoca las categorías de autor y, en este caso, particularmente la del personaje y su relación con la categoría de género literario. Al respecto, es conveniente recordar que la noción de metaficción ha estado presente en el debate de la crítica literaria desde la década de los setenta del siglo XX. Desde ese momento, ha recibido diferentes nombres. Sin entrar en el detalle de las diversas

¹³ Desde el mismo concepto de escritura que elabora Jacques Derrida, se puede decir que este filósofo, como Kristeva, tampoco traza una frontera entre textos, lo que establece desde un principio una línea de afinidad con el concepto de intertextualidad. Más precisamente, refutando su unicidad y autosuficiencia, entiende al texto como un entramado o encadenamiento de elementos –fonemas o grafemas- constituidos por otros elementos, pasados y presentes, que producen un nuevo texto que limita la posibilidad de reconocer la identidad autoral y los núcleos petrificados de significación.

definiciones de las que ha sido objeto, las más reconocidas por los ámbitos de estudios literarios han sido, por ejemplo, la *novela autoconsciente*, entendida como la que hace alarde de manera sistemática de su propia condición de artificio y que, por esta razón, examina la relación problemática entre la ficción y la realidad; la *novela reflexiva*, que examina el proceso mismo de la escritura, concentrándose en sus propios mecanismos con el fin de distanciarse del proyecto de representar un mundo imaginario; *novela autorreferencial*, a la que se refiere principalmente a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto; y *novela narcisista*, considerada como la novela sobre la novela, es decir, la que incluye dentro de sí un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística. De un modo u otro, explícita o implícitamente, estas clasificaciones aluden a textos que normalmente están escritos en primera persona y a la participación del sujeto/autor pidiendo explicaciones al personaje o incluyéndose como personaje en la ficción. Esta estrategia deconstructiva del autor tradicional cuestiona no sólo los límites que establecen las diferencias entre la realidad y la ficción, sino también, la suya, su propia existencia. Asimismo, la metaficción nos conduce a interrogarnos sobre las taxonomías tradicionales del género autobiográfico y los vinculados a él, como el testimonio, las memorias y el retrato, por mencionar los más relevantes. Otras definiciones apuntan a una línea de análisis posmoderno tendiente a observar la renovación del lenguaje literario, al experimentalismo formal y a la subversión de los elementos compositivos de la tradición literaria.

Aunque no se puede afirmar que el posestructuralismo se haya ocupado específicamente de la metaficción, no creo que esta sea una categoría de análisis cerrada. Por el contrario, desde la lectura de algunas novelas contemporáneas -que asumen y trascienden la cuestión de los artificios literarios- se advierte *ese más allá y ese más acá de la ficción* que conlleva la deconstrucción del yo moderno, racional y consciente

del género autobiográfico, pues son textos que desestabilizan la categoría de autor y de personaje, al mismo tiempo que plantean interrogantes sobre la propia escritura. Pienso, por ejemplo, en novelas o relatos en los que el personaje protagonista tiene el nombre propio del autor o se esconde en el entramado de un anagrama llegando a ser un nombre no propio. También, en las que aparecen reflexiones sobre la propia escritura donde se afirma, sin embargo y paradójicamente, que ella le es impropia, para expresar, en definitiva, el poder autónomo del lenguaje. Obviamente, este sería un tema a desarrollar más profundamente, pero considero que revisitando el pensamiento posestructuralista, aportaría una nueva noción de metaficción pues alcanzaría un estatuto diferente. A priori, diría que se trataría del estatuto de los famosos *indecidibles* derrideanos que “ya no se dejan comprender en la oposición filosófica (binaria) y que no obstante la habitan, la resisten, la desorganizan, pero sin constituir nunca un tercer término, si dar lugar nunca a una solución en forma de dialéctica” (Derrida 1977: 56) reuniendo tanto lo posible como lo imposible sin llegar a una síntesis. Es decir, desde esta perspectiva la metaficción no se dejaría apresar en un concepto definitivo sino como una *estrategia paleonímica* que permitiría conservar este término como un viejo nombre para revestirlo de otro sentido, para describir el *más allá* y el *más acá* de la ficción, el poder y el debilitamiento del yo/autor, deconstruir la concepción del personaje, la disolución de las taxonomías tradicionales de los géneros literarios (Derrida 1977: 92-93).

Para concluir, es cierto que la mirada posestructuralista sobre las categorías literarias se aleja de toda pretensión científica. Propone traspasar los límites entre la filosofía y la ficción y deja al lector, muchas veces, en estado de incertidumbre respecto de su propuesta teórica. Pero no es menos cierto que nos interpela a leer algunos textos literarios de un modo diferente. Parafraseando a Maurice Blanchot, nos invitan a leer en los textos lo que no está escrito, que no es más que una nueva manera de leer. Sin dudas, no todos los textos permiten ser

leídos de esta *otra* manera. Solo algunos escritores nos permiten observar la transgresión de las convenciones literarias tradicionales. Gilles Deleuze lo expresó muy poéticamente al explicar un texto de Lawrence que cito textualmente para finalizar las anotaciones inconclusas de mi exposición:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura (Deleuze 1999: 204)

* **Sandra Jara** es Doctora en Letras por la Universidad de Valencia (España), Magister en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Es Profesora Titular de la asignatura *Teoría y Crítica Literarias I* del Área de Teoría Literaria de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Además es miembro del Comité Académico del Doctorado en Letras de la misma facultad, e investigadora del Centro de Letras Hispanoamericana (CE.LE.HIS) y del Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC). Es Directora del Grupo de Investigación denominado “ESTUDIOS TEÓRICOS SOBRE SUBJETIVIDADES, GÉNEROS Y PODERES” y, actualmente, dirige el proyecto “*Cartografías de escrituras: identidades, cuerpos y lenguajes*, ambos inscriptos en la Facultad de Humanidades (UNMdP).

Bibliografía

- Barthes, Roland (1968). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 65-71.
- De Peretti, Cristina. (2005). Herencias de Derrida. *Revista Isegoría*, 32. 119-134.

- Deleuze, Gilles (1996). “La literatura y la vida”. En *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama. (5-13).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1999). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2000). “Postulados de la lingüística”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. (81-116).
- Derrida, Jacques (1975). “Los injertos, vueltas sobre el hilado”. En *La disseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos. (533-538).
- Derrida, Jacques (1977). “Entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpeta”. En *Posiciones*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1989). “Edmond Jabés y la cuestión del libro”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Derrida, Jacques (1994). “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?*. Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales
- Kristeva, Julia (1969). *Semiótica 1*. Caracas: Fundamentos.

Maternidades hegemónicas como dispositivos reproductores de la representación sociodiscursiva de los géneros binarios en tres cuentos

Mónica Beatriz Vece* y Clelia Silvina Cruz**

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar el modo en que se desenvuelven maternidades hegemónicas en tres cuentos de autoras argentinas como dispositivos reproductores que orientan la conformación binaria de los géneros. En este sentido, Judith Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* sustenta una de las perspectivas desde la cual realizamos el planteo cuando expresa: “las normas de género requieren la incorporación de ciertos ideales de femineidad y masculinidad, ideales que casi siempre se relacionan con la idealización del vínculo heterosexual” (235). Así, en la construcción de estos ideales opera una producción discursiva con alcance performativo e iterativo. En el corpus de cuentos analizados –“Carta al lobo”, de Laura Devetach (1991), “Los juegos”, de Liliana Heker, (1960) y “La densidad de las palabras” (2000) de Luisa Valenzuela– las madres demandan comportamientos heteropatriarcales, socialmente instituidos, en torno a la identificación de género. Estas representaciones –que tensionan los intereses vitales de las hijas– naturalizan la desigualdad y la subordinación. Este enfoque se apoya, además en las aportaciones de autoras y autores como Sabsay (2005), Hall (2003), entre otros y forma parte del proyecto de investigación “Escrituras, ideologías y representaciones sociales y culturales en la literatura”. Como se desprende de lo anterior, nuestra propuesta de análisis se aparta de los abordajes estrictamente formalistas. En este sentido, adscribimos a una orientación sociodiscursiva del texto literario, pues entendemos que este implica en su configuración artística a otros sistemas de significación como la ideología, la cultura,

la ética, la política, la historia, entre otros. Creemos que esta lectura de índole social nos permite descubrir nuevos sentidos en la producción estética verbal, inscripta indefectiblemente en un determinado contexto, el cual no solo la hace posible y la transforma, sino que también la legitima.

Como la crítica feminista, encontramos en ciertas obras literarias un fecundo campo de análisis con el que develar y desmontar las opresiones sistemáticas infligidas a las mujeres consuetudinariamente. El texto literario, termómetro simbólico del pensamiento social, manifiesta las tensiones de los géneros binarios tradicionales y revela las estructuras de dominio que se han sucedido a lo largo de la historia.

La declinación y la crisis que afectaron al modelo de pareja heterosexual y al modelo de familia occidental visibilizaron la conflictividad que estos paradigmas instauraban al interior de los vínculos no solo domésticos, sino también sociales. Así, se legitimaban asimetrías y relaciones arbitrarias de poder, sostenidas en la praxis por la adscripción, con relación a la constitución binaria de los géneros, a un “esencialismo” dogmático, estructurado sobre fundamentos epistemológicos falaces procedentes primordialmente de la biología y de otras disciplinas.

Performatividad discursiva de los ideales de femineidad/masculinidad

Con nuestra propuesta de análisis nos proponemos reflexionar sobre la temática de la constitución binaria de los géneros a partir de la reproducción del ideal femenino que se revela en la dinámica doméstica y parental madre-hija. En concordancia, con lo que enuncia Leticia Sabsay sobre el feminismo, coincidimos en que este ideal se sustenta, principalmente, en la diferencia sexual:

[...] ha sido la teoría feminista la que se ha ocupado de analizar cómo la diferencia de sexo fue trasladada a categorías sociales y culturales, dando cuenta de la distancia entre el sexo y el género. A través del estudio de la construcción cultural de la identidad de género –clave en la conformación de un orden jerárquico que justificaba la subordinación de la mujer–, señaló cómo esta diferencia fue naturalizada y justificada en el plano ideológico, mediante el recurso a la diferencia de sexo, que sólo daba cuenta de características anatómicas y biológicas (157).

Por otro lado, en la construcción de los ideales de femineidad y masculinidad opera una producción discursiva con alcance performativo e iterativo. Pues como señala Stuart Hall:

[...] las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerar las producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida: una “identidad” en su significado tradicional (es decir, una mismidad omniabarcativa, inconsútil y sin diferenciación interna) (2003:18).

Asimismo, desde la Pragmática, Levinson expresa que: “[...] el acto ilocucionario es lo que se logra directamente por la fuerza convencional asociada con la emisión de un cierto tipo de enunciado de acuerdo con un procedimiento convencional” (227). Pero para que el acto ilocucionario se cumpla, el receptor (alocutario) debe reconocer la intención que tuvo el emisor (locutor). Esto es refutado por Derrida quien, afirma que el poder vinculante no deriva necesariamente de la voluntad del hablante sino, de la fuerza citacional del lenguaje; esa apelación a la cita es lo que le da su fuerza performativa. En correlación con la idea del filósofo francés, Judith Butler afirma:

El alcance de su significación no puede ser controlado por quien la pronuncia o escribe, pues esas producciones no pertenecen a quien las pronuncia. Continúan significando a pesar de sus autores y, a veces, en contra de las intenciones máspreciadas de sus autores (338).

En correspondencia con lo antes expresado, nuestra hipótesis supone la existencia de maternidades hegemónicas en las tres ficciones, que se erigen como dispositivos reproductores de la constitución binaria y desigual de los géneros. En el análisis de los cuentos y de manera exploratoria, describiremos cómo opera discursivamente la pedagogía de la obediencia, el apego a la norma y las consecuencias de su transgresión en el marco del paradigma heteronormado.

Antes de pasar al análisis del corpus literario mencionado, conviene referir que consideramos la maternidad heteropatriarcal como un dispositivo derivado de la ideología de la domesticidad que caracteriza a las sociedades modernas. A su vez, y en esto seguimos a Diz (2020), esta ideología es un “efecto del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo” (67). Ya Foucault (1990) había señalado las tres matrices de las que se originaban y se enunciaban los saberes sobre el sexo: la pedagogía, la economía y la medicina. Así, sobre la base de estas áreas se desarrolló y expandió una industria editorial que reproducía una gran cantidad de discursos de la más variada índole genérica que impusieron el ideal de “la mujer doméstica” (Diz: 67). Este ideal disimuló la función de control social sobre la mujer otorgándole el dominio del ámbito privado y el de las relaciones familiares. De este modo, se estructuró la subjetivación de la mujer como identidad complementaria de lo masculino.

Caso Devetach: “Carta al lobo”¹⁴

En el cuento de Devetach “Carta al lobo” (1991) se evidencia cómo la exigencia materna de obediencia –subalternidad afectivo doméstica– pone en riesgo a la niña. Este es precisamente el reclamo retroactivo que hace Caperucita Roja a su madre cuando dice:

[...] yo fui al bosque porque mi mamá, con esa *maldita costumbre que suelen tener muchos grandes, me mandaba de delegada frente a mi abuela en lugar de ir ella*. ¿No le parece arbitrario que mamá (sin motivos conocidos) mande a nena chica a que atravesara bosque con lobo para llevar manteca y tortas a abuela enferma? *No entiendo por qué, si Ud. estaba en el bosque y ella lo sabía y también sabía de su apetito, esa mamá mía no me acompañó o me enseñó a defenderme*¹⁵.

La pedagogía de la obediencia incuestionable es la que empuja a la protagonista del cuento de Devetach al final “ejemplificador”. Esto, sin dudas, tiene un gran alcance performativo dentro del sistema heteropatriarcal de los géneros: la mujer nunca se defiende, siempre obedece, no se interesa por el conocimiento, no hace preguntas y ocupa el tiempo en tareas domésticas. En este sentido, es significativa la lección que transmitieron las mujeres de la familia a la niña, ante su curiosidad natural: “Si se lo preguntaba a mamá o a mi abuela me contestaban: ‘Porque sí’ o ‘Porque Dios lo quiso’, o que una chica debe estar ocupada y no andar preguntando pavadas”. En otras palabras, a

¹⁴ Este cuento (hipertexto) establece una relación intertextual con el cuento tradicional “Caperucita Roja” (hipotexto). El antecedente en prosa más antiguo y violento de esta historia se remonta al siglo XIV (Francia). Luego, en el siglo XVII circula la versión igualmente cruel de Charles Perrault. Las versiones más difundidas hasta la fecha y con menos carga violenta son las de los hermanos Grimm (información extraída de https://es.wikipedia.org/wiki/Caperucita_Roja).

¹⁵ En varias citas de este trabajo, algunas frases u expresiones que queremos destacar están en cursiva. No consignamos número de página dado que utilizamos para la transcripción de la cita la versión extraída de <https://docer.com.ar/doc/xe8e5n5>

las mujeres no les es legítimo cuestionar el estado de cosas o el *establishment* de ningún campo de la cultura ni de la religión.

La Caperucita adulta, es consciente del perverso mecanismo iterativo que contiene la advertencia materna y social “Cuidado con el lobo” hecha especialmente a las niñas y que supone la responsabilidad de estas, si el lobo las ataca, pues cometieron el “pecado” de andar solas y conversar con extraños. No obstante, este aviso condiciona, además, la construcción de los géneros binarios tradicionales y ubica a hombres y mujeres en el rol sexual hegemónico según su género. De esta manera, observamos que la maternidad –la de la madre y la de la abuela de Caperucita– configurada en el cuento de Devetach es funcional al sistema heteropatriarcal, en la medida que demanda la identificación de género a través de actuaciones específicas a las “caperucitas” (las mujeres): obedecer y no cuestionar. En correlación con lo anterior, los “lobos” (los varones) están programados para ocupar el rol de “depredadores” que atacan o toman lo que quieren y nunca se detienen ante su deseo de poseer: “¿A Ud. le enseñaron algo sobre las chicas que iban al bosque? Seguro que le dijeron que yo solamente era ‘comida’ y que para ser un buen lobo había que comerse una chica”. La cita anterior evidencia la educación del lobo, en el mismo sentido de control de las performatividades de identificación heteropatriarcal que condicionaron a Caperucita a operar siempre como la “niñita indefensa”. En este punto, resulta interesante observar el silencio consuetudinario impuesto a la sexualidad, sobre todo de las mujeres que pone de manifiesto la cita: “Cuando me encontré con Ud. solo recordé la advertencia de mamá: ‘Cuidado con el lobo’. Pero –me dije atolondrada– ¿cuidado de qué?” Caperucita quiere saber de qué debe cuidarse, quiere saber; pero esto es justamente lo que tiene vedado por género.

Caso Heker: “Los juegos”

En el cuento “Los juegos” (1960) la maternidad como estrategia heteropatriarcal de constitución de los géneros se manifiesta a través de los siguientes enunciados iterativos proferidos por la madre de la narradora: “¿Por qué no jugás con la muñeca?”, “¿Por qué estás siempre sin hacer nada?”, “¿Viste cómo te podés entretener cuando querés?”. Esta pedagogía, sin dudas, orienta a la narradora a repetir comportamientos que se ajustan al modelo heteropatriarcal: “Entonces yo saqué la muñeca de la caja y me puse a darle la mamadera”. Por otro lado, el modelo de constitución de los géneros, propiciado desde maternidades hegemónicas, tiene en Silvia –amiga de la narradora– su mejor “alumna”, quien en sus juegos desarrolla la identificación de género heteropatriarcal:

*A Silvia le gusta jugar a las visitas: dice las cosas que dicen los mayores cuando van de visita; las señoras grandes la miran, se ríen y dicen qué pícara. A Silvia le gusta ser grande para decir todas esas cosas en serio y me dijo que yo era una tonta porque nunca me había pintado los labios y que mi vestido era viejo y feo [...]*¹⁶

La cita, asimismo exhibe la orientación hacia los intereses, a los que debe tender la identificación femenina: el embellecimiento del cuerpo (maquillaje) y la moda. La narradora del cuento de Heker manifiesta su rechazo por esta pedagogía limitante que tensiona constantemente sus intereses naturales y los impuestos por género:

[...] si no me pintaba los labios no era porque le tuviera miedo a nadie, era que no me gustaba porque es pegajoso y tiene feo olor. Y que yo tenía vestidos mil veces más lindos que ése y me los ponía todos juntos si quería porque yo puedo hacer lo que me da la gana y nadie me va a decir nada

¹⁶ No consignamos número de página dado que utilizamos para la transcripción de las citas la versión extraída de <https://www.literatura.us/liliana/juegos.html>

pero a mí que me importaba ponérmelos: total para ir a su casa. Y que *a mí me van a comprar un caballo que corra más rápido que un tren cuando cumpla siete años*. Entonces ella me quiso decir algo pero yo no la dejé y que *le dije que además la tonta era ella que todavía leía nada más que cuentos de hadas mientras que yo ya leí un montón de libros largos y de muchas páginas*. Ella se moría de rabia pero yo le dije que *era una estúpida porque decía que los chicos son unos brutos que no saben jugar y eso era mentira porque juegan mucho mejor que nosotras* y si a ella no le gustaba era porque era de manteca.

Como se observa en la cita, la narradora protagonista manifiesta gustos, ideas y tendencias que se distancian de las atribuidas culturalmente a las niñas: no le gusta pintarse los labios, prefiere un caballo a una bicicleta, no se entretiene con cuentos de hadas –a los que considera simples– y lee literatura sin género, por otra parte, no coincide con la representación estereotipada de que los varones “son brutos” y no “saben jugar”. En su mundo interior esta niña se expresa sin limitaciones y es precisamente, el ámbito en donde lleva a cabo sus “venganzas” contra el sistema hostil y que constantemente la orienta hacia una identidad de género que la oprime y la tiraniza. Esto le provoca tal impotencia a la protagonista, quien sobre el final del cuento confluye en el personaje de Silvia, como símbolo del destino sin opciones que le depara su condición de género.

Caso Valenzuela: “La densidad de las palabras”

En el cuento “La densidad de las palabras” (2000) la maternidad como estrategia heteropatriarcal de constitución de los géneros se desenvuelve a instancias del enunciado iterativo declarado por la madre de la narradora cuando esta es condenada a echar sapos y culebras por la boca por maleducada y soberbia: “Tú en cambio nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, bocasucia” (Valenzuela: 94). La cita subraya la finalidad aspiracional excluyente de la mujer y

un atributo inconcebible en ella. Para alcanzar el matrimonio es requisito fundamental callar y solo pronunciar palabras *inofensivas* que no incomoden en el ámbito del sistema falocéntrico.

En la ficción de Valenzuela, la narradora protagonista es la hermana mayor “desagradable” y “orgullosa” de la versión del cuento tradicional “Las hadas” de Charles Perrault. En esta versión se destaca por oposición la conducta y el carácter afable de la hermana menor con adjetivos como “dulce”, “amable”, “hermosa” y cuya cortesía con una camuflada hada en pobre campesina es recompensada con el don de echar perlas y rosas por la boca.

En la versión de Valenzuela, la cortesía de la hermana menor es reinterpretada como la sujeción de la joven al estereotipo del ideal femenino hegemónico heteropatriarcal (echa joyas y flores) y la “soberbia” de la hermana mayor se lee como la autodeterminación para constituir una subjetividad alejada de las convenciones de género. El comportamiento antagónico de las hermanas tiene sus consecuencias sociales: la hermana menor se casa con el hijo del rey y la hermana mayor es excluida por su madre: “fue ella quien me exilió al bosque, a vivir entre zarzas después de haberme criado entre algodones” (94). Otra consecuencia de la autodeterminación de la hermana mayor es la soledad: “Los hombres que quieren acercarse a mí –los pocos que aparecen por el bosque– al verlas [culebras enroscadas en los brazos como pulseras] huyen despavoridos. Los hombres se me alejan para siempre” (96). La *maldición* de la hermana mayor en “La densidad de las palabras” es el ejercicio de la escritura y la posibilidad de la libre expresión de las ideas, sin la restricción y el condicionamiento social que tradicionalmente se impuso a la mujer en este sentido:

[...] ahora estoy sola en el bosque y de mi boca salen sapos y culebras. No me arrepiento del todo: ahora soy escritora. Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas;

las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia (95-96).

El final del cuento de Valenzuela concilia los destinos disímiles de las hermanas y trágico para la hermana mayor en la versión de Perrault, pues estas, después de la distancia que interpuso la adecuación al rol asignado por género por parte de una y la resistencia a someterse a él de la otra, se encuentran en un abrazo sororo y de reconocimiento mutuo:

Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil *ranas enjoyadas* que nos arrullan con su coro digamos polifónico (103).

Conclusiones

Las maternidades observadas en los cuentos de Devetach, Heker y Valenzuela se desenvuelven como dispositivos reproductores de la representación sociodiscursiva de los géneros binarios y enmascaran detrás de su función doméstica el modelado performativo heteropatriarcal. Esta dinámica genera tensión al interior del vínculo familiar madre-hija al orientar la construcción de subjetividades vulnerables (Caperucita), reprimidas (la narradora del cuento de Heker), violentas (el lobo), y excluidas (la narradora del cuento de Valenzuela). No obstante, la Caperucita adulta, adquiere con los años (“todos estos años [...] me sirvieron para mirarme mejor”) la lucidez para desentrañar el dispositivo de la maternidad hegemónica y denunciar sus vicios cuando dice: “esta nieta mía necesita un cuento diferente”. La protagonista del cuento de Devetach ya reclama o preanuncia lo que las sociedades no heteropatriarcales plantean para la educación de la niñez, la ESI, la cual se perfila como una instancia que zanjaría las dis-

tancias y las diferencias no esenciales entre los distintos géneros. Quizás, con esta propuesta, ya no sea posible “el miedo y la oscuridad” que experimentó la niña.

Por otra parte, cabe aclarar que las madres personajes de los tres cuentos revelan en la constitución de sus subjetividades el modelado del mismo mecanismo discursivo e iterativo que condicionó la orientación binaria de los géneros en sus hijas. Esto nos permite señalar que, en las tres ficciones se presenta como “esencial” al género femenino la reproducción de un ideal basado en la pedagogía de la obediencia, la sumisión y la distribución fija de roles. Este ideal de femineidad, sustentado sobre la base de la diferencia sexual, peligrosamente naturaliza la desigualdad y la subordinación de la mujer, pues como lo demuestran las expresiones lingüísticas o enunciados de los cuentos analizados, en ellos opera el poder citacional del lenguaje, que es justamente, el factor que les otorga fuerza performativa, en el contexto de la cultura hegemónica.

Para terminar, diremos que el relato de Heker y las versiones reescritas de los cuentos tradicionales de Devetach y Valenzuela se presentan como material textual apropiado para pensar, deconstruir y propiciar la transformación de las dinámicas que instauran vínculos de subalternidad. Las protagonistas de los cuentos padecen las consecuencias de sus identidades vulneradas (sexualización precoz, represión y exclusión) y advierten sobre la necesidad de establecer relaciones que no condicionen las subjetividades heterogéneas. Este el desafío del nuevo paradigma social en el que la premisa es no orientar a ser de una determinada manera según las características biológicas, sino convivir armoniosamente con las infinitas formas posibles de ser y estar en el mundo.

***Mónica Beatriz Vece**, profesora en Letras por la Universidad Nacional de Catamarca. Actualmente cursa la *Maestría en Estudios de Lectura y Escritura* (UNCA). Ejerció como docente de *Lengua y Literatura y Latín y Cultura Latina* en el nivel medio. Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra *Griego y Literatura Griega I* y colabora en las cátedras *Introducción a la Literatura y Teoría y Crítica Literaria I* de la Facultad de Humanidades (UNCA). Ha integrado varios proyectos de investigación vinculados al área de la crítica literaria. En este momento es codirectora de la revista académica *Letralia* del Departamento Letras de la Facultad de Humanidades (UNCA).

****Clelia Silvina Cruz** es profesora adjunta en la Facultad de Humanidades de la UNCA. Miembro titular del Consejo Superior de la misma casa de altos estudios. Es docente investigadora categorizada. Forma parte del proyecto de investigación “Escrituras, ideologías y representaciones sociales en la Literatura”. Integra también el proyecto “Variedad lingüística. Aspectos gramaticales, pragmasociolingüísticos y pedagógicos”. Ha integrado el equipo docente de la *Diplomatura Universitaria en Lengua y Gramática del Español*. Dicta cursos y talleres dirigido a diferentes niveles educativos. Ejerció en el nivel medio y en institutos de educación superior.

Bibliografía

- Butler, Judith. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, trad. Alcira Bixio.
- Diz, Tania. (2020). “Furiosas, zombies y asesinas. Amas de casa de la segunda mitad del siglo XX”. *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, 3. (65-78).
- Foucault, Michel (1990). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Barcelona: Siglo XXI.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción ¿Quién necesita “identidad”?”. En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. (13-39).
- Levinson, Stephen Curtis (1989). *Pragmática*. Barcelona: Teide.

- Sabsay, Leticia (2005). "Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas". En Arfuch, Leonor (ed.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros. (155-170).
- Valenzuela, Luisa (2008). "La densidad de las palabras". En Ministerio de Educación, Plan de Lectura. *Palabras escritas para vos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Artes Gráficas Rioplatense. (92-103).

Monte de Venus de Reina Roffé: una novela sin corsé

Martha Barboza*

Todo lo que el mundo desprecia me gusta a mí. Y no sé si yo me consuelo con eso, no sé. Tengo tendencia a acercarme a la gente que tiene defectos físicos. Sin embargo, esa misma gente me ha hecho mucho daño, ellos me ven más anormal a mí. Me rechazan, no pueden soportarme. Yo soy peor que todos, aunque no me falte una pierna, ni una mano, ni un ojo. Mi enfermedad es incomprensible.

Reina Roffé

Si bien desde década del noventa, la narrativa hispanoamericana ha venido experimentando una serie de transformaciones temático-discursivas en las que se inscriben ideologías, se representa el inconsciente colectivo o se construyen figuraciones sobre un sujeto provisorio, disidente, múltiple y marginal, y las significaciones se vuelven inestables y ambiguas (Figueroa Sánchez 2011), no puede afirmarse, de manera absoluta, que tales innovaciones impliquen la emergencia de una literatura radicalmente “nueva”, pues siempre habrá voces y textos “precursores” o “adelantados”. Textos que iniciarán un proceso de desterritorialización a través de líneas de fuga que derivarán en una cartografía literaria heterogénea y descentrada, tanto en sus formas como en sus contenidos. En otros términos, es posible leer ya en estos textos precursores, la deconstrucción de los binarismos fundamentados en la superioridad de un término sobre su opuesto, origen indiscutible de los estudios sobre el otro –las minorías, las mujeres–, la sexualidad y los poderes, tan en boga en el quehacer literario y cultural de nuestros tiempos (Figueroa Sánchez 2011). Se propician, de ese modo, itinerarios de lecturas donde las identidades se fisuran y desmarcan de los condicionamientos hegemónicos. Voces, escrituras

disidentes, nómades, diaspóricas entran y salen de las estructuras típicas de los relatos canónicos y terminan convertidos en una masa discursiva amorfa en la que domina la contaminación y desdiferenciación de géneros. Asimismo, temáticas alejadas, extópicas, con respecto a las producciones tradicionales, abordan implícita o explícitamente cuestiones como la homosexualidad, el crimen, el narcotráfico, la memoria, la fragmentación sociocultural del espacio, las migraciones, el feminismo, entre otras, que (con)viven, leen, escriben, representan los espacios que los sujetos habitan y comparten.

Precisamente, uno de los temas que ha estado presente en la literatura hispanoamericana, y más puntualmente en la argentina, es la homosexualidad, visible por su misma invisibilidad se ha manifestado a través de diferentes formas normativas y retórico-discursivas. Sin embargo, su abordaje tanto en el plano cultural como en el literario (especialmente en el de la crítica literaria), ha tenido, más bien, un carácter elusivo, correctivo o eliminatorio. Es en este sentido que Gabriel Giorgi afirma que, como identidad y categoría, la “homosexualidad” se construyó desde la ficción normativa “que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones; ese origen y ese sedimento determinó, en gran medida, los modos en que la homosexualidad se inscribe en la cultura”, generando así un espacio “donde lo que se ‘es’ es lo que condena a ‘no ser’”. (2004: 9). Tal ficción normativa, ha ejercido, desde mediados del siglo XIX, no solo el control y disciplinamiento de los cuerpos sociales y sexuales considerados “al margen o fuera de la ley”, sino que también ha tratado de hacerlo, según el momento, en las producciones culturales y literarias. Se pone en evidencia, de este modo, un recorrido histórico en el que

la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo “improductivo”. Los homosexuales han sido no el único, pero sí el más persistente cuerpo de la “decadencia”: existencia contra natura, estériles, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político. (Giorgi 2004: 9)

La construcción de un modelo de representación de los cuerpos homosexuales a través de una gramática de identificación y de diferenciación termina, entonces, consolidándose en un imaginario socio-cultural, expresado por una multiplicidad de discursos y formas retóricas que definen al sujeto homosexual fuera del sistema considerado “normal”. Se impone, de ese modo, la lógica binaria de pensamiento en la que términos como raro, enfermo, anómalo, extraño, permiten la invención de historias, y el trazado de límites de una cartografía que encierra, margina y aísla al sujeto no deseado. Todo confluye en esa ficción normativa que, a su vez, genera una multiplicidad de discursos en los que los cuerpos homosexuales son objeto de la violencia de una lengua que les otorga una identidad y ser “reales”:

la “ficción normativa” no es una ilusión o una imaginación que encubre o reprime una “realidad”: es una ficción que se vuelve “realidad”, que se hace cuerpo e identidades, que se reapropia y diversifica en culturas, lenguajes y prácticas, que instituye, en fin, una representación social y un régimen de cuerpos. Y es normativa porque nace para regimentar sexualidades e individuos, recodificando deseos, prácticas y contactos, con el objeto de suprimirlos o reencauzarlos (Giorgi 2004: 19)

Sin embargo, estos procedimientos de exclusión que se proyectan hasta el siglo xx, no han impedido que la literatura, sobre todo la que se produce después de la década del sesenta, despliegue entramados, más o menos explícitos u oblicuos, para mostrar el carácter artificial y

represivo de esas figuraciones construidas por una ficción normativa convertida ya en “sentido común”. La literatura deviene espacio de resistencia donde las subjetividades y la materialidad misma de los cuerpos homosexuales nómades se lanzan hacia una deriva transgresiva que busca hacer frente a una sociedad que los borra, niega u oculta por temor o por deseo (Molloy 2004).

Es importante señalar aquí que los estudios críticos que abordan el tema de la homosexualidad, en la historia de la literatura argentina y latinoamericana, son más bien recientes y, en la mayoría de los casos, se han ocupado preferentemente de la homosexualidad masculina. En esta línea, se destacan los trabajos de Daniel Balderston (1998; 2004; 2005), Gabriel Giorgi (2004), José Amícola (2000), Jorge Salessi (1995), José Quiroga (2000), Osvaldo Bazán (2004), entre los más reconocidos. No han corrido con la misma suerte los estudios sobre el lesbianismo y sus representaciones (aunque lenta y tímidamente esta situación tiende a cambiar), pues si bien los textos de los autores mencionados resultan de gran relevancia por sus aportes sobre una variedad de perspectivas y posicionamientos, “no está de más problematizar la dicotomía “productividad sobre lo homosexual masculino y exigüidad sobre lo lesbiano en su relación con las jerarquías todavía vigentes en el binomio hombre/mujer.” (Arnés 2011: 44). No obstante, en el marco de esta exigua producción, no se puede dejar de mencionar el trabajo, en cierto modo, precursor de Silvia Molloy (1998).

A mediados de la década del sesenta, la producción literaria experimenta una especie de “apertura” a la circulación de textos más osados, atrevidos y transgresores, lo que significará una amenaza para las sagradas bases morales del ser nacional, y una elevación aún mayor de la barrera del pánico y el temor.

La censura cultural en estos años erigirá dos grandes fantasmas: el del peronismo-comunismo, por un lado; el del libertinaje y la degeneración

sexual, por el otro; y en casi todos los casos, estos dos últimos significantes serán complementarios e intercambiables con aquellos que remiten a la dimensión político-partidaria. (Avellaneda en Maristany 2008: 93).

Las representaciones literarias de la subjetividad individual y colectiva abren el juego no solo a fuerzas que se oponen a los códigos de la ficción normativa dominante, sino también a manifestaciones literarias supuestamente de avanzada, pero que solo refuerzan las imágenes cristalizadas por la *doxa* (Maristany 2008: 93). En este sentido, resulta acertada la reflexión de Didier Eribon cuando expresa:

Los textos literarios que han asegurado lo que se podría llamar hoy la ‘visibilidad’ o la ‘legibilidad’ homosexuales han movilizad igualmente las maneras de pensamiento y los modos de percepción más homofóbicos y, en consecuencia, los han alimentado. Han contribuido en gran medida a difundir los esquemas negativos a través de los cuales el siglo XX imaginó el personaje del homosexual y reafirmó su hostilidad a la homosexualidad (en Maristany 2006/2007: 6).

Sin embargo, a pesar de los vaivenes políticos y socioculturales, el camino de la resistencia ya está trazado y las huellas que va dejando pueden leerse en algunas producciones, si se quiere “atípicas” para la época, como en los casos de Perlongher y Lamborghini. Así también, circulan algunas obras, con mayor o menor suerte, no en la clandestinidad sino “en un margen de legalidad siempre inestable, sujetas a los caprichos de censores atentos a las patologías infecciosas político-sexuales que intentan contaminar el cuerpo nacional” (Maristany 2010: 94). Entre estos textos “ilegales”, la mayoría publicados ya en la década del setenta, se encuentran *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini, *The Buenos Aires Affair* (1972) y *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Sólo ángeles* (1973) de Enrique Medina, *La boca de la*

ballena (1973) de Héctor Lastra y *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé.¹⁷

La que marca la diferencia, entre las obras mencionadas, es *Monte de Venus* por tener a una mujer, Reina Roffé, como su autora y porque la protagonista es una lesbiana. De hecho, es una novela que, apenas publicada, fue objeto de una rotunda censura y sacada de circulación. Está estructurada en dos partes: la primera, extensa, dividida, a su vez, en cinco capítulos, identificados con números romanos, con la trama convencional propia del relato novelístico narra la vida de un grupo de alumnas, del que forma parte Julia Grande, en un tradicional colegio nocturno para señoritas; las “Grabaciones pasadas en limpio” en las que Julia Grande relata su vida, y una especie de diario en el que se registran los hechos sociopolíticos del momento. La segunda parte y final es breve, en ella confluyen y se funden la trama narrativa del liceo con el relato de Julia a la profesora de literatura Sáenz Ballesteros, quien graba las cintas, aunque la última, es realizada por Julia, quien supuestamente también las “pasa en limpio”.

Ambas partes están en concordancia con las historias que se narran. Así, las “Grabaciones pasadas en limpio” se presentan como una forma discursiva “inclasificable” con respecto a los géneros narrativo-literarios tradicionales, corresponden, más bien, a tipos discursivos propios del periodismo. Constituyen un texto híbrido en el que confluyen rasgos propios de la (auto)biografía, el testimonio, la memoria, el monólogo. Además, en el nombre que llevan estos apartados puede leerse el desplazamiento desde la voz, física, oral, fijada en las cintas del grabador, al espacio de la escritura, lo cual implica una “traducción”, una “limpieza” previa a la construcción del relato escrito, más allá de su pretendida fidelidad. Es el espacio narrativo de la voz hecha cuerpo en la escritura para dar testimonio de una identidad sustancial

¹⁷ Una mención especial merece *Habitaciones* de Emma Barrendeguy, escrita a fines de la década del cincuenta, pero publicada recién en 2002.

que se resiste a la “ficción normativa que nombra e instituye una clase de individuos cuya existencia es definida como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones” (Giorgi, 2004: 9). Por otro lado, el relato de la historia que transcurre en el colegio está construido según las pautas de una novela convencional. Entre ambas formas narrativas, se presentan, con la estructura de un diario, fragmentos de noticias, breves referencias sobre hechos sociopolíticos que suceden en la Argentina de los setenta y comentarios de la narradora (supuestamente una de las alumnas del colegio) sobre algunos hechos que la involucran a ella o a sus compañeras en el contexto del colegio. Pequeños relatos que luego se irán integrando gradualmente al cuerpo de la historia protagonizada por las alumnas del colegio, más precisamente, cuando la militancia política ingresa en este ámbito educativo: “FEBRERO 14- *A través de un mensaje, Juan Perón propone la formación de un Frente Cívico de Liberación Nacional.* MARZO 16- *¿Por qué las mujeres tenemos que ganarnos el puesto al lado del hombre sólo como una sombra?*” (cursiva en el original) (3-5).¹⁸

Dominan, en la novela, los personajes mujeres, cada una con roles bien determinados ya sea dentro del orden establecido o rebelándose frente al mismo. En cambio, son escasos los personajes varones, los que cumplen, en sus diferentes actuaciones el rol esperable de machos dominantes, exponiendo así el lugar subalterno de la mujer, papel, en la mayoría de los casos, aceptado y defendido por algunas de ellas.

Antes de subir al aula, Antonio Benítez discutió con Alicia un asunto pendiente. Trató de hacerle entender que él era un hombre libre que no se ataba a nadie y menos a una mujer. Ni siquiera a la legal, que había demostrado ser la más inteligente aceptando el pacto: estar jun-

¹⁸ En adelante abreviaremos *Monte de Venus* como MV.

tos bajo el mismo techo pero cada uno hacer su vida. Aunque su esposa tenía la integridad de comportarse como una verdadera madre de familia, dedicada a su hogar y a guardar las apariencias. Lo que le brindaba la tranquilidad de conservar el buen nombre de sus hijos.

-Los hombres somos así –dijo Benítez- y la gente no nos mira mal. Para ustedes es distinto. (57)

-Berretines -dijo Mecha-. Seamos un poco más realistas. Para mí lo más concreto que me presenta la vida es casarme, tener un par de chicos y ser una feliz ama de casa (91)

Al margen de la división sexual binaria, están Julia, declaradamente lesbiana en su relato grabado, condición que oculta en el colegio, y dos homosexuales varones: uno (auto)reconocido en el reducido entorno marginal que comparte con Julia, y el otro, profesor del colegio, en el *closet*.

A los seis años comencé a masturbarme y no dejé de hacerlo nunca. Entonces pensaba en mujeres grandes, me gustaban las mujeres de cierta edad. De la mujer lo que más me llamaba la atención eran los senos, esa imagen despertaba en mí la necesidad de masturbarme (20).

-No quiero dejarte mal esta noche –dijo ella y se le ofreció.

-Vestite –respondió él con altanería.

-¿Pero, por qué? ¿Hace unos minutos estabas dispuesto a matarme? ¿Qué pasa con vos?

-No me gusta acostarme con putas que se ofrecen sin más ni más.

-No -dijo Mecha exaltada-, la verdad es otra. Yo creo que vos sos uno de esos tipos homosexuales y afeminados con terribles complejos.

-¿Cómo se te ocurre una cosa así? –dijo con la voz temblorosa. (101)

Todos los personajes, colectiva o individualmente, construyen una cartografía dialógica donde sus voces se cruzan, se enfrentan, se asocian para trazar los contornos de unas subjetividades que permitan el

autorreconocimiento o extrañamiento frente a los modelos socialmente contruidos e incorporados al “sentido común”, binario, heteronormativo y patriarcal con sus roles sexuales-sociales “claramente” definidos y delimitados. Quienes no encajan en este orden o sistema están condenados al “exterminio”, a la invisibilización, o a los márgenes de la ciudad. Julia, en el contexto del colegio, es la “rara”, “la gran mentirosa”, todas saben sobre su homosexualidad, pero ninguna lo dice directamente. En cambio, en su relato, su vida fluye con la “normalidad” determinada por su autopercepción y por su forma de concebir el mundo, con sus relaciones lésbicas abiertas, directas, a veces públicas, sin condenas, pero no por ello menos conflictivas. ¿Es acaso el mundo y la vida que inventa o imagina para ella?

Pensó en contar alguna de las sensaciones que le producían algunos de los vestigios de la naturaleza en la ciudad, para demostrar que también podía ser reflexiva y literaria. Sin embargo, Victoria solo le exigía un muestrario de anécdotas, narradas con crudeza en un lenguaje telegráfico, vivo espontáneo. Le había dicho: [...] Quiero que el personaje sea el que hable (111) [...] “No sé si en todo lo que he contado, mentí o exageré en algo” (113)

Como su apellido, Julia se engrandece en su rol protagónico de lesbiana declarada (aunque desconoce la existencia y el sentido de dicho término para nombrar su condición sexual), cuando se inviste en la voz narradora de su historia, aunque por diferentes circunstancias y conveniencia se ve obligada a actuar como mujer, para trabajar o prostituirse, lo que le valdrá ser objeto de una violación y terminar embarazada: “Yo entré en esa variante porque necesitaba plata y porque me gusta torturarme con los hombres. Los detestaba a todos. Para mí acostarme con ellos era una especie de sacrificio, de mística del deber (89); o bien, asumir el papel de la “buena hija” que sus padres esperan de ella, cada vez que regresa a su pueblo de General Rodríguez –algo

que hace con frecuencia toda vez que se ve acorralada afectiva y económicamente, son regresos forzados al “hogar normal”, espacio en el que se ve obligada al simulacro—: “Señor —le dije a Juan Carlos dándole el paquete— cumpla con su deber de padre levándole este regalo a su hijo’. Nos miramos y comenzamos a reírnos. Cuántos diferentes papeles uno debe representar en la vida. Cuánta parodia triste y burlesca debemos soportar” (85). Sin embargo, su figura se empequeñece cuando se convierte en la alumna oscura, silenciosa, “rara”, que no encaja en un entorno como el del colegio donde la mayoría de sus compañeras responde al modelo estandarizado y dominante de mujer que la institución y la sociedad imponen.

Estas oscilaciones en su comportamiento social y subjetivo se producen según los espacios por los que Julia se desplaza: en las calles, colectivos urbanos, barrios marginales, bares y hoteles de “mala muerte” de Buenos Aires y Mar del Plata, es Julia, la lesbiana, aventurera y pendenciera, mujer cuando lo requiere la ocasión. En el liceo nocturno de señoritas y en General Rodríguez, es la mujer esperable, aunque para sus compañeras sea “rara”. Se configura, así como un sujeto nómada que no solo está en permanente desplazamiento espacial, sino que su nomadismo implica también una resistencia a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta, por lo que casi todos sus actos y comportamientos sociales e individuales se definen por la subversión de las convenciones establecidas (Braidotti 2000). Tal es también su comportamiento con los varones que se relaciona sexualmente obligada, los que, de algún modo, buscan su “reconversión” y la ratificación de su condición de machos dominantes: “Cuando le pedí explicaciones por su comportamiento solo dijo: ‘¿No sabías, acaso, que para los hombres todo lo que tiene agujerito sirve?’” (51). Finalidad que, en última instancia, tiene el embarazo y la maternidad como consecuencia de una violación, todas acciones vinculadas con lo que Giorgi llama “cultura del exterminio”. Y para

ratificarla, nace Daniel, el hijo varón esperable, pero sin padre legítimamente reconocido, que pasa por relaciones filiales atípicas o “anormales” o las inesperables socioculturalmente: primero, con Bety, una de las parejas de Julia; luego, con un amigo homosexual, que actúa de padre para salvar las apariencias ante su familia; con Alfredo con quien Julia acuerda una ficticia relación de pareja que le proporciona cierta estabilidad económica, no afectiva, y le permite solventar los gastos de su hijo y de la enfermedad de su madre, y finalmente, con Victoria Sáenz Ballesteros, la profesora de literatura, relación que termina siendo una estafa para Julia, pues esta mujer se aprovecha de sus sentimientos y el relato de su historia es finalmente despreciado y descartado cuando logra su objetivo: apropiarse del niño y dejar a Julia en soledad, despojada de su hijo, de la ilusión de un amor que nunca fue y del libro prometido.

Julia pone el cuerpo en las palabras para generar un discurso alternativo, casi confesional, capaz de representar un/su mundo otro, diferente del convencionalmente aceptado. Busca transmitir aquello que está flotando en el aire y que muy pocos alcanzan a percibir o se niegan a hacerlo. A través del lenguaje modela su propia identidad, reafirma su autopercepción como no mujer. En el mundo de su historia, las líneas divisorias entre lo homosexual y lo heterosexual, se borran, se hacen difusas, para destacar que las diferencias no importan a la hora de la representación, de la interacción entre subjetividades.

En un contexto sociopolítico en el que la represión y la censura son las dominantes instaladas en todas las esferas de la vida de nuestro país, Roffé, desde la ficción narrativa crea un mundo posible que abre sus puertas a “realidades y sujetos” que carecen de la presencia –y se resisten a ella– que el mundo actual exige según una gramática heterosocial, binaria y patriarcal. De ese modo, historias y sujetos culturales ocultos o invisibilizados, como Julia Grande o el profesor que se resiste a salir del *closet*; voces silenciadas, como la de la alumna Barú que

clama por los derechos de las mujeres o por mejores condiciones de estudio en el colegio, se apropian del espacio narrativo como una posibilidad de expresión y puesta en escena de las diferencias sociales, sexuales y culturales. Roffé, con *Monte de Venus*, se anticipa a lo que Ludmer denomina literatura postautónoma cuando ésta afirma que:

Aunque muchas escrituras siguen usando esas divisiones clásicas de la tradición literaria (la tienen como centro y quieren encarnarla), después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas: otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras. (Ludmer 2010: 127)

Sin abandonar totalmente la estructura novelística tradicional, Roffé incorpora otras formas discursivas que alteran la ortodoxia genérica de la novela. Así, en las “Grabaciones pasadas en limpio”, la memoria, la (auto)biografía y el testimonio estructuran una trama que funciona como ruptura, liberación y catarsis, para fundar otro territorio, otra identidad, ajena a la impuesta por una sociedad y cultura falocéntrica y heteronormativa. *Monte de Venus* exhibe ya una incipiente y particular poética narrativa a través de una “geografía alternativa”, donde se instalan lealtades múltiples que surgen de la pluralidad y de las “pulsiones de otro lugar”, un espacio narrativo en el que la transgresión y la mezcla de códigos, la exaltación del descentramiento y de la marginalidad, son sus características (Aínsa 2010: 3). La novela se configura, al mismo tiempo, como el lugar de la autopercepción y de su condena. Es el punto de fuga y su reterritorialización en tanto el espacio del *otro* en el que su protagonista (re)construye su subjetividad *otra*, ajena al territorio construido para los sujetos “normales”, rompiendo así con los hilos del apretado corsé de los parámetros socioculturales establecidos y de la tradición narrativa dominante.

***Martha Barboza** es Licenciada en Letras y Especialista en Entornos Virtuales de Aprendizaje. Profesora Adjunta de las cátedras Literatura Hispanoamericana, Teoría Literaria I y II en la carrera de Letras de la Sede Regional Tartagal-Universidad Nacional de Salta. Actualmente, cursa el Doctorado en Humanidades (área literaria) de la Universidad Nacional de Tucumán. Desde 2002, dirige Proyectos de Investigación vinculados con la literatura hispanoamericana, acreditados en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa.).

Ha publicado el libro *Hacer “práctica” la literatura* y numerosos artículos en revistas especializadas y actas de congresos sobre literatura latinoamericana, ha dictado varios seminarios y ha participado, en calidad de expositora, en reuniones científicas nacionales e internacionales.

Bibliografía

- Aínsa Fernando (2010). “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”. En Ángel Esteban y otros (eds.) *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1-27.
- Arnés, Laura A. (2011). “La lesbiana y la tradición literaria argentina: *Monte de Venus* como texto inaugural”, *Lectora*, 17, 41-52.
- Avellaneda, Andrés. (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Eribon, Didier (1999). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona, Anagrama.
- Figuroa Sánchez, Cristo R. (2011). “Necesidad y vigencia de la teoría literaria/debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia”. En Albeiro Arias (comp.), *Ensayistas contemporáneos: Aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana*. Bogotá: ARFO Editores, 30-43.

- Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Molloy, Sylvia (2004), “Contratapa” de *Sueños de exterminio* de Gabriel Giorgi. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Maristany, José Javier (2008), “Fuera de la ley, fuera del género: escritura homoerótica en la Argentina de los 60/70”, *Lectures du genre*, nº 6: Género, transgénero y censura. http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_6/Maristany.html
- Maristany, José Javier (2006/2007), “Figuraciones literarias del homoerotismo en la ficción de los 60/70”. En *Hologramática literaria*, Año II, Nº 3, V2, 5-29
- Roffé, Reina (1976). *Monte de Venus*. Buenos Aires: Gráfica Devoto.

Teorizaciones de género y literarias en María Moreno: *El Affair Skeffington*

Marcia Moscoso*

En el presente trabajo se analizan las teorizaciones sobre literatura y sexualidad que aparecen en la novela *El Affair Skeffington* (2013) de María Moreno. Se explica cómo este texto parece teorizar sobre *la inexistencia de un original en la dimensión sexo-genérica y en la literaria*. También se abordan las representaciones de escritora, qué concepción sobre la obra literaria subyace en este escrito y qué nociones sobre la identidad y la sexualidad se presentan.¹⁹ En ese sentido, se examina cómo se interpelan esas nociones mediante diferentes estrategias ficcionales, tales como el uso de múltiples heterónimos, las alusiones metarreferenciales y el empleo de la parodia, entre otras cuestiones. Esta inclasificabilidad literaria e identitaria puede ser leída desde una perspectiva queer.²⁰

La posible lectura queer de esta novela se sustenta en que es una obra que problematiza las visiones dicotómicas y cuestiona la categoría de autor, el estatuto de “verdad” del discurso histórico y del biográfico

¹⁹*El Affair Skeffington* relaciona varias cuestiones que Moreno aborda en sus entrevistas y que permiten establecer algunas constantes en su poética: la mezcla de los géneros y de lo alto y lo bajo, el autoplagio, etc.

²⁰ Puede leerse como *queer* desde el momento en que es una novela que cuestiona las lógicas binarias. Por ejemplo, la lógica del éxito y del fracaso (Halberstam 2018) o la temporalidad heterolineal (Muñoz 2020). Por su parte, el término queer es sumamente complejo así como la diversidad de teorías existentes en torno a él. No hay una única mirada acerca de este enfoque; incluso en algunas interpretaciones se lo contempla como un momento dentro de la historia de la disidencia (Rubino 2019). Por ende, mis consideraciones sobre “lo queer” son solo una posible versión de la teoría queer, que no es ni universal ni única.

así como los límites entre realidad y ficción.²¹ Además, el espacio ficcional de París-Lesbos que aparece en la novela, habilita nuevas concepciones acerca de la temporalidad, por fuera de lo heterolineal (Muñoz 2020) y de las lógicas binarias (Halberstam 2018). Asimismo, interpela la concepción cis-heteronormativa de las identidades, las sexualidades y los géneros como nociones cerradas, configurando una crítica a los veredictos sexuales y a la forma en que inciden sobre las subjetividades (Eribon 2017).²² También se polemiza con las formas de distribución y organización de los afectos y emociones del pensamiento cis-heteronormativo capitalista, tales como asociar el matrimonio heterosexual con un “final feliz” y la felicidad con el hallazgo de “un buen hombre” (Ahmed 2020).²³ Algunxs de lxs autorxs que se consideran para este análisis son Arnés (2016), Molina (2014) y Angilletta (2018), quienes indagan cómo María Moreno cuestiona las convenciones sexo-genéricas y literarias en sus escritos mediante el uso de diversos recursos ficcionales.

²¹ Además de interpelar la temporalidad y las formas de conceptualización del pensamiento cis-heteronormativo, en la novela se realiza una subversión de la autoridad (por ejemplo, de la categoría de autor y de las instancias de legitimación literarias) y se la pone en suspenso desde un lugar de enunciación disruptivo que propicia adrede las múltiples desorientaciones (Arnés 2016). También es una novela que realiza una desnaturalización y politización de la sexualidad, del sexo y del género (Córdoba García 2005), por ejemplo, mediante el nomadismo genérico de Dolly. En otras palabras, desde una mirada queer las identidades se presentan como abiertas, flexibles y contingentes.

²² Los veredictos sexuales se imponen a lxs sujetxs como consecuencia de las estructuras sociales, raciales, sexuales, de género, entre otras, que se heredan históricamente. Delimitan las formas de vivir y percibir y autorizan o prohíben ciertas formas de ser o de actuar (Eribon 2017). Por consiguiente, ejercen una fuerza coercitiva sobre los individuos que es difícil evadir.

²³ Ahmed (2020) problematiza la asignación de sentidos fijos a ciertos afectos o emociones y señala cómo esas constelaciones de significaciones estables se relacionan con asegurar el status quo y el conformismo. Al huir de su matrimonio, Dolly huye de ese destino cis-heteronormativo “feliz”.

Análisis de El Affair Skeffington

El Affair Skeffington plantea una serie de desorientaciones disruptivas que tensionan distintos órdenes: sexual, textual, territorial y literario mediante la creación de cartografías imaginarias, como es el caso de París-Lesbos, espacio ficcional que posibilita poner en tela de juicio mandatos reguladores en distintos planos (Arnés 2016). Lxs distintxs autorxs que analizan la novela resaltan que en ella priman las incertidumbres (Molina 2014); se configura una nueva habitabilidad (Angilletta 2018) a partir de la configuración de espacios imaginarios alternativos a los hegemónicos; se presentan formas de vida disidentes con respecto a las nociones de éxito-fracaso (Halberstam 2018) y se hace una puesta en escena de la negación de Moreno de “hacer obra”, a través de la su figuración literaria Dolly (Sabo 2015), entre otras cuestiones.

Así, en *El Affair Skeffington* hay una desorientación (geopolítica, genérica, sexual y textual) que se propone a nivel ficcional (Arnés 2016). Se construye en torno a apropiaciones y falsas atribuciones y plantea un juego que tensiona las identidades mediante el uso de múltiples heterónimos (María Cristina Forero es María Moreno que a su vez es y no es Dolly Skeffington) y tanto la autora (Dolly) como la biografía y los poemas son apócrifos.²⁴ Además, María Moreno se presenta también como un personaje más al realizar una entrevista a la nieta de Skeffington, conversación que también es imaginaria.²⁵ En consecuencia, cada uno de los elementos que aparece en la novela sustenta

²⁴ En una entrevista (2013) que Ezequiel Alemian le realiza a María Moreno, ante la apreciación del periodista de que ella en su libro *El Affair Skeffington* vincula los heterónimos con lo performático, Moreno señala que estos son “performances gráficas, escritas”. Esto puede sugerir que concibe la noción de género en sintonía con lo aseverado por Butler (2018), es decir, como en permanente construcción.

²⁵ En una entrevista (2019) que Beatriz Vignoli hace a María Moreno, la escritora asevera que le interesa el género entrevista como un laboratorio de escritura, como

el artificio literario y el juego de mediaciones ficcionales (dado que el archivo al que se alude como fuente documental de todo el relato es también un archivo imaginario). Entonces, en *El Affair Skeffington* no solo se cuestionan las fronteras de la identidad sino también las literarias: Dolly y la misma estructura de la novela son itinerantes e inclasificables. Algunos rasgos de esta narrativa son la ausencia de identidades rígidas (hay un nomadismo constante de clase, género y sexualidades); la elaboración de nuevas cartografías imaginarias, las preocupaciones feministas, “la reconstrucción de genealogías minoritarias o disidentes [...] la parodia de la literatura ‘seria’, los desvíos de las citas de autoridad y los cánones y el homenaje al fracaso y la desorientación” (Arnés 2016: 35).

Por su parte, y en consonancia con Arnés (2016), Molina (2014) sostiene que *El Affair Skeffington* se basa en la “puesta en duda” permanente de su nombre, del personaje, de los heterónimos e inclusive de Lo Real, entre otras cuestiones. Asimismo, Molina afirma que si bien la narración alude a los espacios del París de los veinte, la lectura crítica que realiza Moreno es una politización travesti-feminista sobre la teoría psicoanalítica y un trabajo de deconstrucción de la política de izquierda. Además, estx autorx señala que aunque la novela se ubique en los años veinte, los debates teóricos a los que hace referencia son posteriores ya que aluden a textos que aparecieron entre 1970 y 1990.

una ficción del encuentro aunque lo usual sea que se lo lea como el género más referencial. Así, en *El Affair Skeffington* el género entrevista se transforma en un espacio de experimentación literario, acorde a la exploración literaria que se consuma en toda la novela. En esa misma entrevista, Moreno indica que su escritura se caracteriza por la contaminación, por la mezcla (lo que puede abarcar la indefinición de los géneros, la indeterminación de los límites entre realidad y ficción, entre otros aspectos, rasgos presentes en *El Affair Skeffington* y en varios de sus escritos).

Así, la novela aborda una gran diversidad de temas, juega con distintos tiempos, entremezclando todas esas cuestiones y propiciando, adrede, la confusión.

Por otro lado, Angilletta (2018) asevera que *El Affair Skeffington* es una novela precursora en la literatura argentina porque construye una nueva habitabilidad: presenta nuevas formas de imaginar ciertos espacios habitados por mujeres, cuestiona los roles tradicionalmente asignados a las mismas y, a través de la configuración de un mundo imaginario, expone códigos que modifican las fronteras del reconocimiento. En otras palabras, por ejemplo, en el caso de Dolly, se construye un personaje que cuestiona los roles genéricamente asignados y los subvierte. Entonces, para Angilletta, esta novela es una ficción argentina que funda “nuevas formas íntimas y de imaginaciones de lo común” (2018: 97).

Otra de las dimensiones clave de la novela es la alusión al fracaso, en concreto, el fracaso de Dolly como autora consagrada. Esto se sugiere a partir de la incorporación de la biografía de Dolly en el libro titulado *Los que no fueron* (autorxs que tienen obras inéditas o fragmentarias). Esto posibilita relacionar *El Affair Skeffington* con las teorías queer del fracaso dado que este marca una ruptura con lo establecido, posibilita huir de las normas disciplinarias impuestas por el orden cis-heterosexual (Arnés 2016). También puede englobarse dentro de lo queer la resistencia a asimilarse que plantea la novela, su inclasificabilidad y el nomadismo identitario de Dolly.

La interpelación a la institución literaria que realiza Moreno aparece también en entrevistas y ensayos posteriores a *El Affair Skeffington*.²⁶

²⁶ Por ejemplo, en el ensayo “Literatura y constipación” (Moreno 2014) se presenta como una procastinadora serial de sus publicaciones (siempre difiere los plazos de entrega). También configura esta imagen de escritora en el postfacio de *El Affair Skeffington* (2013) donde señala que terminó su novela debido a que su coeditor se instaló en su casa y ella no podía salir porque la cerradura estaba rota.

Moreno construye una figuración de sí en la que se distancia de los escritores solemnes y define su tarea de creación literaria destacando el autoplagio, el cartoneo y el reciclaje (Sabo 2015).²⁷ Así, cuestiona los cotos expresivos impuestos a la literatura e interpela el mandato de originalidad de la obra literaria, dado que ostenta cómo fracasa cada vez que quiere publicar un libro nuevo. Por ende, adopta una postura estética y ética que se enfrenta al valor de la obra literaria y cuestiona los mecanismos regulativos de la escritura y el mandato de hacer obra como mecanismo de asimilación e institucionalización (Sabo 2015:76). De este modo, realiza una inversión de la escena de acreditación de todo escritor ya que ostenta su fracaso reiterado en la publicación de ciertos libros y su imposibilidad para cumplir en tiempo y forma con los libros que le piden que escriba.

Las teorizaciones sexuales y literarias en *El Affair Skeffington*

En *El Affair Skeffington* aparecen tentativas de teorización sobre el género, las sexualidades y la identidad (Eribon 2017) y la creación literaria. En la novela subyace la idea de que no existe un original literario, tampoco en cuanto al género. En otras palabras, no se puede acceder al original ni en la dimensión literaria ni en la sexo-genérica y la estructura de la novela de Moreno hace explícita esta imposibilidad dado que continuamente se desabastecen las certezas: las citas y las aclaraciones presentes en la novela causan adrede confusión, desvíos, digresiones (Arnés 2016:31), y también hay un devenir constante en

²⁷ Moreno dice que suele reciclarse mucho, que es una especie de cartonera de sus propios textos y que esa acción se relaciona con poder reunir sus textos periodísticos en libros en algún momento (Pablos 2016). Por otra parte, también Moreno señala que el “autoplagio” se refiere a que ella recicla sus propios textos, inclusive, párrafos completos usándolos en un nuevo contexto; se roba a sí misma. Además explica que su literatura es plebeya porque escribe por dinero, para obtener el pan (Rodríguez 2019).

Dolly. Por consiguiente, se pone en evidencia que no es posible encontrar un original y que la historia se basa en manipulaciones y exclusiones, ya sea de las mujeres, ya sea de las personas con sexualidades disidentes, ya sea de una exclusión sustentada en la clase social, entre otras cuestiones.

El Affair Skeffington crea una cartografía imaginaria, un universo ficcional alternativo que cuestiona el régimen patriarcal y heterosexista al “reinscribir voces y subjetividades dejadas de lado” (Arnés 2016:31). De manera lúdica, los juegos metaficcionales ponen en entredicho la literatura (las instancias de consagración literaria, la noción de autoría) y la historia (su noción de “verdad”). En varias secciones de la novela aparece el acto de cotejar acciones atribuidas a Dolly con “fuentes documentales”, tarea que parece realizar Glassco puesto que es quien escribió la biografía de Dolly. Esa acción de verificar la “verdad” de lo aseverado aparece parodiada por diversas frases que mezclan distintos registros, uno más coloquial y otro que evoca la riguridad documental. Por ejemplo: “Hay algo que no cuaja” (Moreno 2013: 42); “Siguiéndole el tren, podemos imaginar”; “*Un paso más* (el subrayado es nuestro)”; “*Un paso suplementario y todavía más osado* (otro subrayado nuestro)” (43).²⁸ El cotejo con “fuentes documentales” aparece también en la entrevista a la nieta de Skeffington presente en la novela. En concreto, Lily Tate niega que su abuela Dolly se haya travestido y señala que la anécdota del hombre que confunde a Dolly con un muchacho es apócrifa (60). El uso de la palabra “apócrifa” es recurrente en la novela, por lo que se convierte en un recurso metaficcional que tensiona la veracidad de lo narrado. Otro caso similar se evidencia cuando Dolly y la baronesa se salvan de ser atacadas por un grupo de varones porque se asustaron al pensar que estaban enfermas. Entonces, se dice que “es probable que la anécdota sea apócrifa; no existe prueba alguna sobre el estado de salud

²⁸ El subrayado forma parte de las citas textuales.

de Skeffington” (28).²⁹ Un ejemplo que expone otra posible referencia metaficcional se presenta en el momento que se indica que es probable que nadie recuerde a Dolly, “como si no hubiera nacido nunca” (56). Así, nuevamente se alude a la naturaleza apócrifa de la escritora norteamericana.

Dolly es una fugitiva que ha logrado huir del orden que la delimitaba como hija o esposa, en otras palabras, como mujer. Entonces, esa alteración del orden posibilita que empiece la creación (Arnés 2016); es decir, lo abyecto es explorado como potencialidad: a Dolly “la criaron bien, por eso ahora deseaba vivir mal” (Moreno 2013: 18).³⁰ Tanto la huida de distintos órdenes como las ausencias que configura pueden leerse como una teorización sexual y literaria subyacente en esta novela: la imposibilidad de encontrar un original sexo-genérico y literario. Se discute la existencia de ese original en dos planos: mediante la polemización del mito del escritor (ya que se cuestiona la existencia

²⁹ La cursiva es mía.

³⁰ En ese sentido, Dolly expresa que “un autor es una construcción ligada a la oportunidad de la historia, el éxito de la traducción [...], el trabajo físico de los colaboradores y las distintas escuelas de interpretación de cada tiempo” (Moreno 2013: 32). Es decir, la consagración de lxs autorxs se realiza en base a exclusiones porque no cuentan con la “oportunidad de la historia” o no cumplen con los criterios hegemónicos de consagración, entonces son excluidos de la historia literaria. En esa línea, Halberstam (2018) explica que en los fracasos muchas veces pueden encontrarse potencialidades, puesto que visibilizan qué criterios de selección operan en una sociedad cis-heteronormativa. Tal vez sea ese el gesto de Dolly al negarse a publicar y a verse sometida al juicio de la crítica. Otra forma de interpelar la institución literaria y la categoría de autor aparece cuando Dolly realiza producciones artísticas sustentadas en el principio “arte que va de nadie en nadie” (Moreno 2013: 37), es decir, textos basados en un “‘azar organizado’ donde el lenguaje tuviera la posibilidad de hacer de las suyas” (37) a través de ese arte que circula. También, la expresión “de nadie en nadie” problematiza la noción de autoría.

de la autoridad del autor) y por medio de la creación de un “mito contra-natura” (Arnés 2016).³¹ Puede verse, entonces, como esa itinerancia de la narración es también una itinerancia constitutiva del personaje de Dolly (Arnés 2016: 35).

Asimismo, en el espacio de París-Lesbos se traza una nueva cartografía imaginaria sexo-disidente mediante la puesta en escena de devenires de clase, género y sexualidades (Arnés 2016). Hay una interpelación lúdica entre el lugar de pertenencia y las divisiones sexo-genéricas: París-Lesbos es un territorio que no obtura las posibilidades de ser o de no ser.³² Se trata de un lugar donde se esbozan también las potencialidades del fracaso (y en esto Arnés recupera a Halberstam 2018): Dolly, al ser una escritora *que no fue*, pone en evidencia cómo la heterosexualidad se afianza en una lógica de productividad y del éxito y decide sustraerse de esa lógica. Al presentar la historia de *los que no fueron* posibilita visibilizar una mirada alternativa acerca de la vida, de los afectos, del trabajo (Arnés 2016). Configura así un lugar de enunciación alternativo con respecto a la lógica binaria y capitalista del éxito y del fracaso, desafiando la tradición literaria patriarcal. El “dale que” a partir del cual Moreno crea su novela (como explica en el postfacio) le permite indagar en su narrativa las posibilidades del fracaso y cómo este preserva “algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as” (Halberstam 2018: 15).³³

³¹ En otras palabras, un mito sobre las disidencias sexuales al estilo de Preciado en “Terror anal” (2009), cuando alude a la castración anal; un mito destinado a discutir con el orden sexo-genérico dominante.

³² Moreno alude a la libertad de no ser, de no cumplir con los mandatos impuestos por la cis-heteronormatividad. Por ejemplo, en el ensayo “La flor de la edad es mañana” (2001) reivindica la libertad de *no ser joven*, de estar tranquila en la vejez.

³³ Moreno explica que el comienzo de esta novela fue lúdico, como el “dale que” de lxs niños, lo cual permite pensar en una concepción de la ficción como un juego o simulacro de lo real.

Además, así como Dolly huye de la lógica del éxito-fracaso, también parece escapar de la temporalidad heterolineal (Muñoz 2020) por la potencialidad queer que evoca el espacio de París-Lesbos, a la manera de una utopía sexo-disidente. Se configura un pasado que habilita pensar en el presente y proyectar un futuro alternativo. A saber, permite salirse de la temporalidad autonaturalizante del tiempo heterolineal que naturaliza las desigualdades (Muñoz 2020). Tal como destaca Muñoz, “una nueva puesta en escena queer del pasado nos ayuda a imaginar temporalidades nuevas para interrumpir el tiempo heterolineal” (2020:286). De este modo, es posible usar pasados utópicos para cuestionar el presente, con el fin de “imaginar un futuro que es inimaginable” en función del tiempo normativo o heterolineal (2020: 298). Asimismo, esto puede vincularse con la idea de Angilletta sobre la nueva habitabilidad que posibilita la ficción de Moreno. Angilletta explica que la novela de Moreno es precursora de cierto tipo de ficciones que “construyen espacios a modo de mapas, de nuevas formas de intimidad y de los vínculos de la amistad entre mujeres” (2018: 95) al explorar nuevas formas de imaginar la vida de las mujeres: nuevas maneras de habitabilidad.

En relación con las nuevas formas de habitabilidad, es clave la organización de las emociones que expone la novela: no solo se muestran las posibilidades del fracaso y de huir de un “final feliz” heterosexual sino también las oportunidades que surgen cuando se escapa de la razón patriarcal y se incursiona en la locura: Dolly junto con la baronesa parecen reivindicar su locura.³⁴ Por lo tanto, la desorientación consti-

³⁴ En *El Affair Skeffington*, Glassco indica irónicamente que Dolly y la baronesa “enloquecían por turnos” y que solían visitarse mutuamente en el manicomio (Moreno 2013: 29). Cabe agregar que Moreno aborda en forma recurrente el tema de la locura y lo trata sin connotaciones negativas, como en el libro *A tontas y a locas* (2001).

tuye una forma de interpelar la razón. Como señala Arnés en las ficciones lesbianas de fines del siglo XX “el único error posible es la razón [...] y es de allí de donde habrá que escapar” (2016:24). En este sentido, el personaje de Dolly se desvía de la razón pero también del camino establecido para la felicidad, de “los guiones de felicidad como dispositivos de heterosexualización” (Ahmed 2020:197). Así, se aparta del amor heterosexual y de la “posibilidad de un final feliz” en el sentido tradicional (Ahmed 2020), es decir, del ideal cis-hetero-normativo; es más, huye de esta clase de amor, se exilia de este. La huida revela cómo la felicidad puede operar coercitivamente (Ahmed 2020) cuando impone preceptos sexo-genéricos asociados a ciertas emociones: ser feliz es seguir un determinado camino y toda desviación del mismo se presenta como indicio de infelicidad.³⁵ El exilio de Dolly muestra cómo cuando “el camino se convierte en una pregunta, nos volvemos conscientes de la posibilidad” (2020: 437). Se exponen nuevas posibilidades de habitar el mundo por fuera de lo establecido.

En suma, *El Affair Skeffington* es una novela que permite elaborar imaginarios alternativos a los hegemónicos y a la lógica binaria cis-heteropatriarcal. Como señala Molina (2014), su gran aporte como novela reside en las derivas que propone, las cuales interpelan la categoría de autor, las instancias de consagración de la obra literaria, los límites entre realidad y ficción, y las identidades y las sexualidades. Asimismo, la novela presenta potencialidades queer ya que posibilita reflexionar acerca de las formas de construcción de las lógicas binarias (éxito-fra-

³⁵ En *La promesa de la felicidad*, Ahmed (2020) problematiza esas constelaciones de sentido y asociaciones fijas que se establecen sobre los afectos y las emociones y polemiza con la “positividad tóxica” del capitalismo. Así, la infelicidad puede ser un modo de reflexionar acerca de los límites de la felicidad y el malestar, una forma de salir de lo establecido, de encontrar caminos alternativos a los hegemónicos.

caso, varón- mujer, etc.), exponiendo otros modos de pensar las temporalidades (por fuera de lo heterolineal) o el fracaso, entre otras cuestiones.

Consideraciones finales

En el presente trabajo se llevó a cabo un análisis de *El Affair Skeffington* con el propósito de indagar que teorizaciones sexuales y literarias subyacen a la misma tales como la inexistencia de un original tanto en la dimensión sexual e identitaria como en la literaria. Es una novela que se sustenta en la confusión, en el desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción, porque se plantea no solo la imposibilidad de referir lo “real”, de escribir una biografía “auténtica”, de ser fiel a la “Historia”, entre otras cuestiones, sino también el devenir identitario de sus personajes, en especial el de Dolly Skeffington. Además, por la mezcla entre distintos géneros (literarios o sexuales) que se presenta en esta novela, por su resistencia a ser asimilada en alguna clasificación, es plausible leerla desde una mirada queer dado que presenta un fuerte cuestionamiento a las lógicas binarias: muestra una puesta en escena queer acerca de un pasado que permite pensar temporalidades novedosas que sean disruptivas con el tiempo heterolineal y posibilita romper con las visiones estrechas, trascender el horizonte cisheteronormativo, “imaginar un futuro que es inimaginable” (Muñoz 2020:298).

A través de la interpelación de los veredictos sexuales (Eribon 2017) que realiza la novela, posibilita discutir con ellos, intentar abrir la temporalidad (salirse, al decir de Muñoz, de la temporalidad cerrada de lo heterolineal) que esos veredictos clausuran. Esa apertura solo es posible, como señala Eribon, por medio de la movilización y de la reflexión teórica que permita subvertir lo establecido. Así, *El Affair Skeffington* es una ficción que provoca desorientación (ya sea geopolítica, ya sea genérica o textual) y promueve una visión amplia que va más

allá de las maneras de conceptualizar dualistas y los hábitos monológicos (Arnés 2016). Constituye una narrativa que genera reflexión sobre los límites del centro, sobre lo que pasa cuando se trascienden los binarismos y se da lugar a categorías inestables en constante devenir, cuando “la estirpe patriarcal es burlada y la tradición reterritorializada” (Arnés 2016:27).

Por consiguiente, *El Affair Skeffington* es una ficción que contribuye a propiciar “nuevas formas íntimas” e “imaginaciones de lo común” (Angilletta 2018:97) dando lugar a otras formas posibles de transitar mundos públicos, privados e íntimos por fuera de lo establecido (Angilletta 2018), es decir, evoca imaginaciones siempre en la conmoción de lo que está por venir, al decir de Molina (2014). Abre nuevas posibilidades que trascienden el camino normativo del amor heterosexual y el “final feliz” en el sentido tradicional (Ahmed 2020). Huye de los guiones de felicidad preestablecidos y problematiza así las asociaciones fijas de significaciones con respecto a las emociones y los afectos y expone cómo el malestar y la huida pueden ser maneras de salir de lo establecido, de hallar trayectos distintos de los hegemónicos y de abrir nuevas posibilidades de contemplar el mundo.

* **Marcia Moscoso** es Profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional del Comahue, docente en el nivel medio y Becaria de Investigación Graduada de Iniciación (enero 2018-diciembre 2019) con el plan de trabajo “Mujeres ensayistas en la prensa argentina: María Moreno, Sandra Russo y Marta Dillon”, en el marco del proyecto de investigación “Retóricas y modos de representación en discursos políticos, críticos y literarios en la Argentina reciente” (Código 04H/158). Actualmente Becaria de Investigación Graduada de Perfeccionamiento (enero 2020-diciembre 2022) con el plan de trabajo “Políticas de representación estética y estrategias textuales en la literatura argentina: María Moreno y Marta Dillon”, en el marco del proyecto de investigación “Políticas de representación estética, discurso social y retóricas en la cultura argentina” (Código 04/H183).

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2020). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Angilletta, Florencia (2018). “Ficciones argentinas desde el género: un archivo vivo”. *Revista Tropelías*, N° 3. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2620/2397>
- Arnés, Laura (2016). “Ser o no ser. Cartografías afectivas en el *Affair Skeffington* de María Moreno”. *Revista Hologramática*, N° 24, Vol. I, Año XII. 21-38. Disponible en: http://www.ciencia-red.com.ar/ra/usr/3/1638/h24v1p21_38arnes.pdf
- Butler, Judith (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Córdoba García, David. (2005). “Teorías queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. En Córdoba, David., Saéz Javier y Vidarte, Paco (2005). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, mestizas*. Barcelona: Egales. 21-66.
- Eribon, Didier (2017). *Teorías de la Literatura: sistemas de género y veredictos sexuales*. Argentina: Waldhuter editores.
- Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- Molina, Daniel (2014). “Sobre *El Affair Skeffington* de María Moreno”. Disponible en: <https://medium.com/@rayovirtual/sobre-el-affair-skeffington-de-mar%C3%ADa-moreno-e64221a3e250>
- Moreno, María (2001). *A tontas y a locas*. Argentina: Sudamericana.
- Moreno, María (2013). *El Affair Skeffington*. Argentina: Mansalva.
- Moreno, María (2014). *Subrayados*. Argentina: Mar Dulce.
- Muñoz, José Esteban (2020). *Utopía queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Preciado, Paul B. (2009). “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. En Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina. 135-174.
- Rubino, Atilio (2019). “Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura”. *Revista Luthor*, N° 39, 9. 62-80.
- Sabo, María José (2015). ““Porque no habrá obra”. El archivo en la escritura de María Moreno”. *Orbis Tertius*, N° 22, Vol. XX. 68-79. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07/7160>

Entrevistas a María Moreno:

Alemian, Ezequiel (2013). Disponible en: <https://medium.com/los-in-rockuptibles/entrevista-a-mar%C3%ADa-moreno-fc495581d116>

Pablos, Gustavo (2016). “María Moreno: soy una especie de cartonera de mis textos”. Diario *La voz*. Disponible en: <https://www.la-voz.com.ar/numero-cero/maria-moreno-soy-una-especie-de-cartonera-de-mis-textos>

Rodríguez, Aloma (2019). “El alcohol me salvó de experiencias que me parecen más terribles”. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/entrevista-maria-moreno-el-alcohol-me-salvo-experiencias-que-me-parecen-mas-terribles>

Vignoli, Beatriz (2019). “Yo suelo contaminar lo alto con lo bajo, el lacanés de salón con el lunfa de tango”. *Revista Barullo*. Disponible en <https://barullo.com.ar/yo-suelo-contaminar-lo-alto-con-lo-bajo-el-lacanes-de-salon-con-el-lunfa-de-tango/>

Nombres propios y (des)identificación en *Fruta podrida* de Lina Meruane

Agustina Ibañez *

La novela *Fruta podrida* (2007) de la escritora chilena Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970) expone al lector ante una escritura putrefacta que exhibe las contracciones, expansiones y mutaciones de un organismo enfermo hasta tornar indisoluble el binomio cuerpo/palabra. La historia narrada emerge como una sumatoria de injertos (Derrida 1975) que se retraen y se propagan dando lugar a una anatomía escritural a-céntrica, abierta y en constante tránsito. El sustantivo “fruta” del título, noción que anticipa la presencia de lo vegetal y lo frutícola, se ramifica y reaparece en los diferentes apartados que constituyen el texto hasta penetrar los cuerpos, los nombres y las identidades construidas en el relato.

Fruta podrida comienza con un epígrafe del escritor español Javier Tomeo al que le sigue la sección “Plan fruta”, narrada desde una voz en tercera persona que, a modo de preámbulo, nos adentra en la vida de dos “hermanas a media” (Meruane: 23) que viven en un pequeño poblado de un campo chileno llamado “Ojo seco”. La hermana mayor, María del Campo, es una química-pesticida que está embarazada y que se encuentra a cargo de una planta de producción de frutas; la menor, Zoila E. del Campo, es descripta por el discurso médico, y por su hermana, como una “enferma crónica”, “diabética”, a la espera de un posible trasplante de páncreas. A este primer apartado se suman dos más titulados “Moscas de la fruta” y “Fruta de exportación” que, desde diferentes voces narradoras interpoladas por fragmentos del “cuaderno de Composición” escrito por Zoila irán desentrañando los sucesos de la historia. La novela culmina con un cuarto apartado llamado “Pies en la tierra” que es un extenso monólogo de una enfer-

mera de un Hospital, posiblemente ubicado en Nueva York, que entremezcla en su discurrir un diálogo con la mendiga-Zoila. Las líneas finales de este monólogo, a las que se anexan puntos suspensivos, refuerzan la inconclusión y el carácter rizomático (Deleuze y Guattari) de la historia y de la escritura. Pues, lejos de funcionar como cierre de la novela, el monólogo de la enfermera potencia la recursividad y el dialogismo (Bajtín) escritural remitiendo intertextualmente a los versos del “cuaderno deScomposición” de Zoila, pero también, al epígrafe de Tomeo que inaugura la novela. De este modo, cual cáscara de fruta, el texto de Meruane se repliega sobre sí mismo desdibujando la idea de origen y fin que rige la categoría de libro tradicional. Producto de esta iterabilidad (Derrida 1971), la escritura, pero también los cuerpos y las identidades descompuestas allí alojadas, se tornan legibles haciendo que la textualidad advenga espacio de reconstrucción corpórea y subjetiva.

En rigor, y atendiendo a las anotaciones de Zoila, podría pensarse que la S en imprenta mayúscula que intercala gráficamente en sus llamados “cuadernos deScomposición” no solo habilita la lectura simultánea de “cuadernos de composición” y “cuadernos de descomposición” sino que, y en tanto consonante obstruyente fricativa, inscribe en la letra, en esa puesta en escritura, la falta de aire y de existencia de su cuerpo-diabético en desintegración. Asimismo, y si se tiene en cuenta el mito en torno al origen de esta consonante, podría señalarse que esa S mayúscula funciona como una ramificación más de lo vegetal en la escritura fragmentada de Zoila. Vale recordar que, de acuerdo al mito, fue Cadmo quien, advirtiendo la falta de letras de Tebas, decidió arrancarle los dientes a una serpiente y sembrarlos con el propósito de cultivar el buen hablar (Salvador y Lodaes). La letra S, derivada de la decimonovena letra del alfabeto protosinaítico *shin* que significa diente, es la que simboliza por antonomasia la fábula. De este modo, y así como el “cuaderno deScomposición” se interpola en las diferentes secciones de la novela, la S en mayúscula se incrusta en el

intento de composición escritural de Zoila dando cuenta de la imposibilidad de pensar su corporeidad y su identidad fuera de un contagio con lo vegetal y lo animal. La escritura se entiende, así, como una zona de infección donde los géneros discursivos, los reinos y las voces narradoras franquean sus límites para afirmar un espacio *otro* que subvierte los sistemas de poder y asevera una sintaxis que escapa de la linealidad, el orden y la norma.

En las últimas líneas del monólogo incluido al final del relato, la enfermera se pregunta: “¿Dónde [está] el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizás entonces pueda callarme...” (Meruane: 204). Esta corporeidad-femenina sin bordes que excede las posibilidades cognoscentes de la voz a cargo de la última sección del relato desestabiliza y perturba la idea de organismo y estructura. Se transforma por su carácter expansivo en lo incontrolable y en lo temible. Zoila es la “fruta podrida”, “el agente comunista” (Meruane: 170), “una subversiva” (175). Al igual que la plaga que invade la plantación de su hermana María o que la protesta que las temporeras realizan en la fábrica, la enfermedad del cuerpo de Zoila intenta ser controlada y cercenada para evitar su propagación. No obstante, y pese al intento de disciplinamiento (Foucault) del cuerpo-femenino que ejecuta el discurso-médico, el cuerpo-insurrecto de Zoila se esparce afectando a otros cuerpos. De este modo, mientras la carne de Zoila es intervenida, medicada y analizada, mientras su cuerpo se descompone en líquidos (orina, sangre) que los médicos estudian para devolverle la sanidad a su cuerpo-insano, Zoila se va descomponiendo también en palabras, en versos, que le permitirán hacerse de un cuerpo propio.

Continúo mirándome en mi reflejo amarillo y multiplicado de las botellas: ahí estoy toda yo, hasta la última gota de mí en estado puro pero concentrada, envasada, amontonada yo en el suelo del baño.

Enrosco las tapas. Abro mi cuaderno y anoto frases que luego descompongo en versos, mientras espero (Meruane: 63, comillas en el original)

Esta escritura putrefacta, entendiendo por ello una palabra alterada y descompuesta, es inseparable de la idea de sujeto que sobrevuela en la propuesta estética de Meruane. En rigor, los sujetos contruidos en *Fruta podrida* lejos de levantarse como individuos cerrados, limitados o anclados en su sí-mismo, se presentan como entidades que fluctúan hacia lo vegetal/frutícola dando cuenta de la imposibilidad de separación de reinos que, desde una lógica binaria, deberían permanecer aislados. A esta permeabilización de las fronteras yo/otro, se suma la falta de un nombre capaz de garantizar su unicidad y su identidad como instancias únicas e intransferibles. La función del nombre, entonces, se deconstruye (Derrida 1997) hasta dinamitarse en abreviaturas y mayúsculas por parte del discurso médico que la etiqueta como: Z.E.C. (Meruane: 63). De este modo, la intervención de la ciencia sobre el cuerpo-enfermo trae consigo la descomposición subjetiva de la protagonista que va virando de una disgregación corpórea hacia la desarticulación de la palabra, del nombre y/o su pérdida. A continuación, se recorrerán algunos de estos aspectos con el propósito de demostrar que las subjetividades contruidas en Meruane se alejan de una concepción esencialista de identidad, acercándose a esa idea deleuziana de que el nuevo hombre, el *superhombre* en términos nietzscheanos, es “el advenimiento de una nueva forma de hombre” (Deleuze: 170) cargada de animales, rocas, de lo inorgánico, del ser del lenguaje y de nuevos códigos que dislocan y fundan nuevos modos de existencia.

Del nombre propio como expansión hacia lo vegetal

Aunque lo más sencillo, el verdadero comienzo,
seguirá siendo el nombre

Lina Meruane, *Fruta podrida*: 188

Si se acuerda que el nombre propio es la palabra que por excelencia sirve para identificar, clasificar y definir al ser, observamos que ya desde su presentación la protagonista de *Fruta podrida* se encuentra desdibujada. Es presentada como “la Menor” y como “Zoila E. del Campo” tanto por las voces narradoras que tejen el discurso como por su hermana María. Estos modos de designarla presentan una clara distinción. Por un lado, nos encontramos con su nombre propio: Zoila E. del Campo; y, por otro, con una suerte de pseudónimo o nombre *otro* que reemplaza al patronímico y se inscribe sobre él. Lejos de funcionar como marcas cercenadoras de su identidad, tanto su nombre como el pseudónimo conducen a una generalización y a un borramiento subjetivo. Pues el patronímico “Zoila E. del Campo”, sumerge al ser en la amplitud y en la extensión ya que en la misma cadena significativa leemos simultáneamente: un nombre (Zoila), la inicial de otro nombre omitido (E.) y un apellido (del Campo) pero, también, un verbo en primera persona (soy) seguido de un artículo (la), la letra E. y un modificador (del campo). Se advierte, entonces, que el nombre de la protagonista de Meruane condensa en su interior dos aspectos contradictorios. Por un lado, y en tanto nombre, aparenta ser un intento de definir al ser. Por otro lado, y por el contenido de su estructura, constituye la afirmación de esa dificultad. En otros términos, el nombre aparece para nombrar ya no al sujeto sino la imposibilidad de su identificación. Fuera de precisar o limitar, ramifica al individuo hacia otros entes disímiles a su sí-mismo. Zoila, palabra cuya etimología nos remite a “vida”, se presenta desde su nombre inconclusa y por venir. Pues al verbo “ser” que leemos en el nombre que

la nombra, se añade un artículo (la) que no antecede a ningún sustantivo. Instancia que, por su falta, habilita la posibilidad de ser llenada con múltiples significantes: “¡soy la, soy la! Y después, otra vez, ¡soy la quién, la María pues!” (Meruane: 54), le dice burlonamente el Viejo a cargo de su cuidado. Entre la infinitud de posibles sustantivos con los cuales “completar” su ser, los otros personajes insisten en acabar su identidad proyectándola hacia la alteridad. El nombre Zoila, entonces, pierde su capacidad de identificación para constituirse como un vehículo de tránsito, de fuga, hacia otro o hacia *lo otro*. Zoila no es simplemente Zoila sino, también, María, su hermana, pero, además, la María que desde el discurso religioso es la madre de todas tal como apunta la propia Zoila en su “cuaderno deScomposición”: “llamándome/ la hermana, la abuela, la madre de todas/ María” (47).

De este modo, y producto de la relación intertextual y de la estructura sintáctica incompleta que condensa el nombre de la protagonista de Meruane, Zoila adviene mujer inacabada que, para el Viejo, necesita ser llenada. Esta imagen reproduce la concepción heteropatriarcal y religiosa de que las mujeres son, en palabras de Gayle Rubin, “una mitad incompleta que sólo puede sentirse entera cuando se une con la otra” (114). No obstante, y lejos de ser el hombre quien viene a completarla tal como lo indicaría el mandato religioso y patriarcal, la subjetividad de Zoila es atiborrada con nombres que pertenecen a otras mujeres que, a su vez, son todas y ninguna. Por consiguiente, esta intención de fusión de Zoila y María, más allá de difuminar los límites con la otredad y de abrir un juego especular entre lo propio y lo ajeno, problematiza la idea misma de identidad: ¿Quién es Zoila? ¿Quién, acaso, es María? ¿Dónde culmina María y dónde inicia Zoila? A estos interrogantes, se añade la peripecia de completar el “soy la” que condensa su nombre de pila con su apellido: “del campo”. Su antropónimo la presenta, entonces, como una desposeída en tanto que, antes de pertenecer a sí misma, Zoila pertenece a otro: el campo.

Asimismo, y si se atiende a la E. que aparece interpolada entre su nombre de pila y su apellido, simultáneamente podemos pensar en un segundo nombre omitido, pero, también, en los alcances que dicha vocal posee. En la escritura protosinaítica, la E es el sonido de la respiración, pero, también, y en tanto que su representación simbólica es una suerte de esquema humano, es vinculada con el alma o el espíritu. Esta relación intertextual abre la posibilidad de leer a Zoila como el ánimo o el vigor del campo caracterizado por su poder de profusión hacia todo aquello que lo circunda: cuerpo, palabra, texto, nombres. Incluso, y ampliando esta cadena de asociaciones, esta subjetividad femenina abre un retorno y una resignificación de la dicotomía civilización/barbarie. Zoila, mujer-campo, cuerpo-enfermo e insurrecto se constituye, al interior del relato, como una forma de la barbarie que los discursos de poder representados en la novela buscarán adecuar a las normas y los valores entendidos como hegemónicos en función del orden social, político y económico establecido.

La indecidibilidad (Derrida 1972) que augura el nombre de Zoila, ese habitar entre reinos opuestos, rompe el orden clasificatorio del mundo y los modos de representación. De ahí que, en diferentes momentos del texto, Zoila sea descripta a partir de un campo semántico propio de la plantación y el trabajo con la tierra: “Zoila era un bicho recién fumigado. Era una mosca enredada en la alfombra de la araña, el puro armazón de un insecto recién vaciado” (Meruane: 15). Las asociaciones que se establecen con diferentes bichos (mosca, araña) como intento de caracterizar su subjetividad dan cuenta no solo de su vinculación con el mundo animal sino, también, de la percepción que de ella se hace como plaga o virus capaz de invadir o alterar el cosmos. A lo expuesto, se suma la atribución de acciones propias del mundo agrícola: “Dentro plantaron a La Menor en coma, en una sala toda verde, entre sábanas del mismo color, a esperar el turno como los demás junto con los utensilios...” (19). Plantar, transportar, exportar,

trasplantar hacen que su cuerpo objetualizado devenga fruta, planta, y con él, el mundo, el texto y la palabra.

Ahora bien, además del nombre de pila y tal como se ha anticipado, Zoila E. del Campo es denominada por otros como “la Menor”. Este pseudónimo acrecienta la vaguedad. Pues, al igual que la incompletud del “Soy la” que condensa el Zoila, nos encontramos con una omisión que imposibilita la delimitación subjetiva. Esta forma de nombrarla habilita, una vez más, la relación con un otro. Pues lo menor, como categoría,

implica siempre una correspondencia con algo/alguien diferente definido como mayor que, desde una lógica binaria, es ubicado en el lugar de la positividad y de lo ponderado. De este modo, podría señalarse que esta nueva forma de nombrar a Zoila la ubica en una relación de subordinación y negación frente a su hermana María, entendida como el modelo al que habría que aspirar. Esto es: una mujer-productiva, un cuerpo-sano, una mujer-procreadora, una mujer-domesticada en tanto se levanta como instrumento perpetuador del modelo económico y sanitario representado.

Por otro lado, llama la atención el uso de la M mayúscula en el término “menor” de su pseudónimo. Esta marca gráfica también se repite en el “mayor” utilizado para identificar a su hermana María. La reiteración de esta grafía permite trazar, una vez más, vasos comunicantes entre estas subjetividades. Pues, más allá de representar los polos opuestos de un par dicotómico (la mayor/la menor), incluso más allá de la relación de dominación/subordinación que sugieren, el subrayado de la M mayúscula en cada uno de sus pseudónimos marca la falta de bordes de sus identidades, permeabilizando las fronteras de un pensamiento binario. Asimismo, la M mayúscula que reaparece conduce una vez más a ese nombre María, que de modo desarticulado insiste sobre las mujeres del texto de Meruane y que, a su vez, adviene

huella del nombre autoral que se infiltra y se descompone en la escritura.

Al nombre y al pseudónimo utilizados para representar a la protagonista de *Fruta podrida*, se añade la forma de identificación que el discurso médico utiliza para referirse a ella:

Cada tres exactos meses mi hermana deja en el baño las botellas de conserva reservadas para mí: sus deslavadas etiquetas lucen las iniciales de mi nombre. Esas son las botellas donde esa otra que yo soy, esa otra llamada Z.E.C., dona obedientemente su orina para el análisis microscópico de sus constantes embustes (Meruane: 63. Comillas en el original)

Para el discurso médico, Zoila es orina, sangre, fluidos, pero también, un grupo de consonantes que aglomera y condensa su identidad. Z.E.C., ese otro pseudónimo que se añade a las formas de nombrarla, ubican su subjetividad en el resto y el fragmento. Sin embargo, lejos de sentirse identificada, ese nombre-*otro* conduce al estallido de su sí-mismo. Pues Z.E.C. es una ajenidad que a su vez es y no es parte de sí. De este modo, la noción de mismidad, entendida tradicionalmente como la unicidad del ser en tanto ídem (lo mismo/el mismo), se trastoca. Lo uno pasa a ser múltiple agujereando toda categoría unívoca del ser.

Escolio final

Marc Ouaknin y Dory Rotnemer han señalado que el nombre posee tres funciones esenciales: la identificación, la filiación y el proyecto. En línea con ellos, cabe sostener que el patronímico es lo que marca un corte y una distinción del otro, pero, también, la palabra que liga a la alteridad. Pues el nombre siempre es dado: proviene de un otro que nombra, que inscribe y que, en ese mismo acto bautismal, se traslada hacia aquello y sobre aquello que nombra. De ahí que toda nominación, retomando lo advertido por Derrida (1987), sea entendida

como un acto de violencia y poder en la medida que descansa sobre un sistema de diferencias y clasificaciones: el lenguaje. El nombre es, por consiguiente, una imposición externa que marca una ligazón con el significado que implica ese nombrar para los que nombran.

El estudio del nombre en las subjetividades que Lina Meruane construye en *Fruta podrida* abre ciertos interrogantes respecto al funcionamiento y el alcance que el onomástico posee en la configuración de un individuo. En rigor, y si el nombre constituye el atributo por excelencia que permite identificar a un sujeto de otros y, además, apropiarse de él, cabe preguntar por qué Meruane, en su novela opta por (sobre)inscribirlos o (sobre)nombrarlos. Lejos de pensarlos como personajes-individuos cerrados o sujetos a su sí-mismo se levantan como una red de interconexiones que los ubica como multiplicidad, continuación y extensión de la firma autoral (Lina Meruane) pero, también, de los protagonistas de otros textos, discursos, objetos y seres. El eterno retorno de lo mismo, diría Nietzsche, quiebra la idea de mis-midad e instala la diferencia. Pues en Meruane, ese regreso siempre trae un vestigio de personajes y textos anteriores, pero, sobre todo, ubica a los sujetos contruidos en sus relatos en un estado de contradicción e inestabilidad que gira y se debate, siempre, sobre las mismas grandes esferas que determinan al hombre: la política, la cultura, la religión, el arte. “Zoila E. del Campo”/“la Menor”, lejos de constituirse como un sujeto unívoco y cerrado, surge como una identidad en tránsito que es y no es, al mismo tiempo, ella y otra. Augura una zona intersticial que la ubica como repetición de un individuo anterior, aunque, también, como una diferencia. Escapa al presente, al aquí y al ahora del relato que la enmarca, como una línea de fuga que vira hacia otros textos, otras historias, otras identidades. Pues, en la medida que re-aparece con otros nombres, se refracta y multiplica en otros *yoes* que reiteran, incansablemente, una identidad siempre diferida, alternada, fragmentada. Esto se observa, por ejemplo, no solo por los *vasos comunicantes* que activa la intertextualidad religiosa sino,

también, en los apodos y esos otros modos de nombrar que otros personajes utilizan sobre ella dando cuenta del poder y la violencia que el nombre ejerce en la búsqueda de una delimitación de aquello que escapa al orden o a los modelos establecidos. La sobreabundancia nominativa que exhiben los personajes de *Fruta podría* permite conjeturar que, dentro de la propuesta estética de Meruane, ser sujeto implica ser múltiple, inconcluso, abierto y, fundamentalmente, entrar en contacto y contagio con el/lo otro.

***Agustina Ibáñez** es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Profesora adjunta en el Área de Teoría Literaria, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades (UNMDP). Es becaria Postdoctoral del CONICET y miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC). Es co-directora del Grupo de Investigación “Estudios teóricos sobre Subjetividades, Géneros y Poderes” radicado en la Facultad de Humanidades (UNMDP). En sus trabajos, se ha dedicado al estudio de la construcción del cuerpo y la(s) subjetividad(es) en la obra de Armonía Somers.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pretextos.
- Derrida, Jacques (1971). “Firma, acontecimiento y contexto”. *Escuela de Filosofía Universidad Arcis*. https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf.
- Derrida, Jacques (1972). *Positions*. París: Minuit.
- Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos
- Derrida, Jacques (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

- Derrida, Jacques (1997). *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones. Edición digital de Derrida en castellano. (23-27)
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Meruane, Lina (2015) *Fruta podrida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Nietzsche, Friedrich (1981). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza
- Ouaknin, Marc-Alain y Dory Rotnemer (1997). *Le livre des prénoms bibliques et hebraïques*. París: Ediciones Albin Michel.
- Rubin, Gayle (1986). “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva Antropología*, Vol. VIII, n° 30, México. (95-145).
- Salvador, Gregorio y Juan Ramón Lodaes (1996). *Historia de las letras*. Madrid: Espasa.

XV.
Redes intelectuales latinoamericanas
durante el siglo XX

David Viñas, de *Contorno* a Casa de las Américas: itinerario y producción intelectual del período (1959-1971)

Mairaya Almaguer López *

En enero de 1959 cuando la noticia del triunfo de la Revolución cubana sorprendió al mundo, David Viñas tenía treinta y un años, cuatro novelas publicadas y una reconocida trayectoria dentro de la crítica literaria argentina que debía, fundamentalmente, a ensayos publicados en la revista *Contorno*. En abril de ese año por las calles de Buenos Aires circuló su último número y en La Habana surgía Casa de las Américas. La institución cultural se proyectó como un espacio para establecer y consolidar vínculos con artistas, intelectuales y escritores de América Latina y del mundo, y David Viñas sería de los primeros en mostrar su interés por la propuesta que ofrecía. El archivo de Casa conserva documentos inéditos que dan cuenta de la forma en que establecieron y comenzaron a fortalecerse las relaciones del escritor argentino con La Habana y con el proyecto cultural y político de la institución. A partir de los materiales consultados en el archivo este texto reconstruye y problematiza el itinerario cubano de Viñas durante la década del sesenta e indaga las huellas que esa experiencia asestó en su producción intelectual del período.

Entre 1959 y 1971 David Viñas realizó numerosos viajes a la Isla, dando cuenta del interés por el proyecto que desde allí se gestaba. En este mismo período, y a partir del estrecho vínculo que fue estableciendo con Casa, el argentino recibió numerosas propuestas para que se instalase en La Habana. Estas propuestas, aunque le resultaban tentadoras, fueron sistemáticamente rechazadas. Sus vínculos y sus compromisos con el proceso cubano los sostuvo desde Argentina. Esta apuesta debe leerse en correspondencia con la manera en que, desde los tiempos de *Contorno*, David Viñas pensó y proyectó las relaciones con las instituciones y las instancias de poder. En 1965, por ejemplo,

no aceptó dirigir el consejo de dirección de la revista *Casa de las Américas* y en 1967 rechazó la invitación para dirigir la Biblioteca de la institución. Más allá de su negativa a integrarse al aparato burocrático, el argentino estableció fuertes relaciones: en 1965 se incorporó al recién creado Comité de Colaboración de la revista *Casa* (del que formaron parte tres argentinos: Ezequiel Martínez Estrada, Julio Cortázar y el propio Viñas); integró el jurado del premio literario en 1965, 1969 y 1971 respectivamente y se alzó con el galardón en 1967 con la novela *Los hombres de a caballo*; participó en mesas de debates, escribió prólogos y presentó proyectos editoriales e incluso, entre finales de 1966 y principios de 1967, permaneció un tiempo trabajando para Casa.

Si la apertura inicial de la Revolución cubana en varios aspectos, pero sobre todo en el plano cultural, fue mutando hacia una centralización que, en la medida que avanzaba la década cerraba posibilidades y excluía y silenciaba estéticas y discursos que no se correspondían con las demandas planteadas por el poder político, hasta colapsar en el caso Padilla, resulta necesario preguntarse cuáles fueron las implicancias de David Viñas a lo largo de la década respecto a tales mutaciones, y de qué manera impactaron esas discusiones en su producción intelectual. Este trabajo se ocupa de tres textos producidos y publicados durante el período en los que, como se verá, es posible identificar huellas de las vivencias suyas en La Habana: “Sábado de Gloria en la capital (socialista) de América Latina”; el poema “Cosas concretas”, dedicado al che Guevara y que apareció publicado, por única vez, en la revista *Casa de las Américas*; y el ensayo “Itinerario del escritor argentino”, incluido en la primera edición de “Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar”, en 1971.

Primeros diálogos con La Habana

La primera escena de la película *Dar la cara*, estrenada en Argentina en 1962 (con guion de David Viñas y co-escrito por el director, José Antonio Martínez Suárez) muestra unas luces porque es de noche. En un camión dos hombres reparten diarios por las calles de Buenos Aires, y una voz anuncia: “Fidel Castro lucha en Sierra Maestra”. Ese año, el guion cinematográfico se transformaría en obra literaria y con el mismo título saldría publicada por la editorial Jancana. En la novela, por la que Viñas recibiría el Premio Nacional de Literatura, la escena del diario aparece casi al final. Beto, uno de los personajes principales, desde el camión observa al diariero y la narración continúa: “ese tipo recogió su paquete, se lo acomodó sobre la cadera y leyó el primer titular; después se untó los labios con la lengua, se puso la mano de bocina y se largó a vocear: - ‘Fidel Castro avanza sobre La Habana’” (1962: 597).

Este detalle indica el interés del autor por incorporar a la novela las resonancias históricas posteriores a 1959. Martínez Suárez recordó que al final de la filmación se habían quedado sin presupuesto, sobre el tema refirió en una entrevista el propio Viñas: “Me interesaba el cine. En todo el año sesenta trabajé en Venezuela, y me deportaron por participar de un espectáculo (...) Y al regresar, yo metí el dinero que había en la producción cinematográfica de *Dar la Cara*” (2009). El espectáculo al que hace referencia guarda relación con su interés por los acontecimientos cubanos del período. En 1960, Viñas se encontraba contratado por la Universidad de Los Andes en Venezuela y luego de haber hablado en un acto estudiantil organizado por el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) el “profesor” argentino, que no había ocultado a estudiantes y amigos sus simpatías por el movimiento que apoyaba abiertamente la causa cubana, fue detenido en su departamento de Mérida y deportado a Buenos Aires.

El semanario *Marcha* en su edición del 23 de diciembre del 60 publicó detalles de aquella deportación. De las declaraciones ofrecidas por Viñas interesa la alusión a la figura de Ernesto Guevara y a las resonancias de la Revolución cubana. Contaba el escritor que, en la cárcel de la DIGEPOL, donde permaneció dos semanas, había experimentado una satisfacción muy preciada que creía ilustrativa de la manera en que los militares registraban las posiciones revolucionarias:

el apelativo “Ché” tradicionalmente aplicado a los argentinos a todo lo largo del pacífico, con connotación peyorativa aparecía ahora reivindicado en la entonación (...) no tardé en comprobar que ese cambio se había registrado muchos meses antes, al menos en Venezuela. La cercanía de Cuba y una presencia argentina de tinte revolucionario en la Isla habían logrado la significativa mutación. (Selser: 10)

Luego de aquella experiencia David Viñas viajó a Cuba. Los registros de ese primer encuentro con La Habana son pocos. En alusiones posteriores aludiría a dos cuestiones: fue en 1961 y viajó por su cuenta. El año siguiente viajó por intermedio de Rodolfo Walsh, y tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Guevara. En 1965 recibió la primera invitación oficial desde Casa y entre finales de 1966 y principio de 1967 permaneció un tiempo trabajando para la institución. Ese año formó parte de la primera reunión del Comité de Colaboración de la revista, a la vez que alzó con el premio literario. El comité de colaboración volvería a reunirse en 1969 y 1971 respectivamente. David Viñas viajaría hasta La Habana para ambos encuentros, ocasiones en las que volvería a integrar el jurado en el certamen literario, en 1969 al género novela y en 1971 al de Testimonio.

La primera reunión del comité de *Casa* y un relato sobre la revolución

El primer encuentro de los miembros colaboradores de *Casa* tuvo lugar en enero de 1967 y en el debate generado es posible identificar cuestiones claves sobre las que Viñas volverá poco tiempo después. Por las actas de la reunión, que permanecen inéditas en el Archivo, se sabe que el proyecto del temario que compartieron al iniciar las sesiones de esa reunión contenía tanto asuntos internacionales como la nueva ofensiva cultural latinoamericana, hasta la invitación para dialogar sobre las responsabilidades que les correspondían como miembros: colaboraciones, críticas de los números publicados, tomas de posición conjuntas, firmas de declaraciones y organización de planes anuales para la revista. Dicho temario, proponía además la discusión de asuntos nacionales ligados a aspectos políticos y culturales de la revolución y cuestiones administrativas de la revista: distribución, republicación de materiales, temas competentes a los cuadernos, aspectos tipográficos, entre otros (Archivo 1966).

Uno de los puntos más problemáticos del encuentro tuvo que ver con la Carta abierta a Pablo Neruda. El 31 de julio de 1966 se publicó en el periódico *Granma* la Carta abierta a Pablo Neruda. Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Ambrosio Fornet, presentes en la reunión del comité, habían estado directamente implicados en la redacción. Los cubanos le reprochaban al poeta chileno su participación en el Congreso de Escritores del Pen Club internacional, celebrado en Nueva York entre el 11 y el 18 de ese mismo mes. Criticaban el recibimiento por parte de Neruda de la Medalla al Mérito que le había otorgado en Perú el presidente Fernando Belaunde. Ambos hechos eran percibidos, desde La Habana, como una traición a la lucha revolucionaria del continente.

En la discusión se hicieron patente diversas perspectivas entre los colaboradores de *Casa*, si bien coincidían en un punto central como era

la posición imperialista de Estados Unidos y su cambio de política respecto a América Latina en el plano cultural e intelectual, disientían con las tácticas y las posiciones de los cubanos. De un lado, las inquietudes planteadas por Rama, Cortázar, Vargas Llosa y Carballo, compartidas con diversos matices por otros miembros internacionales del comité; del otro, los planteos de los cubanos, para quienes lo primero que debía considerarse era la amenaza constante bajo la que se encontraba Cuba, en palabras de Fernández Retamar, “La capital guerrillera de América Latina”. El director de *Casa* alegó que compartía algunas de las críticas vertidas respecto a la carta, pero a la vez, advirtió: “cuando Neruda recibe esta medalla de Belaúnde, en esta capital guerrillera de América Latina que es Cuba (...) donde hay una tensión emocional y a veces una falta de inteligencia en toda pasión, se creó una situación realmente muy tensa” (Colaboradores: 13-14). Por eso, aseguraba, habían decidido enviarle la carta. A los fines de este trabajo interesa reparar en el marcado énfasis por presentar a Cuba como la capital guerrillera del continente.

Con fecha 22 de febrero de 1967 llegó hasta Buenos Aires una carta destinada al Sr. David Viñas procedente de La Habana. Hacía pocos días el escritor había regresado de la capital cubana, lo que explica la brevedad de la misiva firmada por Fernández Retamar: “De repente te levantaste de aquella aburridísima mesa con Toti y todo, saliste un momento y no te vi más” (1967a).

La presencia de Viñas en esa mesa redonda referida por Retamar e inmortalizada en la película *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomas Gutiérrez Alea (Titón), interesa como parte del itinerario del argentino en La Habana durante 1967 y, además, por constituirse en un espacio donde se plantearon problemáticas claves del debate intelectual del período. Interesa rescatar el argumento desarrollado por Titón, basado en la novela de Edmundo Desnoes *Memorias del sub-*

desarrollo. Titón y Desnoes trabajaron juntos en el guion de la película que se estrenó en 1968. En él se analiza, a través de un monólogo interior, la circunstancia de un escritor burgués que ha decidido permanecer en Cuba luego de que sus familiares y amigos se exiliaran en Estados Unidos. El personaje reflexiona sobre los acontecimientos de una Cuba postrevolucionaria.

A mediados de 1967 se publicó en Argentina “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina”, un relato de Viñas incluido en la antología *Buenos Aires, de la fundación a la angustia*. Como se verá, el escritor recuperó problemáticas sobre las que había dialogado durante su estancia en La Habana a inicios de ese año y particularmente en la mesa dedicada al subdesarrollo. Se aprecian además ecos de la frase subrayada por Retamar, y repetida por otros intelectuales durante la reunión del Comité de *Casa*, al referirse a Cuba como “la capital guerrillera de América Latina”, idea sobre la que habían insistido desde diversos medios propagandísticos.

“Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina” es un extenso monólogo donde un intelectual reflexiona, mientras desanda por la calle José Ingenieros (anteriormente llamada Corrientes), sobre las múltiples acciones que debe acometer una revolución socialista en el poder. El relato es el último del volumen y es presentado así: “*Cierra esta cronología porteña un relato también inédito de David Viñas (Buenos Aires, 1929), reciente ganador del premio “Casa de las Américas” por su novela aún inédita Hombres de a caballo*” (1967b: 16).

Por la aclaración anterior se entiende que Viñas debió escribir (o al menos concluir) este relato luego de la estancia en Cuba a inicios de año, cuando se alzó con el referido premio. De manera que su permanencia en La Habana y la vinculación en las actividades generadas alrededor del premio y en otros espacios de los que formó parte (la mesa

redonda sobre literatura y subdesarrollo, por ejemplo) fueron afluentes de información importante respecto a las problemáticas sobre las que reflexionó.

Un pasaje puntual del relato sirve para verificar las resonancias de los debates del período que tuvieron lugar en varios lugares, pero especialmente en La Habana, donde se insinúan e ironizan tanto la idea de compromiso intelectual, los rezagos de un estilo de vida burgués y los sueños irrealizables como las fantasías políticas y sexuales:

Cuando llegue a casa, aunque Laura se haya puesto el camisón o recién salga del baño y se le ocurra pasearse desnuda por el dormitorio [...] le tengo que pedir que me escriba esas cartas a mis amigos de allá. No; de la Isla. No, no; de Cuba. ¿Por qué vamos ahora a seguir eludiendo la forma directa de decirlo? Y en las cartas: ¿Viste, Licia, cómo éramos capaces de hacer la revolución y tomar el poder; ustedes que se sonreían cuando yo se los decía en La Habana? ¿Viste, Yuly, que no estábamos tan muertos y que de un país de donde había salido el Che podían salir cincuenta tipos más como él? ¿Viste, Bob, que desconfiabas de nosotros asegurando que la izquierda revolucionaria argentina tenía miedo de tomar el poder? (Viñas 1967b: 220)

Cuando se lee la comunicación de Viñas con Fernández Retamar durante esos años en más de una misiva le llama Bob. De manera que, junto a las referencias directas a La Habana, a las cartas del relato es posible encontrarle destinatarios, hombres de carne y hueso con los que el argentino discutía fraternalmente (para usar un término suyo) en encuentros organizados en la capital guerrillera del continente.

“Cosas concretas”, un poema para Guevara

En octubre de 1967 Fernández Retamar le escribía a Viñas: “Como sabes a principio de enero va a celebrarse el Congreso que sugerimos en nuestra reunión del comité de la revista. Cuando vengas entonces.

¿No te parece una buena ocasión para tener otra reunión del comité?” (1967b).

En 1968, sin embargo, Viñas no viajó para el Congreso Cultural de La Habana. Lo que sí llegó hasta allí fue un texto que, a pedido de Fernández Retamar, escribió Viñas para el número en el que la revista *Casa* homenajeaba al Che. La entrega 46 de la revista fue la primera 1968, “Año del guerrillero heroico” para los cubanos e incluyó textos que Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Leopoldo Marechal, Juan Gelman y Dalmiro Sáenz escribieron luego del asesinato de Guevara. Pero si hoy es fácil encontrar citados fragmentos del texto de Walsh “Guevara”, alguna estrofa del poema de Marechal “Palabra al Che”, o si estudiantes universitarios repiten partes del “Mensaje al hermano” de Cortázar, de las palabras que escribió Viñas para la ocasión apenas se tiene conocimiento. En los estudios que se han ocupado de su obra no existen referencias al poema que escribiera entonces. A semejante omisión contribuyó el propio escritor, no solo por su olvido de este poema titulado “Cosas concretas”, sino también por la decisión de repetir el título en la novela que publicaría en Argentina a finales de 1969.

Críticos y estudiosos como Ricardo Piglia (1969), Estela Valverde (1989), Isabel Santos (1996), Martín Kohan (2004), Leonardo Can-diano (2014) se han ocupado de esta novela; ninguno menciona el poema, aunque coinciden en advertir el marcado interés de Viñas por hablar de las cosas concretas. La novela, podríamos decir, vino a representar una cortina detrás de la cual se ocultó el poema de Viñas a Guevara y que puede encontrarse en el número 46 de *Casa de las Américas* (Viñas 1968b).

Desde el título mismo se anuncia la pretensión del autor con este poema, al que, a modo de epígrafe, agregó: “El que vivo enseñó difunto mueve”. Se trata de un verso de Quevedo sobre el que Viñas volvería en reiteradas ocasiones. Interesa subrayar su insistencia en

este verso, donde parece haber vislumbrado la esencia de lo que vino (vendría) a representar la muerte del Che para los movimientos guerrilleros de todo el mundo y especialmente para los intelectuales de izquierda en América Latina.

Se entiende entonces porque en este poema Viñas no intenta glorificar o mitologizar la imagen del guerrillero. Ni siquiera es el hecho concreto de la muerte lo esencial, sino la aureola que dejó a su alrededor el asesinato de ese “hermano mayor”, en un contexto en el que el escritor percibía vergüenzas, humillaciones y desesperanzas. Un sentir compartido por buena parte de los intelectuales de izquierda durante el período y que algunos autores pensarán en términos de “autocul-pabilización” (Terán 2013).

En el poema se explicita una toma de posición respecto a la Revolución cubana, que Viñas presenta desacralizada.

Sin arquear la voz ni las aletas,
diagramando un cuchicheo, Lú,
no un secreto ni tampoco terroncito,
sino mi Cuba, mi cubita, mi cubana.
Entendámonos:
no cielo, para pisada ni el moaré;
no arcángeles, mis turros,
jamás coimas (de mordiscos hablo), no almirantes,
porque la gente de allá cuenta por manos y sabor
no en catecismos (1968b: 91)

Es vidente la intención de llamar a las cosas (y a Cuba) por su nombre, sin cantos que endiosen o engrandezcan, pero tampoco silencios o susurros. También la figura del Che la va definiendo no como mito, sino como hombre, como argentino, como intelectual que encarnó el ideal de hombre nuevo, y que vino a representar un “emblema generacional”. Y de él rescata, ante todo, la imagen guerrillera, el hombre:

Y Ernesto. ¿Te acordás, mi Carlos?
Ernesto: tan argentino como vos y como yo,
mi Carlos.
Lloramos. Lloré. Y sin tango.
Fuerte y guerrillero y saludable.
Así hablé.
Era en la plaza. Con Che y mis trampas y Onganía
Y algún zaino. (92)

A través de un lenguaje directo el autor va revelando su propia vergüenza (y la de otros intelectuales que evoca) ante la falta de acciones que expliciten el compromiso con la realidad latinoamericana del momento. Y sobre todo en el poema se advierte desilusión, vacío y desesperanza, no sólo a nivel político y de proyecto social e intelectual, sino también en términos culturales y literarios:

Pero no se engañen:
Buenos Aires ya no cuenta paredones
Ni Arlt su Dios
Ni en Macedonio de profeta
Ay, *Claudia* y Shell y gentilhombres
a medias víctimas y a medias todo. (93)

La incertidumbre y la sensación de humillación expuestos en estos versos se asoma además en la correspondencia personal del autor. En abril de ese año le escribía Viñas a Fernández Retamar: “Todavía lamento no haber estado allá para el mes de enero: me hubiera llenado el pecho de aire; en cambio la no ida ahora me pesa en medio de un país y una situación que sólo se reconocen porque hieden” (1968a).

Literatura argentina y realidad política. Reminiscencias de un debate

David Viñas participaba de la tercera reunión del Comité de *Casa* cuando, el 20 de enero de 1971, en Buenos Aires, terminó de imprimirse *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Ediciones Siglo Veinte). Al propio Cortázar le había adelantado a Viñas en La Habana que se trataba de un libro “muy polémico” (Cortázar 2012: 319). Incluso si se lee con detenimiento el apartado “Cortázar y la fundación mitológica de París”, uno de los acápites del citado libro, se advierte cómo en el debate sostenido por ambos durante la reunión del comité de *Casa*, Viñas esencialmente rescató cuestiones sobre las que había ensayado antes en su libro. La residencia parisina, el distanciamiento de los acontecimientos que estaban teniendo lugar en América Latina y lo que Viñas planteó como un deterioro literario en el autor de *Rayuela* son algunas de las reiteraciones perceptibles en el diálogo que sostuvieron en la tercera reunión del comité y en el libro de ensayos de 1971.

La observación anterior señala uno de los nudos problemáticos que este texto propone y que tiene que ver con cómo Viñas, desde la plataforma institucional de Casa de las Américas y ante el grupo selecto de intelectuales reunidos allí, rescató, ratificó y puso en discusión tesis, propuestas y alternativas literarias y políticas sobre las que había profundizado antes en su libro. Si bien el ensayo dedicado a Cortázar es explícito al respecto, en los textos que dedica a otros escritores contemporáneos es posible rastrear indicios que ratifican esta perspectiva.

En tal sentido podría afirmarse que La Habana de 1971 se le presentaba a Viñas como un espacio oportuno para dar legitimidad a un discurso crítico, así como a una propuesta que, no obstante, terminaría siendo rechazada en sus aspectos esenciales. De este libro de 1971 interesa considerar, además, la incorporación que hace de la cuestión latinoamericana y, particularmente, de la problemática cubana. En el

ensayo “Itinerario del escritor argentino”, por ejemplo, el tema Cuba aflora de manera constante.

En un conciso prólogo el autor advierte que se trata del primer tomo de un proyecto mayor, “intimidatorio” según sus palabras, del que aseguraba tener escrita unas mil quinientas páginas. Aquel texto, aclaraba, empezó a escribirse desde los tiempos de *Contorno* y luego se había prolongado en los libros de ensayos de 1964 y 1966 respectivamente, así como en: “artículos y prólogos publicados en Uruguay, Cuba, México y Venezuela” (Viñas 1971: 11).

El prólogo y el ensayo antes referido eran las principales novedades. Ambos textos se analizan aquí como parte de un debate más amplio del que eran protagonistas buena parte de los intelectuales referidos por Viñas, pero también otros latinoamericanos que, para la fecha, empezaban a asumir posturas diversas frente a la realidad política, social y cultural del continente, motivados, en buena medida, por los acontecimientos cubanos.

El apartado dedicado a Cortázar es el último del *Itinerario* y es este, además, no solo uno de los más polémicos, sino también uno de los ensayos del libro donde el tema Cuba emerge de manera más enfática. El juego a “dos paños”, la escisión entre “espíritu” y “cuerpo”, la materialización del “viaje a Europa”, lo ineficaz de la “revolución de las palabras” como exclusividad de la vanguardia, el desdén del “cuerpo informe”, de la masa que acecha desde afuera e invade “la cabina de avión” o el “taller espiritualizado” del escritor, las contradicciones con *Sur* y la adhesión a la Revolución Cubana, pudieran servir para sintetizar, de manera muy comprimida, las principales coordenadas que Viñas esboza en “Cortázar y la fundación mitológica de París”. Porque si para Cortázar Cuba había sido la posibilidad de retomar un diálogo con Latinoamérica, Viñas percibía esa adhesión: “como un esfuerzo de generosidad (entendida como reconocimiento de los

otros) y como resolución en otra parte de las imposibilidades locales” (Viñas 1971: 124-125).

Cuba, decía Viñas en su ensayo, se ofrecía como espacio para realizar lo que el autor de *Rayuela* no había podido hacer en Argentina. Escribir desde París para lectores argentinos era para Viñas, por lo menos, una contradicción: “mi escritura y mi ‘alma’ allá y mi público real entendido como mi cuerpo en la Argentina” (127). El vínculo de Cortázar con La Habana funcionaba como eje a partir de cuál Viñas desarrolló sus planteos críticos relacionados con el distanciamiento del escritor de los acontecimientos políticos y sociales de América Latina. En tal sentido se entiende la forma en que Viñas supo aprovechar las tres ocasiones en que ambos coincidieron en La Habana para, desde ese escenario, compartir sus críticas con el propio Cortázar.

Consideraciones finales

Si se traza una línea que visualice el vínculo de Viñas con el proceso cubano posterior a 1959, esta sería, sin duda, zigzagueante, con momentos de total entendimiento, pero también de significativos episodios en los que se posiciona críticamente ante el poder cultural de la Isla. Casa de las Américas se le ofreció como un espacio ideal para formar parte de discusiones claves del período, en temas referidos al compromiso, a los escritores y sus obras y a la realidad cubana, latinoamericana y mundial. Las huellas de la experiencia cubana en el autor se perciben en los textos analizados, pero se asoman también en novelas como *Los hombres de a caballo* (1967) y *Cosas Concretas* (1969). Más allá del interés por los acontecimientos que estaban teniendo lugar en La Habana y de su adhesión mediante firmas y declaraciones, Viñas sostuvo la autonomía intelectual frente al aparato burocrático cubano. Las reiteradas propuestas que recibió para instalarse allí, por otra parte, constatan que, más allá de su heterodoxia se ajustaba a las

demandas institucionales y burocráticas del proceso cubano. Su experiencia en Casa de las Américas favoreció además el deslizamiento hacia preocupaciones latinoamericanistas, desplazamiento que se percibe tanto en las ficciones como en la ensayística.

*** Mairaya Almaguer López**, Doctora en Ciencias Sociales por la UNLP. Estudia las relaciones entre los intelectuales argentinos y el proceso cultural y político cubano en la década del sesenta. La tesis doctoral, realizada en el marco de una beca del Conicet (2016-2022) analiza los vínculos entre David Viñas y la institución cultural Casa de las Américas e indaga las huellas que dicha experiencia dejó en su producción intelectual del período. Publicaciones: “David Viñas en La Habana. Revolución latinoamericanismo y literatura (1965-1971)”, en *Prensa, pueblo, y literatura, una guía de consumo*. Colección Asomante, NJ Editor, pp. 163-184, 2020. “Julio Cortázar y Casa de las Américas: ¿Subordinación, censura o contradicción?”, en *revista de literatura Hispamérica*, año XLIX, número 146, pp.15-22.

Bibliografía

- Archivo. (diciembre de 1966). Proyecto de temario para reunión del comité de colaboración de la revista Casa de las Américas. doc. 1. La Habana.
- Avaro, Nora y Capdevila, Analía (2004). Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Candiano, Leonardo (2014). Práctica estética y acción política. Cinco respuestas narrativas (Viñas, Conti, Walsh, Kordon, Manauta). Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4411/uba_ffyl_t_2013_893440.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Colaboradores. (1967). Resumen de intervenciones de los integrantes de consejo de colaboración de la revista Casa de las Américas. Archivo Casa de las Américas, 2. La Habana.
- Cortázar, Julio (2012). “A Saul Sosnowski. Carta París, 29 de septiembre de 1972”. En Julio Cortázar. Cartas 1969-1976. Buenos Aires: Alfaguara.

- Croce, Marcela (2005). David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y dios. Buenos Aires: Suricata Ediciones.
- Gilman, Claudia (2012). Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, Martín (2004). "La novela como intervención crítica: David Viñas". En *El oficio se afirma* (Vol. Tomo IX de la Historia de la crítica de la literatura argentina). Buenos Aires: Emecé. (253-271).
- Muñoz, Gerardo (2012). "Gloria y revolución en un cuento de David Viñas: Sábado de Gloria en la capital (socialista) de América Latina". *La Habana Elegante. Archivo de la Revolución cubana* (52).
- Piglia, Ricardo (1969). "Una lectura de Cosas concretas". *Los Libros*, 6, 3. (3).
- Portantiero, Juan Carlos (1961). "Viñas: la quiebra de la ilusión". En *Realismo y Realidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Lautaro. (91-96).
- Retamar, Roberto Fernández (1967a). Carta a David Viñas. Archivo correspondencia Casa de las Américas, carpeta 309 (doc. 23).
- Retamar, Roberto Fernández (1967b). Carta a David Viñas. Archivo Casa de las Américas, carpeta 309 (doc. 38).
- Retamar, Roberto Fernández (1969). Archivo Casa de las Américas. Reunión del Consejo de colaboración de la Revista "Casa".
- Rosa, Nicolás (1970). "Sexo y novela en David Viñas". En *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna. (9-99).
- Santí, Enrico Mario (1984). "La retórica de la ideología: Memorias del subdesarrollo". *Revista de la Universidad de México*, 44. (12-19).
- Santos, Isabel (1996). "David Viñas: los márgenes del oficio". *Actual* N° 33 (febrero-mayo). (49-62)
- Selser, Gregorio (1960). "El escritor Viñas en DIGEPOL". *Marcha*. 1040. (10).
- Terán, Oscar (2013) [1991]. Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Valverde, Estela (1989). David Viñas: En busca de una síntesis de la Historia argentina. Buenos Aires: Plus Ultra.

- Viñas, David (1962). *Dar la Cara*. Buenos Aires: Jamcana.
- Viñas, David (1967a). Carta a Roberto Fernández Retamar. Archivo correspondencia Casa de las Américas (carpeta 309).
- Viñas, David (1967b). “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina”. En A. d. cuentos, Buenos Aires, de la fundación a la angustia. Ediciones de la Flor.
- Viñas, David (1968a). Carta a Roberto Fernández Retamar. Archivo correspondencia Casa de las Américas, carpeta 309, doc. 46. Buenos Aires.
- Viñas, David (1968b). “Cosas concretas”. Casa de las Américas, 46. (91-93).
- Viñas, David (1971). *Literatura argentina y realidad política*. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Viñas, David (2009). Entrevista realizada por Adam Joseph Shellhorse. “No hay literatura inocente”. *Letras Hispanas: Revista de literatura y cultura*, 6, 2. Recuperado de: https://moam.info/no-hay-literatura-inocente-an-interview-with-argentine-intellectual_59d8bd961723ddfe90869b12.html. Consultado el 05 de julio de 2021.

Redes de intelectuales, teorías e institucionalización de un campo en la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP en diez años entre dictadura y democracia (1978-1987)

Victoria Scotto*

Introducción

A lo largo del convulsionado siglo XX, las intervenciones de la vida política en las universidades públicas (Casareto y Daleo 2021) dieron lugar a una relación especial entre las filologías y el contexto nacional inmediato (Adur 2021). Esto resulta en un panorama particular que es posible explorar en un caso específico, aún no estudiado: el de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. El objetivo de este trabajo es comenzar el estudio de la relación entre las trayectorias intelectuales de los dos profesores de la cátedra de Filología Hispánica del período abordado y su labor docente, especialmente a partir de la observación de los programas que produjeron. Para esto se requerirá acompañar esta primera observación de los documentos en relación con información relevante acerca de la circulación de los profesores que estuvieron a cargo de la materia en cuestión; su llegada y permanencia en ese espacio, qué redes académicas e institucionales tejieron, qué contenidos dictaron y cómo estos se ubicaron en relación al mapa político del período. Para ello se hará foco en un recorte temporal preciso que abarca, a su vez, el final de la última dictadura argentina y el retorno a la democracia: la década comprendida entre 1978 y 1987, que tuvo a la cabeza de la cátedra de Filología Hispánica a Carlos Alberto Disandro y a Juan Octavio Prenz.

Disandro y el espíritu de los 70

En los primeros años de la última dictadura militar en Argentina, y hasta los primeros años del retorno de la democracia, la titularidad de la cátedra de Filología Hispánica estuvo a cargo de Carlos Alberto Disandro. Había tenido hasta ese momento la titularidad de materias rotativas dentro del área de Latín desde 1947 (Ladeuix 2007), salvo por un corto período que comenzó en 1957, año en el que fue expulsado de su cargo después de perder un concurso docente. Disandro recupera su puesto en el área de Latín en 1965 a partir de la renuncia de uno de los titulares y la vacancia del espacio, en una designación sin concurso.³⁶ Desde mediados de los 60 y hasta veinte años después, ocupó varios puestos y estuvo a cargo de múltiples programas. Sus clases y sus metodologías de enseñanza dejaron huella en la memoria de docentes y estudiantes: en el mismo año en el que ocupó la cátedra de Filología Hispánica por primera vez, 1978, fue protagonista de una particular escena, quizás ilustrativa de cómo Disandro concebía que política y enseñanza universitaria se entrecruzaban. La escena la narra Sandra Russo, una periodista que asistió a esas clases de Latín, y es recuperada en una nota de Horacio Verbitsky (2011):

Nos hizo jurar a noventa alumnos obediencia debida a las Fuerzas Armadas en nombre del Arcángel San Gabriel, y después empezó a gritar:

³⁶ Al momento de la redacción de este trabajo no hemos tenido acceso al legajo personal del ex profesor. Esta conclusión provisoria se desprende del análisis de múltiples testimonios que dan cuenta de la inexistencia de concursos en la restauración de los cargos de peronistas desplazados por la dictadura de Aramburu. Este punto de la investigación, hasta que se acceda a los documentos pertinentes, no se encontrará cerrada.

—¡Saquen las armas! ¡Saquen las armas! ¡Vienen los rojos por nosotros!
Se lo llevaron entre cuatro.

Disandro fue el fundador ideológico de la Concentración Nacional Universitaria (CNU), un grupo paramilitar terrorista organizado en torno a la vida universitaria, vinculado a la ultraderecha peronista, culpable de asesinatos, secuestros y crímenes comunes en complicidad con las fuerzas policiales y militares, que en el 78 ya se encontraba plenamente activo. Disandro se dedicó durante esos años a formar a sus acólitos en su particular ideología: un extremo nacionalismo, ultracatólico, antisemita y anticomunista, que denunciaba una conspiración internacional constituida por “una trenza judeomarxista”, como afirmaba en sus publicaciones periódicas (Disandro en Besoky 2018). Disandro formaba estudiantes en la Facultad de Humanidades, pero también en el Instituto de Cultura Clásica Cardenal Cisneros, fundado por él, que operaba en la ciudad de La Plata. Por estos años, las publicaciones de *La Hostería Volante* y las conferencias dictadas en el Instituto congregaban a estudiantes de Latín que lo tenían como docente en la Facultad y también a un considerable público que se organizaba a su alrededor a partir de sus ideas. Por sus clases desfilaron jóvenes que luego serían resonantes nombres de los estudios latinos, pero también importantes personajes de la CNU (Carnaghi 2016). Para Disandro el ejercicio docente excedía la mera difusión de ideas políticas o la enseñanza de metodologías filológicas. Desde su propia perspectiva,

El Instituto de Cultura Clásica, la difusión de textos y apuntes se ha transformado en la orgánica acción de la editorial, y el contacto político de amistad o camaradería ha cobrado el carácter programático de un pensamiento político, cuya formulación ininterrumpida está puesta al servicio de la Nación, en el marco de un nuevo Estado, que irremediablemente se avecina (Disandro 1969: 4).

La integración entre pensamiento político y estudios clásicos era perceptible tanto en los artículos de la revista como en las conferencias y en las propias clases. Sus trabajos hasta ese momento versaban, fundamentalmente, sobre cultura clásica y, en menor medida, eclesiástica. De acuerdo con la bibliografía presentada en el sitio web Fundación Decus³⁷, un espacio dedicado a la difusión del pensamiento de Disandro, salvo un puñado de trabajos sobre poetas cristianos, uno sobre romancero y unas pocas ponencias sobre poesía americana, la obra del académico que nos ocupa ha consistido fundamentalmente en trabajos sobre la Antigüedad Clásica y cristianismo. Por ello hasta aquí, las referencias a la actividad docente de Disandro se han centrado en su enseñanza del latín; pero en 1978 se hizo cargo de la cátedra de Filología Hispánica, inaugurando un particular momento en su historia, donde el programa cambia radicalmente en relación al que estaba en vigencia hasta ese entonces, propuesto por Nydia Fernández Pereiro.

En 1978 Disandro propone una materia organizada en siete unidades que no poseen títulos ni introducciones; lejos de especificar los límites del contenido de las problemáticas abordadas, las enuncia de forma general y sin precisiones. La unidad I, por ejemplo, comienza enumerando áreas generales del estudio de las Letras: se transcriben aquí las primeras tres unidades.

1. Filología. Lingüística. Historia de la Lengua. Historia de la Literatura. La Filología Hispánica. El área americana. Lenguas y textos. (A comentar un pasaje de San Isidoro de Sevilla).
2. El proceso histórico de la Romania. Lingua latina y lingua romana. Romanidad y Romanicidad. La Romanización de España. Teorías sobre

³⁷ Creada por uno de los hijos de Disandro, la Fundación tiene sede en la ciudad de La Plata y su sitio web indica la mayor parte de los trabajos del autor. Disponible en fundaciondecus.org.ar.

la partición lingüística de la Romania. (A comentar un texto de latín vulgar).

3. Períodos de formación del panorama lingüístico de la Península. El castellano en el mapa lingüístico hasta el siglo XIII. Castellano y Español. El Español en América. (A comentar Glosas Emilianenses, Glosas Silenses, etc.)

Como se puede advertir, el comienzo del programa enuncia un universo de disciplinas con dominios propios que difícilmente podrían ir más allá de una mera enunciación en las pocas clases destinadas a ella. Resulta curioso imaginar cómo era el desarrollo de esas clases en 1978 donde debían convivir cierta enunciación general de las problemáticas de todas esas disciplinas con el análisis de un pasaje de Isidoro de Sevilla —no especificado—, y para las que no se indica bibliografía. Algo similar ocurre con las demás unidades del programa: comprendiendo que se trataba de una materia anual, y que un programa de siete unidades no puede prever más de unas tres clases semanales por unidad, pretender que en menos de un mes se aborde el largo proceso de la “formación del panorama lingüístico de la península”, que incluya un análisis de glosas y aborde luego los problemas del español en América resulta un exceso. Por otra parte, resulta notable la escasísima bibliografía sobre la que sustenta las ambiciosas pretensiones del programa: apenas seis libros se proponen como textos obligatorios, y uno de ellos es una gramática. No indica bibliografía de consulta o complementaria ni trabajos breves. De hecho, la bibliografía indicada para el curso es llamativamente acotada, al menos en relación con la amplitud de los temas enunciados en las unidades.

Del estudio de este programa pueden desprenderse dos hipótesis: por un lado, este documento muestra un esbozo inicial propio de alguien que no ha dictado esa materia con anterioridad y enuncia a grandes rasgos temas que podría abordar pero no necesariamente impartirá; por otro, el dictado de la materia en gran medida habría quedado a

discreción del docente, quien, es posible suponer, juzgó por sí mismo qué contenidos debía exponer en las clases, atendiendo a no dar lugar a que estos sean evaluados o siquiera queden asentados. Contrastar este último programa con el de 1981, el siguiente, confirma parcialmente ambas hipótesis: mientras que en este segundo programa se advierte una levemente mayor especificidad con respecto a los contenidos y las metodologías, se aclara debajo que la aprobación de la materia está condicionada a la realización de un trabajo cuyo tema deberá ser acordado con el profesor a cargo.

Nota: el alumno deberá presentar una monografía sobre un tema acordado previamente con el profesor. Sin este requisito no podrá presentar a rendir examen. El curso no admite exámenes libres.

El criterio excluyente que fuerza a la totalidad del estudiantado a pasar por una entrevista privada con el titular de cátedra resulta llamativa pero no desentona en relación a la cierta naturalización de censura de los temas que es posible observar en el período en las universidades nacionales (Casareto y Daleo 2021). A su vez, es posible evaluar inicialmente, en conjunto con otros programas de materias de la misma carrera, que el de Disandro se inscribe en una línea de programas muy breves que depositaban la revelación de lo efectivamente exigido a los alumnos en las propias clases, y no antes.

Así, se advierten dos constantes: los poquísimos libros citados contrastan con unas aspiraciones ciertamente desmesuradas para una materia anual; el programa aparece sobre todo una mera enunciación burocrática cuyo dictado realista, concreto, es probable que no escapara de las clases a puerta cerrada; y el poderío del docente en relación a los temas de investigación que solo él podía habilitar en los alumnos, junto con su conocida utilización del espacio universitario como instancia de censura antisemítica y antimarxista o reclutamiento de jóve-

nes de derechas, conduce a pensar que el programa de Filología Hispánica del período 78-84 ³⁸ está muy lejos de poder comprenderse solo como un mero ejercicio docente de un profesor formado en otra cosa.

Y no fue sino hasta ya entrada la democracia que la materia cambió completamente de manos. Disandro se fue de los diferentes espacios que ocupaba, disolvió el Instituto Cisneros, comenzó a borrar su presencia política, y de hecho murió en 1994 sin ser nunca juzgado por su responsabilidad en la fundación de la CNU. Quien tomó posesión de la titularidad de la cátedra fue esta vez un romanista, alguien con antigüedad en la cátedra que había trabajado en ella como ayudante dos décadas antes: Juan Octavio Prenz.

Prenz y una perspectiva moderna

Ensenadense de origen istrio-croata, hijo de obreros y formado en la Universidad Nacional de La Plata, Prenz ejerció la docencia en su universidad y en la Universidad de Buenos Aires y, tras emigrar a Europa, llegó al puesto de profesor en el Departamento de Romanística de la Universidad de Belgrado. En su regreso a Argentina, ocupó el puesto de director del Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades de La Plata durante la primavera camporista, en medio de transformaciones profundas de las universidades nacionales (Millán 2014).

Dos años después, se ve obligado al exilio. A finales de 1974, y según consta en el legajo del propio Prenz en la Universidad de Buenos Aires, fue apartado “por razones políticas” de su puesto y empujado al exilio a partir de, en palabras del propio Prenz, “una simple intervención en el ámbito de la literatura” en el marco de sus clases de Teoría

³⁸ Es de destacar que también se conservan otros dos programas bajo la titularidad de Disandro, que se corresponden punto por punto con el de 1981, y solo llevan la nota de la actualización para los años 1983 y 1984.

Literaria I en una UBA intervenida por Alberto Ottangalano —nacionalista católico de derecha, abiertamente fascista (Besoky 2018) —, y una Facultad de Filosofía y Letras en manos del presbítero Raúl Sánchez Abelenda —conocido por sus exhortaciones a la guerra santa y sus intenciones de purgar de subversión la FFyL (Verbitsky 2009) —. Comprender el contexto del profesor implica también advertir que con anterioridad el mismo Prenz había sido apartado de un cargo de preceptor en la Escuela de Comercio de La Plata en 1953 por “su posición disidente respecto del gobierno de Juan Domingo Perón y por su negativa a usar la cinta de luto por la muerte de Evita” (Gerbaudo y Prenz 2021: 83). Para poder partir en el ’75 recurrió a una serie de lazos que había tendido en el extranjero en la década anterior. Hay un dato que aportan Gerbaudo y Betina Prenz (2021) en este sentido: Prenz fue el único argentino del que se tenga conocimiento que haya tenido clases con Victor Schklowsky. Se trata de un profesor con trayectoria internacional, con amplia experiencia en romanística que, además, se había formado con Demetrio Gazdaru, el destacado filólogo rumano que ocupó la cátedra que nos ocupa en los años sesenta. Más allá de su vinculación con La Plata, Prenz traía consigo sucesivos concursos ganados en la UBA y experiencia en varias cátedras de universidades europeas. Y con el retorno de la democracia y la renovación de planes de estudios, fue objeto de una convocatoria especial por parte de la UNLP, que relatan Gerbaudo y Betina Prenz (2021):

Concluida la dictadura, Prenz fue convocado por José Panettieri, decano normalizador de la UNLP, para enseñar Filología Hispánica; función que desempeñó entre 1985 y 1989. Por esos años, además de dictar el seminario “Vladimir Maiakovski, la vanguardia de los años 20”, integró la Comisión Asesora que intervino en los concursos de profesores regulares y en la reforma del plan de estudios de esa institución. (84)

Quien lo convoca, José Panettieri, es una importante figura de La Plata, un exponente de la modernización de los estudios universitarios en Historia que, como Prenz, se exilió durante la última dictadura militar (Flier 2012). Cuando Panettieri, en su rol de Decano Normalizador de la FaHCE, lo convoca en 1985 a través de un intercambio epistolar recuperado por Gerbaudo y Betina Prenz (2021), lo hace con el propósito de restaurar cierto nivel académico y el consecuente prestigio que figuras como Prenz portaban consigo. Panettieri lo convoca entonces con dos objetivos: dictar un seminario sobre Maiakovsky y hacerse cargo, como titular, de la cátedra de Filología Hispánica.

El programa de Prenz de 1985, resulta relevante aclararlo, forma parte ya de un nuevo Plan de Estudios, que tuvo lugar en la renovación democrática. Ese nuevo plan cuatrimestralizó casi la totalidad de las materias, redujo considerablemente la carga horaria de lenguas clásicas y diversificó las áreas de estudio. Letras ya no era una carrera de estudios clásicos y literarios, sino que presenta posibilidades más amplias a sus estudiantes, incluyendo un aumento de las materias lingüísticas y los estudios de teoría y crítica literaria. El programa de la materia de Prenz va en línea con esas aspiraciones de diversificación.

1. El objeto de estudio de la Filología. La Filología y sus disciplinas afines. Consideraciones generales sobre la restauración, reconstrucción y edición de textos. Definición de texto. Evolución histórica. Los aportes de la Lingüística textual a la Filología. El trabajo filológico con textos clásicos, medievales, modernos.
2. Problemática del cambio lingüístico. Fonología y fonética diacrónicas. Las líneas fundamentales en la evolución fonológica del español. Factores lingüísticos y extralingüísticos. Las líneas fundamentales en la evolución morfológica del español. Características fonológicas, morfológicas y sintácticas del español del s.16.

3. Interpretación filológica de los versos 2278-2310 del *Cantar de Mio Cid*.

En primera instancia, Prenz propone una primera unidad general, en la que refiere exponer un panorama amplio de cuál es el objeto de la filología hispánica, y problematiza algunas nociones con las que trabajará. Si bien Prenz propone una vasta cantidad de problemas, pero al enunciarlos afina el dominio de esos temas de investigación y los regresa a aquello que le interesa: la dimensión histórica de la filología, tanto fonológica como morfológica y sintáctica. Luego propone, como instancia intermedia en el desarrollo del programa, el abordaje de un pasaje específico del *Cantar de Mio Cid*. Este ejercicio de análisis filológico del *Cantar*, desde una perspectiva histórica en la que se integran diferentes niveles, recupera un tipo de trabajo comenzado en la cátedra por Gazdaru y que sentaría una tradición de la cátedra: la propuesta de que los estudiantes de la materia se dediquen a indagar en la problemática de la historización del español y la traducción endoglotica.

Prenz no se remite únicamente al análisis de los versos, sino que, en el cuarto, quinto y sexto puntos del programa propone interesantes actualizaciones acerca de los problemas de la filología como disciplina: en la 5ta unidad, se dedica a los problemas del Español de América, no como instancia degradada de una forma falsamente original de la península ibérica, sino como un problema de ideología.

5. La lengua y la escritura de los cronistas de América. Estudio filológico del Cap. CXXVIII de la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. Textos e historia. Lengua, escritura e ideología. La ortografía como referencia del cambio lingüístico. La problemática diacrónica del significado. Texto y enunciado.

Lo interesante aquí, más allá del estudio crítico de la conquista de América, es atender al interés por la ortografía como un problema diacrónico e ideológico, propio de una forma distinta de estudiar el español americano, al menos en relación con el titular inmediatamente anterior de la cátedra, que había incluido este gran objeto de estudio como una acotación en la unidad sobre español peninsular y no como un problema a estudiar en la cátedra platense.

La bibliografía del programa no dista en cantidad de la del profesor que lo precedió, pero se destaca una mayor proporción de las obras de Menéndez Pidal, las *Cartas y Relaciones* de Cortés y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, además de la edición del Cid de Reyes. Resulta notable que la bibliografía obligatoria se sostiene en cantidad en relación a la de la materia anual que dictaba Disandro. Prenz, además, aporta un cronograma de horas destinadas a cada unidad en las que explicita la organización del cuatrimestre en horas semanales. Por último, en la actualización de 1986, programa casi idéntico al de 1985, Prenz extiende la dedicación de la materia en dos horas, convirtiéndola en una cursada cuatrimestral con ocho horas semanales en las que se impartían contenidos.

El gran aporte de Prenz, que redundaría luego en una renovación que se volvería tradición de la cátedra platense, es sin lugar a dudas la inserción de los problemas atinentes a la filología moderna y al tratamiento de textos modernos que puede advertirse en su última unidad. Prenz, en su estadía en Filología Hispánica, no solamente asentó una forma de trabajo tendiente a la especificidad del estudio histórico-filológico de los textos, sino que representó un salto al abordaje de problemas de la filología moderna, consolidando la separación de la filología hispánica de la clásica, que por ese entonces ostentaba una posición hegemónica en la carrera.

Conclusiones

Cada uno de estos períodos, el de Disandro y el de Prenz, marcaron momentos nodales en el desarrollo de las Letras dentro de la Universidad Nacional de La Plata, fundamentalmente debido a que consolidaron líneas de desarrollo académico más ambiguo, menos especializado en el primer caso, y alejadas del latín y centradas en la especificidad de la romanística, el español americano y problemas de la edición moderna en el segundo. Es innegable, sin embargo, que el abordaje de su materia está íntimamente vinculado con dos aspectos: por un lado, su llegada al cargo, su motivo y el contexto en el que se hicieron cargo de la materia, y la forma en la que concebían el dictado de la disciplina en relación a sus intereses académicos y políticos. En principio, el caso de Disandro refiere, notablemente, a ocupar una vacancia con un profesor que tenía trayectoria en otra área de la filología y que, al menos en términos de trabajos escritos y de experiencia profesional, no tenía tanta experiencia en la vertiente hispánica como en la clásica; su perspectiva sobre la materia es observable en un programa que no delimita una especificidad de dominio y que concibe la materia, fundamentalmente, como un derrotero del pasaje del latín al español observable en diversos textos fuente. Por oposición, el caso de Prenz es el de un profesor convocado específicamente por su conocimiento de la materia que contaba con amplia trayectoria en romanística; se trata de un intelectual que abandona el país producto de un exilio y su regreso es acompañado por una reforma centrada en una actualización de la disciplina a partir de la integración de nuevos problemas, como los de las filologías modernas y la crítica a versiones panhispanistas (Del Valle y Arnoux 2010) sobre el español de América.

Sin dudas uno y otro colaboraron, además, con la conformación de grupos intelectuales dentro de la misma universidad, sometidos a lo

que Sapiro (2017) entiende como “el polo de la producción restringida” dentro del mercado de bienes culturales en el que prevalecen las lógicas intelectuales y políticas. En él, se activa

el proceso de autonomización del campo intelectual a través de la imposición de valores propios y de un *ethos* intelectual. Este polo tiene sus lugares de sociabilidad (grupos de discusión, seminarios de investigación, coloquios), así como sus propias instancias de difusión y consagración (revistas intelectuales, literarias o científicas, colecciones, premios literarios o académicos, otros honores) y sus agentes. (...) Las tradiciones intelectuales nacionales están dotadas de un capital simbólico variable según la disciplina, que puede ser medido en criterios similares (número de obras traducidas, enseñadas, comentadas, etc. (38-39)

El polo de producción cultural que describe Sapiro resulta particularmente interesante si se lo cruza con los mecanismos generales de circulación de ideas y personas que caracterizaron tanto el siglo XIX como el siglo XX y que cobran particular relevancia para este trabajo: aquí, los lazos intelectuales y las instituciones en las que se produjo esa circulación de ideas y personas constituyeron intervenciones políticas en el contexto de la vida pública de Argentina entre 1978 y 1987.

Resulta evidente que las propuestas intelectuales de cada profesor manifiestan, a su modo, posicionamientos políticos y abordajes ideológicos de los contenidos de una materia tan amplia como Filología Hispánica. En una disciplina que pugna por delimitar su objeto y sus metodologías, estudiar a quienes se han encargado de presentar la materia en las universidades y formaron a sucesivos profesores y eventuales propagadores resulta especialmente iluminador. En este caso, sin dudas, habilita el hallazgo de que las filologías, como diferentes especímenes de una misma disciplina que enseña a leer de múltiples modos,

presenta, en sus propios productos —autoproclamados autónomos— testimonios permanentes y renovados de la política, la ideología, las heridas y suturas de nuestra historia.

* **Victoria Scotto** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es becaria de CONICET desde 2017 y docente en escuelas de la Provincia de Buenos Aires desde 2016 y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación desde 2022. Ha publicado artículos sobre distintos aspectos de la historia de la filología y la lingüística, abordando fundamentalmente la dimensión política de algunos de sus problemas teóricos.

Bibliografía

- Adur, Lucas (2021). “A través de un vidrio oscuro. Estudiar Letras durante la dictadura”. En: *Dictadura y universidad. La Facultad de Filosofía y Letras en tiempos del Estado Terrorista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Besoky, Juan Luis (2018). “Los muchachos peronistas antijudíos. A propósito del antisemitismo en el movimiento peronista”. *Trabajos Y Comunicaciones*, 47. (1-29).
- Carnaghi, Juan (2016). *Nacionalistas, católicos y peronistas. Auge, afianzamiento y reconfiguración de la Concentración Nacional Universitaria: La Plata, 1955-1971*. La Plata: Memoria Académica. Disponible en: memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1255
- Daleo, Graciela y Casareto, Samanta (2021) (eds.). *Dictadura y universidad. La Facultad de Filosofía y Letras en tiempos del Estado Terrorista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Del Valle, José y Arnoux, Elvira (2010). “Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo”. *Spanish in Context*, 7, 1. (1-24).
- Disandro, Carlos (1969). “Diez años”. *La Hostería Volante*, 23.
- Finocchio, Silvia (coord.) (2001). *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Documentos para su historia*. La Plata: Ediciones Al Margen.

- Flier, Patricia (2012). "In Memoriam: José Panettieri: 1926-2012". *Sociohistórica*, 30. (9-16). Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5673/pr.5673.pdf
- Gerbaudo, Analía y Prenz, Betina (2021). "Migraciones forzadas y derivas paradójicas. El caso de Juan Octavio Prenz". *Estudios de Teoría Literaria* 10, 23. (82-99).
- Ladeuix, Juan Iván (2007). "El General frente a la Sinarquía. El discurso de Carlos Disandro en la formación de la Concentración Nacionalista Universitaria y su impacto en el peronismo". *Actas de las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán.
- Millán, Mariano (comp.) (2014). *Universidad, política y movimiento estudiantil en Argentina, entre la revolución libertadora y la democracia del '83*. Buenos Aires: Final Abierto.
- Sapiro, Gisèle (2017). *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*. Santa Fe: EDUVIM.
- Verbitsky, Horacio (2009). "La única verdad". *Página 12*, sección "El país" (1 de febrero de 2009).
- Verbitsky, Horacio (2011). "Dime a quién honras". *Página 12*, sección "El país" (18 de diciembre de 2011).

David Viñas, de Lugones a Mansilla, recalando en Walsh

Gabriela García Cedro*

El lugar de David Viñas, no sólo dentro del campo de la literatura argentina y latinoamericana, sino como intelectual en un sentido más amplio, es un lugar incómodo. Aun así, o precisamente por eso, su figura funciona como punto de partida para pensar a los intelectuales del siglo XXI³⁹. Cualquiera que se dedique al estudio de la literatura, adhiere a la casi unánime declaración: “David Viñas nos enseñó a leer la literatura argentina”. Incluso en una entrevista de hace varios años⁴⁰, Beatriz Sarlo afirma: “Si un intelectual crítico reúne 10 condiciones para serlo, David tenía 11”. Innegable y profundo reconocimiento a su labor intelectual. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo construye Viñas ese *ser intelectual*?

La aparición de *Literatura argentina y realidad política*, poco después de los años de *Contorno* marcó un antes y un después. David Viñas conjuga texto y contexto, la historia de la literatura es inescindible de la historia económica, política y social. Ese título, se sabe, pierde la palabra “realidad”, por redundante, luego de la reedición de 1974. Y un par de décadas después, el texto permanentemente revisado, aparece en dos tomos: *Literatura argentina y política. Tomo I: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* y *Tomo II: De Lugones a Walsh*. Lugones y Walsh, los extremos del arco temporal propuesto por Viñas para *descular* el siglo XX argentino, son dos de los tres ejes

³⁹ Este artículo da cuenta de las primeras reflexiones de un grupo de investigación que coordinó: “Literatura y política. Del intelectual comprometido al todólogo. Construcciones y destrucciones de la figura del intelectual en el siglo XXI”. El eje es repensar la figura del intelectual en el siglo XXI”.

⁴⁰ Me refiero a la entrevista que aparece en el documental dirigido por Pablo Díaz, *David Viñas, un intelectual irreverente*, estrenado en el MALBA en septiembre de 2008.

que me propuse para pensar, repensar, a Viñas. El tercero, Lucio V. Mansilla. Si no obsesiones, los tres fueron figuras recurrentes: Lugones, Walsh, Mansilla. Este extraño salto temporal habla no sólo del itinerario de David Viñas sino de sus propios cuestionamientos a la *faena intelectual*.

Lugones, primer cuestionamiento

Y si el tomo I termina con el anarquismo, Lugones es quien funcionará como transición entre siglos. El joven anarquista va desde *La Montaña* con Ingenieros hasta la cumbre peruana en Ayacucho, con su discurso junto a Leguía. Lugones marca, emblemáticamente, el paso de la izquierda a la extrema derecha o –en términos más cercanos a la posición de Viñas– desde la lejanía del poder hasta la seducción y cooptación. Pero antes de *Literatura argentina y política* Lugones fue el tema de su primer artículo crítico en la revista *Centro*.

En mayo de 1953, Viñas publica en el quinto número de la revista *Centro* “Leopoldo Lugones: mecanismo, contorno y destino”. Ya en el arranque establece cuáles serán los ejes de su lectura y cuáles serán sus preocupaciones:

No me parece lícito establecer en Lugones una división entre el escritor y el hombre de acción, pues aun cuando separadamente podrían suscitar interés esos dos aspectos –el literario y el vital–, resultarían incomprensibles vistos en una proyección que se ha utilizado por igual en la admiración crítica como en el desdén fácil e injustificado. Por lo tanto, doy por invalidada esa separación entendiendo que el valor actual de Lugones consiste precisamente en la interferencia de esos dos aspectos (3).

La primera premisa para analizar: la *interferencia*. Lugones está en un lugar incómodo. Es imposible comprender al hombre y a su obra separadamente, sin su contexto. Esto es algo que Viñas jamás dejará a un lado.

En este artículo examina el itinerario del consagrado poeta nacional, su mecanismo y su destino. Trata de reconstruir el pasaje de la orográfica revista junto a José Ingenieros hasta la apología al orden militar en Ayacucho, 27 años después Y como *toda crítica es un test proyectivo*, Viñas va señalando los puntos débiles de Lugones: le faltó ensimismarse, a su obra “le falta unilateralidad, sinónimo aquí de profundidad y determinación” (4). Por eso, se quedó en lo extensivo. Tenía una intención que no llegó al resultado buscado. Ese “desencuentro con la realidad”, es para Viñas lo que lleva a Lugones a ser el arquetipo de una “generación ineficaz más que desorientada, acostumbrada a un panorama aparentemente definitivo, donde las cosas seguían con el valor que se les había acordado” (4).

Entre sus críticas, insiste Viñas en la ausencia de destreza dialéctica de Lugones. Su desbordado interés permitió que *nada de lo humano le fuera extraño*, “pero todo segmentado” (5). Le faltó criterio ecléctico “porque es ecléctico quien concilia y no aquél que va desechando las sucesivas fórmulas a las que recurre” (7). Viñas sigue explicando que el problema de Lugones fue la falta de matices. No rectificaba, cambiaba. Iba reemplazando sin superar.

Se ha pretendido –atendiéndose también a lo externo– que a partir de su obra han surgido las posteriores corrientes de la poesía argentina, sin distinguir que éstas provienen de él no en virtud de su multiplicidad poética sino de su multiplicidad como poeta. Se comete así una confusión semejante a la que se incurriría si se lo viera como maestro de las diferentes y antagónicas orientaciones políticas en las que militó. No; no caben de ninguna manera actitudes magistrales en la vida y en la obra de Leopoldo Lugones (10).

Fundamentalmente, Viñas no lo reconoce como maestro. De hecho, señala que Lugones no tuvo discípulos, sí tuvo imitadores. Les faltó la suficiente objetividad crítica que les hubiera otorgado personali-

dad. Luego, lo enfrenta a Ezequiel Martínez Estrada quien sí interpreta. Es modelo, un programa más cercano al mismo Viñas en cuanto a ciertas aristas: “Mientras Martínez Estrada tiene una comprensión de la vida, Lugones ambicionó siempre tener una visión del mundo”. Y dictamina: “una suerte de desasosiego lo diluyó en los más diversos ideales –compleja trama de desiderata– en una tentativa frustrada de ser todo, en lugar de decidirse por ser algo, y que acabó aferrado a lo caduco, a lo muerto, que fue la manera de morir de Lugones” (17).

Este primer artículo de *Centro* termina con un considerable apéndice en el que Viñas explicita su lectura generacional:

1910-1930: una generación desaparecía, otra actuaba, una tercera empezaba. La generación del 80 fue eminentemente organizadora. La organización puede ser su signo como la sistematización, el de la generación modernista. Y una desesperada búsqueda de esencias ha sido la tónica de la generación siguiente que en sus comienzos se nucleó en torno a *Martín Fierro* (20).

Cada generación, por lo tanto, debe superar a las anteriores. Algo de eso corrobora Juan José Sebreli en el primer artículo de *Contorno*: “Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro”. Una toma de distancia como *nueva generación*, pero con conciencia de que la juventud “no encuentra en sí misma su solución, hace falta que destruya para que surja de ella el hombre” (1). El proyecto de esta revista, que sale desde noviembre de 1953 hasta febrero de 1958 con sus *Cuadernos*, implicó una revisión del trabajo intelectual, de su relación con la coyuntura, de su posicionamiento frente al poder (ya sea el peronismo o la mal llamada “Revolución Libertadora”).

En *Contorno*, hay otros rescates que se verifican en los números especiales dedicados a Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada y la novela argentina. Lugones no aparece; pero sí lo hará, casi constantemente, en el resto de la producción crítica de Viñas. Desde la primera versión

de *Literatura argentina y realidad política* hasta las últimas clases dictadas en la facultad de Filosofía y Letras, Lugones fue objeto de atención y análisis.

Al comienzo, en el apartado “Niños y criados favoritos”, le dedica “Lugones, diagnóstico y programa”. Y, sobre el final de ese mismo volumen, “Carlés, Lugones, Roldán” en la sección titulada “Anarquía: bohemia y periodismo, oratoria y exilio”.⁴¹ Parte de la lectura de Lugones propuesta en *Centro* para afirmar, tal vez con más énfasis, su desmitificación: “La versión de la historia de Lugones nos reenvía aquí a su autismo, nos orienta frente a su autoritarismo de órdenes y héroes como contraparte de su incapacidad de comunicación y disipa el mito de ‘los distintos Lugones’” (88). Viñas endurece su posición: el desencuentro con la realidad devino autismo y la búsqueda fallida de comunicarse, autoritarismo. Y ese deslizamiento tiene su necesario correlato en el arco político. Cierra el primer tomo ubicando a Lugones junto a dos representantes de la elite más conservadora, política y poéticamente hablando:

El autor de *Las montañas del oro* no sólo empezó como “enérgico y exasperado libertario”, sino que se fue desplazando hacia el otro extremo ideológico hasta superponerse, en sus recursos oratorios, con un par de intelectuales conservadores: dos “picos de oro” en la tardía etapa eduardiana de la élite señorial: Manuel Carlés, el de la Liga Patriótica, y Belisario Roldán, el de *El puñal de los troveros*. (247)

El 28 de agosto de 1976, a propósito de la condecoración que Borges recibió de Augusto Pinochet, publica “Una hipótesis sobre Borges: de Macedonio a Lugones”. Para Viñas, esta noticia “no sólo deprime y desconcierta” por el caso particular Borges, sino que permite replan-

⁴¹ El número de páginas de las citas a ambos tomos de *Literatura argentina y política*, a partir de acá corresponden a las ediciones de 2005.

tear un viejo interrogante que atañe tanto a la sociología del conocimiento como a la crítica literaria y a la historia de la cultura. Provocativamente, Viñas cuestiona a Borges y formula una hipótesis que se condice con las lecturas que va proponiendo en su obra:

Se podría contestar afirmando que Borges es un malentendido. También cabría sostener que su calidad de gran escritor y de hombre liberal son momentos y no esencias. Y por qué no: arrancar con el planteo de que, si a la izquierda intelectual se la cuestiona por politizar la literatura, al pensamiento de: derecha se le puede imputar el intento de literaturización de la política. (139)

Y para comprender el pasaje que propone en el título del artículo, señala que la lectura *analgésica* de Macedonio Fernández se va imbricando con otra corriente cuyo origen está en Lugones, en la reticencia al hombre nuevo proveniente de la inmigración.

El inmigrante es presentado como un violador de la sacralidad tradicional y la versión de Borges está dada desde el ángulo del patriciado. En ese entonces, la ironía, entendida como economía de afecto, se articulaba sobre la distancia frente al gringo rioplatense y se resolvía como parodia.

Pero después de la crisis de 1930 y vinculado a la revista *Sur*, es ya la figura del Leopoldo Lugones fascista y teórico del sable enérgico y purificador la que más lo seduce y le permite crispar su distanciamiento delante de una creciente sociedad de masas. Ahora son los hijos de los inmigrantes los que padecen la desdeñosa mirada del escritor que, al identificarse con el Héroe romántico, cree que no sólo establece la legalidad de por sí, sino que con eso justifica su excepcionalidad. Los otros son pasivo objeto de burla, consumidores o masa de maniobra. De la cual tiene que emanar para Borges su condición de objeto de culto (141).

Y esta línea que establece entre Lugones y Borges permite entender, entre otras cosas, la elección de Lugones y Walsh para signar el siglo

XX en el segundo tomo de la reedición de *Literatura argentina y política*. Más arriba señalé que, a partir de 1995 y con algunos artículos agregados, el primer tomo lleva como subtítulo *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. El segundo, categórico: *de Lugones a Walsh*. Si el siglo XIX se define a partir de dos grupos identificables, el siglo XX se personaliza. Con Viñas, se sabe, no se trata solamente de establecer sino, series. La elección de Lugones y Walsh para que aparezcan en el título también apunta a los dos modelos de intelectual que va a confrontar, fundamentalmente por su relación con el estado.

“Lugones: hidalgo rimbaldiano” es el apartado que le dedica en el primer capítulo: “De los gentleman-escritores a la profesionalización de la literatura” y cierra con una clara alusión a la cooptación, a esas “necesidades” atendibles que hacen que cada uno elija: “son los ingredientes que se conjugan y se amasan con la situación general en la que se inserta el intelectual en la Argentina de 1900” (36). Walsh, en el extremo opuesto, cierra el libro. Y es que Lugones y Walsh admiten una lectura en contrapunto: del poeta nacional al intelectual heterodoxo. En ese itinerario, Viñas va construyendo su propia heterodoxia.

Premios y sanciones: del poeta nacional al intelectual heterodoxo

El texto más emblemático de Viñas sobre Walsh aparece como cierre del segundo tomo de *Literatura argentina y política*: “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”. Abre con un epígrafe de *Operación masacre*, la epifanía de Walsh, el momento en el que abandona la partida de ajedrez y termina solo tras haber cruzado la plaza San Martín.

Viñas propone que el derrotero crítico de Walsh culmina en 1957, con ese texto y lo inscribe en un itinerario trágico de la literatura argentina: los comentarios de José Hernández sobre el Chacho Peña-loza, el aguafuerte de Arlt sobre el fusilamiento de Di Giovanni:

Esos momentos portan tres blasones que corroboran las complejas y mediadas pero decisivas relaciones entre la política argentina y el espacio textual: la liquidación del *gaucho rebelde*, la eliminación del *inmigrante peligroso* y la masacre del obrero subversivo. La carta abierta de Walsh a la dictadura de 1977 –al inscribirse en esa secuencia como cuarto blasón– no sólo la continúa y ahonda sino que preanuncia ya el asesinato del *intelectual heterodoxo*. (249)

Y Walsh denuncia en su carta abierta a ese poder del que Lugones se convierte en vocero. Ese rechazo explícito a la cooptación le vale la pena máxima. La reconocida cita de Viñas, enunciada con variantes mínimas, es tomada de este artículo:

Si recorremos por última vez la cartografía de la literatura argentina a partir de sus contradictorias relaciones con la política y el Poder, se podría ir formulando –al evaluar las diversas prácticas de Walsh– una suerte de ecuación: a mayor criticismo y heterodoxia, mayor riesgo de sanción. (257)

Hay direcciones opuestas en los itinerarios de Leopoldo Lugones y Rodolfo Walsh. Y si Lugones corroborase la máxima de Jauretche sobre los intelectuales argentinos que se suben al caballo por la izquierda y bajan por la derecha, Walsh –al igual que el mismo Jauretche– la desmiente. En su difundida autobiografía de 1965, Walsh admite: “Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda.” Podemos pensar que, si van de un extremo a otro, en algún momento del recorrido podrían cruzarse. Viñas propone que ese encuentro se produce en el modo de mirar. “El *vuelo de pájaro* es una constante en la manera de mirar en la literatura argentina” (254) Desde Echeverría y Sarmiento hasta Martel y Lugones. “Walsh, mediante sus planos explicativos, inesperadamente, incurre en ese ademán. Incluso cuando describe una partida de ajedrez “vista desde arriba”. Parecería que allí sobrevive una dimensión *teológica*.” (254)

Lo inesperado, para Viñas, es la coincidencia. Tal vez sea la ratificación de un ademán común para poder leer el conjunto más amplio. Él mismo, al proponer sus series y revisar la literatura a través de la historia, y al revés, la historia desde la literatura, también está *mirando desde arriba*. Condición no ya teológica pero aparentemente necesaria para la tarea intelectual. Eso no quiere decir que el intelectual, por definición, deba permanecer *incontaminado*, alejado del contacto con el resto de la sociedad a la que pertenece. La comprensión de la tarea intelectual comporta esa contradicción, esa limitación que Viñas repensará constantemente.

La vinculación entre Lugones y Walsh se torna mucho más concreta, más carnalmente palpable, si se piensa en la relación del autor de *Operación Masacre* con Pirí Lugones. Ella, que se presentaba, provocadora, como “nieta del poeta, hija del torturador” y, como él, murió asesinada por el terrorismo de estado de la última dictadura militar argentina. Ironías del destino, diría alguien amigo de los lugares comunes. La nieta de Lugones, que lo reivindica como poeta, padece la tortura (*metier* de su padre) y es asesinada por abrazar la misma causa que Rodolfo Walsh. Vida privada, literatura, política, poder se imbrican. Sobre estas últimas relaciones, dice Viñas:

Walsh condensa por sus textos y por su eliminación ordenada por el fascismo argentino de los años 1976-1983, la problemática mayor, las búsquedas, aciertos y fracasos de los escritores de la generación del 60. Los llamados *parricidas* por Emir Rodríguez Monegal. Quiero decir: “la generación del Che”. (250)

La generación del Che, la de Walsh, es también su propia generación. La figura de Walsh interpela a Viñas; pensarlo es pensarse, repensarse. También Pirí participó, lateralmente, de la relación entre Viñas y Walsh. A lo largo de todo el ensayo, la visita de David a la casa del Tigre en la que vivían Rodolfo y Pirí va matizando de cotidianeidad

las categóricas conclusiones que venimos comentando. Cambiar una lamparita, saludar a Pirí que se va alejando en una lancha y los deja solos, los silencios mientras Rodolfo pesca, las posiciones sobre Eva Perón. En los pliegues de esa amistad contada a medias se leen las distancias, los sobreentendidos y las perplejidades de cada uno. O de lo que Viñas se permite leer en cada uno.

Literatura argentina y política no va más allá de Walsh y el párrafo final funciona como corolario de esa revisitada obra:

No postulo aquí la comunión de los santos. Pero tanto en su travesía como en su producción, Walsh, no sólo descalifica la *teoría* de los dos demonios que equipara de manera simétrica y fraudulenta la subversión libertaria con el terrorismo de Estado, sino que, a la vez, reactualiza “la violación” mediante la cual *El matadero* y la *Amalia* inauguran con perfiles propios a través de una mutación de la literatura argentina. Claro: pero invirtiendo la violencia que si en Echeverría y en Mármol se producía desde los de abajo hacia el cuerpo y la vivienda de los señores, en 1977 se ejecuta desde el Poder en dirección a un escritor crítico. (258)

Este artículo en particular pone en escena un método muy viñesco: plantea sus hipótesis, corta, recuerda, vuelve, analiza; literaturiza la crítica, la vuelve narración y condensa. Este método –lejano del que le criticara a Lugones ya por los años ’50– lo hace afirmar una y otra vez que no postula la comunión de los santos. No canoniza a Walsh, lo lee, lo ubica, lo comprende como un intelectual heterodoxo que pagó la máxima sanción.

Lugones y Walsh en *Tartabul*

Las contratapas de David Viñas en *Página/12* en contra del menemato, sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras y numerosas entrevistas dejan en claro cuál es la relación que establece con el poder centralizado, carnavalizado por momentos. Sin embargo, tal vez sea

Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX, última novela de Viñas publicada en 2006, el texto que mejor permita leer cómo se ubica con relación al poder.

En una entrevista de 2007⁴², Viñas afirma que *Tartabul* (“un tartamudo que es un loco” en *La bolsa* de Martel) le permite hacer una especie de balance “sobre la gente más crítica que fue asesinada toda, fundamentalmente en las clases medias, en un proceso complejo pero que se puede analizar”. ¿Qué hicieron los que sobrevivieron? ¿Cómo se ubicaron? En esta ficción, incluye todos los matices, también verifica los límites, las sanciones o las renunciaciones a la heterodoxia durante la democracia reinstalada en 1983 y, aún más, durante el menemismo. Recuerdos ficcionalizados y juicios críticos, en boca de los distintos personajes, colaboran en el tono de la novela.

Lugones y Walsh aparecen con funciones muy distintas. En la página 190, *Tartabul* recuerda el comentario provocador de alguien que había elogiado al poeta nacional. Y en la página 243, no es ya la provocación por ese reconocimiento lo que aparece sino una condensación crítica y provocativa de la tradición literaria liberal argentina. Un capítulo que es un epígrafe, una hipótesis de lectura que se *cede*:

Borradores al entrar en escena

–Te lo propongo, Tarta. ¿Eh? ¿Sí? Provocativamente: Sarmiento es un demiurgo; que le den una geografía, cordilleras para horadar, algún puerto, muchos agrimensores, un conjuro de los granizos. A Dios le hace la competencia. Ranqueles: chato, lagunas insípidas, un primo natural

⁴² Entrevista realizada por Adam Shellhorse en 2007 como trabajo de campo para su tesis doctoral *Antiliterature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*, cuyo segundo capítulo: “The Letter’s Limit”, está dedicado a la relación entre literatura y política en la obra de Viñas.

escurridizo con el que Mansilla intercambia un poncho de goma, positivista, por otro poncho pampa tejido por una de las mujeres del cacique general. Toda esa coreografía entre un horizonte mortalmente aburrido puro medanaje y por más que lo persigue, Dios no se le aparece por ningún lado trepado allá arriba; aunque a veces el coronel-espía cree que se le insinúa entre polvaredas o en citas de un lord británico. En unas puntas de oro, Lugones vocifera o se deja meter esdrújulas en la oreja: él se cree Dios. Perdonáme. En un sótano, balbuciente, enamorado, ahí abajo se nos hizo descreído Jorge Luis: “Si Dios no existe, las letras lo reemplazan”. Anotálo. Y el Chuengo, ni siquiera me apuntó con su dedo índice mistongo.

Te lo cedo. 7-VIII-95. (176)

Sarmiento, Mansilla, Lugones, Borges son leídos oblicuamente. Rodolfo Walsh no aparece así; es una pura presencia. Una figura que opaca a la narradora. Cuenta el encuentro con el Che:

Rodolfo Walsh me llevó a verlo. (...) Y allí estaba ese hombre; se acariciaba los tobillos desnudos, tosía y tomaba mate.

–*Tú eres porteña* –no me apuntó– *¿Sí? Se te nota.*

Yo iba a decirle Corresponsal de *El Mundo*. Pero él se había largado a discutir con su compatriota sobre las defensas sicilianas. Tuve la sensación, Tarta, que siempre retomaban alguna discusión interrumpida (...) El miliciano le hacía señas desde la puerta. Él chupeteó su mate quejándose de la yerba. “–Sí. Ya voy”

–*A Walsh lo abrazó y a mí me dio la mano.* (41-42)

La cita muestra cómo se destaca el lugar preponderante que tiene Walsh junto al Che. La narradora queda ninguneada, desdibujada. De esos tres, hay dos heterodoxos que terminan asesinados y una sobreviviente. Viñas es, con todas las mediaciones del caso, ese sobreviviente que se siente más próximo a Walsh, que regresa del exilio y se cuestiona cómo seguir.

También, a lo largo de las 392 páginas de *Tartabul*, “Pentateuco” es una sección que aparece once veces. Casi una docena de fragmentos que permiten reconstruir el dilema central del narrador: la cooptación. La tentación de aceptar esas designaciones o candidaturas que le ofrecen y la imposibilidad de enunciar una respuesta. Así, esta novela deviene el correlato ficcional de su sinuosa relación con el poder, la seducción de la cooptación. ¿Qué lugar puede, qué lugar debe ocupar un intelectual del siglo XXI?

Mansilla, reencuentro inacabado

Tartabul fue su última novela publicada pero no fue su último gran proyecto. Le dedicó varios años a un ensayo (inacabado) sobre Lucio V. Mansilla. Dos nombres del siglo XIX que repercuten en su producción del siglo XXI.

Si bien esa monumental investigación sobre el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* no fue editada aún, quedan las conversaciones que algunos mantuvimos con David y, para mayor fidelidad a sus palabras, una entrevista realizada por Américo Cristófalo y Hugo Savino en el año 2000. Viñas vuelve a Mansilla, y –a diferencia del error que veía en Lugones– lo hace para rectificar, para corregir, para comprender las complejidades de ese heterodoxo del siglo XIX.

Heterodoxia y transcendencia son las claves que permiten conectar el itinerario que propusimos acá. Además de la intervención pública, o precisamente por ella, Viñas apela a la heterodoxia y busca su transcendencia. Dos rasgos que también lo acercan a Walsh:

En Borges predomina la nostalgia en detrimento de la utopía; de donde puede inferirse su fervor por el pasado y el *heroísmo*. Presiento que la “transcendencia” de Walsh se verifica, en cambio, en su compasión por los *pobres diablos*. (2005: 251)

Viñas mismo se ocupa de los humillados, de los “semihombres” que viven en un país “semicolonial” y también ahí busca su trascendencia. Mansilla le permite conectarse con esa generación del ’80 desde la heterodoxia. En la entrevista ya citada, Viñas sostiene que Mansilla es un “conservador heterodoxo”. Cuando le preguntan por los rasgos de esa heterodoxia, responde:

En la ironía, y en momentos. Tenés que periodizar. Su mayor heterodoxia es este viaje que va a hacer, esta excursión, porque además es muy corta, la viene pensando a lo largo de todo el ‘69. Está disconforme con otras propuestas, tanto la del ministro, como incluso la de Arredondo, que es su jefe, que está en Córdoba. Y además, su rencor permanente, hasta el final, con Sarmiento. (2000)

Viñas busca los intersticios, se da cuenta de que a Mansilla le molesta la cooptación porque implica sumisión. Esa idea de no ser criado, de plantarse frente al que sea, se llame Roca o Sarmiento, seduce a Viñas. También siente cercana la cantidad de deudas, la mala administración, podría decirse. Esa idea de “llegar tarde” o, como explicita Viñas, conjurar la sombra de su tío. ¿Cómo hacerse un lugar en un escenario cristalizado? Con la heterodoxia, plantándose frente a los demás. En el siglo XIX lo cristalizado era Sarmiento (sigue siéndolo). Viñas busca conjurar eso; *Literatura argentina y política* parte de esa idea de poner en escena lo que había quedado soslayado y de leer más allá de lo comúnmente aceptado. De Mansilla a Borges, si de cristalizaciones se trata, dice Viñas:

Se convierte en algo ritualizado. Con el agravante, en Borges, de que, no digo que esté organizado, pero el hecho concreto es que se da: la palabra es obliterar, oblitera, o sea, que taponar (...) Es la inmovilización de la historia. Es la mutilación de la imaginación. (...) Es el fin de la historia, la inmovilidad. Está bien, aquí se llegó al máximo. Es la utopía liberal. (...) Se acabó la historia, ya está. Acá, lo que tenemos que hacer es ordenar este canon, punto. (2000)

Como Sarmiento es la figura cristalizada, hay que poner a Mansilla como alteración. Ante esta propuesta de Viñas, se le señala que hay fuertes diferencias entre sus planteos en *Literatura argentina y política* y esta nueva presentación de Mansilla. Viñas, lúcidamente pregunta: “¿Vos querés decir que allá lo condeno?” Y ante la respuesta afirmativa, retruca: “Prejuicios ideológicos, viejo, prejuicios ideológicos...”

Con Mansilla, Viñas completa –o habría completado– un itinerario; el mismo que su inició con su temprana crítica a Lugones en la revista *Centro*. Se reconoce en algunos rasgos de Lucio V., aquellos que sólo pudo ir descubriendo tras años de lecturas y relecturas de toda la literatura del siglo XIX. La densidad de Mansilla se relaciona con la densidad de la propia obra de Viñas.

Si Lugones es el punto de partida para cuestionar y Walsh un congénere que le permite repensarse, Mansilla lo habilita a soñar con su trascendencia. Tal vez porque, inevitablemente, no puede ubicarse a sí mismo en el nuevo canon que habría que conformar, su último ensayo quedó inédito e inconcluso, a la espera de nuevas lecturas que rescaten lo más heterodoxo de su tarea intelectual.

El *entre-nos mansillesco* fue un espacio de encuentro que – a su modo– también Viñas construyó y reclamó. Tal vez ése haya sido el verdadero motivo por el cual la edición del ensayo se demoró tanto que quedó trunca; ese *entre-nos viñesco* fue disuelto, disgregado o en el mejor de los casos, transformado: quedarse sin interlocutores. Sin embargo, a una década de su muerte su nombre sigue reapareciendo cuando la intervención pública de intelectuales (en sus más variadas acepciones) lo permite. Creo que la tarea para contribuir a algo cercano a la trascendencia buscada por Viñas en su obra crítica y literaria es no permitir que se lo reduzca a una única dimensión, se lo cristalice.

* **Gabriela García Cedro** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Master in Arts in Hispanic Literatures por Michigan State University. Jefe de Trabajos Prácticos de Problemas de Literatura Latinoamericana (UBA) y de Escritura Dramática (UNA), Profesora de Comprensión y Producción de Textos (UNQ). Se desempeña como investigadora en el Inst. de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" (UBA) y en el departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes, donde dirige un grupo de investigación. Entre sus trabajos, se destacan *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado* (2013) y *Simón Bolívar, una antología polémica* (en colaboración con David Viñas, 2007). En 2018, publicó su primer libro de narrativa *A dónde van los que no creen*.

Bibliografía

- Sebreli, Juan José (1953). "Los 'martinfierristas', su tiempo y el nuestro". *Contorno*, 1. (1-2)
- Shellhorse, Adam (2009). "No hay literatura inocente': An Interview with Argentine Intellectual and Novelist David Viñas." *Letras Hispanas*, 6.2 (Fall 2009). (127-137).
- Shellhorse, Adam (2017). *Antiliterature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Viñas, David (1953) "Leopoldo Lugones: mecanismo, contorno y destino". *Centro*, 5. (3-22).
- Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Viñas, David (1976) "Una hipótesis sobre Borges: de Macedonio a Lugones". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2, 4. (139-142).
- Viñas, David (2000). "Mansilla una novela argentina del siglo XIX". Entrevista realizada por Américo Cristófalo y Hugo Savino. *Lobo suelto*. Disponible en <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2015/07/mansilla-una-novela-argentina-del-siglo.html>
- Viñas, David (2005) [1995]. *Literatura argentina y política. Tomo I: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Viñas, David (2005) [1996]. *Literatura argentina y política. Tomo II: De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Viñas, David (2006). *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Walsh, Rodolfo (1965), “Autobiografía” reproducida en la edición del 25 de marzo de 2002 de *Página/12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/3215-1674-2002-03-25.html>

De los míticos setenta al siglo XXI: ficciones de la intelectualidad pública, entre el Bajo, la calle Independencia y el Palacio Unzué

Magdalena Biota*

El espacio público representa la escena en la cual la intelectualidad interviene como figura pública. Esta escena constituye un desplazamiento respecto de los lugares reservados al ejercicio específicamente intelectual. Situada fuera de los claustros y de las sociedades académicas, la intelectualidad que interviene públicamente resignifica su voz, actualiza la tradición y revitaliza las instituciones. En un contexto histórico, determinado espacial y temporalmente, la intelectualidad pública irrumpe con un gesto disruptivo que produce tensiones, expresadas en distintos tipos de producciones discursivas, tanto orales como escritas. Las narraciones literarias, los testimonios en entrevistas y las solicitadas publicadas en la prensa local constituyen solo algunos ejemplos del tipo de producciones que es posible examinar con la intención de vislumbrar los tonos, los gestos y movimientos de estos actores sociales, cuyos posicionamientos son significativos y repercuten en el entramado de intercambios discursivos en el campo mediático y del pensamiento.

La producción discursiva condensa un potencial simbólico sustancioso, cuya significación a nivel pragmático excede la mera enunciación de contenidos explícitos. En el caso de las intervenciones de la intelectualidad pública, esta excedencia de significación se intensifica. La capacidad de apelar tanto a la tradición como al contexto, y resemantizar el material discursivo en procesos de significación constituye una estrategia específica del ejercicio intelectual para intervenir en el espacio público. El análisis discursivo de estas intervenciones contribuye a establecer representaciones de la intelectualidad según

categorías en las dinámicas sociales, y permite inferir las tensiones entre los posicionamientos de distintos sectores y clases sociales.

Con este enfoque, propongo un recorrido espacio-temporal que se remonta a los movilizadores años setenta hasta desembocar en la liturgia intelectual durante los momentos de mayor fervor ciudadano en este nuevo principio de siglo. Como estrategia argumental, me referiré a tres figuras intelectuales del campo literario y cultural argentino. La primera referencia remite al escritor Jorge Luis Borges (1899-1986), específicamente al uso metafórico del lenguaje en “Ragnarök”, un cuento publicado en *El hacedor* (1960), que luego integró el *Libro de sueños* (1976) y fue incluido en las *Obras Completas* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, 1ª ed.). La segunda, alude a la construcción de un tipo de activismo militante encarnado en un joven Horacio González (1944-2021), que podría actualizar el gesto del *flâneur*. Y la tercera, refiere a la inmanencia panteísta en las declaraciones del psicoanalista y escritor Jorge Alemán (1951), integrante, junto con Horacio González, del colectivo de intelectuales denominado Carta Abierta.

Metáfora y descargo: “Ragnarök”, de Jorge Luis Borges

¿Por qué incluir un cuento de los sesenta en un artículo cuyo título marca un punto temporal inicial en los setenta? Hay una razón retórica y la hipótesis de que este cuento escenifica una tensión en el campo intelectual que se recrudecería con los años. En el cuento, el narrador y su amigo intelectual se posicionan frente a los antagonismos del campo político de la época y, con los matices y las distancias implicadas en uso de la metáfora y la apelación a los sueños, con revólveres, dan muerte a los Dioses, que habían sido definidos en los términos del relato como “cinco sujetos salidos de la turba y ocupando la tarima del Aula Magna” (183).

Este despliegue de significantes, si bien polisémicos, se condensan y generan un efecto de síntesis que denota el dominio y la maestría de

Borges para contar cuentos. La narración está situada en el sur de la ciudad de Buenos Aires, en las cercanías de una de las sedes históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, más concretamente en el espacio de la ciudad que el narrador denomina el Bajo. El lugar aparece como un reservorio mítico, desde donde los Dioses emergen, y se presenta denotando una situación posicional con respecto al personaje que narra, Borges. Entre la tarima del Aula Magna, donde se encuentra Borges, y el Bajo, ese lugar marginal y alejado desde donde emergen los Dioses, hay una distancia. Y el drama se expresa cuando las figuras cloqueando ganan intempestivamente el espacio entronizado del Aula Magna.

Ya desde el título, el relato se construye a partir de desplazamientos. Ragnarök, palabra de la tradición mitológica nórdica, alude a la batalla.

El lugar era la Facultad de Filosofía y Letras; la hora, el atardecer. Todo (como suele ocurrir en los sueños) era un poco distinto; una ligera magnificación alteraba las cosas. Elegíamos autoridades; yo hablaba con Pedro Henríquez Ureña, que en la vigilia ha muerto hace muchos años. Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. Alaridos humanos y animales llegaban desde el Bajo. Una voz gritó: ¡Ahí vienen! y después ¡Los Dioses! ¡Los Dioses! (183)

Lo que entonces irrumpió como exaltada sorpresa (“Todos aplaudimos, llorando”) se convirtió en sospecha y alarma. Autoindulgente, constatando que la sospecha podría considerarse “tal vez exagerada”, el narrador cierra el relato con la frase: “Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses” (184).

El uso de la metáfora hace que el relato se vuelva eficaz en tanto representación. Una de las claves es el desplazamiento, que, a nivel pragmá-

tico, produce que el enunciado final genere un efecto elusivo y polisémico. Sin embargo, a la luz de la violencia desplegada desde el poder sobre los movimientos sociales (primero obreros y luego también estudiantiles), y dado que los dioses en los términos del relato habían sido definidos como “cinco sujetos salidos de la turba y ocupando la tarima del Aula Magna” (183), el relato condensa el humor colérico, presentado “alegremente”, con el que las clases dominantes y la élite intelectual percibían (y aún perciben) los procesos sociales a través de los cuales los sectores populares ganan acceso a espacios de enunciación hasta entonces vedados.

La violencia, como rasgo fundante de las clases dominantes locales, se recrudecería a lo largo de todo el siglo XX hasta alcanzar el periodo más trágico durante la última dictadura cívico militar (1976-1983). De manera sintética y condensada, el relato construye un espacio arquetípico de la ciudad. En los textos de Borges de los años ‘20 y ‘30, y a grandes rasgos, la construcción del espacio del suburbio y el arrabal se expresaba con matices positivos de seducción. Los procesos históricos sin dudas revirtieron esta percepción y esto se tradujo en los registros de la ficción. El gesto literario de matar a los dioses puede leerse como una forma de matar a un joven Borges seducido por la idea romantizada de lo popular, y consagrar un Borges fiel a los intereses de las clases dominantes y del poder. Esta hipótesis puede asociarse a dos intervenciones públicas. Una en 1976 y otra en 1983.

En una entrevista que le hiciera Bernardo Neudstadt en *Tiempo Nuevo* en julio de 1976, a casi cuatro meses de inaugurada la última dictadura cívico militar, Borges explicó:

Para mí la democracia es un abuso de la estadística. Y además no creo que tenga ningún valor. ¿Usted cree que para resolver un problema matemático o estético hay que consultar a la mayoría de la gente? Yo diría que no; entonces ¿por qué suponer que la mayoría de la gente entiende de política? La verdad es que no entienden, y se dejan embaucar por una

secta de sinvergüenzas, que por lo general son los políticos nacionales. Estos señores que van desparramando su retrato, haciendo promesas, a veces amenazas, sobornando, en suma. Para mí ser político es uno de los oficios más tristes del ser humano. Esto no lo digo contra ningún político en particular. Digo en general, que una persona que trate de hacerse popular a todos parece singularmente no tener vergüenza. El político en sí no me inspira ningún respeto. Como político.

Durante la primavera alfonsinista, en la tapa del suplemento Cultura y Nación de *Clarín* del 22 de diciembre de 1983, salió publicado un texto de Borges sobre el regreso de la democracia, que hacía referencia al anterior.

Escribí alguna vez que la democracia es un abuso de la estadística; yo he recordado muchas veces aquel dictamen de Carlyle, que la definió como el caos provisto de urnas electorales. El 30 de octubre de 1983, la democracia argentina me ha refutado espléndidamente. Espléndida y asombrosamente. Mi Utopía sigue siendo un país, o todo el planeta, sin Estado o con un mínimo de Estado, pero entiendo no sin tristeza que esa Utopía es prematura y que todavía nos faltan algunos siglos. Cuando cada hombre sea justo, podremos prescindir de la justicia, de los códigos y de los gobiernos. Por ahora son males necesarios.

La definición de democracia de 1976 mantiene una distancia respecto de la de 1983. De ser un abuso pasa a ser una sorpresa espléndida, el mal necesario que llega para reducir las consecuencias negativas de que, en el país, en el planeta, faltan más hombres justos (como Borges, acaso, capaces de asesinar a los dioses si fuera necesario).

Intelectualidad militante: el gesto del *flâneur*

Horacio González

Otro modo de pensar la democracia, y sobre todo la relación entre academia y cultura, intervención intelectual y espacio público, se puede extraer de las declaraciones del sociólogo y ensayista Horacio González en una clase abierta sobre literatura argentina, publicada en 2016 en el canal Facultad Libre. En esta clase, González propone una mirada sobre el saber y lo popular, y sobre la construcción de conocimientos en las democracias, articulando una visión del espacio intelectual.

Lo popular es la forma del conocimiento más profunda y esto no quiere decir que no precise continuamente interrogarse a sí mismo. Lo popular interrogado a sí mismo no deja de ser popular, pero adquiere todos los tonos necesarios de la vida intelectual que no puede ser opuesta a la vida popular, si bien el drama político argentino muchas veces tuvo una referencia explícita a esta oposición que tanto costó en términos de los procesos educativos, políticos. No puede haber vida intelectual que no sea una vida popular. Pero no puede haber una vida popular complaciente consigo misma que no se proponga un examen profundo de todos sus implícitos. La vida popular tiene muchos implícitos. Vive casi de implícitos, vive de saberes tácitos, vive de saberes no declarados. Muchas veces agradeceremos que los saberes no sean declarados porque el erudito, no tanto fantasioso como presumido, vive de declarar el saber. No es que no necesitemos eruditos, el erudito, que a veces lo somos sin creer que lo somos, tiene que estar en el momento justo. Pero no podemos utilizar el conocimiento como modo de ofensa (muchas veces lo hacemos), como modo de imposición (muchas veces lo hacemos), como modo de marcar una distancia, una asimetría, una jactancia (muchas veces lo hacemos). El conocimiento no es otra cosa que conocer de qué modo usamos lo que creemos que sabemos. Por eso dije antes lo de autoridad. Lo digo desde un impulso libertario (que creo que todos contenemos), pero lo digo también con el profundo deseo de que la Argentina construya sus formas de autoridad en una democracia que aún deberá tener perfiles

más hondos que los que supimos construir hasta el momento, porque es vacilante y tiene profundas notas de injusticia también que no las queremos, pero están ahí. Entonces es necesario también hacer de la democracia una experiencia cognoscitiva.

Este modo de pensar la democracia y el ejercicio de las ideas parece ser una constante en toda la trayectoria intelectual de González. La intención de observar los procesos sociales e intervenir en ellos con los recursos críticos de la academia está representada en el libro *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la argentina (1966-1969)*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós. Las referencias a la posición de Borges en el campo intelectual de esos años y al modo en que Horacio González transita la institución académica aluden en clave anecdótica a esa batalla (ragnarök) que se anticipó en el apartado anterior.

Era una sala chica, donde diez o quince mujeres de mediana edad escuchaban una clase sobre sagas islandesas a cargo del profesor Jorge Luis Borges. A Borges nadie le hacía caso: era un lugar común hacerle burla cuando bajaba, tanteando, las escaleras de la facultad. Para los estudiantes de izquierda, Borges era una especie de aparato que, en medio de las transformaciones que enfrentaba el país, seguía hablando de guerreros míticos y versos en dialectos celtas. A sus clases sólo iban señoras bien vestidas, y los militantes estaban convencidos de que era un rezago de un pasado ridículo que estaba por desaparecer. A lo sumo, a veces, alguien le ayudaba a cruzar la calle cuando se paraba, golpeando su bastón contra el suelo, en la esquina de Viamonte y San Martín.

La puerta del aula hizo un ruido siniestro cuando la abrieron Horacio y sus amigos, y Borges, sentado en su escritorio, dirigió sus ojos ciegos hacia el estrépito. Borges se levantó, con una firmeza extraña, y caminó hasta la puerta. Uno de los militantes dijo en voz muy alta que había que suspender la clase:

—Venimos a levantar esta clase porque han muerto los obreros Mussi, Méndez y Retamar.

Y al profesor Jorge Luis Borges le temblaron los labios. No pudo balbucear nada, pero los tres creyeron que quería pegarles. Tenía un gesto de furia inverosímil. Hubo un segundo de tensión muy quieta. Después, los tres militantes bajaron la cabeza y se fueron, sin cerrar la puerta.

A mediados de 1966, Horacio González ya formaba parte de un grupo que resultó de la alianza del TAU con el LIM —Línea de Izquierda Mayoritaria— donde estaban Roberto Grabois y Daniel Hopen. La sopa de siglas no siempre era fácil de entender. Al poco tiempo, el LIM-TAU pasó a llamarse FAU —Frente Antiimperialista Universitario— y era el grupo de izquierda no-PC de más peso en esos días. En esos días de junio, los grupos estaban muy activos. La universidad fue una de las escasas instituciones que se opuso desde el principio al golpe. Ya la noche del 28 de junio el rector, Hilario Fernández Long, llamó a los docentes, alumnos y ex alumnos a defender a las autoridades que habían elegido y a "mantener vivo el espíritu que haga posible el restablecimiento de la democracia". El golpe parecía una amenaza pero Horacio sentía, extrañado, cierto alivio: algo estaba por cambiar, y mucho. Varios estudiantes discutían la cuestión cuando Horacio lo dijo, con ese estilo un poco marginal que muchas veces le ocurría:

—Y bueno, ahora pasaremos todos a otra cosa. Quién sabe si este golpe militar no nos hace a todos diferentes. Eso es así siempre, pero...

Y otro, enseguida, asintió con un raro entusiasmo:

—Claro, el compañero tiene razón. Yo me imagino que la situación se va a hacer mucho más dinámica.

Las facultades quedaron en tensión, esperando la reacción del gobierno militar: era evidente que iban a hacer algo, pero nadie previó la violencia con que actuaron.

Un mes después, el 29 de julio, el gobierno del general Onganía promulgó una ley, la 16.192, que debía "poner fin a la autonomía universitaria" y, aunque no mencionaba la palabra intervención, dispuso que las universidades pasaran a depender del Ministerio del Interior. A las diez de la noche de ese día, la Manzana de las Luces, donde funcionaba la facultad de Ciencias Exactas, sufrió el ataque de la guardia de infantería. El decano de Ciencias Exactas, Rolando García, fue herido en la mano,

y hubo varios más; Varsavsky, Sadosky, Herrera, González Bonorino, entre otros doscientos estudiantes y profesores, fueron llevados a las comisarías de la zona. Fue la "noche de los bastones largos". Mientras tanto, a la misma hora, en la facultad de Filosofía y Letras, en Independencia, la guardia de infantería también amenazaba con actuar. Los estudiantes, en el hall, en plena agitación, juraron resistir todo lo que pudieran.

De pronto, la puerta de la facultad cedió a los golpes y las cargas y los guardias entraron en malón. Se cortó la luz, y se escuchaban gritos. Los guardias pegaban, pateaban, insultaban.

Horacio trató de protegerse la cabeza con las manos: no había dado cuatro pasos cuando sintió terrible golpe en plena coronilla. El mundo se le nubló, hubo un silbido fuerte y se cayó redondo. Fue un momento: se levantó enseguida, tocándose la cabeza para ver si había sangre, preguntándose qué era, dónde estaba; lo primero que vio fueron los cascos de los guardias, las manos revoleando bastones y trató de alejarse todo lo posible.

Había sido un momento: un desmayo muy leve. Pero Horacio González supuso que significaba algo. Por mucho tiempo creería que ese desmayo lo estaba despertando, que ese golpe había sido un principio: que con ese golpe en la cabeza alguien —el Estado, los militares, el poder— le estaba diciendo que de ahí en más sólo podrían hacer política los que estuvieran preparados para recibir o contrarrestar esos ataques. Horacio supuso que la política iba a suponer alguna forma de comportamiento heroico: por un lado, nada lo atraía más que ese destino literario, épico; por otro, dudaba mucho de sus posibilidades de sostener un personaje semejante. Siempre había creído que era un flojo, pero ese golpe en la cabeza parecía mostrarle otros caminos. Durante un par de semanas Horacio contó en los bares de la facultad la historia de su golpe: se sentía nimbado por un extraño aura. (108-110)

Esta entrada generacional y de clase a la academia es un rasgo que marca la figura de González durante toda su trayectoria intelectual y que él mismo consagró como plebeya. El posicionamiento de González se contrapone a la visión tanto de Borges como de otras figuras públicas, muy mediáticas, de nuestro campo cultural que sostienen

que la popularización del saber y los debates implica la simplificación de los términos de los intercambios. Según este supuesto, los debates intelectuales se han simplificado y así se han vuelto más democráticos, como si la figura intelectual cumpliera o debiera cumplir el rol de la pedagogía en la democracia. Y esa “pedagogía intelectual” implica el arte de la simplificación. Sin embargo, González restituye para el ejercicio intelectual la capacidad de interrogar y reflexionar sobre las condiciones de construcción del saber. Esta construcción de un tipo de ejercicio intelectual y militante, que observa el tiempo histórico, comprometido y a la vez distanciado o extrañado, constituye un tipo de intervención que comenzó a establecerse en el espacio académico entre fines de los sesenta y principio de los setenta.

Inmanencia panteísta: radicalidad e idealización en Jorge Alemán

Cuando entre 2005 y 2015, Horacio González fue Director de la Biblioteca Nacional impulsó, junto con un grupo de intelectuales, una de las experiencias colectivas más significativas del comienzo de siglo en Argentina, me refiero a la experiencia Carta Abierta, de la que González participó desde sus inicios en 2008 hasta fines de 2019, cuando se disolvió. El ideario assembleario y reflexivo de los setenta se posicionó como una convocatoria a popularizar los espacios del saber. Llegó a ser masivo y logró constituir un lenguaje propio para leer los acontecimientos culturales del período y debatir sobre ellos, congregando a pensadores de distintas partes del país y del mundo. La confianza en el ideario del setentismo condicionó las estrategias para resemantizarlo y restituir los sentidos que el poder le había escamoteado.

Uno de los protagonistas de esta experiencia fue el psicoanalista y escritor Jorge Alemán (1951). Para Jorge Alemán, la experiencia Carta Abierta no puede definirse sino como la felicidad de esa inmanencia

del ejercicio intelectual, que no necesita de ningún sentido trascendental para afirmarse. Esta voluntad de afirmación colectiva a partir de la síntesis de aspectos heterogéneos en el espacio común promueve una visión de la figura intelectual como motor de asimilación de las diferencias en el espacio público, como paso necesario para la integración. Otra vez, una visión del ejercicio intelectual habilitado para promover instancias colectivas necesarias y vitales en las democracias contemporáneas.

Intelectualidad pública y debate

De la élite intelectual a las tensiones del intelectual público, de la necesidad de dar muerte a los dioses a la voluntad de construir espacios colectivos de debate público, en los que el ejercicio de las ideas sea una instancia de reflexión profunda. De la metáfora a la idealización del debate público como espacio de legitimación de la palabra intelectual, pasando por el valor simbólico de lo popular interrogado a sí mismo. Desde la carta abierta al *tweet*, la intelectualidad pública apela a formas de intervención con las que se posiciona fuera de los claustros y de las sociedades académicas. Así imprime su gesto en la historia social, política y cultural, en un tiempo y espacio determinados.

Como estrategia política, esta posición pública denota una jerarquía y una distinción. La intervención pública de la intelectualidad constituye un gesto de autoridad. Figuras legitimadas para juzgar la situación sociopolítica del país por la acumulación colectiva de prestigio, constituyen una suerte de élite, que al mismo tiempo se manifiesta, por principio, a favor de la igualdad de las voces. Esta es la paradoja de

la intelectualidad pública, cuyas tensiones asociadas a su rol social desde Dreyfus hasta la fecha aún siguen vigentes⁴³.

La construcción del sujeto que se define por ejercer el oficio de las ideas implica una participación en el poder, en tanto uso de la palabra pública. La intelectualidad pública, con sus enfoques y perspectivas, interviene en los debates y en las agendas. Las formas políticas de la palabra, como modos de acción verificables en el plano de lo material, penetran los espacios discursivos y dotan a los textos de capacidad transformadora respecto de los procesos sociales.

El ejercicio intelectual en los tiempos contemporáneos presenta posibilidades y también límites. David Viñas subrayó la situación delicada y dual de este sector social que se diferencia en ciertos aspectos de los grupos profesionales asalariados (en especial en cuanto a exposición, mecanismos de legitimación y prestigio social), pero cuyo espacio de inserción es netamente similar al de las profesiones liberales (1996: 178). En el caso de la producción de cartas, como decía Viñas, acumularlas puede ser virtuoso, pero es efímero y muy caro (2000: 38). El mayor riesgo para la intelectualidad en las democracias contemporáneas quizá no sea la simplificación, como se enunció más arriba, sino la segmentación en la que la habla para sí y entre sí bajo la presunción de que eso significa estar creando densidad en el análisis, o como horizonte contrapuesto pero complementario, hablar desde el poder político y mediático reproduciendo los sentidos hegemónicos de cada momento histórico.

Para abordar el análisis de las prácticas discursivas en general y de las intervenciones de la intelectualidad pública en particular, resulta vital

⁴³ Estas cuestiones fueron discutidas por Baert y Booth en el artículo "Tensions within the public intellectual: political interventions from Dreyfus to the new social media" (111-126).

apelar al espectro de producciones que circulan en torno de un concepto o acontecimiento como estrategia para comprender las redes mediante las cuales se construye capacidad de significación e intervención en los contextos específicos. Esto implica apelar al potencial simbólico, y analizar las categorías sociales con metodologías que exceden lo específico de un campo de estudios y exigen transdisciplina. Con este tipo de análisis discursivo es posible establecer representaciones de los distintos actores sociales, entre ellos la figura del intelectual público, según categorías observables en las dinámicas sociales.

* **Magdalena Biota** nació en Buenos Aires en 1981. Escritora, investigadora y docente, se graduó de traductora pública en lengua inglesa con un seminario en traducción literaria abocado al género poesía (UNLP, 2005), estudió Letras (UBA) y Gestión de Bibliotecas (UCES). Sus producciones han sido editadas en Argentina, Perú, España y Francia. Publicó los libros de poemas *Ciudad de una lengua* (En Danza, 2019) y *Personas* (Croupier, 2015), e integra la antología bilingüe *Cross a la mandíbula/Direct dans la mâchoire*, editada por Belles Latinas en Francia en noviembre de 2011. Escribió además la novela *Geografía secreta* (2004), la antología *La cañada y otros relatos* (2013, en coautoría con Matías Medina Silva) y el libro de poemas *Otra sentencia del tiempo* (2021), entre otros textos literarios inéditos. Publicó versiones al español de poetas estadounidenses contemporáneos en *Saltana: Revista de Literatura y Traducción*. Actualmente trabaja en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y, en el marco de su tesis doctoral, se encuentra investigando las intervenciones de los intelectuales en el espacio público a partir del análisis de una selección de cartas abiertas.

Bibliografía

- Alemán, Jorge (2009). “Impresión de la Carta Abierta”. *Página/12*, 16 de abril de 2009. Disponible en: <http://ampblog2006.blogspot.com/2009/04/jorge-aleman-en-pagina-12.html>
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1998). *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1: el valor del cambio (1966-1969)*. Buenos Aires: Planeta.
- Baert, P. y Booth, J. (2012). “Tensions within the public intellectual: political interventions from Dreyfus to the new social media”. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 25, 4. (111-126)
- Borges, Jorge Luis (1989) [1960]. “Ragnarok”. En *Obras Completas. Tomo 2*. Buenos Aires: Emecé editores. (183-184)
- Borges, Jorge Luis; Neustadt, Bernardo (1976). “Entrevista”, *Tiempo Nuevo*, 1 de julio de 1976. Disponible en: <http://neustadtentrevistas.blogspot.com/1976/07/>
- Borges, Jorge Luis (2018) [1983]. “El último domingo de octubre”. *Clarín: Cultura y Nación*, 22 de diciembre de 1983. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/vuelta-democracia-texto-jorge-luis-borges-escribio-clarin-1983_0_cvt720K4S.html
- González, Horacio (2016) “Literatura argentina. Clase 1”. Canal educativo de Facultad Libre. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fs7ChqYMYXw&ab_channel=FacultadLibre
- Viñas, David (1996). *Literatura argentina y política. Tomo II: De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Viñas, David (2000). *Menemato y otros suburbios*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Las redes intelectuales argentino mexicanas ante el fenómeno del Peronismo

Cecilia Guadalupe Neubauer*

Las relaciones entre el Estado y la intelectualidad en la Argentina de la primera mitad de siglo se vieron modificadas por la interrupción institucional o golpe de Estado de septiembre de 1930, primera irrupción en la vida argentina del actor militar como actor político. Adicionalmente a lo anterior, el proceso que se inicia en 1930, acompañó una ola de hechos y acontecimientos en varias naciones de Latinoamérica, en las cuales consolidó paulatinamente una tradición nacionalista construida desde la formación del Estado nacional.

Este contexto resulta fundamental para caracterizar la madeja con la que se hiló la relación entre los intelectuales argentinos, las redes construidas por este sector y el papel del Estado respecto del mismo. Como afirma Sylvia Sáitta, “la hora de la espada”,⁴⁴ modificó el papel que los intelectuales venían desarrollando durante la década de 1920. Como consecuencia, a partir de 1930, una característica del campo intelectual fue la progresiva politización y su imbricación con el poder político, convirtiéndose en uno de los sectores organizadores de la intervención cultural en el país, (Sáitta 2012).

El objetivo de este trabajo es indagar respecto del contexto esbozado a los intelectuales que denominaremos aquí “liberales” quienes enmarcados en el grupo reunido en torno a la revista *Sur*, el Colegio Libre de Estudios Superiores y el Instituto de Filología dependiente de la Universidad de Buenos Aires construyeron redes con pensadores y

⁴⁴ Proclama realizada por Leopoldo Lugones en ocasión de la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho, Lima Perú, en 1924. Las palabras esbozadas en esa conmemoración manifestaban el arribo del sector militar a la escena política de los estados, conjuntamente con el arribo del autoritarismo y del nacionalismo.

exponentes de la cultura provenientes de México, y generaron así espacios de apoyo y adhesión a la vez que empresas literarias, de formación superior y desde el mundo editorial.

En un segundo momento se analizará el vínculo de esta red con el contexto del momento para definir cuáles fueron los matices en la relación construida entre el Estado autoritario que se aperturó en 1930, con el golpe de estado de José Félix Uriburu. Finalmente, se analizará la gestión de las redes mencionadas respecto del advenimiento del justicialismo a la primera magistratura en 1946 y los cambios que se implementaron del mundo de la cultura y las universidades, cuya consecuencia inmediata devino en la censura y en un silencioso exilio de intelectuales argentinos a otros espacios académico-intelectuales mayoritariamente mexicanos donde pudieron continuar y/o desarrollar sus actividades.

La red de intelectuales argentinos y la recepción de sus pares mexicanos en el Río de la Plata

Las redes intelectuales establecidas entre la intelectualidad mexicana y argentina datan desde la consolidación de los Estados nacionales, a través de las cuales comienza a delinearse la presencia de agentes y representantes diplomáticos mexicanos en Buenos Aires. La consolidación de la presencia azteca en el Río de la Plata se desarrolló de la mano de lo que no tardó en denominarse “diplomacia cultural”: el Estado mexicano posrevolucionario seleccionó como representantes el cuerpo diplomático mexicano acreditado en Buenos Aires a figuras eminentes de la cultura mexicana. Con el advenimiento de la Revolución en México, quienes arribaron al Río de la Plata lo hicieron con una instrucción fundamental: lograr el reconocimiento del Estado Argentino del proceso revolucionario iniciado en 1910 (Yankelevich 1996). Un punto culminante en este proceso consistió en el ascenso de la representación mexicana al rango de Embajada en 1927, con el

nombramiento del escritor Alfonso Reyes Ochoa como embajador. Rápidamente, la Embajada sita en el pasaje Arroyo de la ciudad de Buenos Aires, se convertirá en el espacio de irradiación cultural de México en el Río de la Plata al frecuentar la misma, personalidades del mundo literario e intelectual del momento, como Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, Amado Alonso, los hermanos Raimundo y María Rosa Lida, Victoria Ocampo, Julio Rinaldini, Nieves Gonnet, entre muchos otros convocadas por el mismo Reyes. Dichas redes rápidamente impulsaron el vínculo intelectual/cultural entre Argentina y México, en un contexto delimitado por la eclosión de las diversas vanguardias (literaria, pictórica) y la emergencia de la sociedad de masas y la ebullición de consumos culturales como el cine y la radio.

Una serie de iniciativas de este grupo, como por ejemplo la participación de intelectuales mexicanos en instituciones socialistas como el Colegio Libre de Estudios Superiores y la Universidad Popular Alejandro Korn así como la publicación de artículos en medios de prensa como *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica*, entre otros, el dictado de conferencias en los salones de la Asociación Amigos del Arte, la puesta en contacto el mundo artístico local con exponentes como Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, la presencia de artistas mexicanos en la radio local y posteriormente la apertura de la primera filial de la Editorial Fondo de Cultura Económica con Arnaldo Orfila Reynal como director de la misma, reflejan un camino de adhesiones, filias y amistades textuales de representantes de la cultura de ambos países.

Del Golpe de Estado de 1930 a la revolución argentina de 1943: La emergencia del Peronismo como movimiento

El golpe de 1930 en Argentina se ejecutó en un contexto definido por el ascenso del nacionalismo y el cuestionamiento a la democracia liberal. Como notas características de esta etapa pueden mencionarse el rescate de la religión y los valores más tradicionales de la cultura, la

adhesión a un régimen estatista y corporativista, sumada a la necesidad de “fortalecer una conciencia nacional frente al espíritu que juzgaba extranjerizante de la etapa precedente pronunciándose decididamente contra la influencia de las llamadas naciones imperialistas” (Fiorucci:163).

Dicho proceso, rápidamente se alineó a los postulados del fascismo europeo, por lo que rápidamente, la tendencia político militar sostenida por Uriburu dio paso a un ala más progresista liderada por el general Agustín P. Justo, quien rápidamente asumió la presidencia en 1932. Paulatinamente, como antagónica a dicha postura, la intelectualidad liberal desarrolló una postura antifascista, en defensa de los valores de las democracias liberales sobre los que reflexionaron en una serie de reuniones celebradas tanto en Europa como en América Latina. La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, la Asociación de Intelectuales, Periodistas y Escritores (AIAPE), encuentros como el Congreso de PEN Club y el Congreso de intelectuales para la defensa de la cultura y la VII conferencia del Instituto de Cooperación Intelectual constituyeron instancias de reflexión sobre el rol de los intelectuales en las modernas sociedades de masas respecto de fenómenos como el ascenso de los totalitarismos europeos y consecuentemente la emergencia de América Latina como espacio de oportunidades para la labor del pensar e influir en la sociedad.

Para 1943 un nuevo golpe de Estado autodenominado “revolución argentina”, marcó los inicios de un movimiento liderado por Juan Domingo Perón quien, como Secretario de Trabajo y Previsión, logró dar voz al sector trabajador de la sociedad argentina. Rafael Rojas afirma que, con dicho proceso político,

se produce una resemantización del vocablo revolución para marcar un seguimiento con el proceso iniciado en 1930, donde se puso el énfasis en la decadencia de la clase política y la necesidad de situar el proyecto de

gobierno de gobierno a las sociales de los trabajadores argentinos (Rojas 2019: 174).

La “revolución argentina” y las raíces de la misma que se remitían a 1930, criticaban a la democracia como una forma viable de gobierno. Defendían la instauración de un Estado autoritario, aliado a la Iglesia y contra el comunismo. Los adeptos y defensores se concentraron en publicaciones como *La Fronda*, *La Nueva República* *Bandera Argentina* y *Crisol*, medios de prensa vinculados a grupos violentos de choque en clara adhesión al gobierno de turno. Otra publicación significativa de esta época fue *Criterio*, que reunía a los representantes de la Iglesia católica quienes como los anteriores, frente a la crisis del liberalismo, reclamaron su espacio en el terreno ideológico. Tomando en cuenta estas corrientes de las que se alimentó el nacionalismo argentino que ocupaba la primera magistratura, resulta previsible la radicalización que enmarcó a la campaña electoral previa a las elecciones de 1946.

Atravesado el fenómeno popular desencadenado por la asonada del 17 de octubre de 1945 y el encumbramiento de la figura de Juan D. Perón al frente del movimiento obrero, decantó una postura de defensa de la nación respecto de poderes externos, como por ejemplo la marcada influencia norteamericana que, luego de la posguerra, intentará crear en América Latina una zona de influencia directa. Uno de los principales impulsores dentro de esta postura, dentro de la campaña electoral fue el embajador norteamericano de aquel entonces, Spruille Braden y junto a éste, la pequeña burguesía que componían el radicalismo Yrigoyenista y el Partido Socialista. Para este sector, el cual apoyaba la intelectual liberal que analizamos aquí, la campaña de Perón significó sobre todo el regreso a la barbarización de las costumbres políticas (Mangone y Warley: 9).

El peronismo como movimiento y la tensa relación con la intelectualidad

El rechazo hacia la figura de Perón y lo que ella significaba por parte de los sectores “liberales” de la sociedad argentina también se encontraba relacionado a un símbolo de decadencia cultural, que había llegado a corroer toda la estructura conquistada desde tiempos del reformismo y los planteos disruptivos de la vanguardia literaria. Esta mirada también definió en gran parte a los sectores populares que simpatizaban con la figura de Juan Domingo Perón y su programa de gobierno. El peronismo fue visto por los intelectuales como referente del fascismo no obstante cabe destacar que la postura antifascista surgió mucho antes del encumbramiento de la figura de Juan D. Perón al poder, la intelectualidad que se manifestó antiperonista desde la década de los años 30, veía en Perón la consolidación del fascismo en Argentina, elemento que se fortaleció en consonancia con los acontecimientos mundiales precedentes, pero sobre todo con los hechos de la Guerra Civil Española.

Dentro de las diversas posturas que intentan explicar el ascenso del peronismo al poder, se encuentran aquellas relacionadas con la irrupción en la escena política argentina de un nuevo actor: el trabajador sindicalizado, en relación estrecha con el Estado. Dicho actor, proveniente de los contingentes migratorios desde el campo a la ciudad, conformaron un proletariado de origen rural, y encuentra relación con la crítica de la intelectualidad local. Los trabajadores y los sectores populares entraron a la fuerza a integrar el país, y las clases medias, los intelectuales y el cuerpo diplomático solo vieron «hordas» y no a una sociedad que defendía sus derechos (Buchrucker 1987):

Al verter en las ciudades la población rural y en las fábricas a los peones de campo –en las fábricas y en los arsenales–, injertó en un cuerpo de por sí anémico, como era nuestro proletariado urbano, un ele-

mento retardatario y estabilizador, como lo es el campesinado en todas partes del mundo. Ahora ya podemos hablar del campesinado de las ciudades, y para muchos metropolitanos esto ha sido sensible hasta en un nuevo grupo étnico que pobló las calles, los teatros, las fábricas, los cabarets y la administración pública (Sarlo: 134).

Para los sectores de la intelectualidad que se analizan en este trabajo, el incipiente movimiento obrero argentino fue visto como peligroso y de una necesidad de control, elementos que bien podía aprovechar el gobierno de turno para inclinar la balanza a su favor.

Por 1946, paulatinamente el panorama de la intelectualidad reunida en torno a la revista *Sur* manifestaba el creciente aislamiento del patrocinio del gobierno argentino. Ejemplo de ello consistió en el no otorgamiento del premio de la Comisión Nacional de Cultura a Borges, sino a Eduardo Acevedo Díaz, dejando al escritor de *Ficciones* con un solo voto de Eduardo Mallea (King:147). El alejamiento del poder político de la órbita intelectual “liberal” se revelaba como hecho y no tardó en ofrecer diversas muestras de enfrentamiento.

El justicialismo al poder y el alejamiento de la intelectualidad

Con la llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia de la nación en 1946, se inauguraba una nueva etapa en las relaciones entre el poder político y los diversos sectores de la intelectualidad. Paulatinamente, la nota distintiva del momento consistió en la polarización de las posturas políticas en el marco de un contexto de endurecimiento heredado de la dictadura previa, respecto de la persecución de docentes y de avasallamiento de los claustros universitarios. Docentes universitarios e intelectuales que ocupaban las cátedras y centros de investigación de las universidades públicas que no adherían al gobierno de turno fueron progresivamente desplazados en un proceso de intervención de las casas de estudios y cesantía de sus académicos, cuando

no de estrategias irregulares respecto de la exigencia de la adhesión al partido justicialista.

Debido a las obligaciones y limitantes ideológicas impuestas por el justicialismo para ocupar las cátedras universitarias, como la exigencia de portar la credencial de afiliación al partido justicialista, o la cesantía por temas meramente administrativos, estudiosos y académicos herederos del reformismo universitario de 1918 no tuvieron otra salida que gestionar a través de sus redes de amistad la búsqueda de espacios académicos alternativos donde poder desarrollar su labor o poder continuarla en contextos más favorables fuera de Argentina. La exoneración de 423 profesores y la renuncia de 825 entre 1943 y 1946, puso de manifiesto que la vida intelectual argentina continuó desarrollándose en ámbitos externos al Estado en un proceso de alejamiento paulatino y de resistencia frente al cual, el Estado intentaba allanar por medio de proclamas editadas como una forma de establecer un encuentro entre el poder y la intelectualidad.

Bajo el régimen peronista, las universidades vieron comprometida su autonomía universitaria lograda en tiempos del Reformismo, y la denuncia de dicho avasallamiento no se hizo esperar. La sanción de una nueva ley universitaria (13.031) en 1948, finalizó con los principios de la Reforma Universitaria: autonomía, libertad de cátedra y respeto a profesores y estudiantes.

Desde otro ángulo del análisis, resulta importante indagar a quienes identificaba el peronismo por la intelectualidad, tanto en su labor específica tanto como su pertenencia de clase. En un folleto de divulgación bajo el nombre “Perón habla a los intelectuales” se intentaba coordinar las acciones del poder político interviniendo en la vida de los mismos, generando no sólo otras lecturas sino también una noción de lo que se entendió como servicio a la nación desde este sector de la sociedad. En dicho material de divulgación, que llevaba la firma de Juan Perón, se insistía en que:

El Estado aspira a que los señores intelectuales, formen una agrupación o una asociación que los unifique en sus propias tendencias y que haga desaparecer – lo que es lógico que exista en cada uno de los intelectuales con sus círculos propios- esas pequeñas rencillas que se producen. Deben agruparse en una sola organización para luchar por la obtención del objetivo común a todos: el objetivo de la nación. Es necesario subordinar todas las pequeñas cosas que se producen durante la marcha y las pequeñas interferencias al objetivo nacional. (Perón 1947: s/p)

Los objetivos de la nueva administración frente a la intelectualidad claramente consistían en organizarla de forma corporativa, minando las disidencias. En otras palabras, el poder político intentaba subordinar a la intelectualidad respecto del proyecto político en construcción. El lema subyacente a la relación que pronto se establecería entre Perón y las universidades sería el de organización “de tal modo que fuera imposible que pudieran levantarse contra del pueblo” (1947: s/p). En dicho sentido, cabe preguntarse ¿cuál era la posición sostenida por Perón respecto del sistema universitario y la cultura? Respecto de las universidades dice Perón:

La solución pues, debe partir de los propios estudiantes, y en ello serán apoyados siempre por el gobierno. Yo soy partidario de la universidad eminentemente popular. Porque yo no quiero una universidad para el privilegiado; yo quiero la Universidad para el pueblo. Queremos una universidad argentina, que llevando en su seno toda la civilización grecolatina y la cultura que heredamos de España transforme nuestra patria de asimiladora de cultura en creadora de cultura. (Perón 1947: s/p)

Se intentaba construir una universidad para el pueblo, en la medida de posibilitar el acceso a los sectores obreros y a los hijos de los mismos a los claustros universitarios. Resuena en la frase la herencia cultural

española que se intentaba impulsar, en etapas de triunfo del franquismo y la pronta adhesión que el peronismo tendrá con dicho movimiento, echando por tierra cualquier vinculación de los centros universitarios con otras instituciones como las americanas, con matrices ideológicas totalmente contrarias al partido justicialista.

¿Cómo interactuaron las redes argentino-mexicanas en todo este proceso?

Como se ha mencionado anteriormente, desde la llegada del movimiento peronista en 1946 al poder, un sentimiento antinorteamericano tuvo un fuerte impacto en la comunidad académica local adherente al movimiento justicialista. Dicha influencia impactó de manera negativa en algunos espacios de investigación locales -como por ejemplo el Instituto de Filología dependiente de la universidad de Buenos Aires-, en los que los vínculos con las universidades estadounidenses se habían consolidado, y dieron pie a múltiples y variadas iniciativas conjuntas de trabajo. La adhesión a la causa aliada tenía una explicación. Se trataba para la intelectualidad de esa época, de la salvaguarda de la cultura occidental minada por el fascismo recientemente derrotado. La llegada del peronismo al poder significó imposibilidad de continuar con las actividades académicas y tenía para los intelectuales humanistas un sentido que trascendía el mero trastorno de tener que buscar un nuevo trabajo para sostenerse (Siskind 2008).

Desde el tejido elaborado con antelación por estas redes construidas desde finales de los años 20 por figuras en terreno como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña y posteriormente consolidadas gracias a la labor de promotores culturales y editoriales como Daniel Cosío Villegas y Arnaldo Orfila Reynal, la comunidad intelectual local “liberal” rápidamente autodenominada antiperonista elaboró estrategias de supervivencia y cuando no traslado de los proyectos literarios

y culturales en curso, como se verá con la revista *Sur* y el dismantelamiento y traslado de los proyectos e investigadores del Instituto de Filología dependiente de la Universidad de Buenos Aires (Lida, 2016).

Por aquellos años, hacia mediados del año 1947, visitaba Buenos Aires el economista mexicano Jesús Silva Herzog, miembro de la Junta de gobierno de la editorial Fondo de Cultura Económica y director de la revista *Cuadernos Americanos*. Rápidamente, Daniel Cosío Villegas, quien por aquel momento también se encontraba en Buenos Aires revisando las gestiones de filial porteña de la editorial lo relacionó con Francisco Romero, Eduardo Mallea, José Luis Romero, Jorge Romero Brest, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Ezequiel Martínez Estrada, Dardo Cúneo, entre otros intelectuales argentinos con vínculos editoriales con “el Fondo”. El común denominador que registró Silva Herzog en sus memorias fue: “todos ellos habían sido expulsados de la Universidad de Buenos Aires en pleno peronismo. La inteligencia argentina era antiperonista, pero apoyaban al caudillo y a su esposa los obreros” (314) Asimismo en sus memorias, Silva Herzog registró varias visitas a Juan Manuel Álvarez del Castillo quien fuera embajador de México en Buenos Aires desde 1945, y

me di cuenta de que simpatizaba con el régimen. Dos o tres veces me dijo que podía arreglar que yo diera conferencias en la universidad. Me negué manifestándole que no deseaba hablar en una institución donde estaba en entredicho la libertad de pensamiento y de donde algunos profesores ilustres habían sido despedidos. (314)

La situación política en la que se encontraban algunos miembros clave de la red argentino mexicana, como el caso de Pedro Henríquez Ureña y posteriormente Amado Alonso quienes sufrían persecuciones y encarcelamientos desde el golpe de Estado de 1943, (Henríquez

Ureña: 29) instó a Daniel Cosío Villegas a buscar auxilio en la Fundación Rockefeller, con motivo de ofrecer en un primer momento a Pedro Henríquez Ureña un espacio de trabajo que le permitiera trasladarse a México:

Quizás convenga que te anticipe que al parecer la Fundación [Rockefeller] se interesaría en ayudar a que el Colegio [de México] creara un Centro de Estudios Literarios de la América Latina, con investigaciones quizás de carácter filológico, y que tu participaras en los trabajos de ese Centro, en las condiciones que tu fijaras: como Director de él, o simplemente como miembro suyo. En todo caso creo que se puede anticipar con firmeza una remuneración que te bastara para vivir con amplitud y que te permitiera consagrar tu tiempo a una sola tarea o a la tarea doble de tu propio trabajo personal y el del Centro. (Cosío Villegas: 10)

La situación estaba definida por un contexto específico, por un lado, la escalada autoritaria en Argentina y por otro, la inexistencia de estudios de dicha índole en México lo cual, sumado al creciente interés de instituciones norteamericanas generaba un nicho atractivo para la creación de nuevas instituciones académicas y las gestiones de Cosío Villegas, quien insiste en la vinculación con el ámbito argentino:

La idea general, por lo que toca al personal que inicialmente se encargaría de las labores docentes y de la investigación, sería la de contarte a ti mismo como Director, asegurar los servicios de personas competentes y que tendrían la ventaja de haber trabajado ya contigo, por ejemplo, Rossemblat y los dos hermanos Lida, o algunos otros jóvenes equivalentes a éstos, y agregarles a ellos un buen contingente mexicano. (Cosío Villegas: 12)

La sorpresiva muerte de Pedro Henríquez Ureña en mayo de 1946 no detuvo los planes institucionales. La creación del Centro de Estudios filológicos, debido a las gestiones de Daniel Cosío Villegas, así como las redes de Alfonso Reyes desplegadas en Argentina dieron espacio a

la salvaguarda de la publicación legado de los estudios filológicos latinoamericanos. El traslado de Raimundo Lida a México, gracias a una invitación realizada por el mismo Reyes (Lida: 1947: s/p) llevaría consigo el plan de rescate de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, en cuyo primer número, en la sección noticias, figura el siguiente aviso:

Amado Alonso enseña actualmente en Harvard University, Ángel Rosemblat en la Universidad de Caracas, Marcos Morínigo en la The Southern California en Los Ángeles, Enrique Anderson Imbert en la de Michigan. María Rosa Lida continúa sus trabajos en Harvard University, Raimundo Lida en El Colegio de México. La labor del disperso Instituto de Filología de Buenos Aires se reanuda ahora en El Colegio de México, con la ayuda de la Fundación Rockefeller, (División humanidades), del licenciado don Carlos Prieto y de otros generosos amigos, y se irán dando a conocer en la Nueva Revista de Filología Hispánica y con los mismos y nuevos colaboradores (Lida 1947: 112).

Otras manifestaciones de esa inteligencia desplazada por el régimen lo constituyeron las cartas de Enrique Anderson Imbert a Amado Alonso, reflejaron rápidamente la situación de la gran mayoría de la intelectualidad a fines de noviembre de 1947:

[...] ya está decidido en el último artículo de la ley universitaria del Plan Quinquenal: los profesores que quieran ser confirmados deberán adherirse por escrito a la ley. Lo malo no es lo que ha ocurrido, es el plan ideológico y político lo que nos asusta. (Anderson Imbert: 1946a)

La salida de Amado Alonso de Argentina puede tomarse como un ejemplo de las arbitrariedades que caracterizaron a la época (Lida 2016: 166). Y generó una oleada de adhesiones hacia la labor del filólogo desde la Sociedad Argentina de Escritores, como los colegas y alumnos del mismo, en las que se resaltaba su magisterio y como creador de “una escuela de discípulos” (Anderson Imbert 1946b). Junto con Alonso, una pléyade de investigadores, como los hermanos María

Rosa y Raimundo Lida, Marcos Morínigo, Enrique Anderson Imbert, Angel Rosemblat, entre otros, emigraron hacia centros académicos norteamericanos. La visión de gestores como Daniel Cosío Villegas y de Alfonso Reyes, frente a la emergencia y posterior consolidación de instituciones como El Colegio de México y la editorial Fondo de Cultura Económica, permitieron la continuidad de la labor filológica en América Latina, en momentos de consolidación de la hegemonía norteamericana a nivel mundial. El rescate y salvaguarda de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* constituye un lazo de hermanamiento en pos de la creación de empresas de tipo continental.

En dicho contexto, en 1948, la revista mexicana *Cuadernos Americanos* fungió como tribuna de descargo, al publicar en sus páginas un texto de Risieri Frondizi que llevó por título “Las universidades argentinas bajo el régimen de Perón”. En dicho artículo el filósofo realizó un recuento de la situación por la que se encontraban las universidades argentinas desde el golpe de Estado de 1943. Un reclamo colectivo y público, se materializó en la firma del manifiesto reivindicativo “Democracia efectiva y solidaridad latinoamericana” los firmantes, entre los que se encontraba Frondizi, solicitaban:

[La práctica de la] democracia efectiva por medio de la fiel aplicación de todas las prescripciones de la Constitución Nacional y la solidaridad americana por el leal cumplimiento de los compromisos internacionales firmados por los representantes del país. La Argentina no puede ni debe vivir al margen de su Constitución y aislada o alejada de los pueblos hermanos de América y de los que en el mundo luchan por la democracia. Entendemos también, que la libertad de reunión y de prensa –esencialísima dentro de nuestro régimen institucional- daría oportunidad para que la opinión pública ratificara en forma terminante los conceptos básicos que aquí enunciamos. (Barsky y Del Bello: 54)

Paulatinamente, luego de una pausa en los ataques autoritarios a los claustros universitarios por la victoria aliada en la Guerra, para Frondizi, durante la presidencia de Juan Domingo Perón, se consolida el control y las intervenciones a los gobiernos universitarios, con el consecuente cercenamiento a la autonomía universitaria y la libertad de cátedra.

Una última reflexión: la coyuntura de la intelectualidad México-Argentina desde el Reformismo hasta su ocaso durante el peronismo

Desde una óptica verticalista y autoritaria, el camino signado por el justicialismo con relación a los países de América Latina se caracterizó por combinar una visión pragmática y realista, que tendió a aprovechar las condiciones particulares que ofrecía el sistema internacional imperante en la posguerra mediante la utilización de los postulados doctrinarios de la Tercera Posición. Dentro de esta estrategia, América Latina fue concebida como un espacio de solidaridad política y complementación económica que, consolidando los tradicionales vínculos históricos que unían a nuestros pueblos, tendiera a una verdadera integración económica. Lo inédito y singular lo constituía el hecho de que Europa había dejado de ser el único centro mundial, emergiendo de la posguerra un mundo bipolar extra europeo (Barrios 2007).

En dicho contexto, los posicionamientos diversos del arco intelectual tanto argentino como mexicano frente al ascenso del peronismo a la escena política llevan justamente a analizar los enlaces entre la intelectualidad de un momento y sus enlaces con el poder de turno. Si bien todo gobierno contó con intelectuales intérpretes de las dinámicas de poder y reproductores del sistema ideológico, cabe destacar que el peronismo indujo a nuevas lógicas relacionales, como el caso de los agre-

gados obreros en puestos de la diplomacia argentina como nuevos actores que interpretaron la realidad de aquel entonces. Se trataba de construir una sociedad –con la Embajada de Manuel Ugarte en México, con la identificación con procesos previos como la Revolución Mexicana–, que interpelara al panamericanismo norteamericano y dejara a un lado las solidaridades establecidas por la intelectualidad argentina “liberal” y los sectores intelectuales mexicanos.

Desde ese orden de temas, reconstruir las vicisitudes por las que atravesó la comunidad de intelectuales con la llegada del peronismo al poder y específicamente la red configurada entre argentinos y mexicanos habla en cierto modo de una “transfronterización” del peronismo, en cuanto a analizar de manera supranacional, las consecuencias para la comunidad académico intelectual argentina su salida del país debido a tomas de posición ideológico-académicas.

Las redes intelectuales argentino mexicanas convocadas por el Reformismo vieron restringidos sus caminos de acción y debieron buscar otros destinos donde continuar con su profesión, apelando a la solidaridad de los tiempos reformistas al dar nacimiento a empresas como el Centro de Estudios Literarios en El Colegio de México. La oposición a la comunidad intelectual local, sumada al avasallamiento de los ideales de la Reforma Universitaria que rigieron a las universidades – autonomía, cogobierno, libertad de cátedra– se vieron perturbados frente a la escalada de autoritarismo que desató el golpe de estado de 1943 y que se consolidó con la llegada de Perón al poder y dejó huella en la relación entre intelectuales y poder cuyas consecuencias pueden visualizarse hasta el presente.

* **Cecilia Guadalupe Neubauer** es Licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina). Maestra y Doctoranda en Historia por el Programa de Doctorado del Posgrado en Historia de la Uni-

versidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Graduada del programa de maestría en Historia en 2014 con la tesis: “Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina”. Actualmente se encuentra en la etapa final de su tesis doctoral la cual lleva por título: “México en Argentina. Representaciones y vínculos culturales e intelectuales de la nación mexicana en Buenos Aires (1930-1950). Participó de diversas estancias de investigación en archivos y bibliotecas de Argentina, y en Estados Unidos, donde bajo la dirección del Dr. Mariano Siskind realicé una estancia de investigación en el Department of Languages and Literatures de la Universidad de Harvard. En cuanto a su producción académica, la Biblioteca Pedro Henríquez Ureña, dirigida por Miguel D. Mena, ha publicado su trabajo “Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina”.

Bibliografía

- Barrios, Miguel Ángel (2007). El latinoamericanismo en el pensamiento político de Manuel Ugarte. Buenos Aires: Biblos.
- Barsky, Osvaldo y Del Bello, Juan Carlos (2007). La Universidad Privada Argentina. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Buchrucker, Cristian (1987). Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires: Sudamericana.
- Cosío Villegas, Daniel (1946). “Carta de Daniel Cosío Villegas a Pedro Henríquez Ureña”. Ahcolmex, Fondo: México DF. 08 de enero de 1946 (f. 12).
- Cosío Villegas, Daniel (1947). “Carta de Daniel Cosío Villegas a Perla Gonnert”. Harvard Archives, Archivo Raimundo Lida, box 2. 17 de febrero de 1947.
- Fiorucci, Flavia (2006). “Antiperonismo intelectual: de guerra ideológica a guerra espiritual”. En Fascismo y antifascismo, peronismo y antiperonismo. Conflictos político ideológicos en Argentina (1930-1955). Madrid: Biblioteca Iberoamericana Vervuert. (161-193).
- Henríquez Ureña, Pedro (1945). “Carta de Isabel Lombardo de Henríquez Ureña a Daniel Cosío Villegas”. Archivo Histórico FCE. 9 de octubre de 1945 (f. 29-31).

- Herzog, Jesús Silva (1972). *Una vida en la vida de México*. México: Siglo XXI, 1972.
- Imbert, Enrique Anderson (1946). Amado Alonso's papers, "Carta de Enrique Anderson Imbert a Amado Alonso". Harvard Archives, box 1, 8 de noviembre de 1946a.
- Imbert, Enrique Anderson (1946). Amado Alonso's papers, "Carta de Enrique Anderson Imbert a Amado Alonso". Harvard Archives, box 1, 17 de noviembre de 1946b.
- King, John (1988). *Sur: estudio de la revista argentina y su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lida, Miranda (2016). *Años dorados de la cultura argentina: Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lida, Raimundo (1947) "Noticias". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, p. 112.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1984). *Universidad y Peronismo*. Buenos Aires: CEAL.
- Perón, Juan Domingo (1947). "El presidente de la nación argentina General Juan Perón se dirige a los intelectuales, escritores, artistas, pintores maestros". Harvard Archives. 13 de noviembre de 1947.
- Rojas, Rafael (2019). *El árbol de las revoluciones. Ideas y poder en América Latina*. México, Turner.
- Sarlo, Beatriz (2007). "Nueva lectura imposible". *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. (129-135).
- Siskind, Mariano (2008). "Un universalismo dislocado: Raimundo Lida desde el siglo XXI". Conferencia en el marco del Centennial Colloquium "Raimundo Lida and the Routes of Hispanism". Department of Languages and Literatures, Universidad de Harvard. Inédito.
- Sylvia Saítta (2012). "La cultura, 1930-1960". En *Argentina. Mirando hacia adentro*. Tomo IV. 1930/1960. Madrid: Fundación MAPFRE-Taurus.
- Yankelevich, Pablo (1997). *Miradas australes. Propaganda, cabildeo y proyección de la Revolución Mexicana en el Río de la Plata, 1910-1930*. México: INHERM.

Samuel Glusberg, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Franco: entre la amistad, la escritura y el mundo editorial

María Lourdes Gasillón*

Una verdadera red de intercambios unía en los años veinte todos los puntos de América Latina [...]. Circulación a través de las revistas [...] y circulación de las personas. Son los años de la proyección latinoamericana de la Reforma Universitaria, de la Unión Latinoamericana, del primer APRA, de la Internacional Comunista y de los movimientos literarios de vanguardia; todos esos procesos van a propiciar la circulación de ideas, de revistas, de figuras.

Horacio Tarcus (2004: 760)

“Los hermanos sean unidos...”

Durante la década del veinte, Leopoldo Lugones tutelaba una “hermandad” literaria formada por Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Leopoldo Franco y Samuel Glusberg, que se congregaba en la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación, ubicada en el Palacio Pizzurno (hoy, Ministerio de Educación); de allí se dirigían hacia la cervecería Aue’s Keller y otros bares o cafés del centro porteño. La cofradía compartía lecturas (Sarmiento, Martí, Hernández, Hudson, Thoreau) e ideas afines, centradas en una estética influida por el Modernismo cultivado por Rubén Darío y el propio Lugones. Además, abogaban por el vínculo entre la literatura universal con la local y adherían a una sensibilidad americanista e hispanófila, anticapitalista, antiburguesa, libertaria, en contra del clero cristiano. Luego de los suicidios de Quiroga (1937) y Lugones (1938), el resto de los “hermanos” se distanció y reencontró varias veces, con lo cual la fraternidad siguió en contacto pese a las diferencias (Tarcus 2009).

En este trabajo, analizaremos la “red intelectual” que contempla la “sociabilidad letrada” a través de las cartas, las visitas esporádicas, la recomendación y el envío de textos, la organización de proyectos editoriales y culturales, entre otras manifestaciones que implican “el diálogo e intercambio de ideas” (Weinberg: XI) entre los hermanos “menores” –Martínez Estrada, Franco y Glusberg–. Escritor y editor este último, que financiaba sus ediciones, diseñaba políticas culturales, sugería libros y promovía una política progresista (Di Miro 2017). Resultó un agente importante de unión en la red y en el campo literario, ya que organizaba exposiciones, homenajes y veladas; realizaba traducciones; tuvo la idea de crear la Sociedad Argentina de Escritores; y fundó y dirigió varias revistas: *América* (1919), *Babel. Revista de Arte y Crítica* (1921-1928), *Cuadernos de Oriente y Occidente* (1925-1926) y *La vida literaria* (1928-1932).⁴⁵ Su sello editorial más importante fue *B.A.B.E.L.* (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), que publicaba libros de cuidada edición y accesibles al público por su bajo costo. Gracias a él, Glusberg se convirtió en “un difusor cultural de nuevos y consagrados valores de la literatura argentina y latinoamericana” (Hernández 2012: 213).

Después de la muerte de Lugones, Glusberg –su favorito en la hermandad y que luego ocupó su lugar en cierta forma– “sugería” lecturas a sus amigos que marcaron su producción posterior: por ejemplo, envió *Desobediencia civil* de Thoreau a Martínez Estrada y *El capital* y *El manifiesto comunista* a Franco (Tarcus 2009). Otro testimonio

⁴⁵ La revista *Babel* tenía una postura ecléctica respecto de sus contenidos y los escritores –maduros o jóvenes, nacionales o extranjeros– que aparecían en cada número. Publicaba ensayos, cuentos, poemas, reseñas y artículos inéditos de autores consagrados (José Ingenieros, Alfonsina Storni, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, José Carlos Mariátegui, Roberto Payró y Alberto Gerchunoff) y jóvenes, como Gabriela Mistral, Pedro Prado, Joaquín Edwards Bello, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, entre otros (Hernández 2012).

del intercambio de materiales entre los jóvenes escritores se observa en los siguientes fragmentos de algunas cartas:

Mar del Plata, diciembre 28 de 1932

Querido amigo Samuel:

Recibí *Trapalanda* y su carta, esperada tanto tiempo. Las “Rutas” pudo ser un trabajo mejor, sobre todo al final, donde creo que hay algunas ideas de las que puedo sacar provecho. En fin... [...] Sus palabras me llegan al alma. Es verdad, Glusberg: nuestra amistad es más fuerte que nunca y nada la podrá jamás empañar. Los sinsabores y las satisfacciones nos unen y nos unirán. Aquí, no más lejos de todo que en Buenos Aires, siento que Ud. Es como mi hermano. Véngase lo antes que pueda, yo no podré quedarme más allá del 15 de enero [...].⁴⁶

Ezequiel (Tarcus 2009: 99).

Belén, enero 10/35

Querido Glusberg:

[...] De paso quiero agradecerle largamente su último envío de revistas EXPLOTABLES y mi libreta adjunta (le prevengo que no quiero quedar sin retrucarle sus remesas de *materiales orientales*, y ya estoy mandando tejer un poncho archicriollo para restablecer un poquito el equilibrio). Asimismo le comunico que ya he arrancado con el *Rosas* y no pararé hasta rematar. Muy convincente el último número de *Trapalanda*: un pechazo al canto: présteme por unos pocos días el libraco de Einstein. Su nota a propósito del hombrecito macanuda.

Hasta pronto, con un fuerte abrazo.

L. Franco (Tarcus 2009: 221) (Cursivas y destacado del original).

⁴⁶ “Las rutas de Trapalanda”, en *Trapalanda* N° 2, Buenos Aires, noviembre de 1932. En la portada se lo presenta como “Número de homenaje con motivo del Primer Premio Nacional de Letras” (Tarcus 2009: 99).

Por sugerencia de Martínez Estrada, la nueva revista después de *La Vida Literaria* fue *Trapalanda*. Un colectivo porteño, editada por Glusberg con el seudónimo de Enrique Espinoza entre 1932 y 1935 (año en el que se radica en Chile).⁴⁷ *Trapalanda* era el nombre de Sudamérica en los antiguos mapas de los ingleses y significaba “el cielo a donde van los caballos de los gauchos” (González Vera: 50)–. En ella, colaboraron los integrantes de la hermandad. Franco se refiere al número de 1935 dedicado a Albert Einstein, homenaje a diez años de su visita a la Argentina; el libro que solicita es *La lucha contra la guerra* (1933) (Tarcus 2009: 221).

Glusberg, el principal editor de Franco

En 1919, cuando Franco se liberó del servicio militar, inició sus estudios de Derecho en la Universidad de Buenos Aires; allí, conoció a Glusberg, con quien tuvo una gran amistad toda la vida (Tarcus 2009: 39). Al año siguiente, los poemas de *La flauta de caña* fueron publicados en la colección Ediciones Selectas América, constituyendo un éxito de ventas; en 1921 Glusberg le publicó sus *Coplas* con el texto premiado por Jaimes Freyre.⁴⁸ Sin embargo, Franco abandonó la carrera y la ciudad, debido a problemas de salud y dificultades económicas. Como comenzaba a ser reconocido por la difusión de sus poemas en *Nosotros*, *La Nación* y la revista *Babel*, Glusberg, Alfonsina Storni y otros amigos organizaron una cena de despedida para la que Baldomero Fernández Moreno le dedicó unos versos desde Chascomús. A

⁴⁷ Desde 1924, Glusberg firmó como Enrique Espinoza por los intelectuales judíos Baruch Spinoza y Heinrich Heine, y porque era el nombre del autor de la *Geografía descriptiva de Chile*, que leyó (González Vera: 48) en la biblioteca de Lugones.

⁴⁸ *Ediciones selectas América. Cuadernos mensuales de letras y ciencias* fue el primer proyecto editorial de Glusberg. Gracias al dinero que le envía desde Chile Félix Teslenik, su tío de tendencia socialista, inicia este emprendimiento que lo pone en relación con Roberto Payró y Alberto Gerchunoff. También por el tío conoció a Lugones (Hernández: 213).

los dos años, regresó a Buenos Aires con *Libro del gay vivir*, publicado por Babel en 1923, por el que recibió elogios de Juana de Ibarbourou, Leopoldo Lugones, Rafael A. Arrieta, José Donoso, Arturo Capdevila, entre otros, y ganó el Premio Municipal.

Babel se ha convertido en el sello de identidad de la obra poética de Franco. Cuando Glusberg lanzó su sello Babel, publicó cinco libros del catamarqueño: *Libro del gay vivir* (1923), *Los hijos de Llastay* (1926), *Los trabajos y los días* (1928), *América inicial* (1931) y *Nocturnos* (1932). (Tarcus 2009: 40)

De esta primera etapa se rescata un aspecto que lo acerca a colegas de su estima, como Quiroga o Martínez Estrada: la alternancia entre el trabajo intelectual y las tareas manuales en el campo, que conocía bien y cuya experiencia traslada a sus textos. Mientras trabajaba la tierra de su granja en Catamarca, Franco estudiaba el materialismo histórico de Marx, Lenin y Trotsky que afianzaba su formación libertaria, pese a que su independencia de la “casta” intelectual de renombre y el alejamiento deliberado del faro cultural porteño le volvían más difícil la tarea escrituraria y le hacían pasar penurias económicas.

Además de ser su amigo y editor principal, Glusberg insistió para que Franco viviera en Buenos Aires y se dedicara a escribir, además de ser quien le presentó a Lugones y Quiroga.⁴⁹ Asimismo, por su intercesión, Lugones invitó a Franco para que trabajara en la Biblioteca de Maestros de Buenos Aires, empleo en el que duró diez años.

⁴⁹ “Acaso el más excéntrico a toda la ‘familia’ fue Luis Franco [...]. Fue el más politizado de los ‘hermanos’ y el que más distancia puso respecto de la ideología nacionalista del ‘padre’, pero asimismo fue hasta el final de su vida el ‘hijo’ literario de Lugones. Hermanado con Glusberg por afinidades literarias y políticas, fue también ‘hermano’ de Quiroga y de Martínez Estrada en su desdén por la vida mundana y su culto de la vida agreste, las faenas rurales el trabajo manual” (Tarcus 2009: 21).

La Vida Literaria

En 1928, Glusberg –junto con Martínez Estrada, Franco y Cenceladio a luz otra revista, *La Vida Literaria* (1928-1932), con formato mercurio, que se presentó así: “Se trata de hacer aquí, en nuestra Buenos Aires, un periódico de especialización literaria, completamente libre [...] con espíritu americano, argentino, y sobre todo porteño” (Di Miro: 52). Estaba dirigida a los lectores que consumían bienes culturales: cuentos, poemas, crítica sobre temáticas y prácticas varias (cine, teatro, literatura, filosofía), intercambios epistolares y novedades culturales (Delgado 2016). *La Vida Literaria* publicitaba anuncios de actividades relacionadas con el mundo impreso (editoriales e imprentas, librerías, talleres gráficos, talleres litotipográficos, casas de venta de papel, formularios jurídicos), de productos culturales (producciones cinematográficas, instituciones como la Escuela Profesional de Ciencias especializada en la enseñanza de idiomas), y rubros comerciales: bancos, hoteles, cerveza, chocolate, cigarrillos, casas de cambio, lotería, muebles, títulos, pasajes, publicidad.

Se caracterizaba por su carácter independiente, sin adherir a un partido, institución, empresa o escuela literaria, y ecléctico, dado que diferentes generaciones y orientaciones estéticas convivieron en sus páginas. En ella escribieron autores prestigiosos (Lugones, Quiroga, Payró, Gerchunoff) y noveles: Martínez Estrada, Franco, Enrique Méndez Calzada, Roberto Gache, Luis Emilio Soto, Arturo Cencela, Guillermo Estrella, Arturo S. Mom, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, César Tiempo, Carlos M. Grünberg, Álvaro Yunque, Eduardo Mallea, Nicolás Olivari y varios más. Entre los escritores extranjeros figuraron: Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Baldomero Sanín Cano, Rufino Blanco Fombona, José Eustasio de Rivera, Arturo Uslar Petri, Castañeda Aragón, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Rafael Suárez Solís y Eduardo Frías (Delgado 2016).

La revista privilegiaba los rasgos estéticos de las obras, en diálogo con el contexto social y político. Su programa defendía la unión americana, el antirracismo, el anticolonialismo, la profesionalización de la literatura y la conformación de una cultura nacional integradora (Di Miro 2017).

Glusberg: amigo y albacea

A comienzos de la década del 30, en Martínez Estrada se veía un alejamiento momentáneo de la política, el arte y la literatura. Su última aparición pública había sido en el estreno de su obra teatral en 1931, por la que obtuvo el Primer Premio Nacional de Letras al año siguiente.⁵⁰ Con ese dinero adquiere una chacra de casi 400 hectáreas, con la casa y algunos animales, en Goyena, lugar de su niñez. Durante sus vacaciones, incursiona en los trabajos de campo y se convierte en un chacarero que disfruta de la naturaleza (Orgambide 1997). Cuando Martínez Estrada se instala en su chacra ya es un poeta premiado y reconocido y asiste desde allí a la complejidad de la situación

⁵⁰ En 1932, el jurado –integrado por Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde, Carlos Obligado, Miguel Ángel Cárcano y Alfredo Franceschi– otorgó el Primer Premio Nacional de Letras por *Títeres de pies ligeros* y *Humoresca* a Martínez Estrada, mientras que Manuel Gálvez ganó el segundo premio. Cuando se conoció el veredicto, Gálvez insultó al jurado, armó un escándalo público y renunció a la Academia Argentina de Letras, a lo que sumó una demanda judicial a Glusberg por los agravios hacia él en *La Vida Literaria*. Pese a que Obligado y Rohde simpatizaban con Gálvez, Lugones lo detestaba e influyó en la decisión en favor de su amigo. El escándalo afectaba la imagen del santafesino, por esa razón, Lugones, Glusberg y Franco realizaron un banquete de desagravio el 9 de diciembre de 1932 en el restaurante Trocadero, al que asistieron Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Ricardo Rojas, Alfonsina Storni, César Tiempo, entre otros. Esa noche, Franco leyó un texto en el que comparaba las obras y las actitudes de Gálvez y Martínez Estrada, “manifestando su desprecio por el primero y resaltando en cambio al segundo, ‘argentino de hoy, marcado sin duda para trabajos extraordinarios’” (Tarcus 2009: 45-46).

internacional. La crisis económico-financiera provocada por el derrumbe de la Bolsa en Wall Street afecta notablemente a las potencias extranjeras y en Argentina, sus efectos colaterales ligados al descontento de sectores de la izquierda y la conspiración en contra de Hipólito Irigoyen constituyen los cimientos del golpe de Estado organizado por tropas militares al mando del general José Félix Uriburu, el 6 de septiembre de 1930. Quedó atrás la imagen ilusoria del país próspero considerado “el granero del mundo”, del cual se beneficiaban los grandes terratenientes con sus cosechas y ganados en crecimiento, aunque los peones eran reprimidos y fusilados, y el proletariado hacía sentir su descontento.

En medio de ese clima político, Martínez Estrada releía el *Facundo* (1845) porque estaba escribiendo un estudio sobre Sarmiento; ello quedó plasmado en el artículo “Sarmiento a los ciento veinte años”, publicado en *La Vida Literaria*. Mientras recorría las calles de la ciudad con Glusberg, veía alegría y entusiasmo en la gente, pero el quiebre institucional lo llevó a reflexionar que era una consecuencia de una vieja enfermedad que aquejaba al país. Necesitaba llegar al fondo de la cuestión para entender el presente, sentía que debía abandonar los tímidos versos de la juventud, que ya no le servían a su propósito, y en su lugar, escribir su gran ensayo de interpretación nacional en 1933: *Radiografía de la Pampa*. Según afirmaciones recopiladas, Martínez Estrada declaró que la idea de escribir su *Radiografía* nació por la sugerencia de Glusberg, quien le ofreció publicarlo en la editorial Babel y le propuso el título. Además, la intervención estimulante de su amigo estuvo en la creación de otros libros trascendentes: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). En una conferencia de 1956, en Montevideo, el autor confesó que gracias a él se ocupó y comprendió la popular obra de José Hernández (Tarcus 2009: 44). Glusberg fue también albacea de Martínez Estrada. Después de la

muerte del ensayista, Glusberg/Espinoza publicó sus artículos inéditos y dispersos: *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), *Para una revisión de las letras argentinas* (1967), *Meditaciones sarmientinas* (1968), *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar* (1968), y *Leer y escribir* (1969).

Grupo meltiano

Una vez que abandonaron el proyecto de *La Vida Literaria*, Glusberg, Martínez Estrada y Franco decidieron publicar una nueva revista sobre la cultura, influenciada por una política de izquierda, pero no terminaron de concretar el proyecto. Para conformar el equipo editorial, los amigos se contactaron con periodistas, escritores y traductores situados en la izquierda opositora al comunismo oficial: el filósofo Héctor Raurich, los médicos Oscar Cohan y Héctor Meyer, el periodista Carlos Liachovitzky, el ensayista Antonio Gallo, el escritor Octavio Rivas Rooney y el periodista Luis Reinaudi. La agrupación se autodenominó “MELT” o “grupo meltiano”. Tarcus sostiene que la sigla podría significar –según un apunte mecanografiado–: “Movimiento Emancipador por la Lucha y el Trabajo” o “Mutualidad de Estudios, Lucha y Trabajo”, aunque teniendo en cuenta las lecturas trotskistas de Glusberg y Franco, la interpretación más correcta sería: “Marx, Engels, Lenin y Trotsky”.⁵¹

Si bien el grupo tuvo en cuenta algunos posibles nombres para la publicación (*Pampa, Arena, Continente, Amauta...*), armó sumarios y

⁵¹ Una carta de marzo de 1934 dirigida a Glusberg da testimonio de las lecturas que consumía Franco: “A propósito del dinero que llegue a cobrar de mi sueldo de la quincena de febrero, empléeme diez, quince o veinte pesos en libros: por lo menos el libro de Frank sobre cosas americanas que no tengo, la *Autobiografía* de Trotski y las *Meditaciones* de Keyserling. Mis lecturas sobre la cuestión social van marchando, aunque despacio, si bien no la descuido y pienso ganar tiempo hasta fines de éste, pues en abril y mayo tendré que entregarme de lleno a tareas agrícola-ganaderas” (Tarcus 2009: 219).

pensó en ciertos colaboradores, la revista meltiana no salió a la luz porque, en 1933, Martínez Estrada se muestra escéptico de su impacto político-cultural y prefiere vivir en el campo con su esposa, como dijimos.⁵² A pesar de sentir cariño por su amigo, Franco reacciona ante esa actitud y siente que no podrá incluir al santafesino en ningún otro emprendimiento de izquierda, sobre todo mientras Martínez Estrada comienza a vincularse con la fracción liberal de la revista *Sur*; algo semejante opinará Glusberg hasta 1944, cuando se reconcilian por medio de una carta (Tarcus 2009: 57-61).⁵³ Por aquel entonces, aprende a tocar el violín y jugar con un piano-pianola que compra; además, lee bastante bibliografía sobre partituras para ejecutar con este instrumento de cuerdas y de sus notas de análisis crítico versadas en el tema nacerá su texto sobre Paganini.

El escritor catamarqueño estaba a favor de la lucha por la emancipación obrera, comulgaba con el marxismo pero se alejaba del viejo partido socialista y del comunista, a la vez que mantenía amistad con intelectuales de diferentes corrientes ideológicas, en especial, con anarquistas y, paulatinamente, se fue identificando con el trotskismo (Mertens y Federico: 117-118), tal como lo demuestra esta frase en una carta de 1937 (y en gran parte de su correspondencia): “Estoy cada vez más convencido que casi toda la verdad está con Trotsky y que la desfiguración staliniana de la Revolución es evidente. De los stalinianos al 100 por 100 que nuestra *intelligentsia* ofrece es mejor no hablar” (Tarcus 2009: 245). La admiración es explícita en la *Oda a Trotsky*, que salió en *Babel* luego de que el 20 de agosto de 1940 el

⁵² Entre 1933 y 1934, Martínez Estrada asumió por primera vez como presidente de la SADE.

⁵³ A pesar del marxismo militante de Franco y el alejamiento de Martínez Estrada, a partir de la década del 40 ambos muestran coincidencias conceptuales, por ejemplo, en torno de la figura de Rosas. Sin embargo, en 1947, “la amistad ingresó en otro ciclo de discordia” cuando la revista *Sur* rechazó una reseña crítica de Franco sobre el *Sarmiento* de Martínez Estrada (Tarcus 2009: 67).

líder ruso fuera asesinado por Ramón Mercader del Río, un agente stalinista infiltrado, en México. El texto es la réplica a un poema en prosa de Raúl González Tuñón (1941), en el que se criticaba al viejo revolucionario luego del asesinato, y también a la *Oda a Stalin* de Pablo Neruda. El hecho fue comentado en una carta a Glusberg, escrita el 22 de agosto de 1940, en la que ensalzaba de manera hiperbólica a Trotsky:

Porque no sólo se trata, sin duda, de una de las figuras más grandes de la historia humana –no inferior a la de Lenin, bajo ningún aspecto–, sino que en esta hora tan grandiosamente dramática, el pensamiento, la acción y el ejemplo de tamaño hombre eran tan decisivos y necesarios a la suerte y al porvenir de la pobreza humanas y su libertad [...] (Tarcus 2009: 273).

Por su parte, cuando Martínez Estrada retornó al ámbito de las letras y la vida pública, hubo una reconciliación con Glusberg que favoreció también un acercamiento con Franco; sin embargo, es evidente que entre ellos siguen diferencias irreconciliables que el catamarqueño remarca con desdén:

12 de mayo de 1936

Le diré que no me animo a abrir un juicio definitivo sobre la actitud de M.[artínez] E.[strada]. Es claro que a ratos pienso que hay mucho de defensiva personal en su convencimiento estratégico y aún en su convencimiento doctrinario, tal vez: vale decir, que siento casi siempre la impresión de que una profunda distancia nos separa (Tarcus 2009: 235).

Junio de 1939

Lamento profundamente que no estemos ni próximos a un acuerdo respecto del amigo de la calle Lavalle. Pienso que con todo su talento y su esfuerzo, no ha dejado de ser un profesor de La Plata, esto es, un endiablado pequeño burgués. Tiene muchísimo de lo que nos hace falta, pero

le falta lo esencial: un corazón de lucha [...] (Tarcus 2009: 260) (Cursivas del original).

10 de agosto de 1940

No quiero terminar de manifestarle [...] mi poca fe en los meltianos, si exceptúo a Ud. –y mi ninguna, mi totalmente ninguna en M.[artínez] E.[strada]. Muchas cosas podría decirle que tengo en la testuz, y también en el corazón, pero me concretaré a significarle mi absoluta incompatibilidad con la idea de que un oficinista pluscuamperfecto pueda ser (¡se anime a ser!) un escritor revolucionario –de que un pequeño-burgués excéptico (pero que sigue creyendo en el grande argentino J. M. de Rosas) pueda formar de verdad entre los leales de M.[arx], E.[ngels], L.[enin] y T.[rotsky] (Tarcus 2009: 272).

De manera semejante, Martínez Estrada daba muestras del enfrentamiento y no comprendía la actitud de Glusberg, aunque los unía el cariño:

Buenos Aires, diciembre 30 de 1935

Querido Glusberg:

[...] ¿Cómo pudo ser que en los últimos tiempos Ud. Pudo haber llegado a desfigurarme, queriéndome tanto y sabiendo que yo lo quería a Ud. como un hermano o más? Haga Ud. Lo que quiera, un día (no lejano) volveremos a unirnos por encima de todas esas pequeñeces y entonces espero que a mis propios ojos me habré ya justificado. Mientras tanto me encuentro en un aislamiento feliz, con la impresión de que necesito echar mucha más música sobre mí. ¿Y Franco? ¿Siempre tan antimarxista? [...].

Ezequiel (Tarcus 2009: 103).

Palabras finales

Según Bourdieu (1971), el campo intelectual está integrado por una serie de agentes, instancias o sistemas de agentes (academias, cenáculos, sistemas de enseñanza) determinados dentro de la estructura por la posición que ocupan y por la autoridad ejercida que, a la vez, está mediatizada por la interacción con el público, quien promueve la consagración y la legitimidad cultural. Martínez Estrada ocupó una función destacada en el campo cultural argentino. En las primeras décadas, fue convirtiéndose progresivamente en un escritor consagrado, una referencia ineludible, cuya legitimación estuvo dada por sus amistades intelectuales –Lugones, Quiroga, Ocampo, Henríquez Ureña–, su relación con editores, los premios, la popularidad y la recepción de sus ensayos, y su inclusión en círculos y publicaciones de renombre. El pensador ganó un lugar central en la academia y la universidad. No obstante, en la última década de su vida, luego de su enfermedad y el alejamiento decisivo de Buenos Aires como lugar de residencia, se fue apartando cada vez más de los grupos que lo acompañaban hasta ese momento. La imagen del intelectual consagrado comienza a entrar en conflicto en los diferentes niveles e instancias del campo intelectual, al punto de que Martínez Estrada decide alejarse de la Argentina en 1960. La vacilación ideológica y la indecisión política lo caracterizaban y despertaban adhesiones o críticas diversas.

Por las ideas que profesaba, Franco nunca ocupó ni quiso ocupar un lugar preponderante en el campo intelectual. No le interesaba participar de la Academia de Letras ni de la Universidad, como tampoco se veía identificado con ningún grupo letrado. Se caracterizaba por la marginación, la rebeldía y el alejamiento; ello constituía una elección consciente que reafirmaba el pensamiento de este intelectual “extraño”, austero, que prefería la vida campesina y los trabajos manuales de obrero. Sus acciones y textos contaron con detractores y panegiristas en el marco de una crítica escasa y lo poco que se escribió se ha

dedicado mayormente a la poesía o a describir detalles biográficos. En su primera etapa de producción lírica, *La flauta de caña*, por ejemplo, fue recibido con entusiasmo. Jorge Luis Borges destacó a Franco como un gran poeta, Federico de Onís lo incluyó en su *Antología* hispanoamericana y Alberto Hidalgo Lobato valoró sus poemas. Paulatinamente, se convirtió en un escritor “silenciado”, olvidado, cuyos textos dejaron de publicarse durante mucho tiempo. Una de las primeras figuras que le ofreció su amistad y lo contactó con actores relevantes fue Glusberg, quien respondía al perfil del “nuevo tipo de editor” a partir de los 20: un agente cultural que organizaba colecciones populares y económicas para difundir textos literarios o de cultura general entre un público masivo (Delgado y Espósito 2014).⁵⁴ La relación resultó un importante respaldo para Franco (y Martínez Estrada), debido a que con su publicación por parte de la editorial Babel y su participación en *La Vida Literaria*, pudo llegar a un gran número de lectores.

Franco y Glusberg pudieron reencontrarse en Buenos Aires en los sesenta, luego de que el segundo debiera abandonar Chile por el golpe militar del general Pinochet (septiembre de 1973); la coincidencia del año de nacimiento de ambos volvió a repetirse en la “postrer hora”, ya que los dos murieron a la edad de ochenta y nueve años, con una diferencia de meses: Glusberg el 23 de octubre de 1987 y Franco, el 1 de junio de 1988.

Más allá de las diferencias, Franco y Martínez Estrada fueron pensadores autodidactas que leían y gustaban de los mismos autores, y ejer-

⁵⁴ Samuel Glusberg, Manuel Gleizer, Jacobo Samet, Antonio Zamora y Juan Carlos Torrendell integraban este grupo de “nuevos editores”, hijos de familias humildes inmigrantes, jóvenes no universitarios con una educación autodidacta, que publicaban textos literarios, ensayísticos y críticos de escritores prestigiosos argentinos y extranjeros (Delgado y Espósito 2014: 71-72).

cían la polémica con sus colegas, pero el ensayista catamarqueño expresaba una postura ideológica sólida que defendía con convencimiento y lo enfrentó con el santafesino durante un tiempo. Como vimos, a pesar del distanciamiento, Glusberg resultó un eslabón clave de unión y socialización en esta red intelectual y textual (Weinberg 2021). Era el “mediador, editor y propiciador” de aquellos poetas-hermanos-amigos que publicaban en la editorial Babel (Tarcus 2009: 16-17), “por fuera de la mediación que imponen las fronteras nacionales”, al decir de Claudia Gilman (Weinberg: XV), y se convirtieron en recocidos ensayistas.

* **María Lourdes Gasillón** es Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra los proyectos de investigación “La literatura y la crítica latinoamericanas en el tránsito de la cultura escrita a la cultura visual: narrativas, historias, crónicas, testimonios, imagen-texto (1860-2021)”, dirigido por la Dra. Rosalía Baltar y co-dirigido por la Dra. María Coira, y “Aventuras semióticas: la construcción de una perspectiva crítica en torno a lo virtual”, cuya directora es la Dra. Rosalía Baltar y la co-directora es la Dra. María Clara Lucifora. Es ayudante graduada en Semiótica en la carrera del Profesorado y la Licenciatura en Letras (Facultad de Humanidades, UNMDP) y en la carrera de Tecnicatura universitaria en periodismo digital (Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UNMDP). Ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas académicas, y ha participado de congresos, coloquios y simposios nacionales e internacionales.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1971). “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno. (135-182)
- Delgado, Verónica y Espósito, Fabio (2014). “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. En *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (63-96).
- Delgado, Verónica (2016). “Comienzos en el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg (1928-1929)”. En *TIEMPOS DE PAPEL. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (161-178). Disponible en: <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/78/94/698-1>
- Di Miro, Melina (2017). “Las campañas culturales de *La vida literaria* a través de la multifacética figura de Glusberg/Espinoza”. *Historia, Voces y Memoria*, 11. (51-64).
- González Vera, José (1967). “Enrique Espinoza”. En *ALGUNOS*. Santiago de Chile: Nascimento. (33-55).

- Hernández, Sebastián (2012). “Samuel Glusberg/Enrique Espinoza: revistas culturales y proyectos editoriales en Argentina (1921-1935)”. *Univsum*, 27, 2. (211-221).
- Mertens, Carlos y Federico, Jorge (2010). *Volví, soy Luis Franco*. Mar del Plata: Ediciones Suárez.
- Orgambide, Pedro (1997). *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral*. Rosario: Ameghino.
- Pita González, Alexandra (2014). “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”. *Revistas culturales 2.0*, Eberhard Karls Universität Tübingen. S/p. Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alexandra-pita-gonz%C3%A1lez-las-revistas-culturales-como-soportes-materiales-pr%C3%A1cticas>
- Tarcus, Horacio (2004). “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte”. *Revista Iberoamericana*, LXX, 208-209, (julio-diciembre). (749-772).
- Tarcus, Horacio (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- Weinberg, Liliana (Coord.) (2021). “Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada”. En *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. (XI-XXXII).

***El infarto del alma* o cómo el amor puede redimirnos**

Isabel Abellán Chuecos*

El infarto del alma constituye un trabajo intertextual entre las chilenas Diamela Eltit y Paz Errázuriz, estableciéndose redes entre ellas para llegar a la concepción y realización de la obra mencionada. Partimos de las percepciones de Weinberg (2021) en cuanto a redes intelectuales, teniendo en cuenta tanto las redes intelectuales como las textuales, como aquellas que se imbrican en la concepción y escritura de *El infarto del alma*, así como las de Lozoya y Zamorano (2021), entre otros, en cuanto a redes que constituyen un campo intelectual latinoamericano y que se convierten en espacios de fructificación. En este sentido, primeramente nos centraremos en dicha concepción de *El infarto del alma*, y en la relación entre las chilenas Diamela Eltit y Paz Errázuriz para ello. Al tiempo, analizaremos los engranajes entre texto y fotografía, y cómo al ver las imágenes de Errázuriz, ambas sintieron la necesidad de realizar esta obra conjunta, para aunar imagen y palabra. *El infarto del alma* es una obra que nos muestra, a través de imágenes y textos, una semiótica simbiótica en la que un lenguaje complementa al otro, y en la que se narran diversas historias a través de ambas (al tiempo que se interrelacionan diversas voces narrativas a lo largo del texto). Analizar estas voces, estas imbricaciones de redes intelectuales y lenguajes, esta simbiosis entre realidad y ficción, entre texto e imagen, entre amor y dolor, es lo que se pretende al encarar una propuesta como “*El infarto del alma* o cómo el amor puede redimirnos”, atendiendo a las sutilezas que Eltit y Errázuriz nos muestran en su obra.

El infarto del alma es un texto híbrido, creado -como se indicaba anteriormente- por las chilenas Diamela Eltit y Paz Errázuriz, y surgido a través de las cartas que estas se escribían mientras Diamela Eltit se

encontraba como agregada cultural en la embajada de Chile en México. Como indica Liliana Weirberg en *Redes intelectuales y redes textuales*, estas redes se dan gracias al seguimiento de formas y prácticas de la sociabilidad establecidas a través de cartas, viajes, encuentros y debates, circulación de textos y lecturas, intervenciones en el espacio público, fundación de asociaciones e instituciones, organización de empresas culturales y proyectos editoriales, entre otras muchas manifestaciones (XI).

De este modo, asistimos a los “fenómenos de cruce entre redes intelectuales y redes textuales” (Weinberg: XI) como es el caso que nos atañe entre Diamela Eltit y Paz Errázuriz para la concepción y realización de *El infarto del alma*.

Con respecto a estas redes, podemos basarnos igualmente en las ideas que reproducen Lozoya y Altamirano en *Revistas y redes en la conformación del campo intelectual latinoamericano* (2021) donde se realiza un panorama basándose en cómo estas pueden constituir un campo intelectual latinoamericano y convertirse en espacios de fructificación.

Diamela Eltit supo gracias a la propia Paz Errázuriz sobre las fotografías que esta última había realizado en un hospital psiquiátrico donde eran relegados los pacientes, y dialogaron por carta sobre ellas y sobre cómo crear una obra conjunta. De esta manera nos encontramos con un trabajo intertextual, al tiempo que asistimos a las redes intelectuales establecidas en torno a la concepción y realización de la obra elegida, *El infarto del alma* (y cómo esas redes han continuado existiendo posteriormente, por ejemplo, teniendo en cuenta aquellas que se han originado en torno a su primera publicación en España, en 2021, donde comentan del mismo modo cómo surgió la concepción de esta obra singular con aquellos que se lo han requerido).

Como indica Manuel Morales en el artículo “Retratos del amor en un manicomio: medicina para la locura” del diario *El País*, el 7 de diciembre de 2021, con motivo de la llegada de la edición española del texto que venimos tratando (publicado por primera vez en Chile en 1994, y en España en 2021):

El principio de esta obra a cuatro manos fueron las imágenes que tomó durante casi dos años Errázuriz, magnífica fotógrafa, que ha centrado su trayectoria en personajes marginales de la sociedad. A ello se sumó la novelista y ensayista Diamela Eltit (Santiago, 72 años), premio Nacional de Literatura en su país en 2018. (s/p)

En este sentido, tras intercambiar varios correos electrónicos con el periodista -como él mismo señala-, Eltit le indicó en uno de ellos que, en las cartas que ella y Paz Errázuriz se habían enviado, habían estado dialogando sobre trabajar juntas, y sobre realizar esta obra híbrida (posteriormente ahondaremos en este concepto).

Así, sostiene Diamela Eltit que:

Paz me comentó de sus fotos, me invitó a escribir y yo le propuse no escribir sobre las fotos, sino que hiciéramos un libro dual, por una parte su relato fotográfico y por otra mi relato literario (...) Es un libro con discursos estéticos paralelos y, lo más importante, fundado en una política de la poética (Eltit en Morales 2021, s/p).

Por estas cuestiones indicábamos el hecho de que se trata de un texto híbrido. Nos encontramos con un giro pictorial donde la fotografía no viene subyugada al texto, no viene a explicarlo, ni tampoco al contrario, no es el texto una nota al pie para explicar las diversas fotografías, ni un relato sobre ellas. Nos encontramos, entonces, con dos textos que son uno, dos textos entrelazados que nos cuentan una misma realidad pero que pueden ser independientes.

El foco escópico (atendiendo a la terminología que Martin Jay arguyera en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural* -2003-), además, se encuentra en lo marginal. Ya anteriormente otros autores como Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) o en *Breve historia de la fotografía* (1931) o W. J. T. Mitchell en *Teoría de la imagen* (1980), así como fotógrafos como August Sander, Lewis H. Jine o William Klein, habían abordado la nueva percepción de lo real y la importancia de dar lugar a las distintas clases sociales, de que lo fotografiable y tenido como objeto de estudio no debía ser exclusivamente aquello que había pertenecido en la tradición occidental a un nivel social más alto, así como tampoco debía relegarse la fotografía al texto, ni viceversa, como sucedía en un primer momento, sino abordar ambos desde el giro pictorial en el que debemos atender a la importancia de los mismos en su conexión y cohesión. En este sentido, tanto Eltit como Errázuriz han tratado a lo largo de su trayectoria estas cuestiones, lo marginal desde varios aspectos, o lo que se ha creído marginal, así como esta interrelación entre texto e imagen, para darle siempre otras perspectivas, para mostrar y mostrarse, para sentirse, para incluirse no solo desde lo marginal sino desde lo social, desde lo político, desde lo humano, desde lo real. Lo marginal, aunque a veces no quiera verse, forma parte de la propia realidad, tanto como aquello que no lo es. Y... ¿quién decide qué lo es?

Con relación a *El infarto del alma*, llama la atención, en ese sentido, la importancia (atendiendo al foco escópico del que hablábamos) de mostrar lo marginal, haciendo que exista. Al mismo tiempo, la importancia del derecho de las personas al acceso a la fotografía, a ser retratadas (cuando en siglos anteriores la fotografía se había dado exclusivamente para clases sociales más pudientes). “Fotografías que prueban, aún frente a ellos mismos, que están vivos” (Eltit / Errázuriz: 12), se indicará en *El infarto del alma*. Por tanto, siguiendo con la termi-

nología de Martin Jay, el régimen escópico en este caso gira para mostrar la importancia de retratar todas las clases sociales, es más, en este caso en particular, incluso para poder mostrarles a ellos mismos que están vivos, que siguen existiendo. La fotografía se torna en este momento como muestra de su existencia, de que viven, de que no son entes deformados, aunque estén relegados prácticamente al “exilio” en el manicomio de Putaendo. Asimismo, podemos ver cómo trata Didi-Huberman esta cuestión en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), donde se da lugar a los sin nombre, a los relegados, a los rostros expuestos en cualquier sentido, o cómo Martín Caparrós nos muestra lo cotidiano al tiempo que la vertiginosidad de los tiempos en *Palipali* (2012), o lo sórdido, casual o inesperado dentro de la propia cotidianidad en *Postales* (2018), obras que aúnan asimismo lo fotográfico y lo textual.

Como indicaría Wittgenstein, “los *límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo” (163), lo que viene a decir que lo que no se nombra, no existe: Estos límites podríamos relacionarlos con la obra que venimos analizando y sus planteamientos, así como con la importancia que tiene la mostración de aquello que, a priori, la sociedad no quiere ver. Si lo que no se nombra, no existe, podríamos añadir entonces que, igualmente, lo que no se muestra, no existe; por ello, Diamela Eltit y Paz Errázuriz muestran la realidad que se está viviendo ajena y alejada de otras realidades. Aquellos que iban a parar a Putaendo sabían que estaban ya, para siempre, expulsados de todos los confines del país, relegados a aquel lugar inhóspito. Ellos, entonces, buscaban la huida mental, la huida emocional e incluso espiritual, la huida a través del amor, como último resquicio hacia el camino de la cordura, el último amparo al que aferrarse.

Reforzando el poder de la fotografía en este aspecto, señala Eltit: “Cuando [Paz Errázuriz] captura sus poses [las de los internos], les confirma la relevancia de sus figuras, cuando les sonrío, reconoce en

ellos lo divinizado de sus conductas corporales” (1994: 24), por tanto, no se trata solamente de señalar, mostrar y hacer ver (incluso para ellos mismos) que existen, sino también su existencia divina, su importancia, su relevancia en el mundo.

Llama la atención el contraste entre el texto (en el que además se introducen e intercalan diversas voces narrativas y relatos), donde se va contando un drama, asociado a la desolación del lugar, a las penurias que viven los internos, a las fronteras que existen entre ellos y el resto de la sociedad, etc.; y las fotografías, donde se observa (principalmente) a las parejas que se han formado en el hospital psiquiátrico felices, posando para ella. Como se indica en la parte narrativa, aquellos que iban a parar al hospital de Putaendo se encontraban expulsados de todos los confines del país, y así, hallaban en la sintonía del delirio amoroso el camino de la cordura, como último amparo en la pesadilla de la soledad, un remedio de compasión ante el abismo (Eltit/ Errázuriz 1994). Se trata, por tanto, de la felicidad dentro del drama, de las caras opuestas pero complementarias a un tiempo. De esta manera, se va formando el tándem en *El infarto del alma* entre literatura y fotografía, texto e imagen, mostrando dos vertientes, dos caras, de una misma realidad.

Indica Eltit en el texto: “nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras” (14). En la obra, Eltit se refiere a las fronteras entre el personal del hospital y los pacientes, entre las diversas realidades y trato que existían entre unos y otros. En este caso se relata el episodio en el que se estaba festejando el aniversario del hospital con total engalanamiento, mientras ellas estaban observando a un tiempo cuál era realmente la realidad de los pacientes. Pero entrando en estas fronteras, y usándola también como metáfora, ¿no podía ser también esa disyuntiva entre fronteras este trabajo entre texto y fotografía, y cómo mostrarlo?

Como indicábamos anteriormente, aunque ambas técnicas (escritura y fotografía) son complementarias en esta obra, también ambas podrían interpretarse por separado. De esta manera, nos encontraríamos con el relato desolador de la vida en el manicomio que relata Eltit, aunque con algún episodio de ternura como cuando los internos las reciben cuando van, o con las tremendas historias de amor entre ellos (aunque tremendas en todos los sentidos, tanto por el amor infinito como por lo duras que son algunas de ellas).

Pero, asimismo, asistimos al tiempo al cambio constante de la focalización narradora según el relato (pues se intercalan varios de ellos dentro del texto, como se había mencionado), esta focalización narradora hace que nos encontremos con diversas voces narrativas, como aquella que cuenta la visita al hospital, pero también aquella otra que escribe cartas de amor a un amado que ya no está, la voz de Juana la Loca (que llegó al hospicio con su padre cuando era pequeña, de quien no se sabe si está o no loca, pero que no puede salir ya al exterior -y que recuerda al texto “Sólo vine a hablar por teléfono” de Gabriel García Márquez-), aquella otra voz narrativa de la propia Juana (pareja de José) contando un sueño a Paz Errázuriz en enero de 1990 y que esta grabó, los relatos sobre los deseos (o no) de ser madre en un lugar donde los pacientes eran esterilizados al llegar. Relatos tremendos que dialogan con lo tremendo del lugar y de las relaciones que allí se dan, y de todas aquellas que no tenían lugar pues nunca más recibían visitas.

Se hacen referencias igualmente a la tuberculosis, que fue el primer uso que se le dio al hospital, el de albergar pacientes de dicha enfermedad. En este sentido, continuamos con la dicotomía entre la enfermedad (que puede relacionarse en ocasiones con el amor)⁵⁵ que aparece

⁵⁵ Esta cuestión sobre enfermedad y amor ha sido una constante en la literatura universal. El amor y/o el deseo provocaban en quienes lo sentían los mismos síntomas que algunas de las más conocidas enfermedades, y aparece tanto desde la literatura

en los textos, donde se ve la degradación, la deformidad de los cuerpos, la pérdida de lucidez, de la intelectualidad, mientras, por otro lado, la fotografía sigue mostrándonos los gestos de amor en la cotidianidad de todo aquello que se está narrando en lo escrito. El lugar común del hospital de Putaendo, siempre, es el amor, aunque a veces sea desolador.

Los asilados encuentran en la pareja la única forma de amor a la que pueden acceder en sus circunstancias, reclusos y aislados de cualquier contacto humano. El amor aparece en ocasiones (como en el relato “El infarto del alma” incluido en *El infarto del alma*) como delirio y alucinación, como un relato delirante y onírico, casi holístico y alienado, pero también en múltiples ocasiones como aquello que salva.

clásica (en textos como la *Iliada* o la *Odisea*, en la mitología grecolatina, etc.) como en cualquier otra época. Pensemos, entre otros, en el dolor de amores de Orfeo, en todo el género lírico de los Siglos de Oro, en el Romanticismo alemán y su *Sturm und Drang*, donde la naturaleza acompañaba el estado anímico del sujeto poético y su mal de amores y/o su mal existencial, su náusea, en la relación de lo sublime como aquello que nos hipnotiza, que nos asombra, pero a un tiempo nos perturba, en el *Werther* de Goethe, en *Anna Karenina* de Tolstoi, en los textos de Novalis o de Kavafis, o en textos literarios del siglo XX como *El túnel*, de Ernesto Sábato, donde la obsesión de Juan Pablo Castel por María Iribarne bien podría relacionarse con cuestiones de salud mental o, de una forma más física, más somática, en los famosos síntomas que Florentino Ariza presentaba en *El amor en los tiempos del cólera*, de uno de los autores más emblemáticos de la literatura hispanoamericana y universal, Gabriel García Márquez. No ahondaremos en esta cuestión por merecer un estudio aparte pero, como indicábamos, enfermedad y amor en ocasiones pueden usarse casi como sinónimos, y en ese sesgo literario se incluye también la obra que analizamos en esta ocasión, donde se indica: “una de las formas que entorna al romanticismo es la enfermedad que lo caracteriza” (...) “Desde el romanticismo habrá muertos por amor, enfermos graves de amor” (...) “Toso y te extraño” (...) “Estoy agotada de tanto pensarte” (Eltit / Errázuriz: 58). “El fin de la tuberculosis, como mal colectivo, marca el término de un estilo amoroso” (Eltit/ Errázuriz: 64).

Atendamos, por un momento, al texto y a las fotografías por separado: El texto/los textos (pues hemos indicado que se trata de diversos relatos, cada uno con sus particularidades, que se van entrelazando constantemente) nos muestran esa tristeza de la que hablábamos en un primer momento, esa atmósfera dramática donde finalmente podemos encontrar el amor, pero que en ocasiones viene también acompañado de tristezas, de uniones elaboradas desde la soledad y el dolor. Incluso en la parte final de “El infarto del alma” podemos pensar en ese relato onírico donde la voz narrativa se lamenta de su amado tan cansado... pero ¿y ella? Ella, tan cansada *de* su amado. No lo indica explícitamente, pero su amado se ha ido con otra mujer, vuelve ebrio, cansado... y ella también lo está. Quizás es la primera puerta hacia el amor propio. “Nada deseo más que mi propio deseo” (Eltit, Errázuriz: 78). Nada deseo más que a mí, por fin, mi propio ángel salvador (del que hablaba en el relato, ese que le salvaba de entre las sombras). Es decir, el texto va desde la tristeza, la desolación, el drama, a la posible esperanza, a la posible redención.

Analicemos, entonces, el relato que nos muestra las fotografías. Como indicábamos desde el inicio, se trata de esas fotografías que muestran las parejas de enamorados (a las que hay que añadir, cuestión que no hemos indicado todavía, que nos encontramos ya con todo tipo de parejas, señalando lo que podría significar en los años 90 mostrar parejas LGTBIQ+, si aún hoy día en ocasiones siguen teniendo problemas). Esas parejas se muestran con actitudes cercanas, con muestras de cariño, posando hacia la cámara de su “tía Paz” (como la llaman cariñosamente). Pero si nos paramos a observar más detenidamente el relato fotográfico, este también es un relato que nos lleva desde la felicidad, desde el amor, desde la ternura, a la profunda desolación. Si la mayoría de las imágenes nos muestran a estas parejas de las que hablábamos, también encontraremos cómo son las habitaciones, y finalmente, el contraste entre el amor de las personas frente

a la desolación del edificio, del urbanismo. No en vano, la última imagen elegida es aquella en la que se ven los pasillos desconchados, y en la que se entrevén figuras humanas tiradas por el suelo, cuerpos maltrechos, solos, que nos llevan al dolor, a la punzada en el corazón. La progresión de las imágenes nos va llevando y acostumbrando a una nueva normalidad, hasta que en las últimas fotografías asistimos a la institución, y a esa gente sola tirada por el suelo, que nos hace pensar, ¿cómo estaría toda esa gente si no hubiera encontrado esa forma de relacionarse, si no tuviera pareja, si no hubieran encontrado un resquicio de amor en ese panorama desolador? La última imagen quiebra el corazón y, además, podríamos ser cualquiera de nosotros.

Sin embargo, como señalábamos, y a pesar de que texto y fotografía puedan interpretarse por separado, la obra se concibe como un todo en el que (como ya hemos indicado) aparecen los contrastes, pero también las diferentes versiones y visiones de la vida. ¿O acaso la vida no está llena de contrastes? La estructura de montaje y transmutación se realiza minuciosa y magistralmente, y nos enfrenta y pone en crisis nuestras ideas sobre qué es la normalidad (si es que eso puede existir), qué es lo habitual, en varios sentidos.

Manuel de Prada señala que

Montar es la acción de superponer o ensamblar cosas diferentes. (...) Montar es *armar* algo con habilidad para que sirva a un fin; montar, en este sentido, se relaciona con las palabras *téchne* y *méchane*, las cuales se aplicaban en la antigua Grecia a todo lo realizado con astucia y habilidad. (101)

Además, Eltit y Errázuriz nos llevan a través del texto y las imágenes a una duplicidad en la forma de pensar, donde las personas protagonistas de la obra pueden haber sido vistas (y eran vistas en aquel momento) tanto como sujetos como objetos, como si fueran simples cuerpos, desolados, a quienes tratar. Así se muestran también en esta

obra, dándoles la oportunidad de *ser*, de tener identidad, de identificarse, mientras se lee entre líneas cómo para parte del personal sanitario y para la sociedad de la época esas personas no eran, sino que simplemente estaban. Eran objeto de cuidados, repudiados en un lugar inhóspito, castrados químicamente, eran algo a lo que atender, pero no alguien a quien considerar en su individualidad y humanidad. La dura realidad impacta en los pensamientos, y sigue poniendo en crisis valores sociales donde, en un principio, para ser deseadas (nos dicen incluso actualmente desde todos los medios, desde la publicidad, desde los cánones, desde las sociedades) las personas tienen que tener ciertas características físicas y psíquicas. *El infarto del alma* rompe con estos cánones, nos enfrenta a otro tipo de realidad, y nos muestra cómo el amor puede redimirnos, cómo el amor es medicina, y cómo el amor puede ser la red donde salvarnos cuando pareciera que caíamos al vacío.

* **Isabel Abellán** es Doctora en Literatura por la Universidad de Murcia, con mención *cum laude* y mención internacional. Su tesis fue galardonada con el Premio Extraordinario de Doctorado. Licenciada en Filología Hispánica. Máster en Literatura Comparada Europea. Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Becaria FPU del Ministerio de Educación entre 2013 y 2017. Ha realizado estancias de investigación tanto doctoral como postdoctoral en Hispanoamérica, tres de ellas en Argentina y una en Cuba. Es autora del libro *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*, premiado como mejor investigación científica a nivel internacional sobre literatura en español por la Academia del Hispanismo. Ha participado con comunicaciones, ponencias y conferencias en múltiples congresos y seminarios por la geografía nacional e internacional. Sus líneas de investigación principales, así como los artículos, capítulos de libros y otros textos publicados versan sobre literatura española e hispanoamericana, literatura comparada, interdisciplinariedad, intertextualidad e interrelación entre las artes.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2010) [1935]. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Madrid: Ítaca.
- Benjamin, Walter (2014) [1931]. Breve historia de la fotografía. Madrid: Casimiro Libros.
- Caparrós, Martín (2012). Palipalí. Buenos Aires: Planeta.
- Caparrós, Martín (2018). Postales. Barcelona: Altaïr.
- De Prada, Manuel (2004). “El sentido del montaje y las técnicas del collage”. Cuadernos de notas, 10. (101-114).
- Didi-Huberman, Georges (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurados. Buenos Aires: Manantial.
- ELEM (FLM) Enciclopedia de la literatura en México / Fundación para las Letras Mexicanas FLM (2016): Diamela Eltit. <http://www.elem.mx/autor/datos/118422> [fecha de consulta: 15 de mayo de 2022]
- Eltit, Diamela / Errazúriz, Paz (1994). El infarto del alma. Chile: Centro Cultural Palacio de la Moneda. Centro Cultural de Artes Visuales.

- García Márquez, Gabriel (1992). Doce cuentos peregrinos. Madrid: Mondadori.
- García Márquez, Gabriel (2010). El amor en los tiempos del cólera. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2008). Las desventuras del joven Werther. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Homero (2004). Ilíada. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Homero (2006). Odisea. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Jay, Martin (2003). Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós.
- Kavafis, Konstantino (2007). Poesías completas. Madrid: Hiperión.
- Lozoya López, Ivette / Zamorano Díaz, César (coord.) (2021): Revistas y redes en la conformación del campo intelectual latinoamericano. Chile: Ariadna Ediciones.
- Mitchell, William John Thomas (2009) [1980]. Teoría de la imagen. Barcelona: Akal.
- Morales, Manuel (2021): “Retratos del amor en un manicomio: medicina para la locura”. El País. <https://elpais.com/cultura/2021-12-07/retratos-del-amor-en-un-manicomio-medicina-para-la-locura.html> [fecha de consulta: 15 de mayo de 2022].
- Novalis (2008). Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Sábato, Ernesto (2008). El túnel. Madrid: Cátedra.
- Tolstói, Lev (2006). Anna Karénina. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Weinberg, Liliana (2021). Historia comparada de las Américas. Redes intelectuales y redes textuales. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.
- Wittgenstein, Ludwig (1973). Tractatus logico-philosophicus. Madrid: Alianza.

El Hogar y Claudia: sobre la labor periodística de Jorge Luis Borges y Olga Orozco

Denise Daniela Vargas*

Es indudable el lugar privilegiado que ocupan tanto Jorge Luis Borges como Olga Orozco en las letras argentinas. De todos modos, su faceta periodística no ha sido indagada con el mismo énfasis que sus producciones poéticas y narrativas. Se han publicado antologías que compilan los artículos escritos por Borges para la revista *El Hogar*⁵⁶, y por Orozco - quien escribió bajo varios seudónimos- para la revista femenina *Claudia*⁵⁷. Existen semejanzas y diferencias en la labor periodística que ejercen Borges y Orozco. En líneas generales se percibe que el público al que van dirigidas es distinto fundamentalmente por la distancia temporal entre ambos, sin embargo, ese público tiene un rasgo común: es un público preferentemente femenino pero además es un público al que hay que ilustrar a través de una lectura entretenida, por lo tanto la finalidad que persigue la escritura también es común.

En esta ponencia vinculamos a Borges y Orozco a través de los escritos periodísticos y para ello se realizará un recorte de los artículos destacando las biografías que conforman la labor periodística de Jorge Luis Borges en la revista *El Hogar* (1930-1962) y los artículos de Olga Orozco publicados en *Claudia* (1964-1974). Dicha relación no es azarosa: dos importantes escritores de la literatura argentina del siglo XX trabajaron como columnistas en revistas de alcance nacional y en ellas despliegan sus intereses e inquietudes artísticas a través de composiciones sumamente elaboradas, coincidiendo en la escritura de biografías de figuras públicas.

⁵⁶ Cuyos artículos fueron presentados en la colección *Borges en El Hogar* (2000).

⁵⁷ En el año 2012 recuperaba los textos escritos por Olga Orozco *Yo, Claudia*.

Por otra parte, Orozco comentó en una entrevista acerca de la publicación de un relato de su autoría en *El hogar*, que luego pasó a conformar el prólogo de la colección de cuentos bajo el título “La oscuridad es otro sol” (Pelicaric 2014: 39).

En las páginas de *El Hogar* y de *Claudia* descubrimos las fascinaciones de Borges y Orozco, donde aparecen sus gustos artísticos y sobre todo sus lecturas. Así como Borges se refiere a los escritores que conforman su horizonte de lectura, Orozco se encarga, entre los retratados, de recuperar la imagen del mismo Borges escribiendo sobre él.

Orozco había dedicado páginas que homenajean a Borges. En *Claudia* escribe un breve artículo titulado “La gente habla de Jorge Luis Borges”, que más que un relato de vida refiere al desconocimiento otorgado por la academia sueca al negarle el Nobel de Literatura una vez más, en 1966. Pasaron veinte años y en julio de 1986 Orozco lee una ponencia, en el Palazzo Vecchio de Florencia, durante el Congreso Mundial de Poetas: “Jorge Luis Borges en su historia de la Eternidad”. Por otra parte, recordaba que lo encontró muchas veces en la casa de Haydée Lange aunque admitía que no lo había conocido demasiado:

Yo creo que nos cambió a todos. Creo que Borges influyó sobre todos de alguna manera, nos enseñó hasta a elegir el adjetivo que no mata (...) Soy más devota de los cuentos de Borges que de su poesía. Soy devota de la poesía de los últimos tiempos, de la poesía que ya parece casi un inventario, una despedida. Esa es la poesía de él que más me gusta (...) Uno de los cuentos que más me atrajo fue “El Aleph” (...) por aquella cuestión que se plantea: todo el Universo pasa por un punto (Pelicaric 2014: 68)

Orozco se refiere a Borges desde una impresión personal, recuperando anécdotas que lo presentaban como un hombre con sentido del humor y con una perspectiva irónica muy particular, cuando se refiere sobre su candidatura al Nobel y las interpretaciones, que realiza en torno a la negación de la entrega del mismo:

Lo vi pocas veces pero lo vi bastante tiempo cada vez. No agrego nada con decir que me pareció un hombre genial, con una ironía muy particular y un sentido del humor también maravilloso. Un poco siempre alejado ¿no? Había siempre una especie de barrera con él. Sus juicios bastante arbitrarios le hicieron perder el Premio Nobel... Porque no sé si sabes que estaba programado para el Nobel, compartido con Aleixandre, un año antes de que lo ganara Aleixandre, pero fue justo en el momento en que fue a Chile... Dicen que recibió una condecoración de Pinochet, fue a recibir una condecoración de la Universidad... Y bueno, hablando de García Lorca dijo que era un andaluz profesional. Agregó después, cuando le preguntaron por sus poetas predilectos, que su poeta predilecto era Machado. Cuando el que le interrogaba le dijo: “¡Qué buen acierto elegir a Machado, realmente Antonio era un gran poeta!”, él dijo: “¿Cómo?, ¿Manuel tenía un hermano?” Cosa que tampoco hubiera sido tan desacertada. Manuel era un gran poeta. (Pellicaric 2014: 69)

Respecto al corpus seleccionado para este análisis, nos interesa hacer hincapié en la sección “Biografías sintéticas” de la revista *El Hogar* bajo la firma de Jorge Luis Borges: la sección coincide con la clase de columnas que Olga Orozco se encargaba de escribir en *Claudia* años más tarde, a través de los seudónimos de Valentine Charpentier, Sergio Medina, Jorge Videla y Richard Reiner. Primero comentaremos la labor periodística de Borges en la sección de biografías sintéticas. En segundo lugar, comentaremos la labor periodística de Orozco donde la autora explora de diferentes modos el abordaje al género biográfico.

Borges desde *El Hogar*

Fue el 15 de agosto de 1930 que *El Hogar* publica por primera vez dos poemas de Jorge Luis Borges dentro de una “Antología de poetas argentinos”. Cinco años después, la revista presenta una sección donde los hombres más importantes de las letras eligen su cuento preferido.

Participan personalidades como Manuel Gálvez, Eduardo Mallea, Enrique García Velloso y por supuesto, Jorge Luis Borges.

Las llamadas “Biografías sintéticas” también serán tareas de escritura que emprende el propio Borges, pero desaparecerán para 1939. La sección de “Libros nuevos” donde refiere a diferentes novedades y noticias de la llamada “vida literaria” de la época también será una ocupación del escritor. En 1940 abre una nueva columna llamada “Opiniones” que tendrá lugar en la primera página de la revista y las encuestas también serán sello característico de la publicación, siendo el mismo Borges un encuestado más.⁵⁸ Por último, en 1957 la revista recoge fragmentos del discurso enunciado por el escritor con motivo de la fundación de la Escuela Nacional de Bibliotecarios.

La cantidad de secciones que estaban a cargo de Borges puede resultar abrumador pero al mismo tiempo denotan un carácter homogéneo de las mismas: “Las novedades literarias”, “Noticias de nuestro mundo literario”, “Libros y autores de idioma español”, “Crónica de conferencias” y “Crítica de libros”. Dichas secciones registran a un Borges que nace en su faceta de comentarista en 1925 y se extiende hasta 1962, año de cierre de la revista.

La sección Biografías sintéticas que recupera a diversas personalidades de la época: Gustave Frenssen (1937: 26-27), Hugh Walpole (1937: 84-85), Julius Meier-Graeffe (1938: 97-98), Padraic Colum (1938: 111-112), H. M. Tomlinson (1938: 126-127), May Sinclair (1938: 129-130). Todos son escritores contemporáneos a Borges: viven en el momento en que él escribe las líneas. Escribe sobre autores provenientes de Oceanía y el viejo continente: Nueva Zelanda, Inglaterra, Irlanda y Alemania. Los elegidos para ser retratados encarnan de una u

⁵⁸ Encuestas como “La velocidad como conquista de nuestra época” (1945); “¿Cómo ve usted el año 1956?” (1956); “¿Qué soluciones propone usted para los problemas del país?” (1956); “¿Cómo nos quieren los poetas?” y “¿Qué sabe usted de teatro?” (1958).

otra forma, los intereses de Borges por los viajes, la poesía y la muerte. Las biografías son breves y al mismo tiempo responden a un esquema: continúan la línea de tiempo, comenzando por el nacimiento, las características de los lugares donde fueron criados, siguiendo por sus publicaciones en orden cronológico, y finalmente llegando hasta una última reflexión del mismo Borges, articulando algún elemento de la obra del escritor con el ser nacional. Un ejemplo de ello es la reflexión final sobre la vida pública y la obra de Gustave Frenssen:

No hay país en la tierra que no crea poseer un secreto, o mejor dicho, de haberlo poseído: el de la felicidad y el honor. Luego vinieron los extranjeros y corrompieron esa antigua virtud. El pueblo, empero, guarda incontaminado el secreto. Entre nosotros, el depositario es un gaucho; en Europa un labriego, un pescador. Las honradas novelas de Gustave Frenssen promulgan esa fe. (2000: 27)

Se vuelve evidente, en las biografías de Borges la marcada distancia entre la vida pública y la vida privada. No hay una fusión con el otro ni un retrato intimista del personaje. Borges solo se encarga de escribir sobre los hechos concretos, sin ni siquiera rozar los abordajes íntimos o psicológicos de los escritores elegidos. Esto significa que retrata al hombre público sin establecer distinciones del ámbito privado, tal vez por eso la denominación de sintéticas, afectando de esta forma también a la extensión de las mismas: estas personas son lo que hacen públicamente. Es probable que ello se deba a que Borges tenía presente el modelo de las biografías antiguas, particularmente las retóricas, como nos advierte Mijael Bajtín en *Teoría y Estética de la novela*:

en tal hombre biográfico (en la imagen del hombre) no había y no podía haber, nada íntimo privado, personal- secreto, vuelto hacia sí mismo, aislado en lo esencial. El hombre estaba en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior, no existía nada en el que fuese

“solo para sí”, nada que no se pudiera someter a control e informes públicos estatales. Todo aquí, sin excepción y por completo, era público. (1989: 285)

Por supuesto que, con el paso del tiempo, la distinción entre lo público y lo privado tomará relevancia en los retratos biográficos: es justamente esta característica que volverán particulares a biografías más extensas presentadas por Orozco en *Claudia*, que veremos más adelante.

Retomando la escritura biográfica de Borges, es necesario destacar, además de la importancia que tiene la referencia a la labor literaria por parte de los retratados, el servicio brindado por los escritores a su propio país, a través de las armas. Así refiere Borges a uno de sus retratados: “En 1914 (Hugh) Walpole se alistó en la Cruz Roja y sirvió en el frente oriental. Esos duros años de Rusia están reflejados en dos novelas: ‘La selva oscura’ (1916) y ‘La ciudad secreta’ (1919)” (Borges 2000: 84-85).

Orozco en *Claudia*

Exactamente en 1964, Orozco emprende su labor como columnista en la revista *Claudia*, dejando atrás su puesto como secretaria técnica. En las últimas entrevistas realizadas por Iván Pelicarić, nos cuenta:

cuando dejó de existir Fabril como editorial (quedó como fábrica, como impresora), entré a trabajar en la editorial Abril, trabajé en la revista *Claudia* muchos años. Llegué a tener unos cuantos seudónimos, porque hubo muchos números en los que tenía que hacer varias notas. (Pelicarić 2012: 84)

Debemos señalar que el trabajo en *Claudia* no fue el único que la vinculó con los medios masivos, aunque sí fue el que más divulgación pública recibió. Orozco también trabajó en colaboración con una

amiga en el horóscopo de *Clarín* en el que publicaba bajo el seudónimo de Canopus (1968-1974) y su labor en *La Nación*, aunque de forma esporádica, consistía en presentar hasta el año 1997 colaboraciones en el suplemento cultural (Pelicaric 2012: 85).

Los variados artículos escritos por Orozco eran presentados -a diferencia de Borges-bajo numerosos seudónimos que utilizaba en distintos apartados: Valeria Guzmán escribía para el consultorio sentimental; Martín Yanez para la crítica literaria; Sergio Medina presentaba textos acerca de las estrellas de Hollywood y los avances técnicos; Richard Reiner sobre esoterismo; Elena Prado y Carlota Ezcurra presentaban notas de vida social; Valentine Charpentier sobre biografías y viajes y por último, el desafortunado -como una vez denominó Orozco la elección de ese nombre- Jorge Videla, encargado de escribir sobre tango y otros temas considerados masculinos.

Como se indicó antes, Orozco desplegó la escritura biográfica en las páginas de *Claudia*. Era en esta clase de textos en los que lograba una exploración de la escritura, que la acercaba más a su estilo de producción poética. En *Travesías. Conversaciones con Antonio Requeni* comenta: “Me llamaba Valentine Charpentier para las notas biográficas en las que se me daba libertad y podía ejercer un estilo más aproximado al mío” (1998: 72). En la columna de Charpentier podían encontrarse múltiples textos correspondientes en su mayoría a los retratos de vida de personalidades importantes como María Curie, Katherine Mansfield y Lord Byron. Al mismo tiempo, como he señalado anteriormente, encontramos textos que aluden a sus contemporáneos como Jorge Luis Borges, dando cuenta de este modo su admiración y respeto por la figura del escritor. Incluso pretende desterrar el prejuicio en torno a la figura de un hombre como él, al que se lo caracterizaba como un sujeto falto de humanidad y de pasión. La ausencia de alegatos sociales en su literatura, la falta de pasión desenfrenada en sus personajes o el desinterés por la exploración de problemas cotidianos

excusan, para Orozco, a Borges: el escritor está por sobre estas cuestiones ya que sus textos proyectan a lo trascendente, a los enigmas y a los problemas metafísicos. Por eso, con el pretexto de que en el año 1966 se le había negado una vez más el Premio Nobel de Literatura, Orozco realiza un homenaje al presentar un recorrido de su trayectoria en estos términos:

Este hombre alto para quien la estatura parece constituir una evidencia fastidiosa y cuyos movimientos indecisos se aproximan a la indecisión, esta especie de vacilante rapsoda, fue postergado otra vez en el Premio Nobel de Literatura. Buenos Aires lo lamenta y Borges está incómodo. (2012: 41)

Siguiendo la línea de los contemporáneos retratados, también Elena Diaranof –más conocida como Gala– es merecedora de un retrato sobre sus hazañas amorosas y su vida como musa de los grandes artistas vanguardistas, desde Paul Éluard hasta su último marido, Salvador Dalí. Es interesante rescatar el modo de referencia a dicha mujer ya que, al enunciarla por su nombre en primer lugar, parece despertar el interés del lector y crear la curiosidad necesaria como en los relatos de suspenso o en los acertijos.

En “El pirata es una dama” Orozco refiere a las historias de mujeres que osaron desafiar el orden establecido y decidieron adentrarse en el mundo masculino de las aguas oceánicas. Me interesa destacar este artículo ya que establece un diálogo intertextual con otras creaciones literarias, como el cuento de Jorge Luis Borges “La viuda Ching, pirata” publicado en *Historia universal de la infamia*, relato que Orozco recupera para complementar su escritura sobre las legendarias piratas de la historia.

No solo el Valentine Charpentier era sinónimo de biografías en *Claudia*: Sergio Medina, además de encargarse sobre los avances técnicos, presenta artículos sobre las estrellas de Hollywood, demostrando de

este modo, su interés por el cine, al igual que lo hiciera Borges. “El caso Marilyn” es una especie de informe policial, en el que aparecen las declaraciones de la víctima y las de los allegados de Marilyn Monroe. Orozco aborda con nuevas estrategias los viejos géneros literarios, en el que propone un nuevo enfoque para escribir una biografía con los recursos del caso policial. Escrito a tres años de la muerte de la actriz, el texto oscila entre el homenaje, el recuerdo y la reflexión. Es interesante el juego de roles que emprende Orozco, quien a través de Medina, se posiciona en un lugar de detective, que toma testimonios inéditos y declaraciones, desde la misma Marilyn, pasando por sus tres maridos: James Dougherty, Joe Di Maggio y Arthur Miller, llegando hasta su maestro Lee Strasberg. Además, sin dejar de lado a Billy Wilder, director de sus más famosas películas y Claire Booth Luce, periodista, diplomática y autora de la obra teatral *Women*, quien presenta un retrato distanciado de Monroe. Es evidente el modo en que Orozco indaga nuevas formas de escribir una biografía, desde las consideraciones de un posible crimen –político y con varios culpables– hasta la posesión de las voces de los más cercanos a través del testimonio en primera persona.

El texto titulado “Otras caras de Gardel” revela una pasión de Jorge Videla: el tango. Consiste en un texto biográfico sobre Carlos Gardel que se inaugura con la tragedia de su muerte y las numerosas teorías sobre su verdadera nacionalidad: una composición puramente mítica se entrelaza con la biografía del Morocho.⁵⁹

⁵⁹ La figura de Videla convenció a los admiradores de Gardel, a tal punto que una comisión de Montevideo se acercó a la editorial en su búsqueda y la invitaron a las comidas mensuales que se organizaban en homenaje al ‘Zorzal Criollo’. Una invitación que luego fue retirada ya que en aquel círculo no se aceptaban mujeres. Otra manifestación de la segregación femenina que imperaba, por lo menos en algunos sectores, en esos tiempos (Orozco 2012)

Richard Reiner en “Esoterismo” presenta artículos vinculados con Nostradamus y la adivinación. En “Nostradamus, un viaje al porvenir” encontramos un texto que se asemeja a los presentados por Valentine Charpentier, puesto que retrata la vida del conocido médico, pero a la vez encontramos algunos de los vaticinios de Nostradamus. Se recogen además las correspondientes interpretaciones sobre los complejos códigos, que incluyen a sujetos claves de la historia occidental como Luis XIV, Luis XVI y Napoleón, llegando hasta fines de siglo XX, donde la última profecía se vuelve un objeto de interpretación que desafía a los lectores: “A los siete meses del año 1999 vendrá del Cielo un Gran Rey de Espanto a resucitar al Gran Rey de Francia. Antes y después se desarrollará una guerra para la salvación de la Humanidad” (116).⁶⁰

Es evidente que Orozco tenía la libertad de escribir sobre temas diversos y en ellos despliega su conocimiento sobre asuntos que, de una u otra manera, le inquietaban. Aquella libertad le permitía seleccionar sobre lo que le interesaba discutir y se ponía a sí misma a prueba para descubrir otros modos de ampliar su escritura periodística. De todas formas, se mostraba atenta a las sugerencias de la revista y al interés de su público, ya que declaró que escribió más sobre los personajes que sobre las obras, porque desde la editorial le advirtieron que las lectoras se aburrían con los artículos dedicados a estas últimas.

Como hemos destacado en este apartado, es evidente el papel privilegiado que Orozco le otorgaba al retrato de figuras públicas y a la escritura de textos biográficos, que le permitían explorar maneras de contar la vida, la experiencia y por qué no, en cierto modo, la memoria. Es así como se permite jugar no solo con las palabras sino también con distintos tipos de discursos –literarios y propios de los medios

⁶⁰ A través de Reiner, Orozco invita a interpretar dicha profecía de acuerdo a los temores o esperanzas del propio lector: una lectura abierta del tipo evangélico: “el que tenga oídos que oiga”.

masivos— ensayando maneras originales de escribir sobre la vida de otros. Orozco redefine los géneros, entre ellos, el relato biográfico. Ninguno de los artículos presentan fórmulas repetidas: cada relato de vida es único así como los sujetos que la protagonizan. Así se suma un interrogante ¿Por qué Orozco le otorga un espacio privilegiado al relato biográfico? Porque es un modo más de escribir ficción. Lejos de una mirada estructuralista sobre la biografía, importa poco la veracidad de los hechos contados: Orozco deconstruye el género y evoca el mundo imaginario del sujeto público. Su trabajo en *Claudia* resultó provechoso porque consideró que le otorgó mayor soltura al escribir y le permitió ver las cosas desde otro ángulo pero lamentó no haber firmado ningún artículo con su nombre, como sí lo hizo Jorge Luis Borges en *El Hogar*.

Conclusiones

El trabajo periodístico de Borges y Orozco no debe considerarse al margen de sus trabajos literarios. Cuando leemos los artículos publicados en *El Hogar* y en *Claudia* podemos dar cuenta que estos textos complementan su labor literaria, sin poder distinguir donde termina el lector y donde comienza el escritor ya que es indudable el conocimiento enciclopédico que ambos desplegaron en sus columnas. Es necesario destacar la excelente documentación que tanto Borges como Orozco consultaban y manejaban para escribir estos textos, una tarea que se suma a la de escritura que no puede ser ignorada: las lecturas realizadas y la selección de los documentos para luego volcarlos en sus artículos son actividades que no deben pasarse por alto. Esto nos lleva a preguntarnos hasta qué punto el trabajo periodístico y literario se excluyen. Para Borges escribir en un medio masivo como *El Hogar* le permitió estar en contacto, en cierto modo, con los ciudadanos anónimos, aquellos que no formaban parte de los elevados círculos intelectuales y que pretendían recibir, de buena fuente, recomendaciones

de lecturas y cultivar cierto conocimiento general concerniente a las artes. Mientras que Orozco exploró en *Claudia* sus habilidades como narradora de historias de vida, de mujeres y de hombres que de una u otra forma se vincularon con el arte de vivir a pleno y el destino que fue buscado, nunca impuesto: una aspiración que caracterizó al público lector de *Claudia* en la década de los '60.

Claudia era una revista dirigida a mujeres excepcionales de la época. Las asiduas lectoras huían del rol de ama de casa y buscaban concretar sus ambiciones: ser azafatas o artistas, explorar las nuevas realidades que brindan las artes ocultas, conocer sobre la vida de personajes públicos a los que aferrarse para encontrar la inspiración suficiente y así salir al mundo son las puertas que Orozco abre a sus lectoras para que “vayan a jugar”.

Aún queda mucho por dilucidar del trabajo periodístico de Borges y Orozco. Creemos que dichas producciones merecen la atención de los estudios críticos, no solo por la escasez de los mismos sino porque además son un espacio propicio para la consideración de nuevas lecturas que complementan la obra completa de ambos autores. Borges y Orozco son creadores de su propio universo, que algunos pueden comprender más y otros menos, pero al que, de una u otra forma, siempre volvemos. Tal vez por encontrar cierta familiaridad en el interrogante sobre lo trascendente que atraviesa a ambos, pero de algo podemos estar seguros: los dos conforman lecturas evidentemente compatibles en lo esencial. Que el ser humano es lo uno y lo diverso.

* **Denise Vargas** es Profesora y Doctoranda en Letras por la Universidad Nacional del Sur, bajo la dirección de la Dra. Adriana Lamoso. Su tema de tesis es la autoficción en la narrativa de Olga Orozco. Es integrante del Proyecto de investigación “La sátira: Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges en contexto”. Ha publicado artículos en revistas y libros de alcance nacional e internacional y ha participado de variadas reuniones científicas. Es correctora de la Revista Digital Estudios de Teoría Literaria, Artes, Letras

y Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente trabaja en el Instituto de Formación Docente N° 14 y es Bibliotecaria del Colegio Secundario Técnico de la Universidad Tecnológica Nacional, en la provincia de Neuquén.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail (1991). "Biografía y autobiografías antiguas". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. (282-298).
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas. Tomo 1*. Buenos Aires: Emecè.
- Borges, Jorge Luis (2000). *Borges en El Hogar. 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé.
- Orozco, Olga (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, Olga (1995). *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, Olga (2012). *Yo, Claudia*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Pelicaric, Iván (2014). "Si me puedes mirar". *Revista Cruz del Sur*, IV, 9. (1-181).

Redes sobre redes: el proyecto estético de J. L. Borges junto a A. Bioy Casares y la utopía latinoamericana

Mauro Leandro Asnes*

Introducción

El contenido de la presente exposición es el resultado de una labor de investigación cuyo objeto está constituido sobre dos variables. Una de estas se refiere al proyecto estético llevado a cabo por los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares desde 1930 hasta 1950 aproximadamente. La segunda variable está constituida por una reflexión acerca de los estudios sobre la utopía literaria. Desarrollaremos, en primer lugar, una revisión sobre las redes intelectuales o producciones teóricas que se han ido produciendo alrededor del objeto de las utopías. Posteriormente, nos enfocaremos en la situación en la que se enmarcó el proyecto estético de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares con el objetivo de poner en relación estos dos campos de producción. Finalmente puntualizaremos sintéticamente el propósito de esta exposición.

Una primera reflexión acerca del fenómeno de la utopía exige poner de manifiesto que a esta le es inherente un doble carácter: cuanto atañe a la tradición de relatos de viajes a lugares inexistentes, tanto como la condición de que ese mismo relato revista un carácter político en la crítica solapada que el autor realiza hacia la sociedad en la que vive y a la que propone un ideal de organización política.

La utopía es un objeto polimorfo, que, debido a su propia naturaleza, tiende a ser analizado mediante diferentes métodos críticos, y atraviesa muchas áreas culturales y períodos históricos. Acercarse a su estudio implica, necesariamente, subrayar la complejidad que le es inherente y la variedad y cantidad de disciplinas que lo han

abordado.⁶¹ El campo de estudio de las utopías es un terreno complejo, en el que se reconocen intervenciones de un gran número de disciplinas tales como la teoría literaria, la filosofía, la teoría política, la ética y la estética, la sociología, la historia, la arquitectura, el urbanismo, la historia del arte y de la música, la semiótica, la epistemología, la antropología, el psicoanálisis, la teología o la etnología entre otras (Ramírez Fierro 2012; Argiolas 2008).

Debido a las numerosas disciplinas que se ocupan o hacen uso del concepto de utopía, esta palabra es objeto de variadas y diferentes acepciones. Por lo tanto, frente a este carácter polisémico que porta, resulta pertinente delimitar un concepto de utopía que resulte operativo. Precisamente, la problemática en torno a la definición de la utopía es un punto central en los estudios que se ocupan de este objeto teórico.

Una revisión de las definiciones que pueden considerarse clásicas por cuanto han sido ofrecidas por los autores más reconocidos en este ámbito y han ido dando forma a los aspectos que tal discusión conlleva resulta imprescindible tanto para esbozar un panorama de estos estudios a quien se inicia en la cuestión como también para explicitar el posicionamiento desde el cual se pretende enfocar una intervención propia.⁶² Así, podemos mencionar que la reconocida investigadora

⁶¹ Entre los intelectuales que examinaron y reinterpretaron el pensamiento utópico en las primeras décadas del siglo veinte están Martin Buber, autor de *Pfade in Utopie* (1950), Karl Mannheim y su *Idelogie und Utopie* (1929), Ernest Bloch con *Geist der Utopie* (1923), y *Das Prinzip Hoffnung* (1951), Walter Benjamin y sus tesis *Über den Begriff der Geschichte* (1939). Luego de la Segunda guerra mundial Marcuse en *Das Ende der Utopie* (1967) y Th. K. Adorno en *Negative Dialektik* (1966) (Jouanno 2008).

⁶² La catalogación y estudio de las definiciones de “utopía” ya han sido realizados reiteradamente por diversos autores, en variados momentos y escenarios históricos. Demostradas cuentas de ello son: Frye, 1965; Servier, 1967; Morton, 1970; Cioranescu, 1972; Trousson, 1975; Baczko, 1978; Manuel y Manuel, 1979; Ainsa, 1990; Link, 1994; Sargent, 1994; Kumar, 1995; Milojević, 2002; Jameson, 2005; León del

Lyman Tower Sargent, fundadora de la revista *Utopian Studies*, ya alertaba en uno de sus ensayos que “El mayor problema que enfrenta cualquiera interesado en la literatura utópica es la definición o, más precisamente, la limitación del campo” (1975: 137). En cuanto a la importancia de reseñar aquellos autores que son considerados clásicos, esta relevancia no solo se debe a que uno se inserta en una tradición y demuestra que se los conoce, sino también para demostrar en qué sentido la apropiación de su andamiaje teórico se combina con un nuevo aporte para contribuir a la disciplina. Sargent afirma que la definición del objeto utopía ha surgido de esas tradiciones y que resulta necesario reflexionar sobre la naturaleza de la definición dado que el acto de formalizar una definición depende de dónde estamos ubicados y de quiénes somos (Sargent 1994).

Desde nuestra perspectiva nos interesa defender una definición de la utopía que supere una de las distinciones que se han hecho tradicionalmente al oponer el concepto de utopía literaria frente al de utopía como acción. Esto implica una división entre la utopía literaria, en tanto obra del lenguaje, como un objeto diferenciado intrínsecamente de la utopía entendida como acción, ya sea como movimiento social o manifestación política.

Este tipo de definiciones condujeron a la creación del concepto de “utopismo” para diferenciar, precisamente, que la categoría de “utopía” debería aplicarse exclusivamente al campo literario, en tanto este nuevo concepto surgió para indicar una especie de mentalidad o abstracción de búsqueda de la armonía social por oposición a un estado crítico presente, pero siempre como producto del género literario.

Río, 2006; Ashcroft, 2007; Fortunati y Trousson, 2008; Juanno, 2008; Barbosa, 2012; Ramírez Fierro, 2012; Misseri, 2013; entre otros.

Esto ratificó implícitamente la negación de potencialidad activa y crítica a determinada elaboración del lenguaje.⁶³

La utopía es una forma discursiva que tiene un carácter literario pero que tiene también un carácter político. El estudio de las utopías no se refiere a mundos fantásticos, se refiere al mundo real. Es una forma de hacer una crítica a un orden social que en principio se manifiesta intolerable e inaceptable (Misseri 2009). Esto ha permitido reconsiderar el impacto político y cultural de la conquista europea sobre las sociedades colonizadas y la respuesta de estas. La vía utópica del pensamiento poscolonial es la dirección más novedosa y estratégica de esta práctica de lectura en la cual cobra fundamental importancia el uso de la memoria en la formación de representaciones sociales de nación.

Las utopías, a menudo, se ubican en el futuro pero el utopismo, es decir, la promesa de futuro, no puede existir sin una operación de la memoria. En este proceso tiene lugar una relación primordial entre el individuo y la subjetividad colectiva, y en la escritura es en donde la memoria colectiva debe ser inventada. La función del impulso utópico de comprometer e imaginar un cambio puede cumplirse con la

⁶³ Tal como hemos precisado en otros trabajos (Asnes, 2017), la definición de *utopismo* deriva del concepto de utopía y se encuentra en relación con categorías tales como función utópica, pensamiento utópico, género utópico, pulsión utópica, entre otros que conforman el campo de estudio del fenómeno utópico. El utopismo comprende una vasta gama de fenómenos de naturaleza muy diversa: formas del pensamiento, imaginación colectiva, expectativas, experimentos sociales, movimientos populares o acciones revolucionarias. El utopismo es la tendencia humana a la construcción de utopías y sus productos históricos son tanto las utopías literarias, tanto como las utopías prácticas. Se puede expresar como un modo del pensamiento transformador, así como acontecimientos estéticos, programas políticos o emprendimientos sociales. Fundamentalmente, es la actitud crítica hacia toda la serie de interpretaciones políticas y sociológicas a las que da lugar el fenómeno de la utopía.

condición de que exista una visión de esa utopía. Sobre estos planteos se ha visto en los últimos años un resurgimiento de los estudios sobre el fenómeno utópico.⁶⁴

En Latinoamérica, los estudios de este fenómeno indagan el movimiento dialéctico entre las nociones de identidad y alteridad en la utopía, y ponen en juego distintos modos de relación de los imaginarios sociales en torno a la identidad europea y americana. Europa se reinventa con sus utopías y América permanece indisociablemente ligada al nacimiento de la utopía como género literario al punto de que adopta la utopía y la resignifica con un sentido más práctico que literario (Misseri 2009).

Uno de los principales referentes acerca de la reflexión sobre la utopía latinoamericana, Arturo Roig, ha reconocido que la presunción del final de la utopía, tal como asume H. Marcuse, no es válido porque depende de la construcción y organización de los sujetos sociales y de su capacidad de incidir en el proceso y sugiere que “En el estudio de las utopías interesa más la función utópica y el modo como esa función se ha jugado en cada caso” (citado en Barbosa 2012: 10). La función utópica es un mecanismo del discurso que habilita los relatos utópicos y, a la vez, los rebasa, ya que puede estar en todo tipo de discurso.

⁶⁴ Vita Fortunati junto a Raymond Trousson han concebido la idea de una historia transnacional de la utopía literaria y del utopismo. La investigación se extendió a las utopías literarias, utopismo, en el sentido del surgimiento del pensamiento utópico en movimientos políticos y religiosos, en comunidades utópicas, en tratados de planificación social y urbana y en educación. Existe en la Universidad de Bologna un *Centre on Utopia* que cuenta con profesores de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, así como B. Baczko y A. Cioranescu, historiadores de las ideas, historiadores del pensamiento político y de ciencias políticas, semiólogos y expertos en estudios culturales de Portugal. También existen otros centros como el *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Utopia* de la Universidad de Lecce o la *Society of Utopian Studies* en Estados Unidos e Inglaterra (Ashcroft 2012).

Esta línea de reflexiones ha ido conformando, como se puede notar, una consistencia teórica en el desarrollo de algunas reflexiones sobre este tema aplicado a las utopías latinoamericanas. Desde la perspectiva de una filosofía de las ciencias sociales, se ha propuesto la categoría de utopías metodológicas como un tipo de prácticas de investigación que operan como cierto ideal al que se orienta el ejercicio de la ciencia (Barbosa 2012).

De acuerdo con esta línea de reflexión, es posible poner en perspectiva el estudio de las utopías con el proyecto estético que forjaron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la Argentina a mediados del siglo XX. Estos autores han recuperado rasgos de los relatos de utopías reconsiderando algunos aspectos que esta tradición literaria mantiene con la ciencia ficción y lo fantástico. Este proyecto que recupera tradiciones de la literatura europea con la intención de forjar una nueva concepción de literatura es, al mismo tiempo, un modo de tomar posición frente a la discusión acerca del nacionalismo literario.

J. L. Borges y A. B. Casares no mantenían una relación basada solamente en estéticas afines, sino que se trataba de una relación intertextual alrededor de la intencionalidad compartida de oponerse al realismo y al mimetismo literario. De esta forma, intervenían en el debate nacional rechazando el carácter telúrico y naturalista de la literatura y situándose en la amplia tradición de la literatura europea. La poética que fueron diseñando fue tomando forma visible en una serie de comentarios y afirmaciones presentes en prólogos y comentarios.

En 1940, Bioy Casares publica *La invención de Morel*. Borges escribe el prólogo en el cual, antes de calificarla de novela perfecta aprovecha para señalar su menosprecio hacia una concepción de literatura fundada en un procedimiento en el que prime lo argumental y reconoce el interés compartido por un nuevo tipo de ficciones:

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refiere hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odissea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (Borges 2015: 15)

En el mismo año y casi como un juego de reconocimientos mutuos afirma en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* que:

Con el "Acercamiento a Almotásim", con "Pierre Menard", con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (Borges 1940: 13)

De esta forma, queda explicitada una nueva concepción de la literatura que toma como referencia el género de lo fantástico pero orientándose hacia la posibilidad de articularlo con un carácter "razonado", lo cual abrirá una vía de producción hacia la ficción científica (sobre todo en Bioy Casares) y una suerte de literatura ensayística o *fiction* (en Borges). El interés que subyace en estos autores por producir un cambio en las convenciones de la literatura argentina incluye, asimismo, un interés por fundar un nuevo nacionalismo (Gramuglio 1991; Saítta 2004).

Considerar estos dos aspectos (la filiación renovada de lo fantástico y la preocupación por el ser nacional) constituyen la base de un marco de lectura de algunas obras de Borges y Bioy Casares como manifestación de un proyecto estético que da cuenta de un posicionamiento coherente con una praxis política. Se reconoce el lugar del espacio colonizador: la tradición europea, pero el gesto que renueva esas formas

es tanto un movimiento de independencia hacia ellas como hacia propuestas gestadas en este territorio como un modo de enfrentarse a otras propuestas que consideraban totalizantes y opresivas.⁶⁵

La puesta en ejercicio de ese programa se reviste, en algunas producciones de Borges y Bioy Casares, de imágenes propias de los relatos de utopías. Sin entrar en los pormenores de su definición⁶⁶, la utopía literaria se caracteriza por ser un enunciado que refiere el relato de un viaje que realizó el narrador o, generalmente, otro personaje hacia una tierra de imposible localización en la cual existe un modo de vida signado por la felicidad de sus habitantes. Esta situación puede deberse a la abundancia de comida, libertades sexuales o ausencia de trabajo, pero, en definitiva, remiten a un modo diferente de organización social ya sea por la crítica a la comunidad donde vive el autor o por proponer un modelo ideal.

Los rasgos de la utopía en la literatura de Borges y Bioy Casares han sido detectados por algunos críticos quienes han podido señalar principalmente que entre estos autores se ha configurado un modelo de lo utópico a partir de la relación intertextual que establecieron entre algunos de sus textos (Irby 1962; Levine 1977).

⁶⁵J. Irby sugiere que Borges en su cuento “El Aleph” hace del protagonista, Carlos Daneri, una representación caricaturesca de los propulsores del realismo ya que siendo su ocupación la fotografía refleja el mito del progreso tecnológico y el proyecto totalizante de la poesía latinoamericana. Según Irby, Daneri es un anagrama imperfecto de Neruda y el vasto poema que este personaje quiere escribir es una parodia de la obra del poeta chileno, *Canto general* (Irby 1962: 72)

⁶⁶Un análisis más detallado de los rasgos que definen el relato literario de la utopía puede consultarse en Asnes, M. (2003), “Utopía urbana: carnaval, paraíso, isla desierta”, en *XII Congreso nacional de literatura argentina*, Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral y Asnes, M. (2004), “La tierra de Jauja en la tradición hispánica”, en *II Congreso Internacional Celebis de literatura*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

En el ensayo “Palabrería para versos”, Borges esboza sus aspiraciones utópicas hacia un lenguaje de signos nuevos y más comprensivos y define la esperanza como la “memoria del futuro” o un recuerdo viniendo hacia nosotros desde el futuro. Según James Irby, las teorías críticas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el método creativo de Pierre Menard y los ensayos incluidos en el volumen *Otras inquisiciones* constituyen lo que Gerard Genette ha denominado la utopía literaria de Borges (Irby 1962).

Las imágenes propias de relatos de utopías aparecen en las obras de Borges y Bioy Casares: lugares aislados o islas y un narrador que refiere el relato de un viajero por el tiempo, sin embargo, más allá de esta suerte de lugares comunes del género, lo que estos autores recuperan es la tradición de una serie literaria sobre este tipo de relatos. En la literatura de utopías existen dos series reconocidas: el modelo configurado por Tomás Moro con la novela inglesa que acuñó el nombre del género y Platón en *La república*, o bien la otra serie, el modelo que plantea Bacon en *La nueva Atlántida*, que acentúa el poder tecnológico (Link 1994). El primer tipo de romance utópico visualiza un Estado ideal en términos de esclavitud o tiranía, enfatiza la estructura legal de sus sociedades; el segundo tipo —el elegido por Borges y Bioy Casares— reflexiona sobre el poder de la tecnología, problematiza la responsabilidad del sujeto sobre su capacidad creativa y propone un orden social en el que prima la libre producción rechazando la propiedad privada y el sometimiento al trabajo para mantener una clase dominante.

La puesta de manifiesto de una utopía política que rechaza un orden totalitario y alienante es más que explícita en el relato de Borges “Utopía de un hombre que está cansado” (Borges 1998). Allí, el narrador —una vez más, un personaje que se confunde con la figura de su pro-

pio autor— caminando por la llanura pampeana viaja al futuro y refiere que no existirán gobiernos ni políticos y cada persona podrá dedicarse libremente al cultivo de las artes.

La propuesta estética de Borges y Bioy Casares de concebir una nueva forma de hacer literatura y de hacer literatura en la Argentina descansa sobre la base de instalarse en una tradición que es el discurso de las utopías literarias de las cuales autores como H. G. Wells y R. Bacon han sido sus exponentes reconocidos. Sin embargo, la utopía o más precisamente, el fenómeno utópico, no se limita a ser materia de uso retórico exclusivamente, sino que también, remite a una función social que la categoriza como acontecimiento. Precisamente, este es el abordaje que proponemos en la lectura de este proyecto estético: el pensamiento utópico es una interpretación política y sociológica frente a la utopía considerada en tanto “ficción narrativa en la cual la imaginación social se traduce en la descripción de una alteridad extrañante que condensa crítica del presente y actualización del medio” (Argiolas: 18).

La renovación de la materia estética que Borges y Bioy Casares llevan a cabo al proponerse un proyecto literario que, fundado en lo fantástico, plantea vínculos con la ficción científica por la demanda de rigor argumental y planteos acerca de la relación entre la tecnología y el individuo o el Estado y la producción intelectual constituye un ejercicio utópico. El pensamiento utópico, como metodología crítica, permite desocultar la relación que la noción de utopía mantiene con el concepto de nación (Ashcroft 2012). Junto a la búsqueda de la independencia y la construcción de la identidad nacional de los Estados latinoamericanos la utopía americana cobra un valor eminentemente práctico, es una utopía-proyecto, una utopía de la realización. Dicha realización puede pretenderse como posible en un momento determinado o en un futuro lejano. Sin embargo, la praxis es indisociable de la noción americana de utopía (Misseri 2009).

Lo que se va explicitando mediante una red de textos en los que intervienen declaraciones más o menos explícitas en reseñas y prólogos tanto como en las producciones literarias es una suerte de proyecto de innovación que atañe a la esfera de lo estético y, al mismo tiempo, al campo político. Según M.T. Gramuglio (1991) J. L. Borges produjo, junto con A. Bioy Casares una serie de textos compuestos tanto en colaboración como de manera individual que constituyen una poética y una política acerca de la literatura nacional. Ese proyecto que comienza con la publicación de reseñas no es exclusivamente contra el realismo literario, sino contra *esa* forma de nacionalismo literario. Polemizan entre sí y contra otros reclamando el derecho a fundar un nuevo nacionalismo, proyectado hacia el futuro.

Conclusiones

En síntesis, este proyecto estético estuvo teñido de una idea de futuro acerca del modo de organización de la sociedad, lo cual habilita a considerar el carácter utópico de la empresa llevada cabo por estos escritores. Por otra parte, lo utópico también está presente en producciones literarias representativas de la obra de J. L. Borges y A. Bioy Casares por la relación intertextual que establecieron con obras y autores pertenecientes a la tradición literaria de relatos de utopías.

La articulación de estos dos aspectos que hemos revisado sumariamente sobre el proyecto estético de los autores mencionados nos permiten aproximar una contribución al estudio de las utopías en la tradición hispanoamericana apuntando al hecho de que el fenómeno utópico en América, debido a su carácter de intervención como praxis politico-social, demanda el reconocimiento de exceder el ámbito en

el se impone una concepción limitante de la genericidad retórica del hecho literario.⁶⁷

Los estudios que han abordado el fenómeno utópico surgieron en Europa y se referían a su definición en tanto objeto literario. La filosofía política reconoció su naturaleza extratextual presente en programas políticos o movimientos sociales. Sin embargo, esto originó posiciones teóricas que rechazaban de plano la utopía aduciendo su pretendida carencia de estímulo superador del orden social.

En territorio latinoamericano la reflexión sobre el fenómeno utópico se desarrolló en el seno de una filosofía crítica y recuperó el registro revolucionario. Las figuras pioneras de Arturo Roig, Fernando Ainsa y Horacio Cerutti Guldberg acuñaron conceptualizaciones tales como función utópica, utopismo o lo utópico operante en la historia.

Actualmente, los estudios sobre la utopía han cobrado un renovado auge, tanto en el hemisferio norte como en Nuestra América, al mismo tiempo que se reconoce la riqueza de las operaciones interdisciplinarias. Los estudios sobre la utopía en el marco de los estudios culturales y del pensamiento decolonizador junto con las producciones de filósofos latinoamericanos sobre este tema permiten reconocer en discursos utópicos con función estética o sin ella modelos de ideologías políticas subyacentes. Ejercicio que devela matrices simbólicas colonialistas o, por lo contrario, de intención independizadora.

⁶⁷ El filósofo Lucas Misseri (2009) indaga en las relaciones entre la construcción simbólica de América y la tradición del pensamiento utópico. Parte de la conjetura de que hay un doble movimiento dialéctico entre las nociones de identidad y alteridad en la utopía, que pone en juego distintos modos de relación de los imaginarios sociales en torno a la identidad europea y americana. Europa se reinventa con sus utopías y América permanece indisolublemente ligada al nacimiento de la utopía como género literario al punto de que adopta la utopía y la resignifica con un sentido más práctico que literario.

Los fundamentos del conocimiento en Nuestra América se encuentran en proceso de revisión profunda, lo cual supone prestar atención a las perspectivas teóricas globales (Santos 2006). De allí que consideremos contribuir a la construcción de alternativas epistemológicas y políticas emancipatorias ofreciendo un renovado modelo metodológico para sostener lecturas críticas y que esté explícitamente alineado con la responsabilidad política que conlleva la labor del investigador en el cruce disciplinar de las ciencias sociales actuales.

* **Mauro Leandro Asnes** es Profesor en Letras, egresado de la Universidad Nacional del Sur, donde actualmente realiza su doctorado cuya tesis es “La utopía en el proyecto estético de J. L. Borges y A. Bioy Casares. Contribuciones metodológicas para el estudio de la literatura latinoamericana en el marco de la teoría de las utopías y del pensamiento crítico latinoamericano.” bajo la dirección de la Dra. Adriana Lamoso. Posee una amplia trayectoria como investigador oficial de esta misma universidad lo que le ha permitido participar en numerosos proyectos generales de investigación abarcando temas como la literatura medieval en sus expresiones populares orales de carácter carnavalesco y su relación con la historia de las ideas y los imaginarios sociales; los procedimientos de la parodia, la ironía y la sátira en la literatura argentina, específicamente en la obra de J. L. Borges, A. Bioy Casares y E. Martínez Estrada. Ha ocupado cargos docentes universitarios y terciarios. Ha expuesto y publicado ponencias en una amplia cantidad de congresos internacionales sobre literatura europea, estadounidense, latinoamericana y argentina.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1990). *Necesidad de la utopía*. Montevideo: Editorial Nordan Comunidad.
- Argiolas, Pier Paolo (2008). *L'atlante utopico nelle Città Invisibili di Italo Calvino, tra il dibattito novecentesco e l'eretico Fourier*. Tesis doctoral inédita. Università degli Studi di Cagliari. Recuperado de <http://veprints.unica.it/122>
- Ashcroft, Bill (2007). "Critical utopias". *Textual Practice*, 21, 3. (411-431).
- Ashcroft, Bill (2012). "Introduction: spaces of utopia". *Spaces of utopia: an electronic journal*, 2, 1. (1-17).
- Asnes, Mauro (2003). "Utopía urbana: carnaval, paraíso, isla desierta". *XII Congreso nacional de literatura argentina*, Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- Asnes, Mauro (2004). "La tierra de Jauja en la tradición hispánica". *II Congreso Internacional Celebis de literatura*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Asnes, Mauro (2017). "Utopismo". En *Diccionario de pensamiento alternativo II*. Argentina, Lanús: Biblos. Recuperado de <http://cecies.org/articulo.asp?id=598>
- Baczko, Bronislaw (1979) [1978]. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*. París: Payot.
- Barbosa, Susana (2012). "Historia y utopías técnicas". En *Estado, cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales* (8-11). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Bioy Casares, Adolfo (2015). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.
- Borges, Jorge Luis (1940). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Revista Sur*, 68. (30-46).
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo y Ocampo, Silvina (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1998). "Utopía de un hombre que está cansado". En *El libro de arena*. Madrid: Alianza. (96-106).

- Borges, Jorge Luis (2015). Prólogo a Bioy Casares, A. (2015). En *La invención de Morel*, Buenos Aires: Colihue. (35).
- Cioranescu, Alexandre (1972). *L'avenir du passé. Utopie et littérature*. París: Gallimard.
- Fortunati, Vita, Spinozzi, Paola, y Trousson, Raymond (2008). *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*. París: Champion.
- Frye, Northrop (1965). Varieties of Literary Utopias. *Daedalus*, 94, 2. (323-347). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20026912>
- Gramuglio, María Teresa, (1991). "Bioy, Borges y "Sur": diálogos y duelos". *Revista Anthropos, Barcelona*, 127 (diciembre). (65-73).
- Irby, James (1962). "Borges and the idea of utopia" en Irby, J. "Encuentro con Borges". *Revista de la Universidad de México*, XVI, 10 (junio). (8).
- Jameson, Fredric (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. London, New York: Verso.
- Jouanno, Corinne (2008). "L'imaginaire utopique dans le monde grec. L'utopie, état de la question". *Kentron*, 24. (13-22).
- Júnior, Hilario Franco (1998). *Cocanha. A historia de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das letras.
- Kumar, Krishan (1995). *Utopia e antiutopia*. Ravena: Longo Editore.
- León del Río, Yohanka (2006). "Historia y lógica del concepto de utopía". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 11, 34. (55-78).
- Levine, Suzanne Jill (1977). "Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La Utopía como Texto". *Revista Iberoamericana*, XLIII (Julio-Diciembre de 1977). (100-101).
- Link, Daniel (1994) (comp.). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La marca.
- Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie P. (1979). *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press.
- Milojević, Ivana (2012). Definitions and Histories of Utopia. En Tesis doctoral: "Futures of education: feminist and post-western critiques and visions". The University of Queensland. Recuperado de <http://www.metafuture.org/articlesbycolleagues/IvanaMilojevic/Ivana%20Milojevic%20Definitions%20and%20Histories%20of%20Utopia%202002.pdf>

- Misseri, Lucas Emmanuel (2009). "Identidad y alteridad en el imaginario utópico americano". *Agora philosophica. Revista marplatense de filosofía*, X. (19-20).
- Misseri, Lucas Emmanuel (2013). *Utopismo y responsabilidad: perspectivas y convergencias*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes. Recuperado de http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/TE/DFilo/034796_Misseri.pdf
- Morton, Arthur L. (1970). *Las utopías socialistas*. Barcelona: Martínez Roca.
- Ramírez Fierro, María del Rayo (2012). *Utopología desde Nuestra América*. Bogotá: Desde Abajo.
- Saítta, Sylvia (2004). "Introducción". En *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé. (7-15).
- Santos, Boaventura de (2006). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Lima: UNMSM/Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global. Recuperado de http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Conocer%20desde%20el%20Sur_Lima_2006.pdf.
- Sargent, Lyman Tower (1975). "Utopia. The Problem of Definition". *Extrapolation*, 16, 2. (137-148).
- Sargent, Lyman Tower (1994). "The three faces of utopianism revisited". *Utopian studies*, 5, 1. (1-37).
- Servier, Jean (1967). *Histoire de l'utopie*. Saint-Amand: Gallimard.
- Trousson, Raymond (1995) [1975]. *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península.

Meditaciones de Mayo por Ezequiel Martínez Estrada

Marta Susana Ramirez*

Introducción

El presente artículo explora el análisis que realiza Ezequiel Martínez Estrada sobre el concepto Revolución. Realizamos una lectura en la estructura narrativa y en su discurso político, señalando aquellos ítems referidos a Mayo como el proceso que según él mismo manifiesta “pone en movimiento un mundo paralítico” (1942). Se pretende un repaso en la narrativa de Martínez Estrada de “Mayo” según el contexto político del país en las dos primeras presidencias de Perón y hasta 1958. El propósito es ofrecer un análisis crítico desde su mirada entendiendo que Mayo y sus ideales será el punto de inflexión de una nueva Nación.

1. La independencia como tesis

En el presente artículo realizamos una reflexión sobre la narrativa de Ezequiel Martínez Estrada como “analista del discurso” siguiendo la definición de Marc Angenot (2010), específicamente en el tratamiento de la Revolución de Mayo⁶⁸. El ideal de la Independencia, entiende el ensayista, se encuentra aún por realizar desde un nivel de abstracción teórica que cuestiona nuestros estudios históricos tradicionales de Mayo. Revela una novedosa y original mirada de la historia argentina, con una marcada sensibilidad que aparecía agotada hasta la publicación de Radiografía de la Pampa en 1933. Al realizar un análisis del discurso en “Trapalanda” no nos limitamos al estudio de los contenidos semánticos sino a sus enunciados.

⁶⁸ Martínez Estrada como narrador literario impone la originalidad en la visión del mundo, fuera de los tipos discursivos existentes.

La Revolución de Mayo fue un acto que se diseñó en los Cabildos y en las Iglesias. La revolución que nació en 1810 en Buenos Aires bajo los principios ideados por hombres como Mariano Moreno, estaba destinada para la gente que vivía en la pobreza y en la ignorancia. En cambio tuvo la particularidad de representar a la gente adinerada. La desaparición física de Moreno facilitó que triunfara la Colonia: “En Liniers y Alzága se fusiló un sistema, como en Dorrego una idea” (Martínez Estrada 1942: 37).

La Independencia se había gestado en la campaña, no en la ciudad, porque la misma no habría significado nada para el pobre, que permanecía en estado de abandono e ignorancia. El soldado de las guerras civiles desconocía para qué y por qué luchaba, porque nada significó para el pueblo que continuaba viviendo en la miseria. La acción de las tropas militares no acompañó los principios de declaración de derechos del hombre que había defendido Moreno en la Gaceta de Buenos Aires para las Colonias Americanas.

Los promotores de la ciudad sostuvieron y promovieron la independencia de Paraguay y Montevideo. La novedad del pensamiento estradiano estaba en interpretar que el proceso independentista fue una forma que legitimaba la preeminencia del puerto de Buenos Aires y la promoción de su progreso económico.

Martínez Estrada, un autodidacta, quien a juicio de Alejandro Blanco (2018), integraba el linaje de grandes ensayistas argentinos, que provenían de sectores sociales modestos, hijo de inmigrantes, que no se encontraban cercanos a los círculos del poder.

En 1933, este escritor calificado a veces por la crítica “como pensador amargo” o “profeta”, logró su consagración como ensayista con *Radiografía de la Pampa*. Posteriormente a su consagración, los diarios de la época publicaban un turbulento debate periodístico en el que

Manuel Galvez usaba títulos descalificatorios hacia un jurado cuya figura relevante había sido Leopoldo Lugones.

La afrenta de Gálvez a quien le correspondió un segundo lugar en el Premio Nacional de Literatura –a mi juicio- fue el dolor de quien se siente desplazado por un joven carente de antepasados ilustres. El padre de Martínez Estrada inmigrante vasco a cargo de un almacén de ramos generales en un pequeño pueblo de la provincia y su madre de origen andaluz, de escasa o casi nula alfabetización: “En mi niñez no tenía otros libros que la Prensa y la Nación donde todos los días hallaba lectura, no estupeciente, para dos horas” (Martínez Estrada 2007: 16).

Martínez Estrada representa con su obra “el momento en que se deja de ver a la Argentina como una alegoría de futuro optimismo y fácil” (Viñas Ismael: 20). Sufre un quiebre el sentimiento de grandeza nacional propio del Centenario.

Plantea una renovación de los cánones tradicionales en la mirada de conceptos históricos como pueblo, nación y república. Encuentra que la independencia y sus guerras fortalecieron un ejército, que encendieron un espíritu de rapiña en sus soldados, la necesidad de poseer y dominar en el futuro en las esferas políticas. Es el ejército que en el futuro quiebra la continuidad de los gobiernos constitucionales.

La ciudad es formulada con parámetros propios de la modernización social, dando centralidad a los poderes políticos y bursátiles del país. Como anillos que la rodean, comienza a crecer el conurbano bonaerense, asiento de inmigración interna y externa. Antinomia que se acrecienta con el desarrollo de los grandes centros urbanos y la extensa llanura pampeana.⁶⁹

⁶⁹ En el estudio que realiza Adrián Gorelik de la ciudad contemporánea, existe correspondencia con autores del interés que demostró Martínez Estrada en sus lecturas y la relación sociedad-ciudad-cultura (Altamirano 2002).

Martínez Estrada abandona las nociones impuestas por el positivismo, revisionismo y academicismo histórico en una búsqueda permanente sobre el nacimiento de la argentinidad y hermandad americana. Encuentra que Mayo, de concretarse, hubiera sido nuestra verdadera Independencia. “La revolución puso en movimiento, agitó e hizo circular, un mundo paralítico, postrado, estancado y produjo un simultáneo despertar de la conciencia de inferioridad en todo orden” (Martínez Estrada 1942: 38).

Todo lo que ha sido significativo y representativo en la narrativa histórica implica en lo discursivo para el autor dominancia, formas de conocer una sociedad, su pasado y en ese orden de una ideología genera un sistema de imperio político.

2. La mirada de Mayo durante la Presidencias de Roberto M. Ortiz y Ramón S. Castillo. Contexto histórico

El Presidente Roberto M. Ortiz, gobernó desde febrero de 1938 hasta mayo de 1940, alternando su período presidencial, con su vicepresidente Ramón S. Castillo y acompañado por una endeble salud y por las embestidas políticas, las denuncias por corrupción, intervenciones en las provincias y de opositores a su política exterior en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

La llegada al poder de Ortiz estuvo delineada políticamente por la hegemonía del conservadurismo liberal, etapa iniciada por Juan P. Justo con rupturas y discontinuidades donde los presidentes habían demostrado habilidades y astucia política para sostenerse en el poder, fraude mediante.

Pertenecía a la U.C. Radical Antipersonalista del ex presidente Torcuato T. de Alvear e intentó establecer ciertas reformas para mitigar el fraude (López 2018). El hundimiento del acorazado alemán Graf

Spee en las costas del Río de la Plata impulsa a Ortiz a proponer a Estados Unidos una política más agresiva.

Su llegada al poder despertó cierta esperanza por sus proyectos ante el Congreso de la Nación y la elección de algunos colaboradores como la búsqueda ideario democrático democrático a través de la educación.

El país transitaba políticamente por la hegemonía del conservadurismo nacionalista. Sus presidentes habían demostrado habilidades y astucia política para sostenerse en el poder, fraude mediante, imponiendo gobiernos con un esquema liberal en la economía en coincidencia con la tendencia mundial y el crecimiento de industrias extranjeras y de defensa nacional. La etapa iniciada por Juan P. Justo en 1932 se había caracterizado por construir una restauración institucional mediante el fraude.

Ortiz, que gobernó hasta julio de 1940, es ubicado por algunos autores dentro del paradigma saenzpeñista, en su búsqueda por la democratización política y dentro del campo antifascista (López 2015).

Esta etapa histórica, conocida como la “década infame”, durante la presidencia de Ortiz, se diferenció por forjar una mentalidad democrática y dialoguista. Para otros autores, la infamia de la década, residiría en la práctica sistemática del fraude electoral (Terán 2019).

Existe una visión tradicional que atribuye los males de la Argentina a esos años. Al realizar una interpretación de la política económica y cultural de este gobierno y de su continuador, el vicepresidente presidente Castillo, no podemos obviar el efecto que sobre los intelectuales tuvieron el fin de la Guerra Civil española y el inicio de la Segunda Guerra en 1939. La caída de París provocó que un grupo de intelectuales, conservadores, socialistas y radicales manifestaran su temor ante el avance del socialismo. A partir de enero de 1940 crean la orga-

nización pro-aliada *Acción Argentina* contando como figura relevante a Victoria Ocampo y miembros de *Sur*. Su objetivo era evitar la infiltración nazi en el país organizando un multitudinario Cabildo en mayo de 1941.

El Presidente Ortiz intentó lograr cierta normalización política e institucional de la República, buscando un estilo de orgullo nacional (López 2015) En las ciudades, parafraseando a Altamirano, ideólogos e intelectuales generan nuevos ámbitos de sociabilidad entrecruzando planteos y discusiones teórico ideológicas en periódicos y revistas: “La figura central es el hombre de letras o filósofo” (2002:149).

En la ciudad de Buenos Aires, en especial, se produce una ampliación de transmisión del pensamiento que más allá del libro se consumía en otros ámbitos de sociabilidad intelectual como cafés, salones y periódicos. La calle Viamonte, entre San Martín y Reconquista, servía de escenario a gran parte de la actividad cultural.

Durante la década del 40 Martínez Estrada no abandona su discurso centrado en la revolución de 1810, en ella se posiciona como un profeta aislado que articula y cuestiona a los intelectuales la razón de nuestro fracaso como nación.



El 20 de mayo de 1941, durante la presidencia de Roberto M. Ortiz (1938-1941) publica por primera vez un artículo en la *Revista Para Ti* que llama *Meditación de Mayo*. La ilustración que precede es una imagen que ensaya un teatro de símbolos propios de la época: el objeto central es una mujer en cuyo aspecto formal y comunicativo responden a los parámetros del romanticismo que había florecido en Europa en la mitad del Siglo XIX, dentro de una etapa histórica que buscaba la restauración en el imaginario colectivo del concepto de nación. El dinamismo de este dibujo que precede el texto se logra en su atuendo dinámico que es rematado con un gorro frigio emblema de la libertad, tomado de la Revolución Francesa y del republicanismo español. Una mano abierta ante la posibilidad de una república posible, y un brazo que no enarbola una bandera como la “Libertad Delacroix”, sino los frutos de la abundancia de una nación, el trigo (Martínez Estrada 1941).

En este artículo existen cortos fragmentos cuyos bloques de significación están dados en la composición de la Junta Gubernativa del 25 de Mayo que interpreta como fuerzas antagónicas: Moreno y Saavedra. En Moreno estaban la intuición de las exigencias de un nuevo siglo. En el segundo lo arcaico. Para este ensayista, todas las revoluciones que le siguieron fueron sólo saltos hacia atrás, contrarrevoluciones. Identifica a la revolución como un acto de libertad, esparciendo como diría Barthes, cortos fragmentos que podemos llamar unidades lectura.

Reconstruye la memoria sobre los ideales de mayo generando nuevos bloques de significación sobre este concepto y la noción de identidad y ciudadanía argentina; encuentra que a lo largo de la historia argentina han persistido estas fuerzas antagónicas y que en 1880 Buenos Aires reasume su carácter hispánico de capital cuando se embellece y agranda.

Pocos días después de la publicación de este artículo, 9 de junio de ese año, el Colegio Libre de Estudios Superiores inaugura la cátedra de Historia. Dentro del comité organizador se encontraba una figura que mantuvo vínculos académicos con Martínez Estrada como fue Risieri Frondizi. Durante la década del 50 lo visita y mantiene correspondencia cuando el escritor se encontraba viviendo en Bahía Blanca.

La infamia de la década, residiría en la práctica sistemática del fraude electoral (Terán: 243) y en ella se posiciona Martínez Estrada como un profeta que articula y cuestiona a los intelectuales la razón de nuestro fracaso como nación. En tanto él sigue debatiendo con ellos no podría ser posicionado, a mi criterio, en ninguno de los grupos en que se reunían, como Florida y Boedo. Su controvertida figura atraviesa varias décadas criticado o exhaltado por quienes se consideran sus discípulos como Murena y Mafud.

Influenciado por pensadores cercanos al grupo de la revista de Victoria Ocampo (Keyserling, Waldo Frank) y otros como Spengler y Simmel toma una posición fatalista de los males de la República.

Durante este período histórico, en junio de 1942, Martínez Estrada visita Estados Unidos en el marco de un intercambio cultural. El plan específico era la visita de intelectuales latinoamericanos. Sus experiencias en el país del Norte fueron volcadas en sus escritos inéditos en Estados Unidos. Entiende que en este pueblo el pasado, la historia, están contenidos en el presente. Porque hay dos maneras de interpretar la historia: como fetichismo y como patrimonio (Martínez Estrada 1985: 165).

Los intelectuales de la década conforman diferentes espacios de debates desde lo histórico hasta lo literario. Los términos España y América se destacan en publicaciones periodísticas, ensayos, conferencias, marcando nuevos planteamientos en la historia de las ideas americanas, cayendo en desuso la historia erudita, de supuesta imparcialidad.

Mayo y la interpretación ezequieliana en la etapa peronista

En 1946, llega a la presidencia de la Nación Juan Domingo Perón, bajo un liderazgo que lo había fortalecido desde fines de 1943 como secretario de Guerra del Presidente Ramírez. Perón fue “percibido como el hombre fuerte” del régimen militar, polarizó el centro de controversias, ya que la mayor parte de los partidos políticos ejercieron una contundente oposición” (Lamoso: 118).

Muchas eran las expectativas que estaban puestas en este Coronel, para desplazar a comunistas y socialistas de los gremios, por parte de sectores ultraconservadores y miembros de las Fuerzas Armadas.

Desde un inicio, según el relato del periodista Ray Josephs, testigo presencial del juramento de Perón y de la exposición frente a los periodistas, demostró que era él quien tenía poder y no el Presidente General Pedro P. Ramírez.

La clase obrera había crecido significativamente, acompañando un proceso de industrialización de grandes transformaciones por parte de un estado intervencionista. En contraposición a la década del 30, los gobiernos peronistas pueden identificarse por una lógica orientada a pensar al Estado como instrumento de cambio social (Ortiz Bergia 2015).

La acción de Perón consistió en otorgar una serie de beneficios a los trabajadores facilitando la organización del movimiento sindical que fue el cimiento sobre el cual se sostuvo el Justicialismo. En su mensaje al Congreso el 1º de Mayo de 1952, en su alocución plantea una hegemonía identitaria y selectiva de legitimidad e ilegitimidad. Entendió que lo único que vencía el tiempo eran las organizaciones imbuidas de un ideal.

En este mismo mensaje reconoció la importancia que adquirió el movimiento sindical a través de la personería de Confederación General

de Trabajadores, que tal como lo anunció en 1943, fue el ideal de su doctrina.

A comienzos de 1945, el curso de la guerra mostraba la inminencia del triunfo de los aliados. La derrota definitiva de Alemania y Japón favoreció el ingreso de capitales alemanes y mano de obra calificada de la potencia derrocada, que profundizó en la sociedad argentina la lucha anticomunista, el antisemitismo y la persecución de inmigrantes judíos.

Los enfrentamientos ideológicos de la postguerra entre nacionalistas, comunistas, socialistas y radicales generaron un clima de alta tensión que se expresaba en las Facultades, Centros Universitarios, periódicos y revistas. El fracaso de intento de negociación con el Radicalismo puso al gobierno en una situación difícil que llevó a la entrega del gobierno nacional del presidente de la Corte Suprema de Justicia. Un sector del Ejército, exigió la renuncia del Perón, que se hizo efectiva el 9 de octubre.

El discurso del Secretario de Trabajo y Previsión y su posterior arresto en la Isla Martín García, condujo a una contraofensiva del Ejército y sindicatos que habían aceptado los principios doctrinarios del Coronel, quien en sus enunciados y arengas públicas sostuvo un posicionamiento ideológico hegemónico y clasista que ubica a los peronistas como “ellos” y a la oposición como “los otros”, “los adversarios”.

El 17 de octubre fueron los obreros quienes exigieron la libertad del Coronel. Fecha que a partir de 1946 fue denominada el Día de la Lealtad como ritual incondicional a su líder.

A partir del gobierno de Perón, la ritualidad peronista, desarrolla una tarea silenciosa por el control de símbolos y actos que se extienden en las escuelas y en las ceremonias patrióticas. Tal como sostiene Lucía Lionetti (1998) la cooptación del espacio público facilitó que se desplegara un ceremonial que daría forma al imaginario peronista.

El 1º de mayo y el 17 de octubre comienzan a tener un sentido diferente. Parte de la resignificación de estas jornadas, buscó homogeneizar y controlar los medios opositores.

En el discurso ante el Congreso Nacional, Perón había hecho referencia a favor de quienes forjaron nuestra independencia, diciendo que en “nuestra Patria no se debate un problema entre libertad y tiranía, entre Rosas y Urquiza”, sino ubica como enemigos a quienes llama “provocadores a sueldo”, “descarriadas jovencitas”. Con estas palabras anticipaba momentos de enfrentamiento ideológico con la burguesía de la ciudad de Buenos Aires y la oligarquía de la Sociedad Rural.

Este breve encuadre histórico nos permite comprender la significación de Mayo y la Revolución para Martínez Estrada, con un enfoque que contradicen los supuestos sostenidos por el academicismo y el revisionismo histórico.

Martínez Estrada en 1946 publicó “1810. Meditación de Mayo”, que sale a la luz en una compilación que realiza Enrique Espinoza, en 1969, como un homenaje como la imagen de este ensayista. En este artículo afirmó entre quienes dicen “volvamos a 1810”, están los que pretenden volver al modelo de la Colonia, es decir, a 1809 frente a quienes buscan regresar a los principios declarados en el Cabildo.

Sostiene que Mayo fue una “revolución” donde pocos aceptarían enrolarse en sus filas. “...es un ideal, aunque lo despojen de su verdadero significado”. Y que es de la misma envergadura que el 4 y el 14 de julio, en referencia a la Independencia de Estados Unidos y a la Toma de Bastilla, signo de la Revolución Francesa.

La Revolución -que significativamente es fragmentación –según este escritor- proponía subvertir las instituciones políticas y educativas del régimen hispano colonial. Así lo habían desarrollado Moreno, Alvear, Dorrego y Rivadavia. Existen ciertas regularidades nomológicas

en cuanto a la interpretación del significado simbólico y valorativo de Mayo. La fascinación sobre el mito de Moreno que ejercía sobre Martínez Estrada como figura revolucionaria estaba enmarcada en la proclamación que éste había realizado en su proclamación del derecho a la libertad y a la autodeterminación de los pueblos.

No podemos obviar que en el momento de la publicación de este artículo, el escritor atravesaba una de sus mayores críticas a la política y cultura peronista. Concluye que el programa revolucionario de Mayo era tan avanzado que en ese momento fuimos al frente y ahora a la zaga. El contenido ideológico estuvo en tres figuras civiles como Moreno, Rivadavia y Echeverría. Y tres militares, como San Martín, Belgrano y Alvear.

El enfoque que le imprime a Mayo fue el reflejo del malestar que un sector de intelectuales de la sociedad argentina presentaba frente al régimen peronista. Martínez Estrada se posiciona como sostiene Skinner (2000), “en sus actos de habla” no como un simple opositor sino como enemigo de regímenes que coartan la libertad de expresión y de pensamiento. Levanta su voz enfrentando con sus publicaciones una política peronista de ahogo a la libre expresión. Su pensamiento no aceptó ataduras siendo partidarios de las libertades individuales y de los derechos humanos.

El 23 de septiembre de 1955, un golpe de estado dirigido por los generales Lonardi y Aramburu dan fin a la etapa peronista. Martínez Estrada toma una postura crítica con las acciones que llevan a cabo estos militares. Criticó los fusilamientos de la Revolución Libertadora del 10 de junio de 1956.

Ese año, publica en “*Cuadernos Americanos*”, un nuevo análisis sobre la Revolución de Mayo en Cuadernos Americanos: “Moreno, Rivadavia y sus epígonos”. Moreno es el sujeto que iguala a la verdadera revolución porque fue el único teórico revolucionario de 1810 y el

mejor conocedor del estado social y económico de la época. Sobre este comentario funda las referencias de quienes fueron sus continuadores en la historia argentina.

En mayo de 1957 en el periódico *Propósitos* realiza una severa crítica a los partidos políticos y a los líderes que derrocaron el peronismo quienes –según su criterio- no habían aprendido de la experiencia de un cuarto de siglo. En este artículo deja traslucir su desánimo por la situación política que atravesaba el país. Su desencanto fue factor decisivo que lo lleva a emprender su viaje por los países del Este de Europa, aislados producto de la Guerra Fría.

Su postura intemperante, lo condujo a su autoexilio en México en 1958. Sostiene que la gravedad de la crisis actual, deviene de la flexuosidad de las reglas morales en hombre públicos, verdaderos educadores del pueblo.

Conclusión

La necesidad de abreviar este artículo en pocos enunciados me impone establecer algunos ítems observados en ensayos y artículos analizados de Martínez Estrada (1941-1958):

1. El escritor superpone dos dominios o imágenes: Colonia-Independencia que se proyectan uno sobre otro en la búsqueda de una respuesta al interrogante atravesando nuestra historiografía y literatura argentina y latinoamericana sobre la Revolución de 1810. Interroga nuestra historia lo que facilita comprender la complejidad de nuestra identidad como nación y su realidad social.
2. La ciudad, o mejor dicho, los intereses monopólicos de Buenos Aires con su poder militar y bursátil, serán el triunfo de la España colonial sobre la verdadera independencia y desarrollo de la nación.

* **Marta Susana Ramírez** es Profesora en Humanidades en la Universidad Nacional del Sur, especialidad Historia. Licenciada y Doctora en Historia en la Universidad Nacional de la Plata, bajo la dirección del Dr. Fernando Barba. Se desempeñó como Profesora de Historia Argentina hasta 1880, Historia de la Historiografía Argentina e Historia Constitucional para la carrera de Abogacía. Publicó diversos artículos y libros en el país y en el exterior. Fue becada por la Universidad de Santa Bárbara, California. Participó en distintos proyectos de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica. Actualmente en el P.G.I. “La sátira Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges en contexto”.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (dir.) (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barbero, María Ines y Devoto, Fernando (1983). *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bianchi, Susana y Spinelli María Estela (comp.) (1998). *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina Contemporánea*. Tandil: U.N.C Instituto de Estudios Histórico Sociales.
- Ferrari, Marcela; Ricci, Lila y Spinelli, María Estela (comps.) (2007). *Memorias de la Argentina Contemporánea (1946-2002)*. Mar del Plata: Eudem.
- Gorelik, Adrián (2018). “Reformulaciones centenarias de un mal capital”. En *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI. (87-98).
- Gramuglio, María Teresa (2018). “Otra vuelta de Martín Fierro en los años cuarenta”. En *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI. (267-282).
- Habermas, Jürgen (2006). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Buenos Aires: Paidós.

- Lamoso, Adriana. (2017). *Ezequiel Martínez Estrada. Cultura, política y redes intelectuales*. Bahía Blanca. Ciudad de México: EdiusUNAM.
- Lionetti, L. (1998). "Políticas sociales del Estado y la sociedad civil sobre el cuerpo de la niñez pobre en la Argentina (1900-1940)". U.N. Centro, I.E.H.S. Tandil. 1998
- Lionetti, Lucía. (1998). "La Historia, la práctica docente y los tiempos de la reforma educativa". *Anuario I.E.H.S. Instituto Histórico Sociales*, 13. (335-344).
- López, Ignacio A. (2013). "Lecturas revisionistas sobre la presidencia de Roberto M. Ortiz: reflexiones en torno a José Luis Torres, Ernesto Palacio y José María Rosa". *Epocas.Revista de Historia*, 8 (Segundo Semestre). (139-150).
- López, Ignacio A. (2015). "Argentinizar" la democracia, defender las instituciones. Notas sobre algunos proyectos legislativos del Presidente Roberto M. Ortiz". *Boletín americanista*, LXV, 1, 70. (169-189).
- López, Ignacio A. (2018). "Los conservadores contratacan. Reformando la política presidencial y las redes político partidarias en tiempos de Ramón Castillo (1940-1943). *Historia*, 51, 1. (79-112).
- Martínez Estrada, Ezequiel (1941). "Meditación de Mayo". *Revista Para Ti* (20 de mayo de 1941).
- Martínez Estrada, Ezequiel (1942). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1956). "Moreno, Rivadavia y sus epígonos". *Cuadernos Americanos* (septiembre- Octubre). (179-187).
- Martínez Estrada, Ezequiel (1983). *La Cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Losada.1983
- Martínez Estrada, Ezequiel (1985). *Panorama de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Martínez Estrada, Ezequiel (2000). *Sarmiento. Meditaciones Sarmientinas. Los invariantes históricos en el Facundo*. Rosario: Viterbo Editora.
- Martínez Estrada, Ezequiel (2007). *Las 40/Exhortaciones*. Villa Lynch: Gráfica Laf.
- Martínez, Ana Teresa. (2018). "Bernardo Canal Feijóo: del problema del interior al interior como problema". *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI. (99-112).

- Neiburg, Federico (1988). *Los intelectuales y la invención del peronismo. Estudios de antropología social y cultural*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Neiburg, Federico y Plotkin Mariano (comps.) (2004). *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Ortiz Bergia, María José (2015). “La compleja construcción del estado intervencionista. Lógicas políticas en la conformación de una estructura estatal provincia. 1930-1955”. *Trabajos y comunicaciones*. Universidad Nacional de la Plata. F.H.C.E. 2ª. Época, 42 (Septiembre). (3-15).
- Paredes, Isabel (2010). “El sequecentenario de Mayo, la memoria y la acción editorial. Memoria e Historia hacia 1960”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 2010, 10. (137-163).
- Perón, Juan Domingo (1952). *Mensaje del Presidente de la Nación Argentina Gral. Juan Perón* al inaugurar el 86º período ordinario de sesiones del Honorable Congreso Nacional. Buenos Aires. 1º de Mayo de 1952. Presidencia de la Nación. (120-126).
- Portelli, María Belén y Reyna Franco D. (2013). “Hacer historia cultural. Una revisión de la producción historiográfica argentina reciente a través de revistas especializadas” *Historiografías*, 6 (Julio-Diciembre). (122-144).
- Sarlo, Beatriz (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Skinner, Quentin (2000). “Significado y comprensión en la historia de las ideas”. *Prismas*, 4. (149-194).
- Skinner, Quentin (2000). “Significado y comprensión en la historia de las ideas”. *Prismas*, 4. (149-91).
- Terán, Oscar (2019). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viñas, Ismael (1954). “Reflexiones sobre Martínez Estrada”. *Contorno Selección*, 4. (20-29).
- Wasserman, Fabio (2008). “Revolución”. En *Lenguaje y revolución*. Buenos aires: Prometeo. (159-171).

XVI

**Superficies de contacto. Palabra e imagen en las artes,
la literatura y el ensayo latinoamericano de los siglos
XX y XXI**

Una historia de imágenes indóciles desde Leticia Obeid y Verónica Meloni

Paula La Rocca*

Este trabajo parte de una inquietud en la relación entre arte y política en la actualidad. Busco indagar sobre un posible desplazamiento desde la posición crítica que caracterizó al arte de los años sesenta y setenta en el sur global hacia formas que hoy parecen ocupar esos lugares. En tal dirección indago tres escenas del arte argentino contemporáneo, esperando puedan comprenderse en el sentido que Giorgio Agamben define el *paradigma*. Esto es, como singularidades que en su exposición vuelven inteligible un conjunto (Cfr. Agamben 2009). Propongo entonces abordarlas como, en primer lugar, flujos de recuperación de imágenes, luego, en cuanto participan de redes de citación, por último, en tanto formas de revitalización de los archivos de la cultura, pues si el derrotero de las neovanguardias está asociado a un imaginario de siglo veinte, en sus derivas actuales diagnostico un reciclaje que permite reimaginar el presente en la coyuntura específica de nuestra geografía.

La serie reúne copias de firmas personales y manuscritas de la artista Leticia Obeid (Córdoba, Argentina, 1975) y el video de 2006 titulado *Una curva tan gigante que parece recta*. Sumo a este conjunto una escritura sobre pared con autoría de Verónica Meloni (Córdoba, Argentina, 1974), un trabajo *Sin título* expuesto en Munar (Buenos Aires) en 2018, en asociación con la Galería Hache y El Gran Vidrio. Como puede verse, además de los rasgos mencionados arriba, la palabra escrita adquiere relevancia en estas escenas. Así, si la relación entre palabra e imagen tiene larga data en occidente y coincide con un pliegue entre la poesía y el dibujo, y si durante largo tiempo esa relación se estudió en argentina bajo el nombre de *poesía visual* (Perednik et al. 2016; Mangifesta et al. 2014) a medida que nos alejamos del siglo

XX estos corpus han tendido a resituarse, y hoy es posible reunirlos bajo el nombre más ajustado de *giro gráfico*, como sugieren los trabajos de Ana Longoni y la Red Conceptualismos del Sur (2022) o en la dirección de la *gráfica expandida* en la cual trabaja Silvia Dolinko, en la cual se inscribe la muestra itinerante *Transformación. La gráfica en desborde* (2021). De hecho, luego del importante rol que asumen los conceptualismos latinoamericanos en la reflexión estético política de los años setenta, el cruce entre escritura y dibujo comienza ser pensado como una forma híbrida capaz de sacudir las rigideces conceptuales. Con ello sería necesario valorar, en esta misma dirección, la categoría propuesta por Fernando Davis y Juan Carlos Romero, de *poéticas oblicuas* (2016) que refiere, en sus términos, a “torsiones” del lenguaje y “contraescrituras”.

Así, sin olvidar estos debates, el interrogante que despierta en esta ocasión el conjunto es por los modos como reconstruyen el pasado. Por eso retomo la posición del *anacronismo*. El concepto parte de un imaginario temporal que ubico en la estela de *Ante el tiempo*, el célebre trabajo de Georges Didi-Huberman del año 2000 en donde el autor explora la posibilidad de un relato de las imágenes. Para ello, el autor anuncia la necesidad de una crítica del historicismo fundada en los propios movimientos materiales de las imágenes artísticas.⁷⁰ Integra esa crítica en una *arqueología de los modelos temporales*, son sus términos (2011: 35), y procura entonces reubicar los modos en que archivos, obras y teoría se encuentran respecto del conocimiento producido por la disciplina. El anacronismo es pensado por ese motivo

⁷⁰ Haremos aquí una breve distinción: si bien el trabajo que emprende el autor es en referencia explícita a la Historia del Arte en cuanto disciplina –y por ello toma sus objetos como soportes materiales sobre los cuales discutir las transformaciones teóricas– diferencia a la vez otra noción de imagen, más general. Así, cuando habla de la imagen afirma que puede instrumentarse “como concepto operatorio y no simplemente como soporte de una iconografía” (2011: 71). En ese sentido, ambas definiciones coexisten en su trabajo sobre el anacronismo.

menos como modelo que como una necesidad del método, en tanto su uso permite expresar las perturbaciones del tiempo histórico, aquellas obturadas en una matriz lineal. Alterar ese decurso, dar paso a un “tempo diferencial” (45), hace posible el despliegue del costado aberrante de los materiales que ofrecen así sus significados menos probables o transparentes. En tal sentido es posible afirmar que el enfoque del anacronismo muestra lo discontinuo en las narrativas históricas.

Por caso, cuando se trata de la estética o de la historia del arte, las latencias que conforman sus paisajes –sea por sus componentes, si de repetición de las materias primas se trata, o sean visuales, en el sentido de la recuperación de motivos estéticos de otros tiempos– instalan un ritmo propio. La historia se construye, así, ante una *vida de las formas*, según refiere el autor (49), y sus imágenes desmienten las versiones pacificadas de la historia. Esa luz del anacronismo –que alumbraba el tiempo alterado de la memoria– permite arrojar una primera consideración para este trabajo. A pesar de que la actualidad ha corrido la mirada de los estudios estéticos hacia diversas tentativas de pensar futuros habitables, es necesario discernir todavía el rol que ocupa la historia en un relato temporal amplio. Como recuerda Nelly Richard, habrá que reparar en la distinción entre “evocaciones reintegradoras de un pasado liso que busca consuelo en la sutura de la memoria y (...) el trabajo micrológico que desconfía de toda monumentalización del pasado” (2017:12). Solo desde allí quizá sea posible aventurar una narrativa para los tiempos por venir. Este trabajo se dirige a remontar la capacidad de las obras para despertar o reconstruir ese relato.

Para derivar las obras que nos acompañan hacia la posición del anacronismo preciso entonces llevar las escenas hacia el cruce disciplinar de palabra e imágenes, donde lejos de permanecer diferenciadas, las palabras conforman la imagen y la imagen es una acción o una atmósfera que interviene en la espesura de las cosas. Por eso las escenas son

breves y recuperan genealogías del sur-global. Para comenzar pongamos de un lado las firmas de Leticia Obeid.

Variaciones, contornos miméticos o la práctica de un desvío

Obeid tiene una cierta afición: calca páginas manuscritas. Con ellas llega incluso hasta el calcado de la firma personal de diferentes personajes de la historia o de la cultura. Calca la firma del Marqués de Sobremonte, de Charlotte Brontë, de la grabadora porteña Aida Carballo, también del crítico alemán Walter Benjamin. De esas reproducciones surgen unos contornos miméticos. Una fuerte similitud entre el original y sus derivadas permanece en ellas, pero el temblor del pulso en las líneas de la escritura resguarda, sin embargo, lo inimitable entre los trazos.

En *Trabajos Prácticos*, su obra fechada en 2021, Obeid muestra el proceso de la transposición: puede verse en el video la mano, la lapicera y la hoja de calcar. Vemos entonces una hoja sobre otra hoja o la hoja sobre una pantalla, y vemos también cómo la fuente se trasluce por debajo y muestra la firma original. Pero lo llamativo es que ella no falsifica, sino que hace pasar por su pulso uno *otro* y ajeno, superponiéndose a su trazo. Hay allí una insistencia en la mano de la artista, instrumento o sostén de una transformación perdurable sobre las cosas. En efecto, la acción no es solo de traslado, más bien es la variación o la práctica de un desvío sobre el cual quisiera detenerme.

Con las firmas la artista insiste en una clave recurrente de su obra, cada intento parece ensanchar las linealidades teleológicas y socavar la inercia apática de las cosas. Esta acción está registrada en video, de ese modo Obeid prueba retener el momento en que la materia pasa por la hendidura de lo inscrito. Quizá, puede inferirse, haya allí un recuerdo de infancia en las afueras de la ciudad capital, el recuerdo de las máquinas del arado en los campos del crecimiento sojero, sus sur-

cos permanentes, su forma de tallar la tierra y de modificar su fisonomía. Porque Obeid nace en las afueras de la provincia y mira en la llanura construirse el proyecto colectivo nacional de los años noventa, aquel que garantizara la expansión agroindustrial de la soja en el país. La artista lo relata en *Una curva tan gigante que parece recta*, su video del año 2006. La afición por el registro la lleva a acercarse lo más posible al lenguaje del surco, a la escritura de una lengua incomprensible, siempre grabándola. Así, lejos de detenerse frente a la lente, el dibujo de la tierra sobrepasa el territorio del recuerdo, cruza los campos del arado, los ríos o caminos y pasa hacia su poética remarcando desde la grafía el desborde de la construcción del presente.

Desde esos cruces la artista parece replegarse en el tiempo de alguien más. Ahondar en la acción ajena supone para Obeid agregar esas escrituras extrañas a la propia tarea estética. Con el calcado, por caso, la artista parece llevarse del manuscrito algo del pulso del original de la firma para acercarlo a lo propio. En el papel que utiliza como soporte aparece una demora que corresponde al tiempo y al trazo único de cada prueba. Porque ¿Qué hace una firma original sino incrustarse en la aporía de una voluntad antropocentrada o de propiedad respecto de la materia de trabajo? Y sin embargo ¿es posible detenerse hoy todavía en ellas, sostener el tiempo único de ese pulso subjetivo? Las firmas calcadas, desfasadas de sí o abiertas a la superposición remueven el terreno de una autoría relativa, para encontrar, quizá, un flujo que no abandona el valor mercantil del trabajo, su posibilidad de circulación y venta, pero que insiste en la tarea de imaginar una tradición entremezclada, una imaginación metamorfoseada y conjunta.

De allí que volver a las variaciones en artes (menos como programas de acción y más bien como indagaciones o laboratorios materiales) permita imaginar una ficción común donde el presente pueda sostenerse. Es decir, menos como una política de la resistencia y más como

una política de la reutilización, esta zona poética muestra en la práctica un modo de producción que agrega un plus-valor a la demora del porvenir. Sin sucumbir ante la urgencia, pero ocupándose no obstante de establecer un horizonte o una señal de futuro, su centro está regulado por el desenvolvimiento de los materiales en uso. Producir en conjunto los significados de esta estratificación temporal e imaginaria, si tal fuera una de las tareas de estas ficciones recientes, es asimismo una invitación para la teoría, pues agrega a la pregunta por los gestos de las propias obras un pequeño desvío, interroga por los modos de ensamblar el pensamiento junto a la imagen. Es decir, insiste en la pregunta por cómo alimentar la teoría con imágenes y las imágenes con la teoría. O también: si es posible un funcionamiento simultáneo, desjerarquizado, que ayude a leer las urgencias del presente desarmando en los propios modelos teóricos el cinismo de un futuro irreversible. Es su aporte a la comprensión del presente.

Una cursiva anticuada en un espacio a medio derrumbar

En 2018 la Galería Hache de Buenos Aires, en una coproducción con la galería cordobesa El Gran Vidrio montó una muestra titulada *Su aspecto es criminal, su corazón divino*. Veronica Meloni colocó algunas de sus piezas en ese espacio. Una de ellas, en particular, presenta un problema del lenguaje. Es una obra escrita o punzada con una hoz de una colección de hoces que ella coloca en exhibición en una pared contigua a la frase escrita de la cual nos ocupamos. En el texto se lee: “toda maravilla acaba des” y la última ese, delineada ya casi sin tinta, desvanecida, queda en suspenso y se completa en relación con la pared blanca sobre la que se apoya. Esta obra no tiene título, pero podemos referirnos a ella por el contenido de este verso suspendido en escala mural.

La frase se sostiene con cierta elegancia, en una cursiva anticuada que convive con los artefactos que la rodean en un espacio a medio derribar tomado por los tonos grisáceos que predominan entre la oposición del blanco de las paredes y el negro de las estructuras metálicas de Eugenia Calvo o sus dibujos. Grises que se distinguen incluso entre las hojas caladas de Lucas di Pascuale y los rasguños de Susana Gamarra, los cuales, al parecer, intentan interrumpir el recorrido visual con sus colores primarios (aunque apenas salpiquen el paisaje monocromático). Su contraste dialoga asimismo con el grafito de Elena Loson o el negro de las letras dispersas de Ivana Vollaró, que completan este conjunto de obra curado por Carla Barbero.

De Meloni quisiéramos decir entonces que compone un poema inconcluso. Una escritura interrumpida por la falta de tinta o por la pereza de escribir, expresión quizá del agotamiento de quien quiere decir algo ya sabido, algo para nada nuevo, porque no es en la sintaxis o en la gramática donde el verso cobra forma definitiva, sino en el modo preciso en que las palabras se inscriben sobre la pared. Este agregado de capas en un soporte fijo⁷¹ cita la técnica del montaje, tan apreciada por los artistas del siglo XX que aquí cumple la función de aumentar la densidad semántica de la frase, al sobreponer las capas. Pero su escala exhibe además el gesto agrandado de una promesa arrancada a la

⁷¹ Ese cruce es la clave desde donde quisiera enfocar un problema que atraviesa la cuestión de los soportes en el terreno mixto del arte contemporáneo y la poesía en sus derivas visuales. En particular sobre cómo en los soportes fijos aparece una idea específica de espacialidad que en el establecimiento de la virtualidad aún funciona y permanece vigente. En este sentido, si la hegemonía de los medios impresos ha acarreado un cierto reparto visual de la información, hay un proceso de reestructuración del pensamiento que puede explorarse a la luz de las posibilidades técnicas del presente. En la expresión de Héctor Libertella, hay una tarea de desarme del medio (1990: 24) que quisiéramos ubicar, pues implica considerar la relación entre los disponibles técnicos, la composición y las materialidades.

hoz como instrumento de la escritura. Así, la obra trae póstuma y efímera la tradición de la hoz y el martillo, un archivo de la cultura que vuelve desplazado a interrogar sobre la fuerza material del presente. Con el trazo de la hoz que raja el blanco del muro, en esa evidencia matérica y en la tinta que se añade a esa rajadura, la acción de Meloni se sitúa en el filo de lo posible: acontece mientras la forma del presente busca imprimirse o pasar por la pequeña grieta del futuro, rajando la más comprobable actualidad.⁷² En el desplazamiento de la hoz como herramienta de segado o poda a la hoz como instrumento de escritura

⁷² La politicidad de esta propuesta se expresa en la gestualidad y elocuencia de los trazos, a lo que Meloni suma el gesto del cuerpo en performance, pues la artista escribe mientras muestra cómo su cuerpo lleva y trae la materia del tintero al soporte. Así, si la destreza caligráfica puede recordar los grafismos de Mirtha Dermisache o las letras de León Ferrari, la acción performática añade un elemento para el análisis. Por eso la cuestión del muralismo no es menor. Es decir, Meloni en esta obra trabaja sobre la pared, con una letra a gran escala y enfatiza el desplazamiento corporal requerido para tal acción. Al involucrar los instrumentos de la escritura con el gesto vivo, que además es registrado en fotos, agrega otra capa de sentido. De allí que podamos volver desde su obra a los debates sobre medialidad. Por un lado, porque Meloni continúa usando soportes poco tradicionales: para la escritura se aleja, por caso, del formato libro, del mismo modo que sucede con otros referentes de la tradición conceptualista. Pero el tamaño de la pared acrecienta el esfuerzo de composición de la letra y esto demuestra que en sus obras el problema de la escritura está ya apropiado para el terreno de las artes. Con ello la artista puede plantear una diferencia en el modo como están relacionados los componentes de la escritura en su producción. El soporte pared, otrora asociado a lo permanente, se usa aquí para tensionar una poética efímera e inconclusa. Así, la duración de lo breve está implicada ahora, según su propuesta, con los soportes fijos. Por eso, en esta poética la fotografía tiene un rol central, con ella hace eco de otras poéticas vivas, en una línea que desde nuestro trabajo de investigación remontamos hasta las preocupaciones estéticas de Alberto Greco. Así, no ya desde el grafismo asémico sino más bien a partir de lo inconcluso la escritura de la hoz de Meloni cuestiona lo comunicacional del signo. Al borde de su propio desvanecimiento y con una preocupación por el registro la escritura punzada en el paisaje derruido de la galería ella encuentra el escenario propicio el despliegue de un problema material del lenguaje.

–y también, de la hoz como objeto técnico a la hoz como metáfora de la recuperación de una escritura de izquierdas– se expresa la posibilidad de construir desde el trabajo una lengua poética y política. Por ello, podemos afirmar, el instrumento no está escindido de la apropiación del lenguaje o de su captación plástica.

Asimismo, la condición efímera de la escritura de la frase única, punzada cada vez, tensa con lo perdurable y, por tanto, con lo archivable o lo acumulable. Por eso, es posible afirmar, la escritura de Meloni trabaja alejando la preocupación por el uso futuro de los objetos. En esa apuesta ella articula una parte importante de su obra y en ese sentido, su poética se destina al presente.

Consideraciones finales

Desde estas escenas quisiera entonces apresurar algunas conclusiones. Por una parte, este estudio vincula el terreno de las artes con el espacio de las poéticas visuales, esa zona híbrida entre el arte y poesía que, como vimos, está anclada fuertemente en la preocupación por los soportes compositivos, el diseño del espacio y el trabajo con la materia del lenguaje. Por eso las obras trabajadas ponen atención a los instrumentos de escritura y los movimientos de la fuerza de trabajo, en una conjunción entre la técnica y la destreza, de la cual queda un registro material. Por otra parte, hendidas allí mismo en las fisuras de la grafía, estudiamos las capas temporales de las obras citadas, sus sedimentaciones envueltas en las circunstancias efímeras de la inscripción. En tal sentido la conjunción material de estas tres escenas permite considerar la cita y recuperación de imágenes de la tradición de los conceptualismos, es decir, señala la revitalización de ese archivo sin impedir, al mismo tiempo, un desplazamiento en la producción crítica contemporánea. Estas imágenes, lejos de la radicalidad que caracterizó a los procesos estéticos de finales de siglo, buscan repetir

procedimientos y técnicas para pensar materialmente otras relaciones con el porvenir.

Así, la estratificación temporal en sentido del anacronismo es una pieza central para construir un relato del presente. Todo parece pasar del gesto del cuerpo hacia el soporte desplegando *in situ* la pregunta didi-hubermaniana sobre la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen. En esa relación aparece la seña de un futuro posible junto al pasado que permea, sobreviviente, en la construcción política de la imagen contemporánea. Su legibilidad depende de ese fulgor simultáneo de tiempos que la teoría deberá poder enlazar. De allí que la coincidencia en el surgimiento de estos casos hace posible configurar una zona de vitalidad para las artes en el cruce crítico entre imagen y palabra.

*** Paula La Rocca** es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria doctoral de CONICET. Profesora Adscripta de la cátedra de *Hermenéutica* de la Escuela de Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC) y de la cátedra *Elementos para una teoría del arte* (Facultad de Artes, UNC). Junto a Ana Neuburger integró la compilación del libro *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas* (2019). Participa del Proyecto PICT “Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes” dirigido por la Dra. Gabriela Milone, y el Proyecto UBACyT “Imágenes dialécticas. Cruces de arte, cultura, comunicación y política entre la última dictadura y el presente” dirigido por la Dra. Ana Longoni y co-dirigido por la Dra. Cora Gamarnik.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 17-29.
- Agamben, Giorgio (2009). “¿Qué es un paradigma?”. *Signatura Rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 11-42.

- Davis, Fernando y Romero, Juan Carlos (2016). *Poéticas oblicuas. Formas de contraescritura y Torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*. Catálogo. Buenos Aires: Fundación Osde.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dolinko, Silvia y Cristina Blanco (2021). *Transformación. La gráfica en desborde*. Catálogo. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- La Rocca, Paula y Neuburger, Ana [Comp.] (2019). *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Editorial UNC.
- Libertella, Héctor (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Longoni, Ana [et. al.] (2022). *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mangifesta, Carlos, Paz, Hilda y Romero, Juan Carlos (2014). *Rastros de la poesía visual argentina*. Buenos Aires: Tiempo Sur.
- Perednik, Jorge, Doctorovich, Fabio y Estévez, Carlos (2016). *El punto ciego. Antología de poesía visual argentina de 7000 a. C al tercer milenio*. San Diego: San Diego State University Press.
- Richard, N. (2017). “Prólogo” en *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1990-2015)*. Córdoba: Eduvim.
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

Lo que queda es lo que sirve. Batato y la reencarnación de la poesía en la Argentina democrática

Nayla González *

*(...) Y quizás todos llevemos una cicatriz que ocultamos
Porque nos avergüenza.
Esa cicatriz es el único documento de identidad legítimo.
Es el que revela quiénes somos.
Nosotros no podemos esconderlo, es más, necesitamos mostrarlo y que se nos
ame igual.
Nos resulta insostenible ocultar nuestras fallas,
Nuestra imperfección,
Nuestra marca".
José Sbarra, Obsesión de vivir*

A modo de introducción

Este trabajo comienza con una pregunta que lejos de buscar definiciones intenta correrlas o mejor dicho quebrarlas para bucear en las profundidades que dan sentido poético a la obra de Batato Barea. De qué forma podríamos encasillar, definir, estructurar, la ficción construida por Batato si su existencia se auto-desborda y rompe los límites del tiempo histórico que lo contiene y excluye de manera contradictoria. Como lo define la investigadora y Doctora en Arte Ana Longoni, en relación a los museos bailables montados en las discotecas en la década del 80: la premisa fue el “des-aprendizaje artístico” en pos de una actitud festiva que puso al cuerpo en el centro de la escena como soporte del arte, ofreciendo una lógica antagónica a la convención dominante de lo que el Arte y sus fronteras habían sido y creando instituciones efímeras, posibilitadoras, ante la cerrazón y el elitismo de las instituciones oficiales (191).

En este contexto Batato inventó la escena. Se paró en el centro de ella con un mensaje lejano que venía del pasado y logró atribuirle otra

temporalidad volviéndolo presente y hasta (¿por qué no?) futuro. Desarticuló ese presente y se burló de él. Se rió en la cara del presente desolador que escondió tras las improvisadas bambalinas los gritos de los cuerpos desaparecidos en tiempos de terrorismo de Estado. La democracia no podía tener cuadrículas, ejercicios, entrenamiento (Moreno 2011), al menos no para él: primer clown/literario/travesti (como se autodefinía). Batato se fue transformando y constituyendo como posibilidad de ser múltiple y maleable (Curia 2014), dando respuesta a todas aquellas personas que bajo las distintas formas de dictadura existentes (la que se apoderó del Estado argentino, así como la dictadura de “la normalidad”), debían permanecer ocultas, silenciadas y obedientes. Según sostiene la periodista María Moreno:

Como si el fin de una dictadura fuera menos un retorno de los derechos y juicio a los culpables que una tarantela colectiva de pulsiones chapuceras y liberadas por inocentes que lejos de aprovechar, una vez caída la censura, para ser ellos mismos, corren a ponerse cualquier careta para hacer sus gracias más entrañables, preferentemente bajo tierra o como si lo estuvieran –eso fueron el Parakultural, Cemento, la Sosa Pujato del Rojas⁷³-. Y como si en el mismo instante en que los taconeos de las botas comenzaban a ensordecirse, el taconeo de las locas (...) hiciera tronar el escarmiento. O como si a la búsqueda de los desaparecidos se le adelantara un énfasis de cuerpos subrayados o gritados, no para sustituirlos sino para guiarlos a esa materia capaz de desmentir el aforismo videlista: “Los desaparecidos no están ni vivos ni muertos” (2011).

Batato también puso el cuerpo, lo hizo aparecer. Un cuerpo que, como otros, albergaba la contradicción y compartía espacios, no así códigos estéticos, en los que brillaba la diversidad. Ese cuerpo sufrió un proceso de transformación que me propongo desandar por lo que

⁷³ El Parakultural, Cemento, La Sosa Pujato son salas/espacios de la cultura under de la Argentina de los años 80.

hablo de él con la curiosidad que me llevó a descubrir algo de su obra aún latente. Voy a hablar de Batato poesía. De Batato Alejandra⁷⁴ y de su vínculo poético, de sus viajes en el tiempo. De Batato fotocopia y fanzine que corta, pega y da vida a personajes en 2D una vez que se apagan las luces, se callan las voces, la música deja de sonar en el escenario y se enciende, en el silencio de su departamento en el barrio del Abasto, su mundo interior formato papel.

Batato para armar

“El loco mezcló cosas muy fuertes, mezcló el travestismo, la mujerona que llevaba adentro con la poesía que estaba muerta”.

Fernando Noy, La peli de Batato

Debajo de las capas de cartapesta hechas con diarios y revistas que los vecinos desechaban, pintadas y adornadas con telitas de colores rescatadas de bolsas de residuo del barrio de Once, descubrimos a Salvador Walter Barea. A Batato no le gustaba su nombre: “(...) A mí me pusieron de nombre Walter, era un nombre que siempre odié, odié, odié, Walter, Walter, porque no me gustaba, yo quería elegir mi propio nombre, no me gusta las cosas que me ponen” (00:12:47). Allí estaba, era el año 1980 y acababa de recibir el llamado a la conscripción militar que cumpliría en el Regimiento de Artillería Brigadier Gral. Iriarte hasta 1981 (Barea: 6). En ese momento y desde 1901, el servicio militar en Argentina era obligatorio y si tu sexo te condenaba “varón” tu suerte estaba echada sin importar cuan de acuerdo estuvieras con tu supuesta virilidad. Batato soldado fue convocado, tiempo después, a la guerra. Esa guerra nefasta que en 1982 fue la frutilla del postre más perverso que cocinaron desde 1976 los genocidas de la última dicta-

⁷⁴ Alejandra Pizarnik, poeta argentina.

dura militar en Argentina. En nombre de la “patria” arrancaron a miles de jóvenes de sus hogares con el objetivo explícito de defender las islas Malvinas. El enemigo: soldados ingleses. Una vez más la suerte estaba del bando contrario, del lado de los vencedores de la Historia. Batato soldado zafó de Malvinas aunque en el medio perdió a su hermano Ariel. Es en este punto que viajamos más atrás en el tiempo. Walter Barea nació el 30 de abril de 1961 en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires. Los primeros años de su infancia transcurrieron allí y en Rojas de donde era oriunda su madre. Más tarde, en San Miguel, junto a su hermano Ariel Barea, tres años menor que él. En *La Peli de Batato* podemos escuchar el testimonio oral de vecinas, amigas de Batato, de su maestra de primaria contando anécdotas de la infancia de estos niños, de sus juegos teatrales en los que Walter se vestía de novia y a los que su entorno juzgaba como juegos de “nenas”.

Ariel era homosexual, lo había asumido desde bastante chico y sufría la desaprobación tanto de su familia como de toda una sociedad que para ese entonces patologizaba y medicaba a toda aquella persona que se salía de la norma heterosexual y monógama. Da testimonio de esto una amiga de Batato y Ariel:

Pero Ariel sí, siempre fue una nenita (...). Le tenían miedo a Hugo, porque Hugo era como que no lo aceptaba, recién ahora lo está aceptando entre comillas ¿entendés? Y Nené en esa época tampoco lo aceptaba, no es que no lo aceptaba, le costaba porque no se usaba, porque era un tabú eso ¿me entendés? Porque ella le dice que prefería verlo muerto antes que ella verlo así ¿viste? Porque un día lo descubren en la madrugada que se ve que se vistió (...). Pero bueno ella siguió luchando ¿viste? Siguíó luchando para... a ella también le costaba, no podía entender que fuera así porque yo creo que el primer hijo que se mata, Ariel, también fue porque ella tampoco lo entendía, no lo podía entender que el hijo era así (...) (00:18:43).

Hugo y Nené son el padre y la madre de Walter y Ariel Barea. Estos hermanos convivieron con el drama de quien no encaja, de aquella persona que se sabe distinta, de quien es juzgado no solo por sus padres sino también por sus pares en un momento clave en el proceso de construcción de la identidad como lo es la adolescencia. Ariel tenía diecisiete años cuando decidió quitarse la vida de un tiro en la cabeza, estaba hastiado de ser perseguido por ser homosexual. El suicidio aparece como el último acto de libertad de Ariel; la filósofa estadounidense Judith Butler afirma que cada persona se constituye políticamente en función de la vulnerabilidad social de su cuerpo:

(...) En parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición-. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición (46).

Esa decisión política final fue la marca que acompañó a la familia por el resto de sus vidas y fue abriendo caminos alternativos entre la norma y la censura conectando a partir de ese hecho a Hugo y a Nené como representantes del acartonamiento característico de las generaciones anteriores con estas nuevas e insurgentes formas de entender la vida y la existencia.

En este sentido, Batato también decidió dejar de ser un chico del interior de la provincia y seguir su búsqueda hacia la libertad. Ya vivía en Buenos Aires cuando su hermano se suicidó. Ya había decidido vivir de actuar y fue así como lo hizo, con ese cuerpo atravesado por el duelo; el duelo familiar por el suicidio de su hermano al mismo tiempo que el duelo social por la desaparición de tantos otros cuerpos durante la dictadura militar y los soldados caídos en la guerra de Malvinas.

Como si algún condimento le faltara a esta subjetividad desguazada en la que la pérdida pareció ser uno de los elementos constitutivos, él también cargaba (ahora doblemente, por sí mismo y por su hermano) con la desgracia de desencajar en una identidad heredada y tuvo la valentía de salir a construirse una nueva; una propia en un mundo donde la moral oprimía tanto como el capital. Sobre esto dijo Nené: “Claro que él se volcó a todo lo femenino por su hermano, al que siguió buscando. Lo que él no pudo hacer en vida, Batato lo llevó al escenario.” (Noy, 2006: 53). El comienzo de su proceso de transformación coincide con la vuelta a la democracia. Así lo figuró el crítico de cine Diego Trerotola en una nota en el suplemento “Soy” del diario *Página 12*:

La primavera democrática tuvo la mejor flor, la mejor de la planta más agri dulce. Tenía pétalos rojos, robustez y lozanía, pero se degeneró a tal punto de convertirse en tubérculo, su naturaleza era cambiar de forma y género, crecer también para abajo, underground, echar raíces en una feliz oscuridad, el mejor ámbito para ser fruto luminoso.

Walter fue muriendo abriéndose camino hacia Batato; nombre que viajó de la canción infantil *La Reina Batata* de María Elena Walsh y se instaló, alejándose de esa inocencia originaria, en su cuerpo que siguió ese camino de “desaprendizaje artístico” en el que fue multi-forme, encarnó personajes de lo más diversos junto a compañeros y amigos, creó universos uniendo retazos de distintos tiempos, puso su voz al servicio de los márgenes: palabra al silencio y serenidad a los gritos y se fue convirtiendo en un ciruja de la cultura (como también se autodefinía). En palabras de Butler:

Tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizá el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse someterse a un cambio) cuyo resultado no se conoce de antemano. Sabemos

que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse (47).

Es así como Batato hizo de su vida pura transformación y el resultado del cambio se sigue revelando: “Del soldado al Batato con tetas”, esas tetas dolorosas y honrosas al mismo nivel, que fueron acto estético y político a la vez y que vieron las luces de los últimos escenarios que Batato encendió antes de partir. El recorrido fue largo y lo atravesó con los zapatos de la alteridad; zapatos de taco alto que lo llevaron a recorrer, cuando no a crear, los tabladillos del *under* porteño. Subido a los escenarios con sus implantes de silicona de aceite industrial, desplegando una nueva forma de teatralidad, la de “las locas” citando al poeta Néstor Perlongher. La loca, según Perlongher, encarnaba una subjetividad desobediente. Un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenazaba o perturbaba en su imposible ajuste a los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual (Davis: 181). Nos lo confirma Irina Garbatsky: esta forma performática de teatralidad “se esgrime como manera de evadir la censura al mismo tiempo como ridiculización de la sociedad estigmatizante” (6) y dio lugar a nuevos procesos de subjetivación que fisuraron el orden dominante.

Este fue uno de los motivos por los cuales Batato fue una figura de referencia que invitó a cada quién a hacer y deshacer su vida a su gusto, una invitación a la libertad que, como dijo la actriz Cecilia Roth, daba miedo, porque su libertad ponía en evidencia tu propia limitación (Noy: 141). Batato fue un ejemplo vivo de que se podía hacer del arte una forma de vivir y que para ello no se necesitaba entrar en los prestigiosos círculos “habilitados” del arte hegemónico y formal. Sobre esto afirma en una nota su colega y amigo Fernando Noy:

Para mí fue el personaje que más libertad absoluta ejercitó. Pero no era un irreverente de tiro la piedra y escondo la mano. Batato vivía sin arquetipos sin límites. Estaba con los marginales, los de abajo. Siempre trató

de ser una anti-estrella, en el sentido de que no amaba para nada el sistema hollywoodense. Detestaba las mariconadas de las historias tipo mucha purpurina, pluma y lentejuelas. Su estilo era despojado, nacido de lo ciruja que era, porque le encantaba revolver en la basura (Frieria).

Batato fue para muchxs la encarnación de la cultura popular, algo así como el Perón del *under* porteño; esta comparación surge de una canción, “*Las tetas de Batato*” de “Las Manos de Filippi”, banda de comienzos de los 90 liderada por Hernán Carlos de Vega, alias “El Cebra”, que comenzó sus presentaciones en los mismos espacios transitados por Batato y su séquito y asemejó las tetas de Batato con “las manos de Perón”⁷⁵. Dice la canción:

¡Gusano pará! / No te quieras comer las tetas de batato / yo te voy a traer la verga del padre lombardero⁷⁶ / porque si alguien te privó de / las manos de Perón ese tipo qué me importa / yo te voy a privar de las tetas, las tetas de batato / Porque voy a entrar a la fosa, / y el cuchillo bien afilado / me las llevaré, me las llevaré, me las llevaré. (Canción que formó parte del álbum *Los métodos piqueteros* de la banda musical Las manos de Filippi, año 2008.)

Esas tetas como símbolo de resistencia, a las que hubo que salvar de la descomposición, de la desaparición, porque fueron hechas para las generaciones futuras, para la memoria. Da testimonio Nené:

Una tarde me dijo Batato: ‘Mamá, yo tengo que dejar algo. Mi vida tiene que servir para los demás. Tengo que dar algún mensaje’. Entonces se puso las tetas, para demostrar que se podía ser libre. Él se puso las tetas y sacó, para siempre, el frío de mi alma (Trerotola).

⁷⁵ Referencia a la profanación de la tumba y el robo de las manos del cadáver del líder político más popular de la historia de nuestro país, Juan Domingo Perón.

⁷⁶ José María Lombardero fue un sacerdote católico argentino que cumplió un rol mediático difundiendo en TV y radio sus posicionamientos a favor de la dictadura militar y el odio homofóbico.

Batato palabra, Batato papel

“Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue no sentirnos marginados por el sistema armando nuestro propio sol, nuestra propia luna, nuestro propio universo”

Fernando Noy

Batato fue un poema encarnado (Friera, 2001); a través de su obra y mediante su cuerpo se propuso la inclusión y difusión de autores excluides apelando a una simpleza y a una economía de recursos para “sacar la poesía de los libros, desempolvando páginas de poetas considerados ‘marginados, negros o malditos’” (Barea: 11).

Una vez más aparece la exclusión como una de las piezas claves del proceso creativo. Retomando a Butler:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública (43).

Batato se transformó en el cuerpo del poema corriendo todo tipo de riesgos y hasta poniéndose muchas veces en peligro. Quizá de allí parte su deseo de interpretarlas a ellas, encarnarlas y en su cuerpo transformado volverlas públicas, mujeres poetas pasadas y presentes entre las cuales podemos nombrar a Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik o Marosa Di Giorgio. Mujeres que, retomando la cita anterior de Butler, fueron poetas en tiempos donde ser mujer y escribir (de la forma en que lo hicieron) era todo un desafío, una apuesta política ya que eran categorías incompatibles, por lo que quedaban expuestas y

vulnerables. Atrapadas en un entramado social reticente a aceptar el contenido de sus obras que hablaban de soledad, de sexo, de locura, rebeldía y género, bajo el manto de una moralidad cristiana y burguesa que otorgaba roles bien definidos para cada sexo.

En el feminismo de Storni, la violencia de Pizarnik, el erotismo de Di Giorgio, estas mujeres se elevaban como estandartes -aunque sin nada de solemnidad y siempre a través de conjunciones insólitas, figuras ambiguas de lo alto y de lo bajo-, de una resolución poética que enfrentó al autoritarismo en términos de género (Gartbatzky: 102).

Batato llevó la poesía de estas mujeres y otros poetas disidentes, como bien podemos volver a nombrar a Perlongher o sin ir mucho más lejos, Noy, al escenario a través de la parodia. Se sirvió del humor para iluminar esos textos remotos de Alfonsina y Alejandra y de esta manera buscó generar espacios donde tuvieran cabida estas producciones que no ingresaban en las revistas de literatura ni en los círculos poéticos emergentes, que eran cajoneadas y hasta estigmatizadas por el contenido de sus obras ya mencionado y la moralidad imperante:

(...) Y en este sentido su objetivo se desplazaba del hecho de popularizar a poetas que ya no se leían o que no eran conocidos, para elaborar una agrupación de textos poéticos, que proponían una determinada experiencia de la sexualidad y sobre todo de la autoridad (Gartbatzky: 98).

¿Quién se atrevía a juzgar? ¿Quiénes y parados desde qué pedestales podían definir con claridad qué era el bien o el mal, mientras los desaparecidos seguían sin aparecer y los relatos de la tortura comenzaban audazmente a brotar?

(...) Cuando el clown-travesti recita poemas que hacen referencia a las madres, a los padres, los maridos, los oficiales o los curas, toca lo opresivo que hay en estas figuras, en tanto autoridades de instituciones (Gartbatzky: 98).

Los verdugos se impusieron por la fuerza del espanto y el manto de la moral se manchó de sangre, sudor y barro. Ya no hubo quién pudiera desmentir al cura cómplice, al oficial torturador, al marido violador, al padre adúltero y a la madre sorda, ciega y muda. Según Irina Garbatzky Batato buscaba “consagrar lo profano” (lo guarango, lo vulgar, lo banal, lo abyecto) con sus performances (98), desarmar ese “deber ser” enalteciendo todo aquello que de una forma u otra era reprimido. Estas formas de vinculación de todo lo *under* no habían comenzado en los 80, según Noy son de un período anterior a la dictadura militar. Estos artistas abrazaron las estelas del hippismo de los 60 y 70. Formaron parte de “una generación que quedó ausente de la historia literaria y de la historia política; descartada de la alta cultura y efímera, sostenida en torno a experiencias corporales, sexuales y lisérgicas” (Garbatzky: 98).

Batato encontró rápidamente qué consagrar en la obra de estas mujeres y tomó sus palabras actualizando su sentido ya sea en vivo y en directo frente a su público o mediante sus personajes 2D: Araca, Cala y Jaca. Inspirado en el historietista y dramaturgo Copi, entre mayo y octubre de 1987, Batato crea a estos personajes: Araca, alguien que está o no, aparece en todos los dibujos flotando con los pies en el aire y no tiene género definido, Cala, la flor sin color, Jaca, el jacarandá bonsái, el Panadero, el Punto asesino, la Luna, el Sol y la Nada: “Todos terrenales pero conformando curiosamente, un imaginario donde el color y el movimiento están ausentes y las situaciones devienen en actos, gestos o preguntas singularmente obvias” (Barea: 13).

A partir de estos personajes Batato ensamblaba sus historias en formato fanzine: *Historietas Obvias*, cuyos originales estaban realizados en marcador, lápiz, plasticola y corrector líquido para luego ser fotocopios y difundidos.

(...) La poesía visual de Batato es puro collage: diseña algunas de sus tiras recortando sus propios dibujos, corrigiendo con Liquid Paper, con el mismo tipo de ensamble explícito que usaba para los vestuarios frankensteins con objetos encontrados en la basura (Barea: 13).

Los ejemplares se iban pasando de mano en mano recorriendo los lugares habitados por él. En 1987 estos fanzines participaron de *Artistas con fotocopia* una muestra de Gráfica Alternativa en el museo Sívori y en 1991 en la muestra de *Arte Underground* en la Facultad de Diseño y Arquitectura en Ciudad Universitaria.

Sus fanzines eran algo así como una performance gráfica. Sus personajes también citaban la obra de Pizarnik (muchas veces sin referencia de autoría) o habitaban escenarios contruidos con pedazos de sus poemas. Podemos verlo, imaginarnos a Batato en la soledad de su habitación (esa soledad poblada de voces impersonales que repetían las reglas y recordaban la norma) dibujando, recortando y pegando papeles y telitas rescatados de la basura como tesoritos dotados de nuevos sentidos, creando un pastiche con su voz propia y la de sus poetas favoritas y amigos para disputarle la voz a la norma en todos los formatos posibles.

Esta faceta de Batato era muy valorada por él mismo, hay testimonios suyos de lo mucho que disfrutaba hacerlo aunque nunca alcanzó el reconocimiento esperado: en un reportaje le preguntan si había ido alguna vez a *Fierro*⁷⁷: “Sí, pero me dijeron que les faltaba trabajo y que no se entendían. En realidad no fui aceptado” (Barea: 13). Una vez más era devuelto a los márgenes. Cada uno de sus números estaba dedicado a colegas, poetas o amigos.

⁷⁷ Revista de historietas/comics.

Alejandra por Batato

Vendré, aún muerta volveré, si es que al final llama el amor.

Alejandra Pizarnik

Nos interesa, llegado este punto, retomar el encuentro entre Alejandra Pizarnik y Batato. Si bien algunos de los motivos, expuestos más arriba, hacen que resulte evidente la presencia de Alejandra en la obra de Batato, me propongo seguir desandando la búsqueda que lo llevó a su descubrimiento partiendo de las siguientes preguntas: por qué Alejandra, qué hay de ella en él y viceversa, cómo logra recuperar su voz y revivirla diciendo todo aquello por lo cual se la censuró aún después de muerta, cuál es su vínculo poético y cuáles son los nexos que les unen.

Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en el año 1936. Ella también tuvo la voluntad de ser otra, de transformarse y aquí nos topamos con uno de sus puntos en común. Alejandra (se eligió ese nombre) se alejó de su núcleo familiar para concretar su deseo y entonces dar una nueva forma a su identidad como poeta. Criada en Avellaneda viajó a París en la década del 60, donde la recibieron sus parientes. Frecuentó ámbitos intelectuales como la Sorbona y fue allí que conoció a importantes figuras de la literatura con quienes estrechó amistad como por ejemplo Julio Cortázar. También tradujo a autores como Antonin Artaud y Margarite Duras. Esta experiencia marcó sin duda su vida, así como su obra.

La matriz de Alejandra también fue de exclusión y marginación a partir de la diferencia y la pérdida. Hija de padre y madre inmigrantes, se crio en el seno de una familia ruso-judía que perdió su apellido original, Pozharnik, al asentarse en Argentina. Otra gran parte de su familia murió en el Holocausto durante la Segunda Guerra mundial, por lo que desde su niñez ya encontramos la muerte y el dolor atravesando su subjetividad.

Alejandra tenía una hermana dos años mayor que ella que se llamaba Myriam. A diferencia de su hermana menor, respondía a los cánones estéticos y de belleza de aquellos años. Al mismo tiempo, Myriam era enaltecida por su núcleo familiar (sobre todo por su madre) en su carácter de “hija ideal”. A la sombra de Myriam, Alejandra fue asmática y tartamuda, padeció acné y vivió con problemas de sobrepeso que la llevaron al consumo de anfetaminas a temprana edad. Durante su adolescencia comenzó a incursionar en la escritura y luego estudió Letras, Filosofía y Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, aunque no terminó ninguna de estas carreras. Fue la poesía lo que la sedujo y la mantuvo ocupada por el resto de su vida.

De vuelta en Buenos Aires, habiendo madurado ya sus letras, cargaba con una juventud que parecía pesarle sobre los hombros. Sus momentos de depresión comenzaron a acentuarse y sus estados de oscuridad se tradujeron en poemas donde Alejandra fantaseaba con la muerte. El contenido de su obra le valió el título de “poeta maldita”. Maldita para esa sociedad porteña y burguesa que imitaba las buenas costumbres europeas, aspiraba a ser consecuente con la moral cristiana y que por supuesto prefería negar y esconder cualquier cosa que no cuadrara con esa ideal forma de vida.

Alejandra exhibió a través de su obra una sexualidad libre en la que el sujeto de deseo y sobretodo de amor podía ser: un poema, una amiga o su médico psiquiatra. Esta forma de vivir su sexualidad desprejuiciada y la exposición le costó la vergüenza de su familia que consideró amorales sus textos y vulgar su forma de vivir, motivo por el cual parte de su obra tardó mucho tiempo en ver la luz. Tras varios intentos de suicidio estuvo internada en el centro psiquiátrico del hospital Pirovano, en la sala 18 más específicamente. Alejandra dirá:

(...) Aquí en el Pirovano/hay almas que NO SABEN/por qué recibieron la visita de las desgracias./Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobres, quieren que la sala –verdadera pocilga- esté muy limpia, porque

la roña les da terror, y el desorden, y la soledad de los días vacíos habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las maravillosas e ilícitas pasiones de la infancia./Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría./Pero/¿Qué cosa curar?/Y ¿por dónde empezar a curar?/Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio (Pizarnik: 413).

En la primavera de 1972, años violentos en la historia de nuestro país, Alejandra se quitó la vida en una de sus salidas permitidas del hospital a los 36 años de edad. Aunque sean algunos pocos años Batato y Alejandra fueron contemporáneos. Batato tenía alrededor de diez años cuando Alejandra se despidió dejando escrita en su habitación su última frase “no quiero ir/nada más/que hasta el fondo”.

Hay una angustia originaria compartida entre Batato y Alejandra. La angustia de la desaprobación familiar: uno la sufre por no coincidir su sexo con su género y quizá lo sufre a través de su hermano antes que de sí mismo. Otra la sufre por no poder hacer coincidir su cuerpo y personalidad con los estándares de belleza y los modales esperados para una mujer “de bien”. Por uno u otro motivo les dos desencajan con la “normalidad” y “las buenas costumbres” de su tiempo.

Alejandra Pizarnik acabó suicidándose al igual que Ariel, el hermano de Batato, que también sufrió la desaprobación familiar y social. El suicidio aparece como forma de liberación de la angustia y del dolor, de la incomprensión y la soledad. Batato en el escenario actuó los versos de Pizarnik y en esta acción les redimió a los dos: a Ariel y a Alejandra. Es desde ese lugar que encarna su proceso de transformación, desde una soledad primaria, rompiendo lazos con su lugar de origen. En ella encuentra las palabras de su hermano que también le son propias y aparece el humor como forma de transmutar el vacío interior y la tristeza.

Para cerrar retomo las palabras de Irina Garbatzky:

“Creo que si de algo estoy dotada”, escribió Pizarnik en una entrada a su Diario de 1961, “es de un extraño poder de metamorfosear en materia risible todo lo que miro y toco”. Una manera de ver el mundo desde una perspectiva de la risa similar había sido adoptada muy tempranamente por el clown Batato. Una búsqueda que no centraba como objetivo la representación de un personaje sino el transparentar la propia rareza, y llevar a la escena sin demasiada previsión, algo del orden de la sinceridad y el interior silencioso (113).

* **Nayla Erika González** es estudiante avanzada de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires e integra el Grupo de Investigación “Problemas de Filosofía Contemporánea” de la facultad de Humanidades en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es profesora en Historia recibida en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González y se desempeña en la actualidad como profesora en la educación media. Ha presentado y publicado trabajos sobre sus temas de investigación en jornadas y congresos.

Referencias bibliográficas

- Anchou, Goyo y Pank, Peter (Directores) (2011). *La peli de Batato*, Argentina, Cinemascoop.
- Barea, Batato (2018). *Historietas obvias y otros numeritos: Araca, Cala, Jaca*, contribuciones de Amparo Díscoli; coordinación general de Seedy González Paz; editado por Matías Reck. Buenos Aires: Milena Cacerola-Cosmoca.
- Butler, Judith (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Curia, Dolores (2014). “Ochenta largos”. En *Página 12*, Suplemento Soy. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3451-2014-05-23.html> (Consultado el 23 de septiembre de 2020).
- Davis, Fernando (2012). “Loca/Devenir Loca”. En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica en los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Friera, Silvina (2001). “Era cualquier cosa menos light”. En *Página 12*, Suplemento Soy. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm> (Consultado el 27 de noviembre de 2020).
- Garbatzky, Irina (2015). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Longoni, Ana (2012). “Museo bailable”. En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica en los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Martínez Pandiani, Yamila Belén (2019). “Alejandra Pizarnik: la que no quiso ir nada más que hasta el fondo”. En *Agencia de Noticias RedAcción*. Disponible en: <https://www.anred.org/2019/09/26/alejandra-pizarnik-la-que-no-quiso-ir-nada-mas-que-hasta-el-fondo/> (Consultado 2 de enero de 2021).
- Moreno, María (2011). “Fresco y Batato”. En *Página 12*, Suplemento Soy. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7077-2011-06-05.html> (Consultado el 23 de septiembre de 2020).
- Noy, Fernando (2006). *Te lo juro por Batato. Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Perlongher, Néstor (2013). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Ed. Excursiones.
- Pizarnik, Alejandra (2011). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- Trerotola, Diego (2011). “Pezón, pezón, qué grande sos” en *Página 12*, Suplemento Soy. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1826-2011-02-04.html>. (Consultado 5 de enero de 2021).

Zozobra en la mirada. Sentidos de la écfrasis en *Beni* de Hebe Uhart

Julián Guidi*

Luisa, la protagonista de *Beni*, situada en 1980, se nos presenta atenta en sus relaciones con los espacios que habita, con sus amigos, con su mamá y con Beni. Luisa vive en un departamentito pequeño: “un departamento que parecía una cajita de zapatos” (Uhart 2021: 9), y se instala con un dejo de ternura la idea de una cajita en la que se pueden guardar memorias, mapas, planos, cartas de amor. El cronotopo que queda instalado desde el comienzo en la novela de Uhart indica el cruce de un tiempo y un espacio que pasan por la intimidad, como un flechazo que atraviesa el cuerpo. Y, como todo lo que atraviesa un cuerpo, lo hiere. Veremos, en lo siguiente, cómo la voz narradora se encarga de escribir esta herida a través de una serie de relaciones entre lenguaje e imágenes que componen los cruces paradójales que transita Luisa, en donde se enlazan su mirada y su deseo.

En el prólogo de los *Relatos reunidos* de Hebe Uhart, Graciela Speranza sostiene que los personajes de Uhart son protagonistas de “aventuras mínimas, levemente absurdas o inconducentes, son casi siempre personas sencillas, [poco sorprendidas] por una peripecia trivial, que hablan un lenguaje simple pero lleno de matices (...)” (Uhart 2010: 10). Speranza señala que sobre aquello que podría ser de una sencillez anodina sobreviene una mirada que revaloriza lo que se fuga: “incluso en las vidas comunes hay una extrañeza resistente que los relatos quieren enfocar” (11). La voz uhartiana que se funda en la extrañeza enuncia en esta novela el desvío al que se somete Luisa al fijarse en Beni. Y decimos fijarse porque se fija con su mirada y a la vez lo roza, se le pega y queda como estaqueada junto a él durante un tiempo. Se fija y se mueve, entonces, y su fijación incluye este ir y venir en el que ronda a su alrededor como un asunto. Ya desde el mismo título se nombra a

Beni, así se propone su imagen identitaria, es decir, su nombre: un significativo que lo diferencia y lo autonomiza. El mismo nombre Beni acabará por volverse un atractivo visual, revestido de contundencia. Frente a ese nombre-imagen solo se podrá estar por fuera. En la novela se retrata hábilmente la mirada de Luisa sobre Beni: una mirada que lo recorre buscando cómo confundirse, mezclarse o encastrarse con él, pero que finalmente solo terminará por rodearlo, como a un paquete que permanece cerrado. Ella nunca logra atravesarlo, sino que queda con Beni atravesado en su mirada.

Beni es el objeto que se construye desde el título de la novela y Beni es el objeto preferido de Luisa. Es el objeto que la motiva, entre otras cosas, a leer; incluso cuando está enojada con él y no quiere verlo, pero no puede evitar pensarlo. Beni se presenta como el novio “no adecuado” de Luisa (Uhart 2021:10). De un perfil errático, Beni es descrito como un sujeto del espacio más que del tiempo, una persona que se desplaza, que va y viene, del campo a la ciudad, de charlar con los muchachos del almacén de Ramos Generales al banco con sede en Plaza de Mayo donde tenía una cuenta. De un modo particular y obstinado, Beni es objeto ecfrástico de la narración a los ojos de Luisa. Entendemos por écfrasis a la narración de una observación sostenida. La superficie de Beni, toda, es motivo para que la mirada de Luisa discorra. Y será en su superficie discursiva en donde hallará los intersticios para colarse. En las discusiones que Beni y Luisa mantienen sobre los proyectos laborales de Beni, Luisa trata de guiar y poner orden, porque si bien Beni profiere discursos idealistas sobre cómo las cosas funcionan bien en Inglaterra o que la gente del campo es ignorante pero no es mala gente, es en cómo él se muestra que le ganan el desorden y la contingencia. Luisa lo observa, cuando él se refiere a la gente del campo que “no es mala gente” (13) y ve en el rostro de Beni un secreto que lo ensombrece, un fantasma de “algo mal vivido, vergonzante” (13). Esta mirada de Luisa es insistente y figura una paradoja.

Es decir que, aunque la mirada de Luisa sea muy intensa, Beni permanece en la opacidad. De este modo, mediante los ejercicios ecfrásticos que despliega la voz narradora, se lo enuncia a Beni constantemente, se lo describe en su superficie como a un terreno inhabitable.

La visión barroca

Mirar es quedarse afuera de un objeto que constituimos hacia nuestros adentros. Martin Jay propone la noción de visión barroca para aproximarse a un modo de ver abierto, desenfocado, disperso. El término barroco, como identifica el autor, deriva etimológicamente de "una palabra portuguesa que designaba una perla irregular de forma extraña" (2007: 235). El barroco hace alusión a aquello que se ve corrido de la forma esperable, desplazado de lo claro, de lo liso y transparente. Si bien Jay ubica el surgimiento del barroco en el siglo XVII como un efecto de la Contrarreforma, para él es adecuado tenerlo en cuenta como una "potencialidad visual permanente, aunque con frecuencia reprimida, que se extendió durante toda la era moderna" (235). Así, la mirada barroca será cauce de confusión, desorientación y excesos para la experiencia visual. Jay destaca, entonces, que esta subcultura visual barroca ostenta una "fascinación por la opacidad, la ilegibilidad y el carácter indescifrable de la realidad que pinta". Mirar lo barroco implica contemplar las contradicciones entre las superficies y las profundidades y evitar "cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente" (235-236). La visión barroca rehúye de la mirada fija, de la perspectiva situada en ningún lugar a modo de unos ojos divinos que todo lo ven. Pero sí se demora en habitar los círculos paradójales que no llevan a ningún lugar. Tal como lo hacen los ojos de Luisa, que muchas veces ve y no necesita indagar para saber más. Por caso, como cuando el narrador nos sitúa en la conversación en la que Luisa mira a Beni cuando

él le dice “Yo fui punto pero también banca” (16) y Luisa interpreta que

era como si dijera: “Yo viví una vida anterior, tenelo presente”. El recuerdo de su vida anterior le ensombrecía la expresión, lo encerraba en sí mismo; lo hacía parecer más viejo, como gastado, percutido; sus lindos ojos tomaban momentáneamente la expresión de un animal apaleado (16)

Esta mirada de Luisa sobre el hombre por el que se siente atraída es llamativa en términos amorosos. El ejercicio interpretativo que el narrador le dispone a Luisa da cuenta de una mirada deseante, que intenta ir más allá de lo que tiene, porque objetivamente lo que se tiene frente a sí nunca es suficiente. Luisa no continúa la conversación, ve la figura de un recuerdo que eclipsa el rostro de Beni pero no pretende saberlo, mantiene una distancia con ese animal malherido que parece vislumbrar. Se aparece un mirar y desear, a la vez que se sostiene una distancia prudente que busca evitar la intrusión, como si de un gesto maternal y maduro se tratara. Se acerca un poco, a la vez que mantiene una distancia que le permite seguir mirando. Luisa sostiene la compostura frágil que es constante en Beni y a la vez en ella cuando está con él. Como decíamos, el punto de vista en la visión barroca se sostiene en la inestabilidad, dado que todo podría arder en cualquier momento.

De las subculturas visuales que Jay ubica en el entramado de miradas de la modernidad también destaca el arte de describir de la escuela de pintura holandesa, que valoriza las superficies materiales y se regocija con el fetichismo de las mercancías. Las texturas y los brillos del mundo de los objetos cautivan en el arte holandés desde el siglo XVII, junto a los mapas, que proyectan intenciones y cruzan relaciones sobre el territorio. Algo de este modo de ver descriptivo se cuela en la

mirada de Luisa cuando el narrador relata que en una reunión con amigos de Beni

El santafesino tenía una hermosa campera de colores, limpia y nueva, pero su piel estaba gastada por las comidas de la Avenida de Mayo, por las pizzas y las empanadas. El boliviano, chiquito y con un pulóver que lo mimetizaba, tenía una piel resistente a las comidas y se ve que había soportado con altura el moho, los roperos y las cucarachas del hotel de la Avenida de Mayo (18).

La mirada de Luisa que discurre por las superficies es descriptiva cuando no se posa en su objeto de deseo. La ropa insulsa y las pieles afectadas por la comida chatarra son por donde la mirada se desliza, pero donde no necesita ahondar. Si en la pintura holandesa la mirada se volvía descriptiva de los objetos que se podían tener, aquí el narrador se patina por estas superficies que no le interesan. De esta manera, el uso de la écfrasis adopta matices: las describe porque no puede evitarlo, pero no busca hundirse ni enredarse en ellas. Y cuando de Beni se trata no quedan alternativas: la descripción de la superficie de Beni termina siendo un ejercicio ecfrástico que lo pinta en su opacidad. No obstante, será en el encuentro que propicia el lenguaje en donde la visión se vuelva menos descriptiva y más barroca.

Zozobra en la mirada

El narrador nos muestra que, si bien Luisa desea pasar tiempo con Beni, sus encuentros suelen devenir en enojos. En la reunión de amigos que mencionamos anteriormente, que Beni organiza en el departamento de Luisa y ella se encuentra por sorpresa, el narrador enuncia sin miramientos “Luisa estaba enojada” (19). La contradicción es una constante en Luisa: ella puede estar con Beni, enojada, y sobrellevar su enojo. De hecho, el narrador va más allá sobre esta ambivalencia y

relata los avances que Luisa logra en la exploración de su sentimiento de enojo:

Estaba contenta de estar enojada; como no estaba acostumbrada a ese estado, esa irritación, aparentemente molesta, la hacía sentir otra: ahora era poderosa, parca, sentía placer en ser desagradable siempre que ese estado no durara para siempre. Él no se daba por aludido; ella pensó ‘mejor, un enojo oculto es mejor’. ¿No se daba cuenta de que ella podía producir una catástrofe en cualquier momento? (20).

Luisa, en su calma, sigue viendo a Beni en su parsimonia, en su ensimismamiento, al punto en que abandona su actuación, concluye el acto. En particular, en esta novela se da un planteo sobre la opacidad. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes enuncia que “(...) la definición de la imagen, de toda imagen (...) es aquello de lo que estoy excluido (...) la imagen carece de enigma” (154). Para no quedarse completamente afuera de Beni, Luisa intenta forjar un enigma a partir de él todo el tiempo: problematiza sus ideas, aporta soluciones que sabe que no serán escuchadas, pero esto no importa. Luisa alimenta el enigma, el misterio del saberse con un pie adentro y con un pie afuera. Y frente a él contempla un objeto de su propia creación. Sin embargo, al saberse demasiado afuera y ver que un posible sufrimiento se abre paso, Luisa opta por irse: “Me voy” (Uhart, 20).

La visión barroca de Jay, por cierto, admite el riesgo de la no reversibilidad del afecto. Y Barthes entiende que de la imagen solo podemos participar estando por fuera de ella: mirando. En efecto, una figura que flota en el campo de la visión de Luisa es la de la zozobra, es decir, lo que se entiende por una inquietud y una congoja que no da lugar al sosiego, jugando con los términos del diccionario de la RAE, ya sea o por el riesgo que amenaza, o por el mal que ya se padece. Este término, también utilizado por el lenguaje náutico, indica cuando el viento inclina y tumba una embarcación y provoca que le entre agua. De esta manera, el barco queda zozobrando, peligrosamente volcado

y a medio hundir. La zozobra, entonces, es un estado sumido en el riesgo, es el peligro de una diagonal que una vez que ha atravesado el cuerpo lo ha marcado con su herida.

¿Qué hay en Beni si no se trata de un enigma? En *La era neobarroca*, Omar Calabrese se refiere al placer que causan el extravío y el enigma. De pronto, perderse a partir de la pregunta, del no saber, de lo que se presenta irresuelto puede ser tan dispendioso como placentero. Propone así que “No hay, por tanto, enigma más divertido que aquél del cual se hace una hipótesis de una solución, pero del que la solución misma no llega nunca” (157). Se trataría de una leve renuncia a las claves de resolución y el placer estético, en efecto, inunda la vista. Hallamos aquí cierta coherencia con Luisa, para quien las certezas pueden quedar para otro momento, porque a partir de Beni se impone la búsqueda.

Mirar sin ver

El lugar al que Luisa decide fugarse, momentáneamente, es la casa de su madre. Una mujer con sus piernas doloridas, que se ayuda con un bastón para caminar y cuyo cuerpo, a los ojos de Luisa, “había coqueado tan poco” (10). Son los ojos de la madre los que desapruaban su relación con Beni, los que, metamorfoseándose con los de la misma Luisa, ven lo inadecuado del noviazgo con Beni: “Luisa percibía que su mamá pensaba que esa casita era un buen sitio para morir. Pero el novio que Luisa tenía en ese momento, Beni, no era adecuado para ayudar a cuidar a ningún anciano en su enfermedad, no por falta de voluntad sino de tino” (10). El tino, entendido como una virtud en la que se combina la destreza con el juicio, será lo que esta madre busca como un complemento para una hija que ya lo tiene interiorizado y ejercitado. Cuando el narrador nos pone en vistas de la llegada de Luisa a la casa de su madre

el papa estaba bendiciendo por televisión. Era muy temprano para bendecir, las nueve de la mañana, era una hora inapropiada y estuvo a punto de decírselo a ella, pero no dijo nada, se veía que ella necesitaba esa bendición: quietita, con sus zapatillas de felpa, con las dos manos puestas paralelas sobre la mesa, decía ‘amén’ con una voz humilde. (20-21).

Luisa observa y se acomoda, no es momento de discutir el tino del papa para bendecir ni el de una cristiana para recibir un sacramento por virtual que fuese. En ese punto, en el de construir objetos donde depositar la propia fe, Luisa y su madre se parecen. Y en ese sentido, verse reflejado en los padres puede ser perturbador. Por más que Luisa ejerce el autocontrol, algo se suelta cuando su madre le pregunta

—¿Compramos un pollo? Hay ravioles, un poco de jamón. —¡Ay, por dios, mamá, cuánta comida! Yo como cualquier cosa—. Inmediatamente se dio cuenta de que no estaba bien lo que había dicho: su mamá no estaba combativa y dispuesta a pelear; se calló y dijo, como si no supiera el significado de la vida: —Entonces no sé—. Luisa dijo: —Bueno, sí, voy a comprar un pollo. (21)

Luisa se rescata de la discusión a la que estaba por abismarse por efecto de la inercia. Como si el desplazamiento de su angustia encontrara en el almuerzo post bendición con su madre un cauce por donde fugarse y estallar. Sin embargo, siempre atenta, Luisa mapea rápido y despresuriza. Elige no castigar por cómo ella es observada, por el contrario, ella actúa en función de cuánto puede ver. Se trata, una vez más aquí, de una prueba de la irreversibilidad del afecto. El narrador nos muestra, entonces, que ante el dolor del vacío

Luisa empezó a dar vueltas por la casa: todo estaba como siempre, por los siglos de los siglos amén. Cuando ya no sabía qué hacer, su mamá le dijo: —Ahora, por favor, ¿mirás un poco a ver si hay telarañas? —Lo preguntó como temiendo que Luisa no accediera a ser inspectora de arañas. Cuando Luisa agarró una escoba para sacarlas, su mamá apagó

el fuego y dijo en tono intrigado: –Esperá, es que está allá, a tu derecha. ¿Es o no es una telaraña? Porque ayer me senté a estudiarla, la miraba, la miraba, de repente me parecía que era y después no. Yo miraba y me decía: ‘¿Será posible?’. Quiero salir de dudas –dijo decididamente. Luisa dijo: –Es una telaraña grande como una casa. –Ay, si viene alguien, vos tendrías que fijarte. –Yo, en adelante voy a mirar, quedate tranquila. ¿Pero acaso es tan terrible que haya telarañas? –Podría haber una comadreja que vos no mirás, tenés una forma muy particular de ver, porque el que ve, las percibe a simple vista. (22)

Y en esta acción, la de contemplar que, de algún modo, ella es tenida en cuenta por su madre, surge un ejercicio en Luisa que tiene por objeto no causar dolor: posa los ojos hacia donde se le indica, o dice posarlos, pero sus pensamientos gotean en otra dirección. Como si se tratara de un mirar sin ver.

Contacto visual y desvíos

Va quedando claro que mientras las miradas asertivas ven e identifican, el narrador en *Beni* dota a Luisa de la virtud de contemplar el desvío y permanecer en la opacidad de un camino que no sería el indicado. Podemos aproximarnos a esta contemplación, por caso, cuando se nos muestra la siguiente escena:

Él se tomó otro vino y comió una porción de torta; no la terminó, hizo migas y las iba revolviendo, ponía algunas aparte, las tocaba con la yema de los dedos, les marcaba caminos alrededor. No la miraba, tampoco a las migas; las reunía, las peinaba, las separaba. –Yo –dijo–, ¿querés que te diga una cosa? –Dijo eso como si dijera: “Te lo voy a decir, porque lo sé desde hace mucho tiempo” –. Yo –dijo– me perdí en un ramal. Luisa no dijo nada. En tono neutral y natural como si hablara de otro, él dijo: –Yo me perdí en la vida en uno de esos ramales de estación de tren de campo, donde hay un galpón chiquito y hay un letrero que dice por ejemplo: “Ramal San Vicente”. Pasa un solo tren por día, pero va a otro

lado. ¿Y a dónde va ese ramal? No se ve una vía que vaya para ningún lado—. Tenía la boca muy cerrada, como obstinado y al mismo tiempo como avergonzado de que sus padres, los dioses o los trenes, lo hubieran olvidado; seguía peinando sus migas, sin mirarlas. —Siempre hay posibilidades, siempre hay algo —dijo Luisa y tuvo ganas de ir a darle un beso para que se pusiera contento, pero se dio cuenta de que no debía acercársele. Volvió a decirle: —Siempre hay algo. (25)

Una vez más, el temple de Luisa la halla habilitada a mirar la errancia bajo el discreto tremendismo de la visión barroca. El narrador pone a Beni casi a confesarse, quien expone este cuasi examen de conciencia volviéndose chiquito y vulnerable ante los ojos de la mujer que sabe que lo desea. Su intención sólo puede permanecer indescifrable, puesto que a Luisa no le importa. Beni sólo puede permanecer al margen, fuera del sistema productivo al que busca insertarse para poder narrarlo como su realización. Frente a Beni, Luisa siempre está puesta a contemplar. Incluso, cuando de su campo del saber se trata, cuando las fichas están, a las claras, dispuestas sobre su territorio, Luisa se guarda. Lo vemos cuando Beni adjudica el don de la bondad a la gente que, dice, posee un reglamento. Y el narrador, una vez más, nos muestra lo siguiente:

Ella había estudiado el sumo bien en Platón, el pragmatismo en Nietzsche y la moral del compromiso en Sartre; ahora todas esas teorías daban vueltas en su cabeza; quería explicarle alguna, para ampliar el concepto de ley, digamos. Pero no era oportuno el momento; él salió a tirar la basura de la aspiradora y dio un portazo fuerte. Cuando volvió, Luisa le preguntó: —¿Y yo, tengo reglamento?. —Vos sí —dijo él—. Estás siempre sentada, desculatando algún problema, vas a la escuela. Ahora, ojo —agregó y la miró con severidad—, tener reglamento y no saber si se lo tiene o no, puede llevar a una falta de reglamento. (28)

El enamoramiento, como un juego, le ha impuesto una serie de reglas a Luisa, y ella las sigue al pie de la letra cuando habita su paradoja amorosa con su extrañeza y su zozobra.

Finalmente, Beni parte y Luisa tomará distancia física e interior. Será demasiado tarde para cuando pueda narrarle algo de su interioridad a una amiga quien le aconseje “(...) lo peor que puede haber es la simbiosis: cada uno está en la cabeza del otro. Vos no te preocupés; no vas a llegar a simbiosis” (37). Pero Luisa, de alguna manera, si bien no ha atravesado a Beni con su mirada, sí lo ha rondado lo suficiente con su contemplación serena de la errancia, el desvío, la confesión y el dolor de las pocas palabras que por ser pocas no duelen menos, sino que duelen lo justo. Hacia el final de la novela, un encuentro casual entre Luisa y Beni desafía a la protagonista a balancear su coherencia y sus sentimientos. Luego de invitarle un café, Luisa contempla y escucha a Beni con una mirada que, nos muestra el narrador, parecería acariciarle el rostro para despedirse y dejarlo ir. Esta mirada que evoca lo táctil la satisface cuando en su interior desea que a él le esté yendo bien en cualquiera que sea su destino. Luego del tiempo que ha pasado, este contacto visual con Beni le permite a Luisa volver sus ojos hacia adentro; o, acaso, trazar una posible trayectoria del desvío de su propio deseo, porque Luisa se posibilita ella misma el desviarse de Beni.

Miradas que se abren al cierre

El narrador en Beni nos ofrece, de manera constante, una acumulación de figuraciones de la mirada que pasan por la descripción, la aprehensión con distancia, el mirar sin ver, el mirar lo torcido, la mirada que puede tocar y hasta incluso los ojos vueltos hacia adentro. Así, los usos de la écfrasis que se despliegan en *Beni* sitúan al lector en el recorrido paradójico y atento de Luisa, que sostiene diálogos precisos y hasta silenciosos que entretejen lenguaje, imágenes, deseo y contingencia. En este sentido, la zozobra se figura en la mirada y permanece

como una niebla constante por delante de Luisa, que se entrega al juego del amor. La mirada uhartiana del narrador en Beni enfatiza la opacidad por sobre la transparencia. Así, despliega usos ecfrásticos. Estos ojos se posan sobre lo que no cierra porque así se puede construir una hipótesis que justifique la fascinación obstinada de Luisa por Beni, prescindiendo de reciprocidad y de explicaciones. Mirar, sentir y desear se enlazan en un regodeo que no llega a ningún lado, y ese es el sentido mismo de este amor que se presenta en la narración, porque Beni le gusta a Luisa, es decir, le abre la mirada, por opaco e indescifrable.

*** Julián Guidi** se desempeñó como adscripto en la cátedra de Estética del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue investigador en el proyecto FILOCyT: “Régimen escópico, cuerpo, lenguaje y política en la literatura y las artes latinoamericanas contemporáneas” radicado en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de dicha facultad. Formó parte del proyecto de investigación “Extranjería en la literatura argentina” en el Instituto de Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Actualmente integra los proyectos de investigación “Nuevas voces, estéticas, formas textuales. Cartografías de los sistemas de géneros en la producción cultural latinoamericana reciente” del mismo instituto y “La experiencia estética en el contexto del arte y la reflexión estética en Latinoamérica” en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1987). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F: Siglo XXI.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Jay, Martin (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

- Montes, Alicia y Ares, María Cristina (comp.) (2022). *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes*. Los Ángeles: Argus-a.
- Uhart, Hebe (2021). “Beni”. En *El amor es una cosa extraña*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, Hebe (2010). *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara.

XVII

Intersticios y usos del archivo en la literatura hispanoamericana

Cartas franciscanas novohispanas: la correspondencia de Gerónimo de Mendieta (siglo XVI)

María Inés Aldao*

El epistolario de Mendieta

Gerónimo de Mendieta (Vitoria, 1525 – México, 1604) es uno de los misioneros de la Orden de los Frailes Menores referentes de la evangelización novohispana temprana. Desde su llegada en 1554, permaneció en México durante cincuenta años casi ininterrumpidamente⁷⁸ y fungió como guardián, secretario del provincial, consejero del comisario de la orden, lengua, definidor. Entre 1562 y 1597 escribió cerca de setenta y siete documentos entre cartas, informes, memoriales, además de su célebre *Historia eclesiástica indiana*. En esta oportunidad, presento una lectura inicial sobre las epístolas firmadas por Mendieta, textos que ponen de manifiesto las disputas eclesiásticas y políticas en las que los frailes de distintas órdenes se vieron inmersos durante el siglo XVI.

Es difícil trabajar con cartas del siglo XVI, en tanto corpus siempre en crecimiento, sospechado de incompleto. En el caso de Mendieta, por las alusiones constantes de las cartas, existen muchas que aún no han sido halladas y otras que fueron atribuidas a él sin la correcta justificación.⁷⁹ A este problema de archivo se le suma otro recurrente en la literatura colonial: el manuscrito incompleto, borroneado, tachado, a

⁷⁸ Mendieta retorna a España en 1570 pero ya en 1573 lo encontramos nuevamente en México, donde muere en 1604.

⁷⁹ El filólogo y editor mexicano Joaquín García Icazbalceta atribuye al fraile muchas cartas sin fecha ni rúbrica. Me aboco a las cartas firmadas por Mendieta no por una cuestión purista sino como recorte necesario hasta que pueda tener mi propia hipótesis sobre la autoría de dichos textos.

causa tanto del recorrido real del texto como de su deficiente conservación.

En esta ocasión, trabajo con cartas de Gerónimo de Mendieta según las recopilaciones que Joaquín García Icazbalceta en *Cartas de religiosos de Nueva España* (1886) y *Códice Mendieta* (1892), y Mariano Cuevas en *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México* (1914), han hecho a partir de los textos del Museo Británico y el Archivo General de Sevilla. Las cartas firmadas por Mendieta son aproximadamente dieciocho, una de las cuales está avalada y refirmada por otros correligionarios. Abarcan un periodo desde 1562 hasta 1589. Están escritas desde Nueva España (Toluca, Tlaxcala, Xochimilco, Tepeaca, México, Puebla, Tlatelolco) y España (Vitoria). Los pueblos novohispanos marcan las sucesivas guardianías de Mendieta, la movilidad representativa del misionero que, aun en actividad constante, escribe. Los destinatarios son los comisarios o provinciales de los menores, el rey Felipe II, los virreyes que fungieron durante el extenso periodo de escritura epistolar (Martín Enríquez, Lorenzo Xuárez de Mendoza y Figueroa, Álvaro Manrique de Zúñiga, Luis de Velasco), el obispo de Tlaxcala (Diego Romano), el arzobispo de México (Pedro Moya de Contreras), el presidente del Consejo de Indias (Juan de Ovando). Las cartas visibilizan el estado de confusión y caos de la Nueva España, los conflictos entre indígenas, españoles y religiosos, la falta de justicia de las autoridades. También, una postura de desilusión en aumento por parte del enunciador quien, si bien no cesa de denunciar, adopta paulatinamente un tono de resignación respecto de los resultados esperados. Así, podemos diferenciar las cartas del primer periodo (Toluca, 1562 y 1565), las de su regreso a España (Vitoria, 1571 y 1573) y las escritas entre 1581 y 1587 desde distintos conventos novohispanos. Siguiendo a John Phelan (1972), la edad de oro de la iglesia indiana abarca desde 1524 a 1564, entre la llegada de los Doce y la muerte de Velasco. A partir de allí, entran en conflicto los privilegios de los franciscanos cedidos por Carlos V. A esto se le

suma una serie de devastadoras pestes que duran alrededor de veinte años (entre 1570 y 1590).⁸⁰ Es por eso que las últimas cartas de Mendieta evidencian una suerte de “depresión o melancolía apocalíptica” (1972: 144). En todas ellas, el enunciador señala una situación paradójica: a más ordenanzas, bulas y cédulas cuya finalidad es organizar el trabajo apostólico novohispano, más desorden.

Además de habitual, la escritura de epístolas tanto individuales como colectivas es una práctica obligatoria entre las órdenes religiosas en Nueva España durante el siglo XVI: a muchos frailes se les exige informar sobre lo concerniente a la catequesis y administración sacramental de los indígenas. Observamos asimismo una “obligación moral” en las cartas, cuya cantidad excede la norma de la orden. Es por esto que en muchas epístolas encontramos el tópico “estoy obligado a escribir”, seguido de una lista de reproches hacia las políticas implementadas (o no) en México. Esto ligado a un sintagma que aparece con recurrencia, la “descarga de conciencia”, es decir, la premura de dedicarse responsable y arduamente a la labor que a cada uno compete. Abunda esta expresión en las cartas dirigidas al rey, en las que el enunciador lo intima a “descargar su conciencia” (léase, cumplir) tal como él lo hace mediante la escritura de la carta y la información que en ella brinda.

Las cartas se escriben con una conquista consumada, por lo cual el problema ya no es la urgencia en la evangelización (que sí se observa en cartas más tempranas, como las de Motolinía) sino cómo vehiculizar la sistematización de la catequesis, cómo ordenar el caos: esto es, quién se ocupa de los indígenas, quiénes los gobiernan, qué tipo de

⁸⁰ Phelan describe el reinado de Carlos V como la “edad de oro” de la iglesia novohispana, mientras que el de Felipe II sería “la edad de plata”, caracterizada por una pérdida de fervor religioso (1972: 120). En una línea similar, Larios Ramos detecta un tono más energético en las cartas de Mendieta previas al viaje a España (1992: 215).

compromisos se les impone, qué lugar se les da a los pioneros (los franciscanos) en la toma de decisiones. La voz epistolar en las cartas de Mendieta exige que se tomen medidas, pero medidas juiciosas. Por ejemplo, pide que al enviar frailes las autoridades opten no por la cantidad sino por su nivel de compromiso con la evangelización.

Estos textos funcionan como complemento de las crónicas en cuanto al ideario general, pero presentan, a la vez, otro discurso. Por ejemplo, un estrecho contacto con las crónicas misioneras es la queja respecto del maltrato hacia los indios (en concreto, el repartimiento) y la descripción negativa de los españoles laicos de Nueva España. En las cartas, además, se hace hincapié en que el enemigo por antonomasia no es el demonio (tópico de la cronística franciscana) sino las instituciones: la Real Audiencia, el clero secular, los funcionarios reales, el Consejo de Indias. De esta forma, la voz enarbola una queja aguijada que incluye tanto a los obispos, virreyes y el rey como a encomenderos, oidores, corregidores, y hasta miembros de la misma orden.

“No soy perezoso con la pluma”. La constancia en la denuncia

La escritura de cartas, como planteé, era parte de las tareas inherentes no a todos los frailes sino a aquellos con más experiencia en las Indias. En carta fechada en Tlatelolco el 8 de septiembre de 1574, Mendieta señala que le solicitan con asiduidad la redacción de diversos informes y memoriales porque, dice, “no soy perezoso con la pluma” (1914: 303). En las epístolas, el enunciador se excusa por el tiempo que transcurrió sin escribir, las múltiples actividades que lo han alejado de la pluma, y detalla otras muchas cosas que realiza en paralelo (por ejemplo, la escritura de su crónica pero también labores catequísticas, visitas a pueblos, administración sacramental, por nombrar algunas).⁸¹

⁸¹ En cartas escritas a partir de su retorno a México, Mendieta afirma estar ocupado en “una relación que el padre generalísimo me mandó” (1914: 300).

La Carta al rey Don Felipe II fechada en Toluca el 8 de octubre de 1565 es quizá la epístola de Mendieta más citada entre los críticos del periodo. En ella, el enunciador esgrime veinticuatro puntos a tener en cuenta por el monarca, cada uno de los cuales empieza por el sintagma “usted está obligado a”. Así, según el enunciador el rey debe amparar y dar doctrina a los indígenas (1886: 36), no dejarse llevar por el Consejo de Indias sino informarse, no preocuparse por el tributo más que por sus vasallos (1886: 37), proveer gente capaz para la evangelización, prohibir el arribo de religiosos no idóneos (1886: 40), cuidar que el virrey y los oidores sean rectos, preservar y conservar a los *pipiltin*. Además, propone dos cuestiones que se reiteran a lo largo de las epístolas: la primera, separar a los españoles de los indígenas en poblados distintos porque “estando juntos se los van comiendo, así como los peces grandes á los menudos cuando están todos dentro de un estanque” (1886: 44). También, porque los indios son como niños (he aquí la alusión a la imagen bíblica del párvulo), por lo que son constantemente “timados” por los españoles, y precisan de padres y maestros (Phelan 1972: 92). La segunda cuestión, que los indios no sean siervos obligados. Esto da pie a la denuncia de los “muchos y muy públicos malos tratamientos”: “los llevan como si fuesen manadas de bestias, aguijoneándolos y dándoles varapalos el que los lleva, que va á su placer a caballo, y dándoles mucha priesa”. El enunciador describe a su vez encierros, hambre, cansancio y enfermedades que deriven en muerte, y acusa: “a causa de este repartimiento que se hace de indios para que sirvan á los españoles está perdidísima la tierra” (1886: 45). En la carta se observa un tono imperativo, que encuentra su punto máximo en las fórmulas “usted está obligado a...” (procurar, prohibir, mandar, proveer, favorecer, castigar, conservar, informarse, etc.) y un registro informal que fue interpretado por algunos críticos como “lenguaje atrevido” teniendo en cuenta quién es el destinatario (Phelan 1974: 121). Este registro es menos informal en cartas dirigidas al provincial de los franciscanos.

Quince años después, Mendieta escribe nuevamente al virrey (Tlaxcala, 19 de septiembre de 1580) y retoma su oposición férrea al repartimiento. Entre los muchos argumentos que esgrime, propone reflexionar sobre las diferencias físicas entre españoles e indígenas, ya que estos son “gentes delicadas, tiernas” que enferman y mueren “como unos pajarillos” (1892, I: 227). Recordamos en este punto la imagen del “pajarillo” o “avecilla” como un ser bello y frágil que asiste a las prédicas de Francisco de Asís en las *Fioretti de San Francesco*.⁸²

La estructura de las cartas suele ser la presentación del problema y el ofrecimiento de “remedios” brindados de acuerdo a la experiencia en Nueva España. En esta carta, por ejemplo, el enunciador propone que sean los españoles quienes trabajen y que el servicio de los indígenas sea voluntario y bien pago (1892, I: 228). En otra carta del 16 de septiembre de 1580, esta vez dirigida al nuevo virrey, Lorenzo Xuárez de Mendoza y Figueroa, conde de la Coruña, alude al despoblamiento feroz a causa de la servidumbre impuesta por “las sanguijuelas”, es decir, los encomenderos (1892, I: 230).⁸³ Mendieta culpa por dicha desidia a los funcionarios pero también a religiosos seglares que se dedican a pedir cargos, tierras o mercedes personales, lo que atenta contra la vida monástica y la observancia religiosa. La cuestión del celo *versus* relajación en las costumbres de los frailes es una preocupación recurrente, que no se observa en las crónicas misioneras.⁸⁴ En carta del 20

⁸² *Fioretti* es una obra hagiográfica anónima sobre la vida de San Francisco de Asís y la conformación de la orden franciscana. Los relatos orales fueron reunidos por el fraile franciscano Ugolino di Montegiorgio en latín entre 1327 y 1337. Se la llama también “Las Florecillas” por la tradición de titular así los mejores pasajes de una obra.

⁸³ Para Phelan, existen ecos del pensamiento lascasiano en Mendieta, excepto por su misticismo apocalíptico, mesiánico y profético con raíces en la vida de Asís y en los movimientos espirituales y observantes medievales (1972: 17).

⁸⁴ Quizá porque en *Historia eclesiástica indiana* el destinatario inmediato es la misma Orden de los Menores que, se supone, no desconoce el estado de las cosas en

de marzo de 1574, la primera conocida luego de su retorno a Nueva España, Mendieta plantea que algunos frailes ya no son apóstoles sino mercenarios (1914, 299).⁸⁵ Este tema continúa incluso en una de sus últimas cartas, fechada en Tepeaca el 24 de mayo de 1589, en la que insiste:

es grandísima en grado superlativo la obligación que V.M. sobre todas las demás tiene de amparar estos pobres naturales indios como a corderos que aun balar no saben para quejarse, estando cercados por todas partes de lobos hambrientos que no se hartarán de despedazar sus carnes y beber su sangre, sirviéndose de ellos en trabajos intolerables hasta hacerlos reventar y morir. (1892, II: 78)

La metáfora del cordero en medio de lobos proviene del evangelio de Lucas (10, 1-4) y pretende representar a los indígenas como apóstoles de Cristo, nuevos propagadores y emisarios de las cosas de la fe.

En muchas de estas cartas se escenifica la disputa ya no entre órdenes (usual en las crónicas misioneras, es decir, el planteo de que la Orden de los Menores es la idónea para la catequesis) sino entre clero regular y secular. Es época de tirantez entre obispos y frailes a partir del intento de secularizar las órdenes (Rubial García 2005). A esto se le suma que, para el enunciador, los obispos están más preocupados por ganar cargos que por el cuidado del indígena, animosidad que se traduce en documentos que exponen cada vez más abiertamente los conflictos (Baudot 1990: 71). Según Rubial García, la primera tanda de cartas de Mendieta surge como respuesta a una campaña de desprestigio de los frailes que incluye quejas por malos tratos y negligencia, con el objetivo de convertir las doctrinas regulares en parroquias. Los

Nueva España. En cambio, los destinatarios de las cartas son aquellos que deberían involucrarse con los cambios solicitados.

⁸⁵ Según *Diccionario de Autoridades*, “mercenario” es quien trabaja a cambio de estipendio (IV, 1734).

franciscanos se oponen a este intento de control y enarbolan varias banderas: su condición de pioneros, la experiencia en Nueva España, la crítica a los maltratos, la injusticia del repartimiento (2005, 317-8). Los seculares, por su parte, apelan a la idea del desvío de la vocación a través del planteo de que los frailes deberían llevar una vida de contemplación y estudio desde el momento de la consumación de la conquista, es decir, su estatuto de misioneros era solo temporal (Rubial García 2005: 331).⁸⁶ Este estado de cosas se observa en anécdotas muy concretas, por ejemplo, en una carta fechada en Tlatelolco el 8 de septiembre de 1574, en la que Mendieta alude al conflicto con las clarisas, que habían sido intimadas a dejar el hábito y recibir la prelada del monasterio de la Concepción.⁸⁷ La voz epistolar, que describe esto como “una de las grandes crueldades que se han oído, nunca vista entre católicos cristianos” (1914: 300), se sitúa en la escena a partir de la noticia de que “el brazo seglar” las iba a expulsar. Relata que se presentó junto con el vicario de las monjas y suplicaron de rodillas al alguacil mayor que reconsidere la situación, pero éste los echó y ordenó que, sin dilaciones, se ejecutase lo mandado por el arzobispo (1914: 301). Este momento, como otros, ejemplifica la disputa de poderes y la versatilidad de las labores del fraile. Mendieta narra una escena en la que los franciscanos que no son expulsados deciden irse pues saben que su presencia sería interpretada como de “religiosos alborotadores e inobedientes a los mandamientos reales” (1914: 301). La voz epistolar subraya que estas afrentas públicas de personas religiosas son las

⁸⁶ A la vez hay un estado de confusión generado por la multiplicidad de cédulas y ordenanzas, muchas de las cuales se contradicen entre sí (Rubial García 2005: 326).

⁸⁷ El convento de las clarisas surge como iniciativa de los franciscanos. Sin embargo, un grupo de frailes liderado por Miguel Navarro se opone al provincial Antonio Roldán, al arzobispo Pedro Moya de Contreras y al hasta entonces comisario Francisco de Ribera, quienes pretendían la tutela diocesana para el monasterio (Cfr. Ramírez Méndez 2018).

que turban y perjudican a los indios. Como observamos, hay una lucha por lo que considera justo, pero también preocupación por la imagen que de los franciscanos tiene el pueblo.

“La cristiandad en caída”. La resignada insistencia de la voz epistolar

Otras características que encuentro en este corpus: al igual que en las crónicas misioneras, abundan las metáforas relativas a los obreros de la viña de Dios, las ovejas, el pastor que debe cuidar su rebaño, esta última utilizada con más asiduidad en las epístolas dirigidas al rey.⁸⁸ A la vez, observo un yo que no aparece insistentemente excepto en fórmulas de modestia tales como “soy un pobre fraile francisco”, “yo, el mínimo siervo”, “yo pobrecillo”, “yo, pecador e indigno de ser oído, presentes en las cartas de Motolinía e, incluso, en algunas crónicas mestizas, como *Historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo.

Además, encuentro una clara preocupación demográfica, tanto por carencia como por exceso. Me refiero a que el enunciador se muestra preocupado por la vertiginosa desaparición de naturales a causa de los trabajos forzados o de las epidemias. También se fija en quiénes “pasan a estas partes”, si son idóneos o no, tanto laicos como religiosos, para que no aumente la población en detrimento del compromiso evangelizador. Referencias a esta preocupación hay muchas, por ejemplo, en carta al Comisario General de las Indias del año 1562, el enunciador subraya la cantidad de “doncellas hijas de españoles” que hay en México (cerca de once mil) y advierte que no van a tener con

⁸⁸ En una carta fechada en Xochimilco el 9 de noviembre de 1587, solicita buscar el “remedio de las ovejas” (1892, II: 64) y llama “buen Pastor” al comisario general de la orden, Alonso Ponce (1892, II: 65).

quién casarse, lo que redundaría en una fuerte laxitud de las enseñanzas inculcadas y malos hábitos, por ende, un pésimo ejemplo para los indígenas (1886: 31).

Por otro lado, mediante el tópico del rey ausente excusa al monarca por su desinformación. Para el enunciador, el rey es un ciego que debe ser enterado y aconsejado sólo por las órdenes mendicantes, sin otro tipo de intermediarios.

Así como en las crónicas misioneras existe una descripción constante del trabajo y el cuerpo deteriorado del fraile en aras de la evangelización, en estas cartas el enunciador alude a su propia enfermedad y estado de salud, sobre todo en las escritas desde Vitoria (1571-1573) en las que se baraja un posible retorno a Nueva España. Para contextualizar: en 1570 Mendieta decide acompañar al padre custodio Miguel Navarro (de quien era secretario) a España, pero enferma en el camino. Una vez en Vitoria, si bien ofrece su obediencia, solicita no regresar y argumenta delgadez, falta de salud, dificultad en la movilidad; en suma, dice, “hay tan poca esperanza de la duración de mis fuerzas” (1892, I: 173). Paradójicamente, no sólo lo envían de vuelta sino que le piden reclutar religiosos para el viaje y encargan la escritura de lo que luego será su *Historia eclesiástica indiana*.⁸⁹ A pesar de que le convenía permanecer en España, obedece (1892, I: 165). En una carta de respuesta (sin fecha ni lugar, aunque probablemente escrita desde Vitoria en 1573) dice que acepta la obediencia “con mis flacos y descascarados huesos”, “lengua balbuciente”, hasta “caer y morir”, que “será en breve” (1892, I: 173). Ya desde Tlaxcala, el 10 de agosto de 1580, escribe al virrey que la salud le impidió tomar antes la pluma (1892, I: 222). Y años más tarde, en carta al virrey Zúñiga (fecha en Xochimilco el 29 de octubre de 1587), se excusa de ir a México a pedido suyo: “ya quisiera tener fuerzas (...) pero andando a caballo dos

⁸⁹ En “Carta del comisario general de las Indias, Francisco de Guzmán”, fechada en Madrid el 7 de enero de 1573 (1892, I).

leguas quedo muerto”, y solicita: “excúseme de este achaque” (1892, II: 62-63).⁹⁰

Otras características de estas cartas son las constantes preguntas retóricas, el uso de metáforas bíblicas, las frases en latín y la inserción de vocabulario e náhuatl (conocida es la afición de los franciscanos, en general, y de Mendieta, Motolinía y Sahagún, en particular, al estudio de las lenguas originarias). También está presente el tópico de la plaga (ya en la *Historia de los Indios de la Nueva España* de Motolinía, a quien Mendieta conoció), la peste real y la simbólica, en alusión al repartimiento.

El 15 de abril de 1587 desde Puebla Mendieta escribe nuevamente a Felipe II, e insiste: “acuérdome haber escrito a V.M., habrá veinte años, una carta de 24 artículos para remediar” (1914: 416). Y le recuerda su obligación para con las Indias: “V.M no tiene cosa en esta vida en que más pueda encargarse vuestra real conciencia descuidándose de ella, ni en que más pueda merecer para con Dios, teniendo especial cuidado y solicitud de ella, que es el gobierno destas Indias” (1914: 416). Contrariamente a la de 1565, es una carta breve, que exuda resignación: “la cristiandad acá ha ido en caída y crecen las ofensas” (1914: 416). El enunciador subraya al rey que “es necesario poner el hombro” para que los españoles no perviertan a los indígenas con sus malos ejemplos (1914: 416). Llama la atención esta perseverancia en su exigencia al monarca. Si la de 1565 había sido una carta extensísima, firmada también por otros franciscanos que “aprueban” los artículos de Mendieta, la voz individual más veinte años después,

⁹⁰ Mendieta fallece el 9 de mayo de 1604 en San Francisco de México. Según Luis González, enfermó en Xochimilco durante la epidemia del cocoliztli que azotó México entre 1601 y 1602. Esta enfermedad, caracterizada por furiosas diarreas, le duró meses. Había viajado a México para sanar (1996: 77).

repite el mismo mensaje, con la resignada insistencia de quien observó durante tanto tiempo la inacción de la corona respecto de las Indias.

La voz epistolar franciscana. A manera de cierre

Es este un repaso veloz de la labor epistolar de Gerónimo de Mendieta, quien, a diferencia de su correligionario Motolinía,⁹¹ escribe preponderantemente cartas individuales, firmadas como “Fray Hierónimo de Mendieta”. En estas cartas, los estorbos de la evangelización y las rispideces entre órdenes dan paso a los conflictos que mantienen los regulares con el clero secular, funcionarios reales, el mismo rey y miembros de la orden franciscana. Abren varios frentes de disputa en torno al cuidado de los indígenas, labor primaria y urgente para el enunciador. Son textos reiterativos (Larios Ramos 1992: 219), insistentes, que ansían y solicitan respuestas (léase, acciones) inmediatas.

Coincido con Barrenechea en que debemos ser cuidadosos respecto de considerar a las cartas como fuente de información histórica (1990: 63). Aun así, esta voz franciscana que enuncia contra el poder imperial, es representativa del momento de caos y confusión (dos palabras recurrentes en los textos): serán más acusativas, laudatorias o resignadas dependiendo de quién gobierne y de la situación en la orden. En ese sentido, constituyen un archivo de época que escenifica los conflictos posconquista y, a su vez, el inmenso flujo de textos de ritmo “febril” (Baudot 1990: 65) que circulan en forma paralela a otros documentos oficiales.

La carta franciscana, solicitada como texto informativo, exhibe un enunciador idóneo para aconsejar respecto de las Indias y que, escudado en dicha experiencia, reprocha, advierte, demanda. De esta

⁹¹ Motolinía participó de la escritura de cartas colectivas, desde una voz mancomunada que daba vigor a la primera etapa de la administración sacramental.

forma, y al igual que la crónica misionera, la epístola se aleja de la solicitud inicial sin dejar de cumplir con la obligación. Es un “como si” que deja traspasar la voz individual, aguerida, polémica. Si se escribe cuando hay denuncias, la profusión y cantidad de epístolas de la época (archivo, dijimos, aun no descubierto del todo) demuestra la extensa red escrituraria en torno a la carencia, al incumplimiento, pero, además, un estado de cosas que contradice en parte a las crónicas misioneras caracterizadas por brindar relatos de armónica evangelización. Si en cartas franciscanas previas (por ejemplo, la carta de Motolinía al Emperador Carlos V de 1555) el enunciador advierte respecto del caos que reinaría de quitar privilegios a los franciscanos, las epístolas de Gerónimo de Mendieta son la constatación de un nuevo (des)orden de cosas en torno a la religión, el poder, el desencanto.

* **María Inés Aldao** es Doctora en Letras y Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Asistente en CONICET e investigadora del Instituto de Literatura Hispánicoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Dicta clases de Literatura Latinoamericana para la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se ha especializado en literatura colonial, más concretamente en crónicas mestizas y misioneras novohispanas (siglo XVI). Su investigación actual se centra en la voz epistolar del archivo colonial latinoamericano en cartas franciscanas novohispanas.

Referencias bibliográficas

- Barrenechea, Ana María (1990). “La epístola y su naturaleza genérica”. *Dispositio*, 39, 15. 51-65.
- Baudot, Georges (1990). *La pugna franciscana por México*. México: CONACULTA.
- González, Luis (1996). *Jerónimo de Mendieta: vida, pasión y mensaje de un indigenista apocalíptico*. México: El Colegio de Michoacán.

- Larios Ramos, Antonio (1992). "Jerónimo de Mendieta, cronista e historiador de Indias". *Sancho el sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, 2. 205-220.
- Martínez, José Luis (1980). "Gerónimo de Mendieta". *Estudios de Cultura Náhuatl*, 14. 131-179.
- Mendieta, Gerónimo de (1914). "Cartas". En Cuevas, Mariano (ed.). *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*. México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- Mendieta, Gerónimo de (1886). "Cartas". En García Icazbalceta, Joaquín (ed.). *Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594*. México: Antigua Librería de Andrade y Morales.
- Mendieta, Gerónimo de (1892). "Cartas". En García Icazbalceta, Joaquín (ed.). *Documentos franciscanos siglos XVI y XVII. Códice Mendieta. Tomos I y II*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León.
- Mendieta, Gerónimo de (2002). *Historia eclesiástica indiana*. México: CONACULTA.
- Motolinía, Toribio de Benavente (1986). *Fray Toribio Motolinía. Epistolario (1526-1555)*. México: Penta Com.
- Motolinía, Toribio de Benavente (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española – Centro para la edición de los clásicos españoles.
- Petrucci, Armando (2018). *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand.
- Phelan, John (1972). *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas.
- Rubial García, Antonio (2005). "Cartas amargas. Reacciones de los mendicantes novohispanos ante los concilios provinciales y la política episcopal. Siglo XVI". En Martínez López-Cano, María del Pilar y Cervantes Bello, Francisco Javier (coords.). *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*. México: UNAM-BUAP. 315-335.

El padecimiento como modo de autorrepresentación desde una retórica afectiva en *Su Vida* de la Madre Josefa del Castillo

Andrea Nicole Gayet*

La Madre Josefa del Castillo fue una religiosa visionaria colombiana, nacida en Tunja, ciudad donde profesó en el convento de las Clarisas, donde luego fue abadesa. El siguiente fragmento lo escribe Francisca Josefa luego de haber narrado un sueño en donde siente una gran confortación después de haber recibido la Eucaristía. A pesar de tratarse de un momento de cercanía y unión con la divinidad, este es narrado a través del padecimiento:

¡Oh, Señor, Dios mío!: Si se me diera licencia para no pasar de aquí, para no entrar en el mar amargo de mis penas; pues solo el amargar a decirlas es un nuevo e intolerable tormento, y temo, y se estremece mi corazón con su amarga memoria, y tiembla mi alma. ¡Oh, Jesús! ¡Jesús! ¡Jesús! Endulzaré con tu santo nombre un tan amargo lago de tormentos, una creciente, como el mar, de penas; una quintaesencia de todos los males (2007: 257)

Las exclamaciones, las imágenes visuales (mar amargo de penas, el corazón que se estremece y el alma que tiembla), la presencia del temor y el sufrimiento evidentes en esta cita constituyen elementos centrales en *Su Vida*, texto escrito entre 1713 y 1724, por mandato de su confesor y a causa de sus visiones espirituales. Si bien allí resalta el sufrimiento que conlleva la escritura, debemos tener en cuenta que ella ha escrito a lo largo de su vida, no solo este texto, sino también los *Afectos espirituales* en donde refirió *motu proprio* sus reflexiones y experiencias espirituales. Esta obra constituye un diálogo incansable consigo misma y una interrogación constante en torno a la salvación de su alma, los caminos que sigue (si son correctos o no), los modelos hagiográficos a los que busca llegar y la distancia que de ellos la separa, sus encuentros y alejamientos de Dios, sus visiones sobrenaturales,

tentaciones, dolores y enfermedades. Instancias a lo largo de las cuales Francisca Josefa se autorrepresenta siempre atravesada por el dolor a partir de una retórica hiperbólica del padecimiento.

En el presente trabajo realizamos una lectura desde la teoría de los afectos y del feminismo para postular cómo a partir de una retórica afectiva y corporal la religiosa colombiana logra construir su autofiguración y una autoridad para enunciar. A la hora de pensar la autoría y escritura de mujeres es útil recordar que hasta hace pocos años atrás este tipo de textualidades había sido relegado hacia los márgenes del archivo latinoamericano, por ende, olvidado y silenciado, dado que estos textos no eran considerados como obras ni estas mujeres como autoras, sino como sujetos cuya escritura era producto de un acto meramente mecánico y no inventivo o creativo (Quispe Agnoli 2001). Sin embargo, gracias a los trabajos de Josefina Muriel (1946), Asunción Lavrin (1983), Stacey Arenal y Electa Schlauf (1989), Jean Franco (1989) y Margo Glantz (1993), surgió de estos escritos un corpus de voces femeninas de religiosas y beatas que en la América colonial lograron expresar una subjetividad propia con sus dudas, deseos y preocupaciones, además de una experimentación singular de la piedad femenina. A su vez, partimos de una concepción de los afectos, propia del giro afectivo, que se aleja de la mera interioridad, para considerarlos como construcciones sociales que exceden lo lingüístico y que se asumen desde un cuerpo social (Arfuch 2016) y que además están enlazados con la lógica corporal (Macón 2014).

El acercamiento a esta voz femenina presupone su anclaje dentro de la sociedad colonial con sus jerarquías y estratificaciones, evidenciando cómo la autorrepresentación que realiza esta autora se enmarca dentro de un

sistema sexo-género (...) [en] tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” (De Lauretis 1989: 11).

Si pensamos el sistema sexo-género en la sociedad colonial, debemos tener en cuenta que era la institución eclesiástica, tal como apunta Socolow (2016), la que se encargaba de definir y hacer cumplir los roles de género; además de que toda la vida social se encontraba impregnada por el espíritu de la práctica religiosa (Lavrin 2016). En este sistema de representación la mujer era considerada más débil y propensa a los embates del demonio y más próxima al pecado (por ser heredera de Eva), por ende, también más alejada de la razón y cercana a las pasiones.

Esta escritura se desarrolla en las siguientes coordenadas: por un lado, surge de un acto de obediencia enmarcada en el discurso confesional, los sacerdotes les solicitaban a sus hijas que escribieran sus vidas para determinar la ortodoxia o heterodoxia de sus visiones; por lo cual la imagen que la Madre Josefa del Castillo da de sí se erige sobre la sospecha sobre su propia subjetividad. Por otro lado, el miedo como parte de la política de control de la institución eclesiástica articulada desde el discurso confesional e inquisitorio. Según Sara Ahmed, el miedo como política afectiva produce un encogimiento en los cuerpos, contiene a algunos para que otros se expandan, y alinea el espacio corporal con el espacio social (2014: 115); aquí, son los cuerpos del potencial hereje y el de la mujer (por su mera naturaleza) los que se encuentran encogidos y cercados. El cuerpo femenino se encuentra cercado físicamente en el espacio social, no solo por la escasez de roles sociales destinado a las mujeres, sino por el voto de clausura (recordemos que este ha sido exclusivo al género femenino, fruto del reciente Concilio de Trento y trasladado a los territorios de ultramar).

Frente a esto nos preguntamos, siguiendo a la teórica Sara Ahmed, ¿qué provocan los afectos en esta textualidad? ¿Cómo intervienen y en relación con qué? ¿Qué sentidos construyen aquí el amor, el miedo y, sobre todo, el dolor? La respuesta a estos interrogantes irá mostrando cómo el orden afectivo en el texto, asociado en la época a lo femenino, la debilidad y lo pasivo, es utilizado para autorizar la voz propia, construir una imagen de sí y generar cierto tipo de agencia-miento.

Ángela Robledo (2007) escribe en el prólogo de este texto:

es el sufrimiento, casi siempre desmedido, propio de la vía purgativa que es la conciencia de la propia impureza [...] [el que] articula este relato construido sobre la lógica del padecer que se revela de maneras contradictorias en un cuerpo anestesiado, desecado para el placer hundido en el único código triunfante: el de las penalidades (XXXVIII).

No obstante, el sufrimiento habilitará el espacio de autorreflexión que le permitirá hablar de sí. Esta lógica del padecer se refleja en una retórica afectiva que, mediante el uso de la hipérbole, la comparación e imágenes diversas representa a un sujeto desde el despedazamiento y el desgarramiento. Francisca Josefa encontrará el padecimiento en sus ejercicios espirituales, pero también interpretará los conflictos de la convivencia conventual y sus enfermedades y penas como otras facetas de este, ambos constitutivos de su camino de salvación. Delinearemos tres espacios en donde se autofigura a través del padecimiento: su corporalidad, su espiritualidad y su convivencia en el convento.

Cuerpo de las tentaciones y enfermedades: “Esta carne vilísima, saco de podredumbre”

A lo largo del texto vemos cómo la autora no solo se representa sufriendo, sino que pone en primer plano su cuerpo como una superficie permeable y abierta con sus fluidos y enfermedades, así narra el

tumor que tiene en la boca, cómo se despierta cubierta de llagas y moretones que le cubren el cuerpo y que luego comienzan a sangrar, el desprendimiento de sus dientes, vómitos de sangre, lágrimas que salen a caudales y desmayos que duran días: “dispuso Nuestro Señor que reventara por la boca una máquina de sangre, o postema, que decían: no sabían en qué cuerpo pudo caber tanto” (Castillo 2007: 175). Todo lo cual proyecta una imagen grotesca y abyecta que da cuenta de un excedente barroco que aleja a su cuerpo del ideal clausurado pensado para la mujer cuya imagen por excelencia es la Virgen María cuyo hermetismo virginal pasó a regular lo moral y las actividades íntimas ligadas al cuerpo y la identidad femenina, como el comer, el vestir y la expresión en el lenguaje (Robledo 2007: XV), lo que también leemos como otro cercamiento del cuerpo.

Además, la corporalidad de la religiosa aparece enfatizada en los momentos en que realiza actos de mortificación (como el uso de cilicios y látigos), así encontrará consuelo para los sufrimientos de su alma y castigo frente a las tentaciones que sufre; lo cual la llevará a narrar cómo de tanto azotarse salpica las paredes con sangre, o cómo el cilicio que porta es cubierto por su propia carne.

La inserción de este cuerpo en el plano discursivo deviene una superficie que “exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y transforman” (Giorgi 2009: 68). Si desde los estudios culturales podemos considerar al cuerpo no como una realidad ahistórica y origen natural de la experiencia subjetiva, sino como una construcción histórica y cultural que es resultado de tecnologías políticas (Giorgi 2009), vemos cómo aquí se reflejan las tecnologías políticas y de género en la temprana modernidad americana. Allí donde Francisca Josefa se muestra tentada por el demonio, viendo y palpándolo, o la superficie en donde la carne cubre al cilicio, las tecnologías que demarcan estos cuerpos devienen uno con este; la monja colombiana

internaliza metafórica y literalmente el horror del discurso contrarreformista hacia el cuerpo en busca de una corporalidad hermética y libre de pecado a tal punto que hace de este una alteridad: “Tenía un horror a mi cuerpo que cada dedo de las manos me atormentaba fieramente” (Castillo 2007: 139).

Este exceso se acompaña además de una retórica que muestra a un sujeto despedazado y siempre en los límites de su disolución: “El cuerpo tan estropeado que a cada paso me parecía iba a expirar y fenecer, sin poder dejar de estar en un casi continuo llanto y temblor, como que con fuego me desgarraban las entrañas o que todos mis huesos se habían vuelto de fuego” (Castillo 2007: 219). No obstante, esta retórica del padecimiento sirve, en este caso, para hacer ingresar la ficcionalización de la voz de la divinidad en un gran monólogo que interpreta estos sufrimientos haciéndolos parte de su camino de salvación, de esta manera la profusión de la retórica dolorosa adquiere un significado adicional en tanto construye tangencialmente su figuración como mártir y su singularidad: en ambos casos la autora se muestra amparada por la voz de la divinidad.

Según Sara Ahmed “la afectividad del dolor es crucial para la formación del cuerpo como una entidad tanto material como vivida” (Ahmed 2014: 51), ya que crea la impresión de una superficie corporal intensificada por el dolor, por lo que volver una y otra vez a este pareciera un modo de anclar una subjetividad fragmentada que se muestra siempre al borde de la disolución sea por sus experiencias liminares ligadas a la enfermedad, a la experimentación sobrenatural o a las dudas acuciantes sobre sí misma. Si “el dolor nos lleva de vuelta a las superficies de nuestro cuerpo (...) me hace retornar a mi cuerpo” (57); este opera introspectivamente replicando el gesto de la escritura; como si la subjetividad solo pudiera escribirse desde el padecimiento, aunque esto implique poner de manifiesto cómo los discursos que la

constituyen en tanto sujeto —entre ellos el misticismo mismo— buscan su disolución. El dolor se presenta, entonces, como el espacio de encuentro entre el poder y el cuerpo femenino que refleja cómo Francisca asume el lugar destinado para la mujer dentro del discurso místico desde la aniquilación y negación de sí.

El discurrir de su alma: entre despeñaderos y el consuelo divino

La autora colombiana al hablar de los estados de su alma delinea a lo largo del texto una especie de claroscuro oscilando entre momentos de extrema consolación por parte de la divinidad hasta la vivencia de su noche oscura con congojas y penas que suelen mermar al recibir la comunión o tener algún tipo de visión divina (sea por parte de Cristo, de su ángel de la guarda, de la Virgen o de Magdalena de Pazzis). En esta zona abundarán el tópico de lo inefable, comparaciones e imágenes visuales que muestran calabozos, tinieblas y despeñaderos, cuando está alejada de Dios, o bien, campos floreados y el alma volando hacia Dios:

sentía a mi alma discurrir por todas partes, buscando aquel bien que deseaba con mucha solicitud y con un modo de pena que no se puede explicar; y conocía, en aquella soledad, todas las cosas que amenazan al alma. Los vicios como unos fieros dragones; las pasiones, como perros hambrientos y ladradores; los demonios, que las incitaban para que trujeran al alma hacia los vicios, y ellos la echaran en el infierno; que también conocía, con un modo extraordinario, la muerte, el pecado, y el purgatorio, etc, (...) le clamaba mucho al santo ángel de mi guarda, y me parecía entender que me respondía: *Fiducialiter agam, et non timebo que* escondía a mi alma en una cruz de fuego, y entendí que sólo escondida en el amor de Dios y en el padecer podría pasar segura; confiando en Dios, amando y padeciendo en todas las cosas; (...) así el continuo ejercicio del amor y padecer, solo podría apartarme de mí misma y de todas las criaturas y sus aficiones, y unir el alma con Dios (Castillo 2007: 208)

Aquí se evidencian los términos en los cuales define su vínculo con la divinidad: el amor y el padecer en la fusión con Cristo; y aquello que lo amenaza: sus vicios, pasiones y demonios. Tanto en los momentos de unión con la divinidad, como en sus padecimientos, Josefa vuelve a la retórica del despedazamiento, su alma estará deshecha tanto por el amor y la ternura de Cristo, “entregarme a Dios amorosamente con una total resignación, aniquilándome y deshaciendo en su presencia” (190); como por entender sus dolores en la cruz. Además, vemos cómo introduce la ficcionalización de la voz de un ángel que le habla en latín citando la biblia (hecho recurrente en el texto), mediante el verbo “parecer”. La vacilación que instala esta palabra queda solapada por la intertextualidad que genera la cita en la lengua de las escrituras (recordemos que Josefa, según relata, no ha estudiado latín) respaldando así el hecho místico. A continuación, oficia de intérprete, en este caso afirmando el padecimiento como vía de acercamiento a Dios y figurándose como ermitaña (McKnight 1997).

Este gesto lo repetirá con un episodio de su *imitatio christi*:

viendo una imagen de Nuestro Señor Crucificado, sentía un desmayo, como que todos los güesos me los desencajaban, y mi alma me parecía se iba deshaciendo, entendiendo el gran tormento que causó a Nuestro Señor cuando lo clavaron, el desencajarse los huesos de sus lugares, y que fue una de las penas y dolores que más lo atormentaron; así, por el intesísimo dolor que sintió en el cuerpo, como por lo que significaba: que es la división y desunión de las personas, espirituales, y más de lo que son como los huesos en que se sustenta toda la armonía del cuerpo, esto es, lo predicadores y prelados (Castillo 2007: 120).

A diferencia del fragmento anterior, la experimentación del dolor en este arrebató visionario no hace ingresar la ficcionalización de la voz divina, sino que habilita su propia voz en su veta interpretativa — omitiendo el papel del sacerdote como hermeneuta y contrastando fuertemente con la figuración de la monja humilde, pecadora, que

duda de sus visiones— para desplazarse asertivamente de la experiencia mística a la reflexión sobre la Iglesia como institución (recordemos que esta era considerada frecuentemente como un cuerpo).

Convivencia conventual: "El camino seguro de la humillación y olvido de las criaturas"

Francisca Josefa del Castillo presenta numerosos episodios de la vida conventual; estos, lejos de enfatizar la cotidianidad y los quehaceres, se centran en las disputas y chismes que circulaban allí y en algunos puntos lo exceden ya que estando ella desmayada una religiosa intenta asfixiarla. Destacaremos dos puntos: en primer lugar, estos episodios la habilitan a insertar la voz divina para darle significado a esta hostilidad como cruces que Dios le enviaba, y para construir su imitación con Cristo ya que al igual que él fue despreciada: "¿Cómo hallaría en nada divertimento ni alivio, cuando hasta las piedras estaban brotando espinas y abrojos contra mí?" (2007: 178). En segundo lugar, estos escenarios establecen una tensión entre la autorrepresentación que Josefa quiere realizar de sí dentro de la dinámica conventual, como alguien retirada, violentada y despreciada; y en algunas ocasiones humilde (aunque por momentos se acusa a sí misma de ser soberbia); y la imagen que surge, mediatizada por su relato, de la boca del prójimo (religiosas y sacerdotes). Estos afirman que con su entrada al convento ya no hubo paz, que es un demonio, que finge sus enfermedades solo para tener el convento abierto a deshoras, que es revoltosa, cizañera y que está endemoniada, es decir, que se opondría a los valores esperados para una religiosa.

A partir de estas disputas, ella muestra cómo a sus ofensores (prelados, religiosas y confesores) los mueve el diablo y por oposición, a ella la mueve Dios, lo que le permite postularse como modelo de virtud. Además, le ofrece la oportunidad para relatar cómo ella sí puede sujetar sus pasiones y cómo, aun sufriendo enormemente, desempeña sus

tareas en el convento. Es así cómo el conjunto de la retórica del padecimiento, envilecimiento e inferioridad, y los incidentes en donde es maltratada refuerzan un yo-sufriente que, sin embargo, obtiene de allí la autoridad para escribir, singularizarse como elegida por Cristo y realizar su *imitatio christi*:

Yo trataba lo menos que podía con ninguna criatura, y pasaba a mis solas, mis consuelos y desconsuelos, miedos, temores, espantos y decaimientos. Algunas veces repetían en los oídos de mi alma (cuando más ocasiones de desprecios se ofrecían): *Ego autem humiliatus sum nimis* y entendía aquello como si dijera: “de mi se dijo esto, y así me has de seguir” (2007:86)

En el relato, opera, sin duda, una construcción deliberada de una imagen de sí, la selección que realiza de estos eventos iracundos y violentos contribuye, por oposición, a su autofiguración como sumisa y humilde donde el desprecio opera como forma de padecimiento y de relacionarse con otros y consigo misma. En este último caso se autorrepresentará como tal desde la retórica de la inferioridad y del envilecimiento: “pobre, esclava, vil y despreciable” (2007: 109), “en Ti espera el gusano y desprecio de las cosas más ínfimas” (2007:235). La recurrencia de estos conflictos conventuales y la imagen que surge de Josefa no deben leerse ingenuamente (tanto una escena en donde intenta besar los pies de una monja que la había insultado, cuando intenta calmar a quien la había ofendido o la disputa con el prelado en donde es él quien la busca a los gritos injuriándola y ella sujeta sus pasiones), sino considerar, por un lado, que hacia el final de la escritura de *Su Vida* fue votada como abadesa (y que luego fue elegida dos veces más); por otro, bajo la luz de sus propias palabras: “me alivio con humillarme ante las criaturas de Dios; y talvez deseo fingirme loca por ser despreciada, porque conozco que Dios aborrece la soberbia” (2007: 272).

Para concluir, hemos rastreado cómo la Madre Josefa del Castillo en *Su Vida*, hace uso de la retórica de los afectos y el orden de lo corporal que aquella trae aparejada, a pesar de tratarse de dos órdenes valorados negativamente en la época, que le permiten a la autora delinear un espacio liminar, en donde, si bien la retórica afectiva muestra a un sujeto sufriente y a punto de su disolución, construye cierto agenciamiento que la aleja de la mera pasividad para construir en cambio una autoridad y voz enunciativa. Además, evidencia “cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos” (Ahmed 2014: 38), y cómo el orden afectivo habilita en el texto un espacio autorreflexivo que permite lidiar con lo que McKnight denomina “gendered authority” y “bedeviled anxiety” (1997:31), es decir, una autoridad moldeada por el género y una ansiedad atormentada, ambas consecuencias del discurso místico y la escritura bajo mandato. De esta manera, Francisca Josefa oscila entre asirse a las tecnologías y discursos que determinaban al cuerpo femenino en la época y la construcción velada de una identidad y autoridad que la reafirman como mística.

***Andrea Nicole Gayet** es licenciada y profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, donde además lleva a cabo su investigación doctoral. Ha recibido una beca inicial de investigación doctoral por parte del FONCYT con su proyecto titulado: “Autorrepresentación, autoría y autoridad femenina en la temprana modernidad americana”. Ha escrito artículos sobre diversas autoras religiosas del siglo XVII y XVIII tales como Úrsula Suárez, Úrsula de Jesús y la Madre Josefa del Castillo.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sarah (2014 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad Autónoma de México: Universidad Autónoma de México.

- Arenal, Electa y Schlau, Stacey (1989). *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*, Albuquerque: University of New Mexico Press
- Arenal, Electa y Schlau, Stacey (1990) "Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: autobiographical prose of the seventeenth-century hispanic convent" en *Women's Literature* Vol. 9, No. 1, Spring, pp. 25-42.
- Arfuch, Leonor (2016) "El giro afectivo. Emociones, subjetividad y político". *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica* (FELS), Nº. 24 (Enero-junio), ISSN 1578-4223, (245-254)
- Castillo, Madre Francisca Josefa de la Concepción (2007). "Vida de la V.M. Francisca Josefa de la Concepción, religiosa del convento de Sta. Clara de la ciudad de Tunja en el Nuevo Reyno de Granada. Escrita por ella misma por orden de sus confesores". En *Su vida*, Edición y prólogo Ángela Inés Robledo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, (1-277).
- De Lauretis, Teresa (1989) "La tecnología del género" en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, (1-30).
- Franco, Jean ([1989] 1993). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México DF: El Colegio de México-FCE.
- Giorgi, G. (2009) Cuerpo. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coord.). México D.F: Siglo veintiuno editores e Instituto Mora. (67-71)
- Glantz, Margo (1993) "Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía?". En Sara Poot Herrera (ed), Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (comp.) *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando* (21-35). México D.F.: El Colegio de México.
- Lavrin, Asunción (1983). "Women and religión in Spanish América". En Rosemary Rueter, y Rosemary Keller (eds.) *Women and Religion in America vol. II: The colonial and Revolutionary Period*. San Francisco: Harper and Row.
- Lavrin, Asunción ([2008] 2016). *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. Traducido por Alejandro Pérez-Sáez. México: FCE.
- Macón, Cecilia (2014) "Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema" *Debate Feminista* 49 (163–86).

- McKnight, Kathryn (1997). *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Quispe Agnoli, Rocío (2001). “Espiritualidad colonial y control de la escritura en la Relación autobiográfica (1650-1730) de Úrsula Suárez” en *Anales de literatura chilena*, Año 2, Nro. 2, diciembre, (35-50)
- Robledo, Angela Inés (2007) “Prólogo”. En *Su vida*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, (IX-LXIII).
- Socolow, Susan (2016). *Las mujeres en la América Latina colonial*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros.

Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y los papeles perdidos de sor Juana

Carla Fumagalli*

Castorena y Ursúa, letrado americano

Comienzo este trabajo con una breve biografía de Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche.⁹² Nació en 1668 en Zacatecas, Nueva Galicia. Era hijo de un capitán español, don Juan de Castorena Ursúa y Goyeneche, y de una mujer zacatecana, doña Teresa de Villarreal. La familia Castorena Ursúa y Goyeneche tenía una envidiable posición económica y blasones de nobleza (Ochoa Campos 1944: 38). Juan Ignacio estudió en el Colegio de San Ildefonso, perteneciente a la orden jesuita en México y se doctoró en Cánones en la Universidad de México. Se fue a España con los Condes de Galve después de su virreinato, presumiblemente en 1697 (40). En la Universidad de Ávila obtuvo el grado de Doctor en Teología y luego se estableció en Madrid, donde organizó y editó el volumen que lo identificaría como editor en adelante, la *Fama y obras Pósthumas* de sor Juana Inés de la Cruz. De acuerdo con Carrillo y Ancona (autor de la historia del Obispado de Yucatán y citado por Ochoa Campos), Castorena “se dedicó más a su favorito empeño de cultivar la literatura y hacer conocer en Europa los progresos literarios de México, sintiéndose en esto más estimulado por el merecimiento de la excelsa sor Juana que acababa de morir el 17 de abril de 1695” (42). Para el 30 de abril de 1700 Castorena ya figuraba en la lista de pasajeros del navío con azogues Juan Bautista para partir a Nueva España junto con dos criados y con la merced real de una media ración de la Iglesia Metropolitana

⁹² Moisés Ochoa Campos (1944) lo llama así, aunque en los documentos que he podido consultar de la época, como una de sus relaciones de méritos (Archivo General de Indias, INDIFERENTE, 215, N.61 de 1710), aparece simplemente como “Juan Ignacio de Castorena y Ursúa”. Goyeneche era apellido paterno.

de México (AGI. Contratación, 5460, N.1, R.17). En 1703 fundó el colegio para niñas de los Mil Ángeles en Zacatecas y se desempeñó como catedrático de Sagrada Escritura, Rector de la Real y Pontificia Universidad de México y Visitador de la Capilla de la misma institución (AGI. Indiferente, 214, N.34). Se jubiló luego de veinte años habiendo servido en la cátedra. Su carrera en la Iglesia fue igual de abrumadora. A lo largo de treinta años ascendió en la escalera eclesiástica desde medio racionero a Obispo de Yucatán en 1729. Como testimonio de su buen pasar económico, se guarda memoria de muchos regalos que hizo a la Iglesia y muchas dotaciones que hizo a distintas fiestas. Entre ellos se destacan un

Sancti Spiritus con su cruz y cordero de oro esmaltados de diamantes y rubíes que dio a la Virgen de Loreto en el Colegio de San Gregorio, correspondiendo así a la invitación de los jesuitas de México para que coronase la imagen; así como una cadena de oro con ciento cincuenta y tres eslabones que regaló a la imagen de San Pedro de la Iglesia Metropolitana (Ochoa Campos 1944: 44).

Paralelamente, su carrera intelectual tuvo dos momentos muy luminosos, dependientes del buen pasar recordado por sus biógrafos. El primero, como dijimos, como editor de *Fama y Obras Póstumas* de sor Juana Inés, un proyecto que presumiblemente abarca cinco años, desde que muere la poetisa en abril de 1695 hasta febrero de 1700 en que se tasa el libro, entre México y Madrid. El segundo, como “primer periodista” y fundador de la *Gaceta de México*, primer periódico de Latinoamérica, en 1722, que ya desarrollé en otras comunicaciones (Fumagalli 2021).⁹³

⁹³ En la nota 1 de la primera sección del libro de Ochoa Campos su autor cita a muchos de los que hacen estas afirmaciones: José Mariano Beristáin y Souza, Orozco y Berra, Juan B. Iguiniz, Agustín Agüeros de la Portilla, y concluye que “la lista sería interminable” (1944: 10). Respecto de la posibilidad de que haya sido el

Este trabajo, sin embargo, trata específicamente sobre su papel como el editor de un libro que fue mucho más que el homenaje fúnebre de la monja mexicana. Este consta de tres partes ordenadas como sigue: un primer y extenso grupo de textos en verso y en prosa de panegiristas españoles sobre sor Juana, su obra y su muerte, pero también sobre Castorena, entre los que se encuentran Aprobaciones y otros textos legales; un segundo grupo de textos póstumos de la poetisa mexicana y un tercer grupo mucho menor de textos panegíricos de autores mexicanos, eminentemente fúnebres. Como preliminares funciona el primer grupo por completo, y paginados (y abonados por los lectores) están el segundo y el tercero. Todo el libro tiene muchas irregularidades estructurales, con pliegos enteros introducidos en diferentes lugares dependiendo de la emisión y folios sueltos añadidos a último momento (todo lo cual ha sido descrito por Alatorre en 1980). Pero, además, la reunión de los papeles de sor Juana y de sus panegiristas en México es un esfuerzo que deja marcas en el prólogo y en la factura de un libro que se completa desordenadamente y sobre este aspecto es sobre el que quiero enfocarme hoy. La dispersión y la dificultad de recoger los escritos de la poetisa, así como ciertas estrategias legitimadoras de este extraordinario sujeto aparecen en este preliminar de características únicas.

Tradicionalmente, el prólogo es el espacio textual en el que el lector une el nombre que aparece en la portada con la primera persona que habla en ese texto, ya que este es el paratexto más estrechamente relacionado con el texto literario. Es donde, por excelencia, autor y lector se encuentran y donde el primero propone una interpretación ideal

primer periódico americano, Ochoa Campos duda, ya que hay impresiones de otras Gacetas en Boston. Sin embargo, deja lugar a la posibilidad de que efectivamente y como afirman José Torre Revelo, José Antonio Fernández de Castro y Andrés Henestrosa, la *Gaceta de México* sea el primer periódico americano si es que las de Boston pudieron haber sido reimpressiones de otras metropolitanas (9).

para el segundo. Es decir que, además de las funciones de justificación, presentación y elogio que el prólogo en sí tiene en relación con el texto literario, también crea una figura de lector ideal ya que establece unas pautas generales de interpretación. Además, es el espacio en el que se explica la factura del libro, se narran sus vicisitudes y donde el autor puede, desde su propia voz, justificar y legitimar su escritura.

En el caso de la fama póstuma, la legitimación del género lírico y de la autoría femenina y monástica de sor Juana ya era plena y había sido completamente aceptada en los volúmenes anteriores (como la existencia de este libro testimonia). Pero, por otro lado, la autoría vacante de la poeta –cuya palabra queda reservada para sus obras– es ocupada por Castorena, quien se presenta al lector como un diligente y leal gestor y editor, y es esta nueva ocupación de la primera persona la que debe ser legitimada. Esa primera persona en el prólogo funciona, no obstante, como el “autor” del libro. Y es que en el caso de Castorena y de los libros póstumos en general, el editor suele valerse “del espacio que crea con su industria para apropiarse de algunas de las prebendas del escritor” (García Aguilar 2009: 133). La imposibilidad de que la autora escriba este prólogo, como sí hizo –en verso– en su primer libro (*Poemas...* 1690), instala la responsabilidad en el editor, quien se atribuye varias de las funciones autorales: se dirige al potencial lector, presenta el libro, advierte sobre los contenidos y se disculpa por la desaliñada escritura. Gérard Genette destaca para los prólogos alógrafos su preeminencia en obras póstumas, justamente cuando el autor no puede tomar su posición. En cuanto a las funciones que le adjudica a este paratexto, son útiles sus análisis respecto de una función informativa de la “historia del texto”, las decisiones editoriales (y filológicas en muchos casos) que los prefacistas narran, y en el caso de Castorena, asumen (2002: 225).

El editor realiza varias intervenciones de legitimación en el prólogo. La primera apuesta es comunicar la autorización que da su familiaridad con la autora. Luego de presentar su propio prólogo como “la Piedra de toque en que se estrena diligente su aplicación, examinando en los crisoles del argumento los quilates de un Libro” (1700: **),⁹⁴ se lamenta de que este salga “sobretarde, pero a buen tiempo (...) con el rótulo de Tercer Parte y Fama Póstuma de Sor Juana Inés de la Cruz, Religiosa en todas las prendas superlativa (...) Esta cláusula abonan tantos testigos, como Lectores y más felices los que merecimos ser sus Oyentes” (Ibíd.).

Sin embargo, el proyecto original de Castorena era, en realidad,

reimprimir con este sus primeros dos Libros en tres clases. En la primera, las Poesías de Asumptos Humanos. En la segunda, los Divinos. En la tercera, sus escritos a Sagrados asuntos en Prosa, para que por los moldes brotase esta Primavera en lo intelectual, según el orden vegetativo, hojas, flores y frutos (Ibíd.).⁹⁵

El libro que se presenta, entonces, no es el que se planeó, ni sale cuando se hubiera querido.⁹⁶ El proyecto fue cambiando y esos cambios deben justificarse en el prólogo. La tardanza encuentra uno de

⁹⁴ Se consigna el doble asterisco ya que es costumbre de los libros antiguos no tener los preliminares paginados; los asteriscos refieren al grupo de hojas foliadas bajo ese signo. Esta costumbre se debe a que los preliminares no se cobraban al lector. La tasa, entonces, solamente fijaba una cantidad de dinero por cada folio, esto es, cada folio paginado con números. Los demás eran abonados por los editores.

⁹⁵ Es inevitable destacar la similitud del proyecto de Castorena y Ursúa en 1700 con aquel llevado a cabo por Alfonso Méndez Plancarte (y Alberto Salceda, tras el fallecimiento de aquel) en Fondo de Cultura Económica en el contexto de los 300 años del nacimiento de sor Juana Inés de la Cruz entre 1951 y 1957.

⁹⁶ La *Fama póstuma* de Lope de Vega escrita por Juan Pérez de Montalbán se publica en 1636, un año después de su muerte, igual que la de Fray Juan de la Concepción, escrita por José Joaquín Benegassi en 1754, por nombrar dos ejemplos. Cinco años es demasiado tiempo para este tipo de proyectos, parece admitir su editor.

los motivos, en parte a que la idea original era imprimir toda la obra en tres libros distintos. El “orden vegetativo” con que lo describe advierte también sobre la jerarquía lógica que un hombre de la Iglesia daría a los textos: poesía profana, poesía divina, prosa sagrada.

Otros motivos de la tardanza son detallados en la siguiente cita. En ella, Castorena describe el proceso de montaje de los textos póstumos de sor Juana, cuando detalla la búsqueda infructuosa de más manuscritos en México:

Esperaba también recoger otros manuscritos de la Poetisa, y este, con sus originales colocarlos en el estante que dorando ocupan sus dos antecedentes en el Escorial (...). Quales sean estos, después te instruyo; quedáronseme en la América, pues quando mi transporte de Nueva España a estos Reynos, no los pude aver a las manos, pero sí con certidumbre a la memoria: retirómelos lo uraño, con noble ambición de atesorarlos o recatólos la discreción de mesurada prudencia que malogré obligar con mis instancias por la precisión de mi viage (1700: **).

Es realmente destacable la preocupación por la conservación. ¿Quién tiene los papeles? ¿Quiénes los retienen lo hacen por atesorarlos anti-páticamente, es decir, sin la voluntad de compartirlos con el público lector, o por prudencia exagerada y agravada por la insistencia del editor? ¿Dónde deberían estar, sino en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, adonde desde 1619 era obligatorio enviar una copia de cada libro impreso en el Reino (García Santa Cecilia 2015: 75)?⁹⁷

En primer lugar, esta cita recuerda mucho a la historia de *Inundación Castálida* que se cuenta en el epígrafe al soneto dedicatoria donde el

⁹⁷ Queda decir que los sorjuanistas (Sabat de Rivers (1995: 28), Alatorre (1980: 497) y otros seguramente) que se aventuraron a buscar estos y otros papeles en su biblioteca han caído en las sombras del archivo, en sus espacios vacíos.

editor explica que sor Juana le envía sus papeles a la condesa de Paredes que pudo recoger “de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos como Thesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos” (1689, 1). Los textos de Sor Juana viajan varias veces desde Nueva España, y tanto la primera como la última es con apuro y de forma incompleta. Después de *Inundación Castálida*, nuevamente son los traslados apresurados y el egoísmo (que Castorena lamenta) de los que poseían otros papeles sorjuaninos los que dejan el volumen incompleto. En segundo lugar, Castorena se posiciona aquí, como se mencionó al comienzo, no solamente como el recolector de los manuscritos de la monja –ambicioso e insistente–, sino como su archivista y guardián. El objetivo de obtenerlos, de acuerdo con su relato es hacerlos públicos, pero también resguardarlos del olvido y reunirlos con el resto de la obra en la biblioteca del Escorial. Más allá de la “fiebre de archivo” (Derrida 1997), Castorena parece querer poseer el archivo, también para definirse y legitimarse (Gorbach 2016: 187). Haber conocido a sor Juana, tener sus papeles y organizar la *Fama y Obras Pósthumas* son los tres puntos sobre los que se detiene Castorena para construirse como gestor cultural y sobre los que elabora el relato que lo legitima como autor/editor de sor Juana.

Si bien las expectativas instauradas en el prólogo pueden no verse cumplidas (especialmente respecto del orden en el que Castorena dice presentar los textos), también es cierto que como preliminar es increíblemente completo, un testimonio de lo complejo de organizar un volumen (tan) colectivo. El texto, entonces, no solamente presenta y elogia lo que presenta, sino que además desnuda las complicaciones y se justifica ante posibles enconos u ofensas, por ejemplo, cuando se adelanta diciendo que “Los papeles que (...) se siguen, y son de los florecientes ingenios de esta Corte, van impresos como vinieron escritos; en el orden fue el acaso árbitro de la colocación, y no por ir en la Prensa pospuestos, temo quexa en alguno” (1700: **). Sin embargo,

es obvio que el destino no fue el árbitro del orden, sino el editor, quien seguramente debió sortear algunos contratiempos, aunque finalmente haya podido establecer una ordenación criteriosa de los muchos textos de hombres y mujeres españoles.

La pérdida de los papeles de sor Juana confirma como punto de partida, también en el prólogo, el mismo desinterés de la monja en publicar sus escritos: “Otros muchos discretos papeles y cartas es sin duda que escribió la poetisa, pero como jamás desvaneció su humildad la esperanza de darlos a las Prensas, los despedía hasta en los borradores, y sin dificultad se perdieron” (1700: **). Esta cita remite no solo a aquel epígrafe del primer libro, sino también a la consistencia de una ausencia de voluntad como parte de la figura autoral construida por la propia sor Juana en distintos textos propios.

Siguiendo con el prólogo este contiene respecto de este tema, un original pedido al lector con el que el editor invita a que le envíen copias de aquellos otros manuscritos que este no pudo recuperar:

Si acaso, Lector (aquí te invoco piadoso), fueres heredero de estas preases, reconvento a tu plausible gusto, reserve tu estimación bizarra el Original y con el dócil trabajo de una nema al Impresor de este libro remitas una copia, para que a otra vez, en este tercer Tomo (...) suden los moldes, se impriman dichos manuscritos, así los privilegios de lo caduco del olvido, los indultas del peligro de un papel suelto, darás buenos ratos de diversión a los Tertulios, y renuevos inmarcesibles al perenne nombre de la Poetisa (1700: **).

El afán de Castorena y Ursúa por fijar la obra de la poeta se enfrenta con la desidia o el desinterés que ella misma describe, pero además supone una idea de la manufactura de libros que su misma empresa no ha podido cumplir: la estabilidad e inmovilidad que el mismo libro que prologa no ofrece. Por otro lado, el archivo sorjuanino no solamente está incompleto porque faltan textos conocidos pero ausentes,

perdidos, sino porque pueden faltar piezas desconocidas. Como Didi Huberman advierte, deberíamos

cada vez que procuremos construir una interpretación histórica –o una ‘arqueología’ en el sentido de Michel Foucault–, cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos –siquiera aproximativamente– con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja solo algunos restos (2007: 1).

La condición de existencia del archivo, entonces, es su destrucción y aquellos restos desaparecen cuando el editor de las obras póstumas de sor Juana implora a su público que lo ayude a completar lo incompleto de su libro, aun con piezas que no sabe si existen, pero que intuye. La intuición del gestor cultural aflora en este momento culminante del prólogo en el que Castorena deja ver que la cooperación no termina entre los intelectuales, burócratas y poetas, que colaboraron en el volumen, ni con quienes le dieron los textos para publicar –ni entre quienes no se los dieron–, sino que la obra de sor Juana es un proyecto colaborativo y a futuro, siempre incompleto, siempre perdido, siempre esperando compartirse. Pareciera que Castorena anunciara el futuro del sorjuanismo, o que él mismo lo inaugurara con su solicitud.

* **Carla Fumagalli** es Doctora en Letras (UBA). Con una beca del CONICET cursó el Doctorado en Literatura en la misma Universidad, donde forma parte del equipo de cátedra de Literatura Latinoamericana I (A) a cargo de la Dra. Beatriz Colombi. Participó como Investigadora Asistente en la edición *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas* (Corregidor, 2014) de sor Juana Inés de la Cruz, del Dr. Facundo Ruiz. Se especializa en los paratextos y las ediciones antiguas (1689-1725) de la obra de la poeta mexicana. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Córdoba (España) y en la Universidad de California, Berkeley. Obtuvo la Reese Fellowship de la Biblioteca Bancroft (UC Berkeley). Ha publicado capítulos de libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Es

co-coordinadora de distintos ciclos de conferencias en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), además de correctora y diagramadora. Coordinó el volumen *Sentidos de lo material en la literatura latinoamericana: libros, impresos, manuscritos* (2022) junto con Josefina Cabo para la Colección Asomante, del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL-UBA).

Referencias bibliográficas

- Alatorre, Antonio (1980). "Para leer la *Fama y obras pósthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29, 2. 428-508.
- Eguía Lis Ponce, Luz Gabriela (2002). *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis doctoral. México: FFyL- UNAM.
- Fumagalli, Carla (2021). "Las prisas de los traslados (parte 2). Editando a sor Juana: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y su trabajo en *Fama y obras póstumas* (1700)". *Actas del IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el libro y la edición*. Paraná: Facultad de Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de Entre Ríos.
- García Santa Cecilia, Carlos (2015). "Requiem por el depósito legal". *Trama y Texturas*, 28. 75-77.
- Genette, Gerard ([1987] 2002). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Juana Inés de la Cruz, sor (1689). *Inundación Castálida de la única poetisa musa décima soror Juana Inés de la Cruz...* Madrid: Juan García Infanzón.
- Juana Inés de la Cruz, sor (1690). *Poemas de la única poetisa americana musa décima, soror Juana Inés de la Cruz...* Madrid: Juan García Infanzón.
- Juana Inés de la Cruz, sor (1692). *Segundo Volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz...* Sevilla: Tomás López de Haro.
- Juana Inés de la Cruz, sor (1700). *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, sor Juana Inés de la Cruz...* Madrid: Manuel Ruiz de Murga.

- Ochoa Campos, Moisés (1944). *Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche (1668-1733)*. México: Talleres de impresión de estampillas y valores de la Secretaría de Hacienda y Correo Postal.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen (1969). “La gaceta de México de 1722 primer periódico de la Nueva España”. En *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, tomo 1. México: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional, UNAM. 39-59.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2014). *Amigos de sor Juana. Sexteto biográfico*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (2018). *Mínimas multitudes. Infotunios, motines y polémicas*. Edición, prólogo y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires: Corregidor.

Geografías para la evangelización. Los proyectos de fundación de pueblos en Bartolomé de las Casas y Manuel da Nóbrega

Guillermo Ignacio Vitali

Introducción

La fundación de núcleos urbanos constituyó un elemento estratégico para afianzar el avance de los reinos de España y Portugal sobre los territorios conquistados en América. A partir de la segunda década del siglo XVI, ya existía de parte de la Corona española un interés cabal por legislar y formalizar la creación de ciudades coloniales. Las políticas de urbanización, promovidas a su manera por ambas monarquías ibéricas, hicieron de la planificación de asentamientos estables un instrumento fundamental de la colonización americana, estrategia que alcanzó también a los agentes eclesiásticos y de las diversas órdenes religiosas que participaron de la Conquista. En este trabajo, analizaremos la estrategia retórica de la antítesis entre lo corrupto y lo utópico utilizada por Bartolomé de las Casas (1474-1566) y Manuel da Nóbrega (1517-1570) en sus textos para legitimar los proyectos de fundación de pueblos religiosos como geografías marginales, misiones alejadas de los centros urbanos en las colonias.

Numerosos autores han estudiado el rol del colonialismo europeo en la reorganización geográfica del mundo moderno. Edward Said (1993: 225) señala que la apropiación imperial de Europa sobre los territorios de otras latitudes constituyó un acto de violencia geográfica, por el cual el espacio fue explorado en primera instancia para, luego, quedar sometido bajo un régimen colonialista. Por su parte, José Rabasa ([1993] 2009: 25) retoma a Pierre Chaunu (1969) para advertir que, a partir del siglo XIII, el expansionismo europeo fue indisoluble de una invención geográfica del mundo, que involucró el desarrollo de tecnologías, rutas comerciales y marcos intelectuales úti-

les al avance de los imperios. Siguiendo a Enrique Dussel (1994), Carlos Jáuregui (2020) afirma que el discurso colonial logró reterritorializar espacios y personas a través de la sobrecodificación de la cultura del Otro como mecanismo de apropiación: “la escritura colonial inventa, instituye, reescribe territorios, pueblos y culturas, y resignifica o borra instancias de resistencia y pugna” (27-30). De acuerdo con estas propuestas críticas, no resulta excesivo considerar que la conversión de los amerindios a la fe cristiana, justificación religiosa de la expansión imperial ibérica durante el siglo XVI, asumió también, mediante sus agentes seculares y regulares, la función de reordenar el espacio colonial americano y de transformar el mundo que habitaban los indios en un objeto de posesión a través de la escritura.

Ángel Rama (1984) sostiene que la voluntad de “ordenar” el espacio colonial fue el *leit motiv* decisivo a la hora de diagramar nuevas ciudades y pueblos en América. En diálogo con los postulados de la *República* de Platón, estos núcleos urbanos debían, según su estructura, proyectar un determinado orden social capaz de prolongar en el tiempo las jerarquías entre los diferentes grupos de habitantes. De acuerdo con Rama, en torno a las urbes coloniales se erigió otro tipo de ciudad, la *ciudad letrada*, que funcionaba simbólicamente como un anillo protector de las tareas de organización del espacio americano en manos de colonos, sacerdotes y soldados. El ejercicio del poder en la *ciudad letrada* se basaba en la supremacía de la escritura alfabética europea, tecnología capaz de satisfacer las demandas de la administración colonial mediante la regulación de las actividades comerciales, marciales y eclesiásticas, que incluían “las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones” (27). Estas tareas reclamaron un importante número de letrados que preferentemente eligieron residir en los núcleos urbanos.

En tanto ordenadores del espacio, los proyectos de fundación de pueblos de Las Casas y Nóbrega asumieron algunos de los atributos que

Rama identifica en la *ciudad letrada*, tales como el ejercicio del poder entre los amerindios a partir del dominio de la escritura o el monopolio de la lectura e interpretación de textos sagrados. No obstante, encontramos en sus propuestas una necesidad añadida: descentralizar el espacio de la conversión para fundar las comunidades religiosas en lugares alejados de las urbes imperiales. Con el fin de persuadir a las autoridades monárquicas sobre el carácter indispensable de esa distancia geográfica, Las Casas y Nóbrega asociaron a los núcleos urbanos coloniales la decadencia moral de sus habitantes. En contraposición, frente a la codicia y corrupción espiritual de los colonos europeos, ambos autores construyeron en sus textos ciertos territorios marginales como lugares propicios para llevar adelante la labor evangelizadora. El establecimiento de la Vera Paz en Tezulutlán y de los *aldeamentos* jesuitas en Piratininga y el norte del Brasil respondieron a un propósito análogo de fundar misiones distantes que garantizaran la proyección en el espacio de los valores de un método de conversión sostenido en la prédica apostólica, la enseñanza del dogma y la austeridad en las costumbres.

El espacio misional

Los agentes religiosos de ambas monarquías ibéricas acompañaron la pulsión de fundar nuevas comunidades en América mediante el establecimiento de espacios misionales que agrupaban a las poblaciones amerindias para su adoctrinamiento. Como describe Antonio Gil Albarracín (2006: 45), los términos utilizados para designar estos espacios variaron con el tiempo. En principio, la unidad menor se llamó “doctrina”: un poblado principal donde residían los frailes y padres que salían a predicar por las aldeas circundantes (conocidas bajo el nombre de “visitas” o “misiones”). Años después, el término “doctrina” pasó a designar una parroquia de indios que dejaba de ser una misión para depender de la diócesis

obispaal más cercana. Las “misiones”, “conversiones” o “reducciones” de indios, en especial a partir del siglo XVII, se distinguieron por hacer referencia a un territorio en vías de evangelización al margen del ordenamiento espacial de los colonizadores laicos. Aunque en las ciudades coloniales también fuera obligatoria la enseñanza de la doctrina cristiana para atraer a los amerindios a la nueva fe, el espacio de la misión constituyó un lugar marginal, situado en el límite entre los pueblos nativos y los centros urbanos.

La crítica usualmente ha caracterizado los proyectos de fundación de comunidades religiosas en América bajo el signo de lo utópico.⁹⁸ Pedro Henríquez Ureña ([1930-40] 1978) pone especial énfasis en el influjo que tuvo el contacto con las culturas amerindias para el desarrollo del pensamiento utópico europeo. Por su parte, Alfonso Reyes ([1942-60] 1997) menciona los ensayos de “utopías sociales” que llevaron a cabo los jesuitas en las primeras misiones del Brasil y del Paraguay (*Última Tule*: 59), intento que también denomina “utopía política” (*Utopías americanas*: 97) o, incluso, de “repúblicas comunistas jesuíticas” en Piratininga (*No hay tal lugar*: 364), la región escogida por Nóbrega para sus proyectos comunitarios. Stelio Cro (1978) habla de la realización de una “utopía cristiano-social” en los experimentos de Las Casas, Vasco de Quiroga y los padres jesuitas en diferentes regiones de América. La dimensión empírica de estos ensayos, que Cro destaca, también está presente en los estudios de Fernando Aínsa (1999) y Virginia Aspe Armella (2018). En particular, Aspe Armella entiende la “*utopía americana*” como una solución concreta ante los problemas que trajo aparejados la Conquista, un “modelo ante lo inédito del hallazgo” que era necesario llevar a la práctica más allá de su inspiración teórica en la obra de Tomás Moro, Erasmo de Rotterdam o el humanismo italiano (2018: 10-11).

⁹⁸ Retomamos el desarrollo de este término crítico analizado por Vanina Teglia (2021).

Por otro lado, Beatriz Pastor ([1988] 1999) decide pensar la utopía en los textos coloniales no a partir de las ficciones utópicas que presentan (esto es, la formulación de modelos urbanos ideales al estilo de la *Utopía* de Moro) sino desde la función utópica que constituye su matriz discursiva, es decir, pensar la utopía en tanto espacio simbólico que explora las contradicciones históricas a las que se veía enfrentado el sujeto colonial que entraba en contacto con la diferencia americana. El pensamiento utópico surgido tras la Conquista predominó en la diagramación de las comunidades misionales, como señala Santa Arias (2001): “El ideal utópico influyó las prácticas socio-políticas del siglo XVI, como lo demuestran los proyectos o llamados experimentos sociales de Vasco de Quiroga, Las Casas y las reducciones de los misioneros jesuitas” (64). De acuerdo con Santa Arias, tanto la posibilidad de fundar una utopía como la escritura utópica se transformaron en maneras de concebir la historia y de cuestionar los límites del poder colonial. A su vez, la recuperación de los principios del cristianismo tomista que llevaban a cabo dominicos y jesuitas en América colaboraba en la defensa de los ideales contrarreformistas. Paulatinamente, esta función crítica de la utopía contribuyó a que la planificación de las misiones tomara distancia frente a las ciudades coloniales ya establecidas, según una fuerza centrífuga que modificó el avance de la ocupación territorial religiosa.

Las primeras reglamentaciones emitidas por los reinos de España y Portugal que contemplaron el problema de los asentamientos europeos en América compartieron una preocupación común: la necesidad de fomentar una fuerza centrípeta capaz de acercar las poblaciones nativas a los núcleos urbanos de las colonias y así propiciar el contacto con los grupos invasores. Las llamadas *Leyes de Burgos* de 1512 contenían diversas instrucciones para los adelantados españoles que abordaban, entre otros temas, la fundación de ciudades. En el “Prólogo” de las *Leyes*, que Las Casas reproduce en su *Historia de las In-*

dias (l. 3, c. 13), queda definido el “principal estorbo” en la conversión de los indios: “tener ellos sus asientos y estancias tan lejos como los tienen y apartados de los lugares donde viven los españoles” (1986: 51). Esta distancia es calificada de perniciosa, en especial por la presunta “mala inclinación” de la naturaleza de los amerindios, que los hacía olvidar las enseñanzas de la doctrina cristiana al retornar a sus pueblos. Como remedio de la situación, en las ordenanzas se propone “mandar mudar las estancias de los caciques e indios cerca de los lugares y pueblos de los españoles”, para que la “conversación continua” con los conquistadores refuerce el aprendizaje del dogma (51).⁹⁹ Conversar, en este contexto, debe entenderse en el sentido de “tratar urbanamente” y en comunicación con otros (*Tesoro de la lengua*), significado que, aplicado a los indios, contenía un factor mimético implícito cifrado en la creencia de que la proximidad territorial favorecería la imitación de las costumbres europeas por parte de los nativos.

En el caso portugués, el *Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil*,¹⁰⁰ firmado por el rey João III el 17 de diciembre de 1548 en Lisboa, mantiene una lógica centralizadora análoga a la de las *Leyes de Burgos*. En el anteúltimo punto del *Regimento*, se señala como un

⁹⁹ La formalización del orden urbano en las colonias hispanoamericanas prosiguió con otros documentos relevantes como las “Instrucciones dadas a Pedrarias Dávila para la Provincia de Castilla del Oro” (1513) y la “Instrucción para la población de la Nueva España, conversión de indios y organización del país” dada a Hernán Cortés (1523), ambas firmadas por Carlos V, o (con un mayor grado de exactitud) las “Ordenanzas de Descubrimiento y Población”, firmadas por Felipe II en el Bosque de Segovia (1573) y luego recopiladas en las *Leyes de los Reynos de las Indias* (1680) durante el reinado de Carlos II (Lavrin, 2006). En estos documentos se reitera la voluntad de reunir a las poblaciones amerindias dispersas para que la cercanía con los pobladores europeos favorezca su conversión a la religión cristiana.

¹⁰⁰ El *Regimento* de João III se encuentra en el Arquivo Histórico Ultramarino de Portugal (código 112, folios 1-9). Todas las citas son traducciones propias del original en portugués.

“gran inconveniente” el regreso inmediato de los brasilindios doctri-
nados a sus poblaciones nativas, retorno tanto geográfico como cul-
tural que, en palabras del monarca, contaminaba el intento de incul-
carles los preceptos de la moral cristiana. Con el fin de revertir esta
situación, João III le encomienda a Tomé de Souza que trabaje por
reunir a los brasilindios “cerca de las poblaciones de las Capitanías
portuguesas, para que conversen con los Cristianos y no con los gen-
tios”. A partir de esta ordenanza, los padres jesuitas que acompañaron
al nuevo gobernador comenzaron a reunir a los nativos en *aldeamen-
tos* (conocidos también bajo el nombre de “Aldeias d’ El Rei”), que
progresivamente tomaron distancia frente a otros agrupamientos de
indios de administración particular distribuidos a lo largo de las capi-
tanías del litoral brasileño, cuya principal función era proveer mano
de obra esclava para los ingenios azucareros de los colonos portu-
gueses. Los *aldeamentos* de la Orden, en cambio, eran administrados en
lo civil y en lo religioso por un padre jesuita elegido entre el goberna-
dor del Estado y el rector del Colegio o el provincial de la Compañía
en Portugal. Estos asentamientos tenían como objetivo inculcar cos-
tumbres sedentarias al interior de los grupos amerindios mayormente
nómadas para, luego, proceder a su alfabetización (Hansen, 2010). El
primer contacto cultural se denominaba “instrucción”, al que le su-
cedía la “doctrina” como enseñanza de la liturgia cristiana, nombre
que, como hemos visto, también designaba el espacio donde tenía lu-
gar el adoctrinamiento.

En el comienzo de sus recorridos por América, los primeros proyectos
comunitarios de Las Casas y Nóbrega respetaron la proximidad entre
la ubicación de los asentamientos europeos y el espacio de la labor
doctrinaria. En el *Memorial de remedios* de 1516, Las Casas propone
reubicar las comunidades de indios cerca de las minas y villas de los
españoles para asegurar su supervivencia, favorecer su conversión y
aumentar las rentas de los encomenderos y las arcas del rey. Este
proyecto “reformista y empresarial”, como lo califica Martínez Baracs

(2005: 135), inspiró otros experimentos sociales como los de la Segunda Audiencia de México, cuyo oidor, Vasco de Quiroga, asumió en 1531 la fundación del primer pueblo-hospital de Santa Fe en las cercanías de la ciudad de México. El objetivo de este plan urbano era, en consonancia con el de Las Casas, generar las condiciones necesarias para la supervivencia de los nativos, a lo que se sumaba una especial atención por la educación de los indios más jóvenes a manos de los frailes franciscanos. En Brasil, hacia 1549, las primeras incursiones de los jesuitas liderados por Nóbrega tuvieron un propósito pedagógico similar. En la mayor parte de las aldeas de la costa, cerca del núcleo urbano portugués de la Bahía de Todos los Santos, los padres establecieron pequeños seminarios de enseñanza elemental donde recibían a los hijos de los indios para enseñarles la doctrina cristiana y el abecedario.

No obstante, a medida que transcurrían los años en las colonias, Las Casas y Nóbrega comenzaron a privilegiar la fundación de comunidades religiosas en lugares alejados de los asentamientos urbanos europeos. Una de las principales causas de este ímpetu centrífugo fue el haber constatado los excesos y abusos que cometían los conquistadores contra los indios, faltas a la moral cristiana que hacían de la “conversación” entre las poblaciones no un bien sino un obstáculo para la evangelización. En su tratado *De unico vocationis modo* (1534-37), por fuera del tono escolástico general que predomina en el texto, Las Casas increpa con vehemencia a los españoles que decidían no seguir el camino de la predicación apostólica y de la conversión pacífica en las colonias:

habéis de sufrir gravísimos suplicios, no solamente por vuestra perdición, sino también por la de aquellos a quienes, causándoles una muerte intempestiva les quitasteis el tiempo necesario para que se convirtieran e

hicieran penitencia [...]. Y sufriréis aquellos suplicios también por la perdición de los que, por vuestros pésimos ejemplos, le tienen odio a la fe (1975: 401)

Además de las muertes ocasionadas por las guerras de conquistas y el trabajo forzado en las encomiendas, el foco de la denuncia que realiza Las Casas en su rol de profeta radica en el mal ejemplo dado a los amerindios y el poco empeño puesto por los colonizadores para atraerlos a la fe cristiana. Esta misma acusación figura en el discurso epistolar de Nóbrega. En carta de 1550 dirigida al padre Simão Rodrigues, Nóbrega remarca el “poco crédito” del que gozaban los cristianos entre los brasilindios. Aquellos que antes habían sido venerados como “santos” por los nativos, ahora recibían vituperios y sus palabras eran consideradas un “engaño”. Nóbrega aduce la causa de tal cambio al “mal ejemplo de vida” de los conquistadores y a “la poca verdad en las palabras y nuevas crueldades y abominaciones en las obras” (1931: 108).¹⁰¹ Un año más tarde, Nóbrega también dirige su denuncia hacia los miembros del clero secular, antagonistas de los correligionarios jesuitas que sostenían un método de conversión pacífico: “Los clérigos de esta tierra tienen más oficio de demonios que de clérigos: porque, además de su mal ejemplo y costumbres, quieren contrariar la doctrina de Christo” (116). Entre otras tergiversaciones que señala Nóbrega, prima el permiso dado por los clérigos a los colonos portugueses para esclavizar a los indios salteados bajo el pretexto de su naturaleza bestial.

Ante las dificultades suscitadas por el mal comportamiento de los europeos en las colonias, los viajes a través del territorio americano fueron una ocasión propicia para que Las Casas y Nóbrega pudieran asi-

¹⁰¹ Todas las citas son traducciones propias de la edición de las *Cartas do Brasil* (1549-1560) de 1931.

milar los espacios marginales de Tezulutlán y Piratininga a sus propuestas de evangelización pacífica. La ideación de una distancia física y moral entre las misiones y los centros urbanos, influencia de los principios del ascetismo monástico y conventual que ambos conocían, les permitió desarrollar una crítica de la razón conquistadora y pergeñar su reemplazo por una razón evangelizadora situada en los límites geográficos y, también, discursivos del mundo colonial. La fundación de estas nuevas comunidades religiosas respondía a la necesidad imperial de ocupar los territorios conquistados, aunque permitía la posibilidad de un desplazamiento crítico en cuanto al modo de pensar la convivencia entre los grupos sociales involucrados.

La Vera Paz y el *unico modo*

En el itinerario geográfico de Las Casas podemos observar un movimiento de vaivén constante entre la Península y las colonias americanas. Durante los primeros años, de 1502 a 1515, en Europa recibe los títulos eclesiásticos y universitarios (cura doctrinero en Sevilla, presbítero en Roma, licenciado en cánones en Salamanca) y en América desarrolla sus negocios agrícolas y mineros. En 1513, la participación en la guerra contra los indios taínos en Cuba constituye un primer punto de inflexión. Tras presenciar los abusos cometidos por los soldados españoles y denunciar la injusticia de sus excesos en 1515 ante el Consejo de Indias, Las Casas hará de la Península el ámbito de otro tipo de negocios vinculados con la gestación de sus proyectos de colonización pacífica como, por ejemplo, la promulgación de leyes en favor de los indios y el envío de frailes dominicos a América. En cambio, el espacio colonial se transformará en el lugar del estudio y de la maduración de nuevos conocimientos, sobre todo a partir de 1522 cuando ingresa en la Orden de Predicadores, instancia que motiva la redacción de su tratado *De unico vocationis modo*. En este sentido, dos de los futuros retornos de Las Casas a España parecen estar marcados

por una reacción ante el desencanto. En 1517 regresa porque no logra instalar sus comunidades mixtas de labradores castellanos e indios en la isla Española, y en 1547 realiza su último viaje ante el incumplimiento generalizado de las *Leyes Nuevas* y la resistencia de los conquistadores a sus políticas de conversión apostólica.

En los trazos que dejan los pasos de Las Casas sobre el mapa se constata una permanente inquietud, un movimiento intranquilo por diversas zonas del espacio colonial que le permite ser testigo de las atrocidades, idear nuevos proyectos y corroborar el grado de su eficacia. Las dos estancias más prolongadas que realiza en América están vinculadas entre sí y con la ideación de su *único modo* de atraer a los pueblos a la fe cristiana. Una, ya mencionada, sucede en Santo Domingo, etapa en la que logra su ordenación como fraile dominico. La otra ocurre durante su periplo por Centroamérica, travesía en la que parece encontrar un lugar adecuado para la conversión de los indios: las tierras guatemaltecas de Tezulutlán. En una carta dirigida a Carlos V de 1555, el fraile franciscano Toribio de Benavente, conocido como Motolinía, describe el programa agitado de viajes que tenía por delante Las Casas al momento de conocerlo:

él iba á la tierra del Perú, i no pudiendo allá pasar estuvo en Nicaragua i no sosegó allí mucho tiempo; i de allí vino á Guatemala, i menos paró allí, i despues estuvo en la nascion de Guaxaca, i tan poco reposo tuvo allí como en las otras partes; i despues que aportó á México estuvo en el Monesterio de Santo Domingo, i en él luego se hartó, i tornó á vaguear i andar en sus bullicios i desasosiegos. (1858: 258-259)

La expedición fallida al Perú que menciona Motolinía al comienzo del fragmento se trata del intento de Las Casas por reunirse, en 1535, con la comitiva del fraile dominico Tomás de Berlanga, entonces obispo de Panamá, elegido el año anterior para viajar a Lima y mediar en el pleito entre Francisco Pizarro y Diego de Almagro por el límite de sus gobernaciones dentro del territorio recientemente conquistado

a los incas. Los vientos calmos del Mar del Sur no permitieron que Las Casas y los frailes que lo acompañaban avanzaran más allá de Nicaragua, a lo que luego se añadieron contratiempos tales como hambrunas y enfermedades que desgastaron a los misioneros.

Ahora bien, pese a las inclemencias de la travesía, en la carta que le envía en octubre de 1535 a Bernal Díaz de Luco, defensor de los nativos ante el Consejo de Indias, Las Casas cuenta las vicisitudes acaecidas durante su viaje y agrega una descripción general sobre el territorio y los habitantes de Nicaragua. En particular, destaca la facilidad y rapidez con que los indios aprendían la doctrina cristiana e iban al encuentro de los dominicos, al parecer muy bien predispuestos para recibir la prédica apostólica de los frailes. Las Casas profundiza luego en la representación idílica de la zona centroamericana, a la que llama “médula y riñonada de todas las Indias” por ser “la más opulentísima tierra del mundo” (1958: 62), entre otras adjetivaciones favorables. Es de notar que, al momento de su viaje, la región de Nicaragua y Guatemala semejaba un justo medio en el espacio colonial, a mitad de camino entre los núcleos urbanos de los mayores imperios americanos conquistados: México y Perú. Pensada como el engranaje territorial de una nueva forma de colonización, esta zona que Las Casas representa como habitada por amerindios dóciles constituye también la puerta de entrada para sus planes futuros de evangelización pacífica en Tezulutlán:

Por esta laguna abajo hay gran cantidad de pueblos y gente que no sirven a Su Majestad, y están capitales enemigos de los cristianos, por las obras que dellos han recibido, como todos los otros. Si vuestra merced nos envía una cédula de Su Majestad para que, asegurándonos nosotros y reduciéndolos a su imperial servicio, ningún cristiano, chino ni grande, tenga que hacer con ellos, ni sean sujetos a ninguna servidumbre de particular cristianos, yo, con mis compañeros, presumiendo del divino socorro y ayuda, porque no buscamos sino su gloria y salvación destas ánimas,

nos proferimos a las asegurar y subjectar al servicio del Rey nuestros señor, y los convertir a que conozcan a su Criador. (1958: 66-67).

De esta manera, el intento fallido de viajar al Perú se ve trastocado en el texto por la oportunidad de fundar una misión *sui generis* en tierras guatemaltecas, alejada de la corrupción moral de las ciudades coloniales y bajo el signo del método apostólico de conversión que Las Casas ya había comenzado a elaborar en el convento de Santo Domingo. A su vez, siendo conocida aquella región por los conquistadores como la “Tierra de Guerra”, dada la supuesta ferocidad de sus habitantes, el proyecto lascasiano suma un componente épico al afirmar la posibilidad de cristianizar de manera pacífica a los indios belicosos de Tezulutlán. En definitiva, el obstáculo que suponía la “conversación” de los nativos con el mal ejemplo de los españoles se resignifica en relación con los frailes dominicos, cuya conversación conlleva no sólo un buen trato urbano sino la comunicación fehaciente de los principios del cristianismo.

Tras el “fiasco de Cumaná” acaecido a comienzos de 1520, Las Casas se vio obligado a forjar nuevos argumentos para persuadir a las autoridades monárquicas acerca de la posibilidad de fundar otro tipo de asentamiento en América. A diferencia de aquel plan comunitario, el de la Vera Paz adoptó dos medidas cruciales en cuanto al ordenamiento de sus habitantes: excluir a los conquistadores españoles para evitar cualquier tipo de injerencia perniciosa sobre los nativos y delegar la dirección del espacio americano, ahora lugar de evangelización, a los frailes que demostraran la idoneidad suficiente, esto es, que pudieran poner en práctica el método de conversión apostólico descrito en el *De unico vocationis modo*. Como sostiene Santa Arias (2001: 80-81), la redacción de este tratado resulta indisociable de otros dos eventos: la promulgación de la bula papal *Sublimis Deus* de Paulo III en 1536, que determinaba la capacidad racional de los amerindios ante

los ojos europeos, y la obtención en 1537 del permiso real para establecer junto con otros dominicos un primer asiento en la Vera Paz, proyección geográfica del *unico modo*.¹⁰² Ambas instancias pueden vincularse, a su vez, con el hallazgo fortuito de un espacio marginal, durante el viaje de Las Casas hacia el Perú, representado en los textos como el lugar adecuado para materializar la utopía cristiana y torcer desde allí el rumbo de la colonización.

Los *aldeamentos* de brasilindios

Carlos Camenietzki (2005: 112-14) describe el funcionamiento general de los *aldeamentos* jesuitas en el Brasil. En principio, los padres misioneros procedían a reunir a los nativos que consideraban “mansos” en aldeas artificiales hechas *ad hoc* para defenderlos de la violencia de los colonos portugueses. Los *aldeamentos*, al proteger a los brasilindios del cautiverio, formaban parte de las obras pías que debían realizar los jesuitas como demostración de su caridad hacia el prójimo. Los padres, mediante la fundación de este tipo de comunidades religiosas, garantizaban para sí mismos el control de las poblaciones locales, que reproducían sus propios medios de subsistencia según las directivas de la Compañía. En 1611, los jesuitas obtuvieron la aprobación real para continuar con esta política de asentamientos autónomos, alejados de los núcleos urbanos, haciendas e ingenios creados por los colonos europeos, a los cuales, en muchas instancias, se les prohibía la entrada. A mediados del siglo XVII, la Compañía controlaba casi la totalidad de los *aldeamentos* de la América portuguesa, con unos pocos proyectos dirigidos por frailes franciscanos.

¹⁰² Gracias a la influencia de Las Casas sobre la Segunda Audiencia de México, el oidor Alonso Maldonado, una vez nombrado gobernador interino de Guatemala y juez pesquisidor, apoyó en 1537 el proyecto de conquista pacífica de la provincia guatemalteca de Tezulutlán y proveyó las cédulas correspondientes.

A diferencia de Las Casas, Nóbrega no regresó nunca a la Península Ibérica una vez que desembarcó en América. Arribado a la Bahía de Todos los Santos en 1549, las maneras de interceder ante la Corona portuguesa o las autoridades de la Orden Jesuita fueron únicamente mediante sus escritos y el envío de emisarios. A su recorrido personal por el litoral brasileño es preciso sumar, como estrategia de exploración, la tarea de delegar comisiones entre los padres jesuitas que lo acompañaban. Así, Nóbrega recorre y hace recorrer, acompaña y expande la administración sobre el territorio con un objetivo compartido por sus correligionarios: intervenir las aldeas brasilindias para destribilizarlas (esto es, desarmar los lazos comunitarios locales) y, luego, volver a agrupar a sus habitantes más dóciles en *aldeamentos* cristianos. En una de sus primeras cartas, enviada en 1549 al padre Simão Rodrigues, Nóbrega esboza una incipiente estrategia evangelizadora: “Hemos determinado ir a vivir a las aldeas, para estar más asentados y seguros, y aprender con ellos la lengua e ir doctrinándolos poco a poco” (1931: 73).

En un comienzo, la exploración del litoral brasileño se realizaba cerca de los límites de los asentamientos portugueses, aunque existía ya un proyecto de expandir las incursiones hacia zonas fronterizas más distantes. En otra epístola del mismo año, dirigida también a Simão Rodrigues, Nóbrega explicita el doble movimiento de apropiación territorial que busca llevar a cabo: por un lado, él decide instalarse en un terreno “que está más allá de la empalizada”, para quedar “en el medio” entre la ciudad de Bahía y “una aldea” brasilindia cercana; por el otro, había enviado al interior de la selva a los padres Antônio Pires y Navarro, que se encontraban en unas “aldeas lejanas, donde ya hacen casas” para enseñar a los nativos (1931: 83). Durante sus excursiones por los poblados locales, el mayor desafío de los jesuitas consistía en lograr que los indios abandonaran sus rituales antropofágicos y sepultaran los restos humanos. El método de conversión utilizado para ello

era, en consonancia con el de Las Casas, la prédica apostólica y pacífica, contraria a las formas violentas de los conquistadores portugueses. En la carta de 1549 enviada al doctor Navarro, Nóbrega da cuenta de la eficacia de este modo de evangelizar: “ya por gloria del Señor en estas aldeas que visitamos en torno a la ciudad, muchos se abstienen de matar y de comer carne humana; y si alguno lo hace, queda segregado de aquí” (1931: 92). Como vemos en el fragmento, el nuevo orden cristiano opera al interior de las poblaciones nativas y expulsa los elementos que considera inadecuados o perjudiciales para la conquista espiritual.

Años más tarde, el foco geográfico de atención se trasladó de la Bahía y sus zonas aledañas a la Capitanía de San Vicente. Nóbrega realizó una primera visita a San Vicente en 1553, con el fin de conocer el resultado de las acciones que habían llevado a cabo los jesuitas enviados por él en 1549. Una vez allí, descubrió un panorama en extremo favorable para la conversión de los brasilindios. Por ello, decidió enviar ese mismo año a otros dos misioneros hacia las aldeas del interior, por fuera de la Capitanía. En la carta de 1554 dirigida al rey João III, Nóbrega detalla el efecto inmediato que tenía la predicación de los jesuitas en la región de Piratininga, ubicada al sur de San Vicente: “estos del todo dejan sus costumbres y se van separando de los otros, y mucha esperanza tenemos de que sean verdaderos hijos de la Iglesia, y se va haciendo una hermosa población y los hijos de estos son los que se doctrinan en el colegio” (1931: 145). En la Capitanía de San Vicente y otras regiones fronterizas, las casas y los colegios de la Orden funcionaban como bases de operaciones, aposentos necesarios para que los padres pudieran visitar las misiones aledañas.

Es de notar que los proyectos de fundación de casas y colegios de la Compañía de Jesús continuaban algunos lineamientos ideológicos presentes en otras experiencias peninsulares, como el vínculo entre fe

y medicina, cuidado mixto de la salud espiritual y del cuerpo verificable en los hospitales para peregrinos o las Casas da Misericórdias de Portugal. De allí procede, en las cartas de Nóbrega, la permanente disputa que los padres jesuitas entablan con los *feitiçeiros* brasilindios en torno a la curación de los nativos en las aldeas. En diversas epístolas,¹⁰³ Nóbrega deja entrever que la aplicación del agua del bautismo parecía ocasionar malestares físicos entre los pobladores del litoral brasileño, lo cual perjudicaba el posicionamiento jerárquico de los misioneros dentro de las sociedades amerindias a raíz de las acusaciones que sobre ellos lanzaban los hechiceros. Por el contrario, la sanación de los dolientes a raíz del rezo cristiano era percibido con un carácter milagroso tanto por los jesuitas como por los brasilindios y contribuía a desplazar a los líderes locales del ejercicio del poder tribal.

Una vez desatada la guerra contra los franceses por el control de la Capitanía de Río de Janeiro en 1553, Nóbrega abandonará definitivamente el asentamiento urbano de la Bahía, a la que había regresado en 1556, para dedicarse a la defensa exhaustiva de los *aldeamentos* de San Vicente. Incluso, llevará allí a algunos indios tamoyos desde Río de Janeiro para aumentar la población de esas comunidades religiosas. Aquella zona alejada, aparentemente inmune a los abusos de los conquistadores, fue el margen del espacio colonial portugués en el que Nóbrega pretendió demostrar, en sus cartas, la efectividad del método de conversión apostólico.

Conclusiones

Tanto en Las Casas como en Nóbrega, el hecho de ser testigos de los abusos cometidos contra los indios propició la invención de métodos de conversión menos violentos que los utilizados por los

¹⁰³ En particular, la carta de 1549 dirigida a Navarro y el informe cuatrimestral de 1557 enviado a Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.

conquistadores. Este método precisaba, a su vez, de un lugar diferente para desarrollarse. Los viajes alrededor del espacio colonial, entendido como ámbito de disputa, les permitieron encontrar las regiones propicias cuya dinámica interna, representada en los textos, auguraba la futura eficacia de sus métodos. La Vera Paz y San Vicente, con sus indios dóciles y persuadibles, son los márgenes que muestran un extremo geográfico y discursivo: el del territorio como límite con el Otro y el de la posibilidad de convertir a los indios sin utilizar la violencia. En América, la invención de nuevas geografías para la evangelización de los indios forma parte del discurso geopolítico de la colonización ibérica.

En algún punto, la distancia de las misiones religiosas de Las Casas, Quiroga y Nóbrega respecto de los demás centros urbanos coloniales parece materializar la profecía comunitaria del libro del *Apocalipsis*, erigida sobre dos instancias de prohibición: una dictada por la divinidad cristiana, que expulsa de las murallas de la ciudad sagrada a los temerosos, incrédulos, malditos, homicidas, fornicarios, hechiceros, idólatras y mentirosos (Apoc. 21:8); la otra expresada por el apóstol Juan, que asume el mandato divino a modo de centinela urbano: “No entrará en ella ninguna cosa sucia, o que hace abominación y mentira” (Apoc. 21:27). Con la exclusión moral de los conquistadores españoles y portugueses por su codicia y falta de prudencia, sumada a la mayor o menor segregación de los amerindios antropófagos reacios a las enseñanzas de los predicadores, las nuevas geografías para la evangelización diseñadas por Las Casas, Quiroga y Nóbrega hacen eco de la tradición bíblica y fundan en el espacio colonial un lugar para la utopía cristiana.

* **Guillermo Vitali** es Profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es miembro de la cátedra de Literatura Latinoamericana I-A (Dra. Beatriz Colombi). Becario doctoral del CONICET bajo la dirección

de la Dra. Vanina Tegliá, se especializa en el análisis del discurso evangelizador iberoamericano del período colonial. Actualmente se desempeña como coordinador del Instituto de Literatura Hispanoamericana, dirigido por el Dr. Noé Jitrik, donde radica su investigación. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ediciones críticas de los autores estudiados.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Arias, Santa (2001). *Retórica, historia y polémica. Bartolomé de las Casas y la tradición intelectual renacentista*. Oxford: University Press of America.
- Aspe Armella, Virginia (2018). "Introducción". *Tomás Moro y Vasco de Quiroga. Utopías en América*. Navarra: EUNSA.
- Camenietzki, Carlos Ziller (2005). "O Paraíso Prohibido. A censura à Chronica de Simão de Vasconcelos em 1663". En Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma (eds.), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Casas, Bartolomé de las ([1534-37] 1990). *Del único modo de atraer a los pueblos a la verdadera religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Bartolomé de las (1958). *Opúsculos, cartas y memoriales*. Madrid: Atlas.
- Casas, Bartolomé de las (1986). *Historia de las Indias*. Tomo III. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Chaunu, Pierre (1969). *L'expansion européenne du XIIIe au XVe siècle*. Paris: P.U.F.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez, impressor del Rey.
- Cro, Stelio (1978). "La utopía cristiano-social en el Nuevo Mundo." En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 7, 87.
- Dussel, Enrique (1994). *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural editores.
- Hansen, João Adolfo (2010). *Manuel da Nóbrega*. Recife: Massangana.

- Henríquez Ureña, Pedro (1978). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jáuregui, Carlos A. (2020). *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Lavrin, Asunción (2006). “Cultura virreinal”. En Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana I. Del Descubrimiento al Modernismo*. Madrid: Gredos.
- Martínez Baracs, Rodrigo (2005). *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la “ciudad de Mechuacan”. 1521-1580*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Motolinía ([1555] 1858). “Carta de Fray Toribio de Motolinía al Emperador Carlos V.” En *Colección de documentos para la historia de México*. Vol. I. México: Librería de J. M. Andrade.
- Nóbrega, Manuel da ([1549-60] 1931). *Cartas do Brasil (1549-1560)*. Estudio preliminar de Antonio Franco. Río de Janeiro: Officina Industrial Graphica.
- Pastor, Beatriz ([1988] 1999). *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rabasa, José ([1993] 2009). *De la invención de América. La historiografía española y la formación del eurocentrismo*. México: Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Reyes, Alfonso ([1960] 1997). “Última Tule”, “Tentativas y orientaciones”, “No hay tal lugar...” En *Obras completas*. Tomo XI. México: Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Knopf.
- Teglia, Vanina M. (2021). “la utopía de América”. En Beatriz Colombi (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Aportaciones de la poética de la sensibilidad al archivo de la novela mexicana decimonónica, una lectura política

Mariana Ozuna Castañeda

Poética de la sensibilidad y la obra de Fernández de Lizardi

En 1818 José Joaquín Fernández de Lizardi publicó su segunda y tercera novelas: *Noches tristes* y *La Quijotita y su prima* (1818). *Noches tristes* se diferencia de *El Periquillo Sarniento* y de *La Quijotita* en su brevedad, publicada en un solo tomo en octavo. *Noches tristes* es una novela dialogada, género que no gozó de popularidad durante el siglo XIX, pero sí durante el anterior.¹⁰⁴ A pesar de que ha sido ignorada por los estudiosos, *Noches tristes* puede calificarse de éxito editorial, pues es la única novela que logró dos ediciones en vida del autor; en la segunda, Lizardi añadió un episodio y amplió su título a *Noches tristes y Día alegre*, para esta segunda edición la novelita formó parte de un proyecto editorial mayor: *Ratos entretenidos, o Miscelánea útil y curiosa*.¹⁰⁵

Considero que una de las razones para que *Noches tristes* en especial haya sido “olvidada” es que no responde al gusto y paradigma de lectura de la historiografía romántica que organizó el canon literario decimonónico. Lizardi asienta que su obra imita las *Noches lúgubres* de José Cadalso, pieza considerada ya bajo la influencia del romanticismo. Tal confesada filiación de Lizardi, junto con el hecho de que

¹⁰⁴ Baste mencionar la famosa y perseguida *Jacques el fatalista* de Denis Diderot.

¹⁰⁵ *Ratos entretenidos, o Miscelánea útil y curiosa, compuesta de varias piezas ya impresas*. Dala a luz D. J. J. F. de L. 2 tomos. México: Reimpreso en la oficina de don Alejandro Valdés, calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1819. En el tomo II de la miscelánea se publica *Noches tristes* ocupa de la p. 107 a 270, cada capítulo o noche está precedido por un grabado alusivo, y con esta obra cierra la miscelánea.

él mismo insertó en sus *Ratos entretenidos* la obra del peninsular,¹⁰⁶ han bastado para que las *Noches...* de Lizardi se piense salpicada de tempranos tintes románticos en tierras novohispanas,¹⁰⁷ juicio que revela el interés por establecer un canon *en paralelo* con el desarrollo de las corrientes literarias entre la literatura hispánica peninsular y las producciones americanas. Una de las motivaciones para abrazar la mirada romántica y realista sobre la novelística lizardiana —y sobre la que se produce posteriormente en América Latina durante tal centuria—, es la de avalar una historia específica (Del Gizzo: 51), esto es, la historia política liberal que daba fecha de nacimiento a México como nación independiente en 1821. El complejo proceso social y político se subsume al deseo de libertad —atributo del romanticismo literario— del sector criollo, que en esta narrativa se presenta homogéneo. Uno de los efectos de esta mirada sobre la conformación del canon fue la de suprimir, en el sentido derridiano (1997: 35-37), los afluentes dieciochescos que continuaron resonando en la cultura literaria en tanto correlato de los proyectos políticos liberal y conservador.

Me aproximo a *Noches tristes* como punto de entrada paradigmático para restituir la llamada estética de la cultura de la sensibilidad al archivo estético y político del siglo XIX mexicano, específicamente me

¹⁰⁶ *Noches lúgubres* se encuentra en el tomo II, pp. 57-103, con el subtítulo “imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young” que a su vez había aparecido en la portada de la edición barcelonesa de 1798. En la miscelánea de Fernández de Lizardi se añade un “Apéndice a las Noches del coronel Cadalso”.

¹⁰⁷ En el “Prólogo” de Felipe Reyes Palacios a la edición de *El Periquillo* y de *Noches tristes* (Obras VIII y IX), el estudioso señala: “De manera que todo síntoma de romanticismo que pueda advertirse en las *Noches tristes y día alegre* está supeditado a, y en gran parte mediatizado por, el propósito didáctico, surgido esta vez de una actitud de rectificación del diálogo caldesiano” (XXXV). Y refiere la autoridad del afamado autor Agustín Yáñez, en la edición de 1943 a *Noches tristes*, dice Reyes Palacios: “Yáñez destaca, por otra parte, la idealización de la mujer y de la familia —antitética al punto de vista de Cadalso—, como muestra temprana de lo que sí sería un auténtico romanticismo hispanoamericano de entraña cristiana.” (XXXIV).

pregunto: ¿cuáles fueron las contribuciones en términos de representación simbólica política y social por parte de la literatura de la sensibilidad durante el proceso que terminaría con la independencia política en México? La poética de lo sensible en Europa había modelado el tipo de sujetos políticos necesarios de cara al resquebrajamiento del Antiguo Régimen (Ellis 1996), y estos sujetos y su visión de mundo serán replicados, apropiados y adaptados por los sectores criollos letrados que se identifican con el proceso de secularización promovido por la cultura ilustrada (Castro-Gómez: 21-64).

La sensibilidad que transforma

En 1742 y 1745, Edward Young publicó *The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death & Immortality*, extenso poema en nueve partes (las primeras siete noches en 1742, las restantes dos en 1745). Esta obra gozó de intensa popularidad, fue traducida al alemán, italiano, portugués, sueco, magyar, francés y al castellano (Young: 23).¹⁰⁸ La magnífica traducción en verso castellano de Juan de Escoiquiz permite apreciar emotiva introspección que reflexiona explicando los efectos e ideas en torno a: la muerte, la amistad, el tiempo, las miserias de la vida, no sólo se trata de comprender sino de explorar los sentimientos que estas circunstancias engendran en el corazón humano y hallar así consuelo, paz y esperanza en dios. *Noches lúgubres* de José Cadalso apareció con el subtítulo “imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young” en la portada de la edición barcelonesa de 1798, narra los tres intentos de un enamorado por desenterrar el cadáver de su amada, la desesperación pasional en extremo es el tono de la obra del coronel, pero su obra es distante del modelo no sólo por

¹⁰⁸ Hay excelente traducción de Juan de Escoiquiz, en *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error, y traducidas del inglés al castellano por...*, 3 ts. Madrid: Imprenta Real, 1804.

el tono, sino porque la muerte es enfrentada a partir de valores diferentes: con Young, la metafísica del alma y el corazón, el consuelo en la inmortalidad, la resignación y la meditación acerca de la providencia; en tanto que la pieza de Cadalso rezuma la tragedia materialista que forma parte de la estética romántica: el personaje Tediato se niega a aceptar la muerte de su amada y, transportado por la potencia de su dolor, desea llevar el cadáver de la fallecida a su casa; la necrofilia simbólica forma parte del código romántico. En la novelita de Fernández de Lizardi, la injusticia y tragedias que el protagonista Teófilo padece durante cuatro noches, serán analizadas por el personaje en un lenguaje sensible que lo lleva constantemente a rendirse gustoso ante los inescrutables designios de la providencia divina, y sus lamentaciones van precedidas por ruegos y resignación; no hay pues rebeldía, sino fiel aceptación y confianza en poner su vida en manos de dios. Mientras el Tediato de Cadalso desea la muerte (noche segunda), el Teófilo de Lizardi agradece a dios que se la preserve para hacer de ella una obra de virtudes dignas de premio (noche primera).¹⁰⁹

Ahora bien, más que reivindicar formalmente a la poética de la sensibilidad, me interesa su potencia política; si asumimos la perspectiva de Michel Foucault de que el archivo no es sólo una institución sino “la ley de lo que puede ser dicho” (170), en este sentido indagar sobre la poética sentimental o de la sensibilidad permite, por un lado, cuestionar la historia literaria (mostrar sus discontinuidades) y, por otro, conocer los sustentos incuestionados del relato nacionalista criollo. ¿Qué puede ser dicho en el marco de referencia de la literatura de la sensibilidad? O dicho de otro modo ¿qué autoriza a decir dicha poé-

¹⁰⁹ En “Fernández de Lizardi and His Foreign Sources for *Las noches tristes*”, Myra L. Yancey, apuntaba ya que si hay una influencia en la novelita dialogada de Lizardi ha de atribuirse a Young y no a Cadalso. *Hispanic Review*, vol. 9, no. 3 (jul., 1941), University of Pennsylvania Press, 394-397.

tica? La reinserción de la poética de la sensibilidad en el archivo literario revela aquellas ideas que constituyeron al proyecto político criollo (del cual era partícipe Lizardi) que prolongaría la colonialidad del poder y la desigualdad social (Quijano 1992).

La cultura de la sensibilidad se soportaba en la comprensión radicalmente optimista de la naturaleza humana, capaz corporal y mentalmente para el gobierno de sí y de otros, engendrando en sí misma lo necesario para instaurar un orden social justo y virtuoso, siempre y cuando dicha naturaleza fuera moldeada (Baker-Benfield 1992). El personaje de Cadalso desea la muerte porque ha recibido un golpe del destino, el mundo se reduce por el agrandamiento de su pena. Mientras que el origen de los males del Teófilo lizardiano es una injusticia atribuible al despotismo de la estructura colonial. El tema subyacente es la enmienda —no la derogación— de las formas de procuración de justicia y de gobierno de la sociedad. Los más aptos para llevarla a cabo son los sujetos conscientes y capaces, quienes como Teófilo encarnan los valores de la civilización, entre ellos el refinamiento de la sensibilidad que los hace partícipes de virtudes socialmente deseables, solo ellos pueden velar por los más ignorantes o desventurados sin pretender erradicar los fundamentos sociales de sus males, sino “aliviándolos”.

A decir de Markman Ellis, la noción de sensibilidad atraviesa en la época diferentes campos de conocimiento: la historia de las ideas (la filosofía censista moral), la historia de la estética (teorías del gusto), la historia de la religión (libre pensamiento y el ascenso de la filantropía), la historia de la economía política (humanismo civil y *le doux commerce* “dulce comercio”), la historia de la ciencia (fisiología y óptica), la historia de la sexualidad (manuales de conducta y la emergencia de la mujer doméstica), la historia de la cultura popular (periódicos y cultura popular escrita). Y la novela de la sensibilidad enhebraba estos diferentes discursos (Ellis: 8). Había una voluntad de comprensión de

las reacciones humanas ante el mundo incluyendo los saberes corporales: sentir se convirtió en clave para el autoconocimiento, el conocimiento de otros y de la realidad (Barker-Benfield 1992).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la poética hegemónica y popular de la novela en Inglaterra, Francia, Alemania y España era la de la sensibilidad (Cohen 1999). La impronta de dicha cultura literaria puede rastrearse en la América hispánica, donde circularon *Pamela* y *Clara Harlowe* de Richardson, o bien en misceláneas u obras en prosa que circularon ampliamente, como *Las veladas de la quinta* de Madame de Genlis, *Experimentos de sensibilidad, historias y novelas* de François Marie Thomas de Baculard d' Arnaud, o bien *El viajador sensible* de François Vernes, traducidas todas del francés.¹¹⁰ Tales modelos dieron frutos en plumas españolas como *Voz de la naturaleza, Memorias o anécdotas curiosas e instructivas* (1787-1792), del peninsular Ignacio García Malo; y por supuesto *Noches tristes*.

La naturaleza sensible se atribuía a las mujeres, de manera que esta nueva perspectiva sobre la condición humana tuvo al menos dos efectos en la configuración de la subjetividad esperada en los sujetos civilizados: por un lado, la “feminización” equiparable a cierto grado de

¹¹⁰ Véase el catálogo digital de Cristina Gómez Álvarez en *Navegar con libros*, que consigna los títulos que circularon en la Nueva España: una edición de 1794-1796 de *Clara Harlowe* traducida al castellano por Joseph Marcos Gutiérrez y una de *Pamela Andrews*, de 1794-1795, “traducida del inglés, corregida y acomodada a nuestras costumbres por el traductor”, cuyo nombre no se registra. Aparece en el mismo catálogo también *Las veladas de la quinta...* traducida por Fernando de Guillemán en 3 vols. en 1788; y de François Marie Thomas de Baculard d' Arnaud se asientan cuatro títulos: *Eufemia ó el triunfo de la religión: Drama dividido en tres actos*, traducido del francés, 1790; *Experimentos de sensibilidad, historias y novelas*, 4 vols., traducción del francés al castellano por Juan Corradi, 1794; *Lorimón, o, El hombre según es*, traducción del francés al español por D. J. M. de C., 1804-1805, en 4 vols.; y *Recreaciones y desahogos del hombre sensible, sucesos verdaderos, exemplos sublimes, heróycos y virtuosos, conformes á las máximas de la sana filosofía y de la religión, para las personas de todos los estados*, de 1798- 1799, en 6 vols.

sofisticación, de mejora del carácter, promovió una masculinidad distinta; mientras el exceso de sensibilidad generaba vulnerabilidad y fragilidad en las mujeres (Barker-Benfield: 37-153). La literatura de la sensibilidad desarrolló el “lenguaje del corazón”,¹¹¹ que fue encarnado en personajes, situaciones, ambientes y tópicos. La importancia de la cultura de la sensibilidad estriba en cómo entrelaza cuerpo, mente y moral:

Sentiment es un refinamiento moral de la emoción, el cual nos anima a realizar los dictados de la Razón, e introduce elegancia y decoro a los deberes de la Moralidad, que son totalmente sentidas por la mente Sentimental, aunque no es fácil de definir. Adorna nuestras acciones con cierta delicadeza, que no solamente las hace justas, sino luminosas. (*Mattilda, or the Efforts of Virtue*, 1785, citado por Ellis: 5)¹¹²

La ternura, la compasión, la ira, la prudencia se valoran en tanto son respuestas de la mente y del cuerpo que conducen a opiniones y acciones; como lo indica Samuel Johnson en palabras de Ildiko Csengei, “sensible” es quien expresa “una gama de cualidades que incluía la percepción mental y de los sentidos, la cualidad de ser afectado por el bien o el mal moral, así como tener una rápida sensación (opinión, intuición) intelectual.” (4).¹¹³ Educar es conducir las emociones a que

¹¹¹ Ildiko Csengei, citando los estudios de Janet Todd y R. F. Brissenden, coincide con ellos en considerar la sensibilidad del siglo XVIII como “sistema de significado frecuentemente referido como ‘lenguaje del corazón’, con su vocabulario distintivo y una colección de signos y síntomas físicos” (5, las traducciones son mías a menos de que se indique lo contrario).

¹¹² “*Sentiment* is a refinement of moral feeling, which animates us in performing the dictates of Reason, and introduces many graces and decorums to the great duties of Morality, which are plainly felt by the Sentimental mind, though not easily defined. It adorns our actions with a certain delicacy, which not only makes them just, but bright.”

¹¹³ “a range of qualities that included perceptibility by the mind and by the senses, the quality of being affected by moral good or ill, as well as having quick intellectual

están expuestas las personas en las circunstancias del mundo por medio de la reflexión, esto redundará en introspección, y en una sociedad moral: que ante un hecho o acción asuma una respuesta emocional como información para elegir entre el bien y el mal para mejorar el estado de otros.

El sentimiento proviene de los sentidos, del sistema nervioso; en esta literatura los personajes lloran profusamente movidos por la felicidad, el dolor, se sonrojan de vergüenza, pasión, ira, frustración, sufren ataques, palideces, el asombro los desmaya, el terror los inmoviliza; es éste el lenguaje del corazón. Estas reacciones y sentimientos se originan en situaciones del mundo y al mundo regresan como acciones enmarcadas en altísimos principios morales, una vez que el personaje medita sus emociones y concluye qué postura asumir para hacer lo que mejor cumpla con dichos principios. Así Teófilo se esmera en ayudar a quienes le salen al paso, en la segunda noche desata a Martín, un hombre del campo a quien sus asaltantes dejaron para morir, y en la tercera noche socorre a la mujer de Martín antes de que muera y le practica una cesárea urgente para bautizar al nonato; no conforme con esto, obsequia su reloj al campesino pobre para el auxilio de sus hijos y darle sepultura al cadáver de la esposa. Teófilo —su nombre no oculta nada— elegirá hacer el bien en cada ocasión. Sucede también en la “Noche segunda” con Rodrigo, acompañante de Teófilo en el camino hacia Acapulco, cuando éste va en pos de su esposa e hijos; Rodrigo es un joven parricida, quien descreo de la misericordia divina y no se arrepiente de su crimen, Teófilo le habla del amor incondicional divino y de cómo por medio de la religión puede lograr la tranquilidad de su espíritu. Este proceso de conocimiento va de la circunstancia del mundo exterior al mundo interior de las emociones del personaje. Éste examina constantemente lo que sucede, siente, piensa

feeling. The colloquial, low use of the word interestingly coincides with how we understand the word today, that is, by reasonable, judicious, wise.”

y hace, enunciándolo y caracterizándolo en el marco de sus ideas y con un lenguaje que ha de hacer sentir al lector, de ahí la lentitud en la sucesión de las acciones:

Rodrigo.—¿Qué he de esperar? ¡Mal haya mi existencia!...

Teófilo.—¡Qué espanto! A la luz de este relámpago he visto despeñarse desde esta cima al infeliz Rodrigo. ¡Rodrigo!... ¡Rodrigo!... No responde. El infeliz cayó en un impetuoso arroyo y ha muerto impenitente. ¡Desdichado! Su crimen lo condujo a la desesperación y ésta a la impenitencia final. ¡Terrible estado!

Pero ¡válgame Dios!, qué cerca estuve yo de acompañarlo en tan aciaga muerte, si la atmósfera encendida tan a tiempo no me avisara de mi próximo peligro. ¡Oh, Providencia benéfica!, yo adoro tus decretos, y cosida la cara con la tierra alabaré y bendeciré tus admirables giros.

¿Mas qué hago aquí? Ya parece que los aguaceros son menos fuertes; dentro de un rato es de creer que cesarán del todo, y que disipándose las ya delgadas nubes abrirán el paso a alguna claridad. Me volveré por donde vine. Alta Providencia, en quien confío, sostenme en esta espantosa y tristísima noche, y dirige mis inciertos pasos para que no me conduzcan al precipicio...

En efecto, el agua cesó, el horizonte se va limpiando y no tarda la aurora en dejarse ver. ¡Oh, qué noche tan amarga ha sido ésta! Anoche, sepultado en una oscura prisión, pensaba que no podía tener otra peor; mas ésta ha sido más fatal, aunque por otra parte más provechosa para mí.

En medio de las incomodidades del recio temporal, del temor de los frecuentes rayos, del desvelo, de la fatiga y de la incertidumbre del lugar en donde me hallo, me ha proporcionado mil saludables recuerdos el triste fracaso de Rodrigo. ¡Qué desgracia!, ¡qué infelicidad la de ese hombre y la de su padre! Éstas sí son desgracias, éstos sí son verdaderos males y trabajos irreparables. (445)

En la novela dialogada, el mundo narrado y su despliegue recaen en la voz de Teófilo o de los otros personajes: ambientación, juicios y ponderaciones sobre lo que está sucediendo pasan por esas voces. Las exclamaciones y preguntas retóricas son procedimientos apelativos, didácticos y signos de lo conversacional en el género; las acciones del personaje, sus emociones y pensamientos se desenvuelven mientras se narra, la instancia narrativa y la diégesis se sobreponen, ralentizando para el lector las acciones del mundo narrado. Ésta sea quizá una razón formal que desplazó al género frente a la incesante sucesión de acciones y suspensos que ofrecerá la novela romántica y realista.

Re-impresión y supresión en el archivo de la sensibilidad, el caso de Lizardi-Teófilo

Ahora bien, ¿por qué Teófilo elige el bien y hace el bien? Es en este punto que se evidencia la potencia política de la poética de la sensibilidad para el relato criollo letrado: ¿qué condiciones permiten que Teófilo haga el bien en todo momento a diferencia de Martín?, ¿a quién representa Teófilo —y a quién no— en términos de los sectores sociales novohispanos? *Noches tristes* dibuja al ciudadano ideal: varón, cristiano, instruido, caritativo, representante del sector de individuos que piensa sus circunstancias para influir benéficamente en ellas. De ahí que sea, más que útil, necesario enmarcar la novela en la circunstancia política de la época de 1812 a 1822.

Teófilo es arrestado, su casa cateada y puesto en prisión, todo esto se hace con atropello, violencia, amenazas; es tratado como criminal. Ya sometido se le pide soborno, se le hace caminar a fuerza del látigo, y se le confina a un oscuro calabozo donde además yace el cadáver de un salteador ajusticiado (Noche primera). Lizardi ofrece un diagnóstico de un drama político que encarna él mismo, pues había sufrido encarcelamiento en 1812 bajo circunstancias semejantes. En 1822 Lizardi narra:

[El virrey Francisco Xavier Venegas] suprimió la libertad de imprenta y decretó mi prisión, a la que fui arrastrado a las tres de la mañana del 7 de diciembre de [1]812, acompañado del receptor Roldán y otros pajarracos de su calaña que viven. Se me sorprendió con más de sesenta hombres. ¡Tanto era el temor que me tenían por mi opinión! A esa hora me condujeron a la Cárcel de Corte, al cuarto de prisiones, es decir, a un calabozo estrecho, en donde luego que comenzó a rayar la aurora y entró alguna luz por la pequeña ventanilla que tiene, me vi rodeado de los horrores de la muerte y de la infamia, porque no veía sino sacos de ajusticiados, cadenas, grillos, cordeles, mascadas, cubas y serones, pronósticos todos de mi última existencia.

A las cinco, fue el carcelero Varrón, haciendo un tremendo ruido con las llaves, que yo creí precursor de grillos y cadenas que me iban a poner. Sacóme, y preguntándole a dónde me llevaba, me dijo: a la capilla. Considérese cuál sería mi sorpresa. Llévome, en efecto, al olvido, un cuartito que hay en la capilla donde se depositan los ajusticiados. Por horas esperaba yo al sacerdote que me había de auxiliar, considerándome ya ahorcado, mirando el altar donde les dan el viático a estos infelices, la tarimita donde duermen, el confesonario donde se confiesan, la silla donde se sientan, etcétera. (Palacios 1990b: 431, n. 14)

Lizardi aclara respecto de este párrafo: “A esto alude la primera de mis *Noches tristes*” (Palacios 1990b: 431, n. 14), relacionando su detención en 1812 con la de Teófilo narrada seis años después, en 1818 y de nuevo en 1819. La injusticia sufrida por Lizardi y narrada como origen de los infortunios de Teófilo, funge como re-impresión, una copia ficticia del original biográfico, y por otra parte tiene un efecto de supresión; tanto la re-impresión como el efecto de supresión son formas de archivación (Derrida: 36).

Enumero sintéticamente: primero, en 1812, Lizardi es encarcelado por publicar una crítica al Bando del virrey Venegas para perseguir a los curas insurgentes, el virrey suspende la libertad de imprenta que

había sido garantizada por las Cortes de Cádiz ese mismo año en que se promulgó la Constitución; luego, en 1814, Fernando VII retorna al trono español, reinstala la monarquía absolutista y deroga la Constitución de 1812 y, tercero, en 1818, Lizardi re-narra en las *Noches tristes* su arresto, hace resonar dos momentos de un mismo devenir: su arresto en 1812 y aquello que había sido borrado por el monarca español en 1814. *Noches tristes* es pues una evocación de la potencia “del futuro que fue”, del por-venir suprimido por Fernando VII y que fue consignado en una ley que Lizardi mantiene en latencia frente al olvido al que fue arrojada.

Para hacer patente de qué manera la detención de Lizardi-Teófilo guarda en sí la latencia de por-venir ido, acudo a la Constitución gaditana en su título V “De los tribunales y de la administración de justicia en lo civil y en lo criminal”. Los artículos del capítulo III plasman la injusticia del arresto de Lizardi-Teófilo: “Artículo 287. Ningún español podrá ser preso sin que proceda información sumaria del hecho [...] y asimismo un mandamiento del juez por escrito”; “Art. 297. Se dispondrán las cárceles de manera que sirvan para asegurar y no para molestar a los presos; así el alcalde tendrá a estos en buena custodia, y separados los que el juez mande tener sin comunicación, pero nunca en calabozos subterráneos ni malsanos”; “Art. 303. No se usará nunca del tormento ni de los apremios”; “Art. 306. No podrá ser allanada la casa de ningún español, sino en los casos en los que determine la ley para el buen orden y seguridad del Estado.” El arresto de Teófilo retrotrae al lector a aquel pasado ido, no como sueño o utopía futura, sino en tanto hecho que fue efectivamente realizado y luego violentamente suprimido. El gesto narrativo de Lizardi sería un movimiento de restitución al archivo histórico del triunfo del proyecto político criollo americano: las Cortes de Cádiz y la promulgación de la Constitución de 1812.

Sin embargo, la restitución del recuerdo de dichos logros constitucionales en la novela, augura que la “injusticia” cometida contra Teófilo-Lizardi puede ser resarcida por la ley y, si aceptamos la propuesta sentimental de *Noches tristes y Día alegre*, a Teófilo representante de los criollos le espera no sólo la justicia merecida en su liberación, sino también la felicidad merecida en el encuentro con su amada esposa y sus hijos, felicidad además doblemente premiada por la herencia que, “providencialmente”, recibe su esposa.

Ahora bien, la Constitución de Cádiz garantizaba el tratamiento de ciudadano español según su artículo 18 a “aquellos españoles que por ambas líneas traen su origen de los dominios españoles de ambos hemisferios”,¹¹⁴ de suerte que las injusticias sufridas por Lizardi-Teófilo lo son sólo en la medida en que son reconocidas por la Constitución, es decir, son injusticias porque las padeció uno acreditado como ciudadano. A partir de la lógica colonial de la limpieza de sangre criollo y ciudadano son pues equiparables; de manera que la re-impresión como estrategia para abrir el archivo histórico contiene además de una supresión un silenciamiento de mayor impacto en el proyecto de nación: se silencian los encarcelamientos, violencias y vejaciones padecidas por la población incapacitada para acreditarse como criolla. En la novela, no se discute la limpieza de sangre, sino que se asume como hecho político social, como mecanismo que articula la jerarquía del poder (Castro-Gómez: 68-139). La ciudadanía no discutida —la que naturalizará como representación estereotípica— será encarnada en el perfecto y criollo Teófilo de *Noches tristes* y en su leal y altruista esposa, Dorotea protagonista de “Día alegre”. Ambos modelos de individuos se repetirán incesantemente en la literatura decimonónica, al

¹¹⁴ En el artículo 22 se establece que los afrodescendientes no son ciudadanos, pero que pueden llegar a serlo pues “les queda abierta la puerta de la virtud y del merecimiento para ser ciudadanos”.

respecto asienta Bhekizizwe Peterson: el archivo literario es un ordenamiento de la herencia simbólica, una herencia discursiva que se posicionó a partir de su repetición por encima de otras (29).

Finalmente, en este periodo de transición política la poética de la sensibilidad acompaña y proporciona un código prestigioso al proceso de reorganización de las subordinaciones sociales en torno (y por debajo) al sector criollo, a partir del vínculo entre razón, cuerpo y moral, considerado propio sólo en algunos sujetos: Teófilo es moralmente superior a sus carceleros, al parricida e impío Rodrigo, e incluso que el bondadoso aunque ignorante y pobre Martín, no sólo porque comprende las desgracias y circunstancias de cada uno de ellos, ¡mejor que ellos mismos!, sino porque su empatía —baluarte de las naturalezas sensibles— le permite el escrutinio de sí y de los demás, su saber es el único capaz de aliviarlos a todos, y excluye a los otros (por ser inferiores sensiblemente) de examinarlo a él. La poética de la sensibilidad formaba parte de la ley de lo decible pues reunía los acuerdos científicos, filosóficos, políticos, económicos y sociales de la época, escribir en dicha clave hizo decible y adjudicable el triunfo del sector representado por Lizardi-Teófilo —y sólo de ese sector— como el triunfo de la justicia sobre el despotismo.

* **Mariana Ozuna Castañeda** es Doctora en letras, profesora titular de literatura mexicana siglo XIX. Autora de *La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería, Nueva España (1808-1820)* (Madrid-México: UNAM-Trama, 2018); y del portal Literatura de la independencia mexicana en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.

Referencias bibliográficas

- Barker-Benfield, G. J. (1992). *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Cadalso, José. *Noches lúgubres por el coronel ...* Imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young. Con superior permiso, Barcelona: En la imprenta de Sastres, año de M.DCC.XCVIII [en 8º, incluye *D. Sancho García, conde de Castilla*, tragedia española original, por el coronel ..., *Noches lúgubres* ocupa las páginas 1-33]
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cohen, Margaret (1999). *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Constitución de Cádiz, 1812. Gobierno de México, www.diputados.gob.mx
- Csengei, Ildiko (2012). *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Del Gizzo, Luciana (2018). “El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria”, *Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Dossier Por un contra-archivo latinoamericano. Imágenes de la disidencia en América Latina, (5): 45-69.
- Ellis, Markman (1996). *The Politics of Sensibility. Race, Gender and Commerce in the sentimental novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1819). *Ratos entretenidos, o Miscelánea útil y curiosa, compuesta de varias piezas ya impresas*. Dala a luz D. J. J.

- F. de L. 2 tomos. México: Reimpreso en la oficina de don Alejandro Valdés.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1990). *Obras IX-Novelas. El Periquillo Sarniento. Noches tristes y Día alegre*. México: UNAM.
- Foucault, Michel (2009). *Arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez Álvarez, Cristina (2011). *Navegar con libros. El comercio de libros entre España y Nueva España (1850-1820)*. Madrid: UNAM/Trama
- Ozuna Castañeda, Mariana (2021). “La apuesta por el sujeto sensible”, J. J. Fernández de Lizardi, *Noches tristes y Día alegre*. México: UNAM.
- Peterson, Bhekizizwe (2002). “The Archives and the Political Imaginary”, C. Hamilton et al. (eds.). *Refiguring the Archive*. Cape Town: Kluwer Academic Publishers, 29-35.
- Quijano, Aníbal (1992). “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”. *Perú Indígena* 13 (29): 11-20
- Reyes Palacios, Felipe (1990a). “Prólogo” a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras VIII-Novelas*. México: UNAM.
- Reyes Palacios, Felipe (1990b). José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras IX-Novelas. El Periquillo Sarniento. Noches tristes y Día alegre*. México: UNAM.
- Yancey, Myra L. (1941). “Fernández de Lizardi and His Foreign Sources for *Las noches tristes*”. *Hispanic Review*, 9 (3: 394-397)
- Young, Edward (2020). *Complete works*. Hastings: Delphi Classics.

XVIII

**Literatura para niños y jóvenes, crítica,
edición: hacia una historización del campo**

Mediar la edad: análisis histórico-crítico de la cuestión etaria en colecciones editoriales para la infancia (1940-1950)

Gabriela Laura Purvis*

Mediar la edad en las colecciones editoriales para la infancia: aportes para un debate

A partir del relevamiento de catálogos, avisos publicitarios y otras fuentes primarias, el presente trabajo aborda las vinculaciones y tensiones entre ciertas configuraciones discursivas del período estudiado acerca del desarrollo infantil -representadas en las voces de editores así como otras que oficiaron como una incipiente crítica- y algunas de las propuestas concretas de mediación editorial plasmadas en las distintas series y/o colecciones infantiles.

Si bien la cuestión (la tematización) de la edad dentro la literatura argentina destinada a la infancia es un debate que viene desarrollándose desde hace décadas, se afirma que su inclusión dentro del campo de la literatura para niños y niñas (en adelante, LPN) como tópico es relativamente reciente. Hoy se asume que definir rangos etarios como principal criterio de selección de obras para la infancia, puede ser excluyente y se deja oír el lema “no hay textos para cada edad, sino un texto para cada lector”. Este trabajo se propone contribuir a dicha discusión desde una perspectiva histórico- crítica.

En términos conceptuales y a los fines de este trabajo, se piensa la edad como categoría histórica y socialmente construida y se indaga en el modo en que, como categoría editorial, definió un tipo de lectorado específico así como ciertas competencias literarias asociadas al mismo. Para aportar a un debate acerca de la edad como tópico en la LPN se retoman las ideas de algunos teóricos como Steven Mintz (2008) quien en su artículo “Reflexiones sobre la edad como categoría de

análisis histórico” sostiene que esta es, sobre todo, un sistema de relaciones de poder, como tal prescriptivo y que “aunque al igual que el género, la edad está enraizada en la biología (...) las categorías de edad no son naturales; (...) están imbuidas de supuestos culturales, significado y valores”(3).

Interesa, al mismo tiempo, recuperar los desarrollos teóricos de María Nikolajeva (2009) quien en su artículo “Teoría, post -teoría y teoría aetonormativa” piensa la cuestión del poder en la LIJ desde la heterología (o el discurso sobre el otro)¹¹⁵, paradigma que se ocupa de estudiar las posiciones de poder desiguales, tanto en la vida real como en la literatura, producidas por las diferencias de género, edad, nacionalidad, raza, entre otras. En el mencionado artículo Nikolajeva sostiene que “la literatura para niños es un arte y una forma de comunicación única, creada intencionalmente por aquellos que tienen poder para los que no lo tienen.” (13). La investigadora acuña la noción de “aetonormatividad” (*aetonormativity*)¹¹⁶ para dar cuenta de cómo ciertos discursos sobre la edad y el desarrollo se traducen en normas adultocéntricas y como tales, desiguales y asimétricas. Asimismo, desde este enfoque, se sugiere que la infancia y la adultez son dos condiciones humanas normales y diferenciales desde sus lógicas, aunque en la práctica, sostiene Nikolajeva, “se le sigue dando prioridad a la normatividad adulta en textos destinados a las infancias.” (16)¹¹⁷

Analizar la cuestión de la edad en la LPN lleva a considerar, también, las representaciones de infancia subyacentes en esta literatura en cada

¹¹⁵ Concepto acuñado por Michel de Certeau (Nikolajeva 2009).

¹¹⁶ “Aeto”, raíz latina que indica relativo a la edad. En Nikolajeva, M. (2009).

¹¹⁷ Así, un enfoque heterológico de la literatura para niños y niñas echaría luz sobre el grado de alteridad adulta en los textos destinados a los niños. Nikolajeva habla de ‘grado de alteridad’ ya que para la autora aquella “es inevitable por definición en la escritura para niños.”, desde el momento en que son los adultos quienes escriben los textos que leerán los niños.” (2009:13)

época histórica. Se ha naturalizado concebir la infancia unida a la edad: si la infancia es ese periodo biológico que transcurre desde el nacimiento hasta la entrada en la pubertad basado en las etapas del desarrollo fisiológico existen, entonces, ciertas actividades y objetos (libros y lecturas) que se adecuan -y se prescriben- mejor a un periodo que a otro. Para el período abordado en este trabajo los imaginarios sobre la infancia estuvieron fuertemente determinados por la edad y los discursos asociados sobre el desarrollo infantil y sus etapas. Estas retóricas, sustentadas en interpretaciones rígidas de investigaciones de base psicológica sobre la evolución del conocimiento infantil, incidieron en la “mediación editorial” operada en la edición de libros, toda vez que la edad se erigió como criterio organizador de las colecciones con destinatario infantil. Del mismo modo, lo etario se reflejó editorialmente en la convivencia de diferentes materialidades en las colecciones o series: se concibieron distintos tipos de libros, según las edades, con diversidad de soportes y formatos. Al respecto, en un artículo de la época, Nicolás Gibelli, editor de Codex, señala los caracteres gráficos que predominan en el libro infantil, diferenciándolo del libro adulto:

una mayor solidez, el empleo de papeles blancos y alegres que se presten para las impresiones coloreadas, formatos variables según la edad del lector y el carácter del libro, y que permitan cajas graciosas y fáciles de ilustrar, tipos más legibles, a ser posible muy interlineados. (Gaceta del Libro, 1946, 21, 62)

Como ejemplo de correspondencia entre edad y formato puede mencionarse el caso de los “libros -juguetes” destinados a los lectores más pequeños. En este sentido, se coincide con Carolina Tosi (2019) quien siguiendo a Chartier, afirma que “las intervenciones editoriales propiamente dichas están, no en el texto mismo, sino en las elecciones hechas en función de los públicos a los que apuntan.” (6)

Este artículo indaga entonces en cómo las consideraciones sobre las etapas del desarrollo infantil y lo etario incidieron en la “puesta en libro”, en las “operaciones del taller” (Chartier 1993), “mediación editorial”, (Tosi 2019) de los distintos sellos analizados a la hora de organizar sus colecciones infantiles. Las categorías y clasificaciones editoriales según un criterio etario permitieron a los editores diferenciar su producción y distinguirse en el espacio editorial en un período en que las publicaciones para niños y niñas se encontraban en pleno auge y crecimiento¹¹⁸.

Configuraciones discursivas sobre el desarrollo infantil y segmentación etaria en las colecciones editoriales para la infancia

Durante el siglo veinte, se identificó la edad con hitos del desarrollo y con normas y expectativas claramente definidas para cada etapa de la vida (Mintz 2008). El mundo editorial dedicado a la infancia fue también atravesado por esta variable: tanto las publicidades, las recomendaciones bibliográficas, los artículos en boletines y anuncios editoriales como la crítica incipiente de la época dan cuenta de esta preocupación por la edad. Aparecen, tempranamente discursos sobre el desarrollo infantil y su relación con el libro *conveniente* para la niñez, que prescriben lecturas apropiadas tanto en temáticas como en formato. Se estableció entonces un paralelismo entre estos discursos sobre el desarrollo y los distintos tipos de libros que debían editarse; así, como se viene sosteniendo, las propuestas editoriales hicieron efectiva estas consideraciones en sus colecciones infantiles. Los discursos mencionados dieron lugar a prescripciones que definieron “lecturas y/o libros adecuados según la edad”: se trataba de “...dotar a la niñez del libro que le corresponde” (GL, 1946, 2, 14; 39). Una de estas voces fue la del mencionado editor de Codex, Nicolás Gibelli, quien en el

¹¹⁸ El trabajo se inscribe en la denominada “Época de oro de la industria editorial argentina”, que va desde los años 1938 a 1955 (José Luis de Diego 2014)

apartado ‘Consideraciones pedagógicas’ de su artículo “Notas sobre el Libro Infantil” caracteriza las distintas etapas y/o edades del desarrollo infantil y juvenil a las que hace corresponder distintos tipos de libros (con sus consecuentes tipos de textos e ilustraciones, acordes a las edades de los lectores)¹¹⁹. Así, clasifica en cuatro las edades del desenvolvimiento infantil: la primera, llamada *de manipulación*, se ubica entre los dos y los tres años de edad y es aquella en la que los niños quieren “alcanzar todo con sus manos”. A ella corresponden los “libros impresos en material que no sea papel” y que tengan “colores llamativos y simples al mismo tiempo” (62-63). El segundo estadio -correspondiente al *simbolismo infantil*-, según el editor, la etapa más difícil de satisfacer desde el punto de vista editorial, empieza cuando el niño solicita “cuéntame un cuento” y abarca desde los tres hasta los ocho años. Gibelli afirma que, si bien los clásicos “cuentos de hadas” pueden satisfacer ciertas necesidades infantiles, a esa edad hay que tener especial cuidado con estos relatos y recomienda los “libros juguete”. La tercera fase es “la que los pedagogos llaman el pseudo realismo” (63) o “edad de los héroes” (63), que se extiende de los ocho a los once años. Para este rango de edad se consideran adecuados tanto los libros de aventuras como los que proveen conocimientos de diversa índole. La cuarta y última etapa que se asocia con la pubertad va desde los once o doce años en adelante.¹²⁰ En esta etapa, se puede co-

¹¹⁹ Algunas de las ideas presentes en este apartado fueron expuestas en: Purvis, G.L (2019) “Colecciones editoriales para niños y niñas en la década del 40: aproximaciones a la historización del campo literario infantil”, presentada en *III Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en Argentina e Iberoamérica*, 7 Y 8 de noviembre 2019, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BN) y en Costa, M. E.; Purvis, G. L (2021) “Las ‘demasiadas colecciones’: criterios para reconstruir catálogos editoriales para la infancia (1940-1950)”, *VI Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología* (JIRIB), 12 y 13 de agosto de 2021.

¹²⁰ Este trabajo se ocupa sólo de las colecciones infantiles, es decir, de las tres primeras etapas definidas por el editor de Codex.

menzar con la lectura de novelas donde “el valor y la abnegación resplandezcan como virtud” (63). Gibelli considera que existen “poderosas razones psicológicas que obligan a tener presente dicha clasificación de las edades infantiles, indicando en cada libro a qué etapa está destinado” (63). La identificación entre literatura infantil y pedagogía se confirma también con la siguiente expresión del editor: “La suerte de los libros para niños ha corrido siempre pareja con la mayor o menor preocupación de determinados países por la educación infantil.” (61)

Para la misma época, en un artículo de *Biblios* -órgano oficial de la Cámara Argentina del libro (CAL)- llamado “Tres etapas en la literatura infantil” se postula que a la hora de formar una biblioteca infantil “es indispensable llamar en nuestro auxilio al pedagogo, al psicólogo, al artista. Estudiar con hondura nuestro libro...y nuestro niño.” (s/n). Quien escribe, reconoce tres grandes períodos en la vida intelectual del niño: de cinco a nueve años, donde todo al niño le parece maravilloso, desde las narraciones de ficción hasta las descripciones del mundo material, el segundo estadio que va de los nueve a doce años, donde se prefieren las obras que satisfacen el anhelo imaginativo y, por último, desde los doce años en adelante: se dejan de lado los cuentos infantiles para pasar, sobre todo, a las novelas de aventuras (*Biblos*). Se observa que, en esta periodización de la vida intelectual del niño no está contemplada la etapa de los primeros años, que sí menciona Gibelli en su artículo. Estas consideraciones acerca de la adecuación del libro al niño aparecen, también, en revistas literarias o especializadas del sector editorial del período. La revista *Gaceta del Libro* incorporó una sección con comentarios de libros infantiles titulada “Érase una vez...” a cargo de Angustias García Usón, maestra exiliada de origen español vinculada a la editorial Abril y vicepresidenta de la Agrupación Gremial Gente de Editoriales y Librerías. En algunas de dichas reseñas bibliográficas se lee:

No bastaría con que los escritores se inclinaran hacia la literatura infantil si las editoriales no hubieran demostrado también un interés franco y sincero por dotar a la niñez del libro que le corresponde. Cada vez más editoriales argentinas [...] producen libros para los niños, en cuidadas ediciones artísticamente ilustradas y en las que se tienen en cuenta las características propias de la edad de los niños a que van destinadas (3)

O:

Es preciso que los textos sean cuidados, bien elegidos, escritos con todo el esmero, el buen sentido y el arte literario que se quiere inculcar en los lectores (...) ya que los libros son siempre vehículo de educación que ha de formar la imaginación y espíritu de los niños (3)

En este sentido, el cuento como género se constituye en la mejor forma narrativa para “sembrar en almas aún vírgenes” los más generosos y bellos sentimientos (*GL* 1946, 14 y 21), es decir, en un instrumento de educación moral y artística.

Respecto al tópico etario, desde una incipiente crítica literaria la escritora, crítica y docente Fryda Schultz de Mantovani en un ensayo sobre literatura infantil de los años 50, “Sobre las hadas”¹²¹, presenta una suerte de correlato respecto de la postura del editor de Codex. Aunque desde una perspectiva más crítica, Mantovani reconoce también cierta identificación entre la literatura para niños y la orientación pedagógica ya que

El público consumidor de esta literatura se recluta en las edades de desenvolvimiento -la infancia, hasta promediar la adolescencia- y quienes

¹²¹ Sobre las hadas. Ensayos de literatura infantil, Fryda Schultz de Mantovani, 1959.

se sienten principalmente tentados a opinar o teorizar sobre el contenido, medios y fines de la misma son los pedagogos, médicos y psicólogos. (27).

Asimismo, un poco más tarde, Dora Pastoriza de Etchebarne en “El cuento en la literatura infantil” (1962) sostiene: “conviene que quien se dedique a escribir para niños conozca su psicología, ya sea por observación directa o documentándose” (3)¹²² y un año después elabora para el boletín *Limen* la “Bibliografía de literatura infantil (seis a dieciséis años)” que el suplemento irá compartiendo en los sucesivos números. Por otro lado, advierte que, una de las condiciones del cuento infantil es, precisamente, la adecuación a la edad del niño: “todo el que escriba para niños o seleccione sus lecturas, deberá recordar que el cuento que sirve para una edad o época infantil, puede no convenir a otra.” (30)

A las ya mencionadas, se suman otras reflexiones teóricas que, aunque no locales, están dando cuenta de un “espíritu de época” respecto de la mirada imperante en relación a lo que se considera una literatura apropiada para la infancia. El maestro y pedagogo uruguayo Jesualdo Sosa publica, editado por Losada, *La literatura infantil. Ensayos sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil* y aunque es crítico con la clasificación de obras según las edades, sostiene que “debe darse el máximo respeto para una psicología tan delicada como es la del niño.” (11). Según el pedagogo “lo importante es que la literatura cumpla su función y no trabe el desarrollo mental o sensible [*del niño*] (...) porque lo importante no está ni en la obra ni en el niño

¹²² Para Dora Pastoriza de Etchebarne (1963) no sólo las características psicológicas inherentes a la personalidad del niño colaboran en determinar las lecturas por edad, sino que existen otras variables en la relación *libro-niño* que, desde su punto de vista hacen menos rígido el criterio etario a la hora de seleccionar las lecturas para los niños: la presencia o no de un adulto mediador (“El cuento en la literatura infantil”, boletín *Limen*, 1963)

por separado (...), sino, justamente, en la posibilidad de adecuación entre ambos.” (35). Por su parte, para la misma época Antoniorrobes (Antonio Joaquín Robles Soler) -pionero de la LIJ española a fines de los años 20 y principios de los 30- inicia en México (país al que se traslada con la Guerra Civil) una verdadera empresa de fundamentación teórica acerca de las obras que convienen (o no) a la infancia. Considerado sobre todo *un estudioso del ‘alma’ infantil*, mantiene discursos similares al de la española García Usón al sostener que puesto que el adulto responde a la educación que recibió de niño “hay que sembrar en los relatos (...) la semilla de la bondad.” (80, 76). Sobre la edad sostiene: “la exactitud respecto a lo que debe ofrecerse a cada edad es un tema un poco expuesto. Yo creo que es la pedagogía la que se aproxima bastante al acierto.” (86). Y agrega: “Todo lo que sea cultivar la psicología personal del niño hacia las sendas de la nobleza, (...) es lo que considero obligado.” (89). De este modo, todo el aparato teórico de Antoniorrobes se configura en torno a una *Pedagogía de la bondad*. Se hace evidente, una vez más, la idea recurrente del cuento como vehículo de educación y el tópico de la adecuación del libro a la mente/ alma del niño¹²³.

¹²³ “Asear los cuentos viejos”, “podar” los relatos tradicionales, llenar los retos de “expresiones “fáciles de comprender” (lenguaje claro y sencillo) aparecen en la pedagogía de Antoniorrobes como operaciones legítimas para “adecuar” los cuentos a los niños. Es lo que hace la editorial Tor, por ejemplo en su colección infantil *La Abeja*, serie de clásicos adaptados. Para este caso véase: Sabaj, D. A., Fornes M. S. (2019). “La abeja de Tor. Una colección infantil ilustrada de libros popularísimos”. *Revista Latinoamericana de Estudios Editoriales*, 9. Buenos Aires: Red de Estudios Editoriales (Universidad de Buenos Aires). Disponible en <https://redeseditoriales.org/releed-1-4-sabaj-fornes/>

Análisis del corpus: las editoriales Abril, Codex y Sigmar

En este apartado se consideran los proyectos editoriales más relevantes como Abril, Codex y Sigmar¹²⁴, sellos que constituyeron sus series o colecciones en función de las edades de los destinatarios y de lo que se suponía eran sus gustos, intereses y habilidades de lectura.

En efecto, a partir de la revisión de las fuentes primarias constatamos que la mayoría de las empresas editoras de libros infantiles publicitaban cada colección especificando el rango etario de sus destinatarios. Por ejemplo, a mediados de la década de 1940 Codex presentó un “vasto plan editorial al servicio de la nueva pedagogía” (*GL* 1946, 14, 3). Dicho plan estaba compuesto, en principio, por once colecciones: seis de ellas para niños y niñas de cuatro a ocho años inclusive (en su mayoría “libros-juguete”), tres colecciones para un rango de edades entre nueve a once años (cuentos) y otras dos para mayores de doce años (novelas de aventuras). No obstante, se observa que si bien las editoriales diseñaron sus colecciones según un criterio etario en sus propuestas concretas no fueron taxativas. La segmentación por edad como estrategia comercial aparece en las publicidades y reseñas, pero no es un dato frecuente en las tapas u otros elementos paratextuales de los libros analizados; solo en algunos casos, cuando en la contrapapa se anuncian las series, se consigna la edad. Respecto a los avisos publicitarios era común que inicialmente se ubicara a ciertas series o colecciones dentro de una franja etaria para aparecer luego en publicidades posteriores, dentro de otro grupo.

¹²⁴ Cada uno de estos sellos editaron, para la época abordada, más de una docena de colecciones para niñas y niños, atendiendo al criterio etario.

1. De los dos y tres años. La *edad de la manipulación*, los libros-juguetes:

Para esta primera etapa encontramos en las publicaciones la idea de *juego* o *juguete* asociada al libro. Como se sostuvo en otro trabajo (Purvis 2021): “La idea del juguete como parte del consumo infantil (...) se materializa en casi todas las colecciones infantiles: todos los sellos editoriales tienen una serie de libros-juguete pensada para los lectores de corta edad (s/n) La editorial Codex, publica una serie en este tipo de formato dedicada enteramente al escritor brasileño Monteiro Lobato dentro de la colección *Figuritas* (GL, 1947, 26). Para esta franja etaria encontramos también la colección *Todo tela* donde se caracteriza a los libros desde la publicidad editorial como *irrompibles* y *lavables*¹²⁵ es decir, manipulables. También estaban *Chiche* -destinada a “los más pequeños”- con vistosas guardas, tapas y sobrecubiertas llenas de color-y *Pintalagua*, donde se anunciaba que con solo pasar por la página un pincel humedecido con agua los dibujos se hacían presentes ‘como por arte de magia’.

Por su parte Abril, propone colecciones como *Yo soy* “una colección de libros casi juguetes para los más pequeñitos” (GL, 1947, 31, s/n) cuyas tapas con contornos recortados de animales, figuras de niños o juguetes incluían una sorpresa. Aparecen otras series como *Bolsillitos*¹²⁶, de pequeño formato, que se vendía en quioscos de revistas a muy bajo costo, Suplemento “Bolsillitos”, un anexo de juegos de la colección homónima, ¡*Qué parejita!* presentada como ‘la alegre colección para los más pequeños’¹²⁷, y 2, 3 y 4, una serie que refuerza desde

¹²⁵ Se trataba de libritos impresos en brin a seis colores.

¹²⁶ Comprende cinco series identificadas por el color: azul (“Mis cuentos”), roja (“Mis amigos”), verde (“Mi escuela”), naranja y amarilla.

¹²⁷ Cada volumen estaba compuesto por un libro grande y uno pequeño.

el título su público destinatario: concebida “especialmente para nenes y nenas de 2, 3 y 4” (Biblos, 1956, 75, s/n) entre otras colecciones.

En el caso de Sigmar, más allá de que sus colecciones parecen concentrarse en la franja etaria entre los cinco y los ocho años (segunda etapa), la editorial presenta algunas series pensadas “para entretener a los más pequeñitos”(GL, 1947, 31, 34) como *Dibujos mágicos*, libros para pintar con agua, *Lectura y tijera*, colección de libros-juguete donde se combinan cuentos y elementos recortables o *La Calesita* promocionada para niños de tres a seis años, que venía con un disco adosado a la tapa para hacerlo girar y descubrir atractivas escenas.

Del análisis del corpus se deduce que, aunque había una preocupación por dotar a estos lectores principiantes de los libros *adecuados* según su etapa de desarrollo, no estaba presente aún la noción actual de “primeros lectores”, categoría editorial extendida actualmente en los libros para la infancia.

2. Entre los cuatro y los ocho años: persistencia de lo lúdico. *Lo imaginativo y lo fantástico*:

En esta etapa, la del *cuéntame un cuento* las colecciones parecen corresponderse con los dichos del editor de Codex en el citado artículo “El realismo y el ilusionismo deben hallar su necesaria proporción, como suele suceder en el vaivén de la vida” (62). Se observa en las series una miscelánea de temas y formatos, en los que sigue predominando la idea de lo “manipulable” (libros movibles, recortables, para pintar), lo lúdico y el entretenimiento (ciertas series incluyen adivinanzas, acertijos, juegos de ingenio, etc.) al mismo tiempo que proliferan colecciones con narrativas cada vez más extensas (sobre todo en el caso de la editorial Sigmar) aunque el cuento sigue siendo el género predominante.

Para esta etapa, Codex, presenta la colección *Pararmar*, con objetos u animales que se arman sin tijera, ni goma, en colores y con texto

instructivo, *Vestidos*, libro sastre para vestir bebés, sin texto, y dos muñequitos en colores, *Pintábum*, con dibujos para copiar en colores, sin texto, la colección *Movimientos*, adaptaciones de cuentos clásicos con el agregado de ilustraciones dotadas de movimiento y la colección *Juguete*, promocionada como “un verdadero juguete para los niños de corta edad”. A esta etapa corresponden también los *Cuentos de Codex*.

Por su parte, Abril propone las colecciones *La ventanita*, libritos con doce páginas a todo color, dibujo, versitos y una ventanita que se abre en la tapa, *¡Yo soy! ¡Ven a pintar!*, colección *Cuadritos*, libros para pintar con figuritas para jugar, canjear o coleccionar, de formato apaisado *Gatito*¹²⁸, colección *Cuentos de Abril*, colección *Regalo*, libros de lujo encuadernados en tela e ilustrados en colores.

Finalmente, en Sigmar se encuentra la colección *Grandes álbumes infantiles*, la colección *Maravilla*, cuentos ilustrados a todo color, *Cuentos famosos* (cuentos conocidos de todo el mundo), *Mosaico infantil* serie de cuentos maravillosos, *Álbumes infantiles*, *Álbumes para pintar* y *Cuentos de Walt Disney*.

3. De los ocho a los doce años: *la edad de los héroes*.

Para esta tercera etapa, también llamada de “pseudo realismo”, priman los libros de aventuras que conviven con la fantasía, las narrativas se vuelven más extensas y aparecen colecciones de novelas, diferenciadas también por género. Es el caso de Abril con series como *El gallo de oro*, promocionada como las mejores novelas fantásticas para niños de 7 a 12 años, *Pequeños grandes libros*, de formato pequeño, tapa dura y gran cantidad de páginas con los personajes más famosos de la

¹²⁸ “Soy el nuevo amigo de los niños de 6 a 9 años. ¡Les cuento cuentos, los divierto con juegos...los instruyo riendo...! Ya lo saben!” Soy Gatito, el libro grande de los chicos chicos” (Publicidad de editorial Abril en revista *Biblos*)

historieta y el mundo animado, las series *La pequeña novela* y *El diario de mi amiga*, ambas anunciadas como ‘diarios para chicas’ contenían cuentos e historietas, incluyendo personajes de Disney. Otras series pensadas para esta franja etaria son: *Diverlandia* y *Regalo*¹²⁹, que contenían cuentos clásicos e historias de Disney.

La editorial Codex presenta la colección *Fantasia*, una serie con los clásicos más famosos, de gran formato, encuadernados y con vistosa sobrecubierta, la colección *Naturaleza*, que aunque eran cuentos instructivos, informativos, es decir, no literarios, se destacan por su calidad estética¹³⁰ y la colección *Trajes típicos*, libros a todo color, con textos, pensados para “vestir muñecos con trajes regionales, americanos y europeos.” (Biblos, 1947, 23, s/n)

En Sigmar no se encuentran, en lo relevado hasta el momento, colecciones para lectores que superen los 8 años de edad, quizás por ser el único sello editorial de la época especializado en publicar libros para niños mientras que Codex y Abril publicaban libros infantiles y juveniles como una sección dentro de un catálogo más amplio que incluía novelas o fotonovelas, revistas femeninas, cómics, historietas, etc. Para Sigmar, se puede mencionar también *Dibujos mágicos*, promocionada como una colección para todas las edades.

¹²⁹ Esta serie es un ejemplo del criterio etario lábil con que algunas editoriales presentan sus colecciones en los anuncios. *Regalo* aparece recomendada para lectores entre los 8 y 10 años en la Gaceta del Libro, mientras que, un poco más tarde, en Biblos, sus destinatarios serán niños a partir de los 5 años.

¹³⁰ En algunos títulos los textos están a cargo de Héctor Sánchez Puyol, seudónimo de H. Oesterheld, como “Historia de las rosas y de los tulipanes” (1949) o “Vida de los colibríes o aves del paraíso” (1949), ambos con ilustraciones de Axel Amuchástegui.

Reflexiones finales

Se constata que las editoriales analizadas aplicaron el criterio etario como estrategia editorial: las categorías y clasificaciones por edad les permitieron diferenciar su producción en los catálogos al tiempo que, desde distintos ámbitos diferentes al editorial, se configuraron nociones o representaciones de infancia. Los discursos sobre el desarrollo infantil, articulados en torno al criterio etario dieron lugar a representaciones acerca de lo que era ser niña o niño y de lo que se consideró *adecuado* para este público. Como sostiene Guijarro Arribas (2019) “delimitar criterios de clasificación en el subcampo de la edición infantil y juvenil significa ante todo dar una definición e interpretación de lo que es la infancia y la juventud”. (10)

El análisis de los discursos sobre lo infantil, las reseñas críticas, los avisos publicitarios de colecciones permiten, entonces, confirmar para la época una noción idealizada de la infancia y de una literatura infantil de tendencia *utilitarista* y *moralizante* que se concibió como vehículo para la educación y la formación del “alma infantil, susceptible de ser *moldeada* por un “buen cuento”. Como expresó Fryda Schultz de Mantovani: “Los escritores encarnaron en la infancia toda la ternura y candidez que podían hacer de ella un motivo estético.” (135).

* **Gabriela Laura Purvis** se desempeña como docente e investigadora en el Departamento de Bibliotecología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP) - Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS).

Bibliografía

- Costa, M. E.; Purvis, G. L (2021) “Las ‘demasiadas colecciones’: criterios para reconstruir catálogos editoriales para la infancia (1940-1950). Ponencia presentada en VI *Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología* (JIRIB), 12 y 13 de agosto.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- De Diego, José Luis (2014). “La ‘época de oro’ de la industria editorial, 1938-1955.” En J.L De Diego, (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (97-133)
- García Usón, Angustias. (1946). “Érase una vez.” *La Gaceta del libro*, n.º14.
- García Usón, Angustias. (1946) “Érase una vez.” *La Gaceta del libro*, n.º20
- García Usón, Angustias. (1946) “Érase una vez.” *La Gaceta del libro*, n.º21
- García Usón, Angustias. (1947) “Érase una vez.” *La Gaceta del libro*, n.º31
- Gibelli, Nicolás. (1946). “Notas sobre el libro infantil.” *La gaceta del libro*. N. 21. Buenos Aires: Editorial Codex. (62-65)
- Guijarro Arribas, D. (2019). “Clasificar lecturas y lectores en el siglo XX: estudio de las categorías editoriales del sector infantil y juvenil en España y Francia”. En Ait- Bachir, N.; Fleites Marcos, A. (Coords). *Lecturas y lectores* (2º parte). EHESS/CESSP/Casa de Velázquez. Pilar.
- Mintz, Steven (2008) “Reflections on age as a category of historical analysis”, *Journal of the History and Youth*, v.1.1, 91-94.
- Nikolajeva, Maria (2009). “Theory Post-theory and Aetonormative Theory”, *Neohelicon*, XXXVI, 1, 13-24.
- Pastoriza de Etchebarne, Dora (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Purvis, G. L (2018). “*El Diario de mi amiga*: lecturas para la infancia y mercado editorial en la década ‘50”. Ponencia presentada en III *Coloquio*

- Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 7 al 9 de noviembre de 2018. Organizado por el IdIHCS, el IDES, la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP), el CeDIInCI y el IDACOR.
- Purvis, G.L (2019) “Colecciones editoriales para niños y niñas en la década del 40: aproximaciones a la historización del campo literario infantil”, presentada en *III Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en Argentina e Iberoamérica*, 7 Y 8 de noviembre 2019, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BN)
- Revista *Biblos*, año V, N° 23, 1947.
- Revista *Biblos*, año XIV, N°75, 1956.
- Sosa, Jesualdo (1944). *Literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Buenos Aires: Losada.
- Schultz de Mantovani, Fryda (1959). “Sobre las hadas.” En *Ensayos de literatura infantil*. Buenos Aires: Nova.
- Tosi, Carolina (Dir.) (2019) “Literatura, escuela y mediación editorial”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños* (enero-junio), 8 (4), 4-15. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/3781>

Jóvenes lectores/personajes jóvenes.
Acerca de los modos de leer Malvinas en la colección Leer, co-
nocer, crecer (2012)

María Ayelén Bayerque*

La épica es ni más ni menos que el punto de intersección privilegiado de la guerra con la literatura. Se cruzan ahí, se citan y se encuentran ahí, justo ahí: en la epopeya. Quizás por eso la literatura pudo detectar tan prontamente el déficit de epicidad que presentaba la guerra de Malvinas. Dura hasta el presente la pugna semántica del signifiante “héroes” contra significantes tales como “chicos” o “veteranos” o “ex combatientes”.

Martín Kohan, *El país de la guerra*

En este trabajo me propongo abordar los modos de leer Malvinas en la colección Leer, Conocer, Crecer (2012) del Plan Nacional de Lectura¹³¹ del Ministerio de Educación, focalizando en el papel de los jóvenes en un doble sentido: como destinatarios y como personajes de los textos literarios.¹³² Creemos que en las instancias de mediación editorial –en consonancia con la normativa que pone en funcionamiento el PNL– se apela a la construcción de un joven ciudadano de la democracia, mientras que en los textos literarios se configuran diferentes voces que complejizan la figura de este actor social.

¹³¹ En adelante PNL.

¹³² Este trabajo forma parte del proyecto de investigación (2021-2022) subsidiado: “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. Universidad Nacional de Mar del Plata – Facultad de Humanidades (15/F767- HUM705/21 - CyT). A su vez, se desprende de mi proyecto de investigación individual que desarrollo en el marco de la Beca de investigación categoría B de la UNMdP.

Como señala Stoddard (1987) y retoman Chartier (2005) y de Diego (2019), los autores no escriben libros, sino textos, y es el Estado, en nuestro caso, quien lleva a cabo la acción de edición que opera una transformación en cuatro textos originalmente publicados en otros entornos, para convertirlos en una colección, editada en el marco del trigésimo aniversario de la guerra. Nuestro enfoque se encuadra en los estudios de la lectura de Roger Chartier (1993, 2000), lo que permite indagar tanto en las estrategias de mediación editorial, las políticas editoriales (De Diego 2014) que posibilitan la circulación de estos objetos de lectura, así como las apropiaciones (Chartier 1993) que se dan, en este caso por parte del Estado, de una serie de textos literarios. Para explorar los “modos de leer” Malvinas en estos materiales didácticos, retomamos la categoría de Josefina Ludmer (2015) para pensarla en el ámbito escolar (Bombini y López 1994, Cuesta 2006, Picallo 2020), entendiéndola como códigos de lectura que se construyen en función de las preguntas qué se lee y desde dónde se lee. En cuanto a la primera cuestión, Ludmer aclara que podemos leer distintos espacios materiales en un texto, es decir, distintas zonas y niveles; así como los diversos sentidos presentes en eso que se lee (un sentido político, filosófico, etc.) –en este caso, acerca de Malvinas–; en cuanto a la segunda cuestión, indagaremos desde dónde se lee Malvinas en la colección, reconociendo las diversas operaciones (Panesi 1998) editoriales que transforman estos textos en objetos de lectura (Bourdieu y Chartier en Silva 2003) orientados a la construcción de la ciudadanía y la memoria.

Malvinizar leyendo: el Plan Nacional de Lectura

El reclamo por la soberanía argentina sobre las islas Malvinas emergió de formas disímiles a lo largo del siglo XIX y XX, en paralelo a los avatares políticos internos y externos. Sin embargo, Malvinas se transforma para siempre en un hecho clave de nuestra historia el 2 de abril

de 1982 con el desembarco argentino y el comienzo de la guerra.¹³³ Posteriormente, la “cuestión Malvinas” sufrió un proceso de ocultamiento de manera sistemática por parte del Estado argentino –gobernado de facto por la Junta Militar y encabezado por Leopoldo Galtieri– y otros actores civiles –como la prensa–, llamado *a posteriori* “desmalvinización” (Lorenz 2006). De esta forma, los diversos actores de la dictadura –y la sociedad como conjunto– intentaron silenciar lo ocurrido, promoviendo también la invisibilización de los excombatientes, a pesar de su rápida organización para vehiculizar sus reclamos y hacer valer sus derechos en un contexto social adverso (Lorenz 2014).

A lo largo de la historia, entonces, la palabra “Malvinas” se ha transformado en un significante polisémico y complejo, cargado de significados que exceden los 74 días de duración del conflicto (Guber 2012). El poder simbólico de la palabra nos permite hacer referencia al debate por la soberanía de las islas, a la posguerra, involucra la cuestión del nacionalismo, así como también la importancia estratégica del territorio y la institución del reclamo como una causa latinoamericana. Símbolo, mito e incluso condición de posibilidad de lo argentino, en torno a Malvinas se tejen significados que tienen que ver con disputas territoriales, pero también políticas y sociales. En este sentido, entre el 2003 y el 2015, durante las presidencias de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, se pusieron en funcionamiento una serie de políticas públicas de lectura y, también, de la memoria. En este contexto, también existen una serie de elementos para identificar el mencionado período con el fin del proceso de desmalvinización y la reinstalación del tema en la opinión pública (Farías,

¹³³ Acerca de las diferentes aristas de “Malvinas” como objeto de estudio en el campo historiográfico ver Lorenz (2006, 2014, 2021) y Guber (2004, 2012).

Flachsland y Rosermberg 2012; Elrich 2015).¹³⁴ Consideramos que la publicación de diversos materiales educativos estatales constituyen una operación editorial y política que marca un quiebre en el proceso de desmalvinización. Entre dichos materiales, se destaca la colección Leer, Conocer, Crecer del PNL editada en 2012 en la conmemoración de los treinta años de la guerra.

La publicación de la colección se da en un contexto en el que se desplegaron gran cantidad de políticas de lectura. La Ley N° 26206 (2006) legisla que el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología –tal como se denominaba la cartera en ese momento– debe implementar planes para la permanente promoción del libro y la lectura con el objetivo de favorecer la formación de lectores. En el texto se recoge lo que el Estado hacía desde antes de su promulgación: editar, adquirir y distribuir libros en grandes cantidades. Si bien desde el año 2003 se llevan a cabo diversas estrategias, pero recién cinco años después se crea el PNL (Resolución Ministerial N°1044/08 2008) que fusiona y hace masivos el Plan de Lectura y la Campaña Nacional de Lectura, antecedentes del programa.¹³⁵ El Estado, en este caso, no se dedicó solo a gestar el programa y a financiar la compra de libros, sino

¹³⁴ En los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) se implementaron medidas “(...) reparadoras en torno a Malvinas” (Salerno 2018: 223) como la edición de materiales escolares a través del Programa Educación y Memoria, la inclusión del reclamo por la soberanía en la Ley de Educación Nacional (Ley 26206, 2006), la declaración del 2 de abril como feriado inamovible, la reactivación de reclamos por vía diplomática y el pedido público de Cristina Fernández de Kirchner frente al Comité de Descolonización de la ONU (2012) por la identificación de los cuerpos del cementerio de Darwin, la desclasificación del *Informe Rattenbach* (2012) y de otros documentos de la Fuerzas Armadas (2015), la creación de la Secretaría de Asuntos Relativos a Malvinas (2013) y la inauguración del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur (2014), entre otros.

¹³⁵ Hemos abordado con más detalle las políticas públicas de lectura en el período 2006-2012 –desde la sanción de la Ley N° 26206 al trigésimo aniversario de la guerra– en Bayerque (2020a).

que adquirió un nuevo tipo de rol como editor de todo tipo de publicaciones (Bombini 2017; 2019; Cañón, 2015). Si consideramos, siguiendo a Bourdieu (1995), que el libro es un objeto bifronte, con una cara económica y otra simbólica, el editor es también un personaje doble, aquel que tiene el poder sobre lo que se publica y lo que deja de publicarse en función del rédito económico. Sin embargo, en el caso del Estado, al no perseguir una finalidad de lucro en sus ediciones, el oficio del editor se ve modificado, aunque las tareas que debe realizar mantienen similitudes: descubrir autores y temas de interés, asegurar y financiar la fabricación de obras, asumir la difusión y la distribución de los libros (Piccolini 2012).

Además de regular las políticas de lectura, la Ley de Educación Nacional (2006) en su artículo 92 invita a defender la soberanía como parte de la identidad desde una perspectiva latinoamericana y atendiendo a la construcción de la memoria colectiva de la dictadura. En la ley, entonces, podemos decir que los modos de leer Malvinas se anclan en “defender la soberanía” y la “identidad nacional”. Si la idea de nación encuentra uno de sus anclajes en la geografía, en las fronteras comunes (Renan en Fernández Bravo 2000), Malvinas se revela como un deseo, como lo ausente en el territorio, pero que por eso debe estar presente en la currícula escolar. Esta versión de Malvinas contribuye a su consolidación como causa nacional, tal como argumenta Lorenz: “Era la historia de una usurpación, de un espacio faltante en el mapa, que debía recuperarse para *estar completos* como nación” (Lorenz 2014: 123). La publicación de la colección Leer, Conocer, Crecer en el 2012 se constituye tanto como parte de las políticas de lectura de la época (selección y publicación de textos literarios breves para su circulación en las escuelas en formato digital, principalmente) y de memoria.

La colección Leer, Conocer, Crecer (2012) está integrada por cuatro textos literarios breves: *La marca del ganado* (2003) de Pablo de Santis, *Tito nunca más* (2005) de Mempo Giardinelli, *No dejes que una bomba dañe el clavel de la bandeja* (2002) de Esteban Valentino y un fragmento de la novela de Sandra Comino, *Nadar de pie* (2010).¹³⁶ Su formato es similar a un folletín, equiparable con otros materiales del PNL: tapas blandas a color e interior en blanco y negro. Ninguno de los textos excede las doce páginas, por lo que se puede aseverar que se trata de una edición económica, como muchas de las que se hicieron masivamente para distribuir, como por ejemplo *Memoria en palabras*, también del 2012, donde el trasfondo textual es la dictadura. Por otra parte, esta extensión también es plausible de ser leída de un tirón por los destinatarios de la colección, jóvenes en edad escolar. La inclusión de los textos dentro de una colección les otorga un sentido de unidad. En este caso, el elemento que comparten es la guerra de Malvinas implicada en la trama, como veremos en el próximo apartado. Sin embargo, en el nombre de la colección no se vincula de manera explícita con este momento de la historia argentina reciente, sino que los infinitivos elegidos refieren al acto de leer y al conocimiento. Puede establecerse así el vínculo entre estos verboides y el tipo de ciudadano que proyecta la Ley de Educación Nacional (2006); un sujeto que, a través de la lectura, sea capaz de captar el fenómeno de la guerra en su complejidad, incluyendo el reclamo por la soberanía, pero también atento a las microhistorias que los personajes de los textos literarios representan.

En la tapa de cada texto, se dispone una ilustración o imagen distinta, pero en el fondo detrás de ella se entrevé un mapa de Malvinas (Figura 1). En la penúltima página y en la contratapa el lector encontrará un círculo con una figura pequeña de las islas y la leyenda “Las Malvinas

¹³⁶ Se indican entre paréntesis las primeras ediciones de los textos literarios, previas a su edición en el marco del PNL.

son argentinas” (Figura 2). Como en la Ley N° 26206, Malvinas no se deslinda del reclamo por la soberanía. Esta frase, repetida como *leitmotiv* antes, durante y después de la guerra en discursos sociales, según Lorenz (2021), puede vincularse con “un largo arraigo de un nacionalismo territorial constitutivo del Estado moderno, que vio en él un instrumento para unir una nación de inmigrantes y a la vez, sobre en relación con el Sur, como promesa de realización” (5). En la colección, ese sentido se refuerza desde el paratexto (Genette 1989; Alvarado 2015). Para completar este sentido, transcribimos el texto de la contratapa del folletín:

El Plan Nacional de Lectura quiere acercar y acompañar con estos textos a docentes y alumnos de nuestras escuelas, a sus familiares y al conjunto de la comunidad, para pensar la causa Malvinas desde historias pequeñas que sostienen el recuerdo y se proyectan en la conciencia de nuestros derechos (De Santis 2012: 9).

En la cita, a la idea de nación implícita del *leitmotiv* se une la de “comunidad”, propia de una concepción fraternal, horizontal y a un derecho común. El propósito de la colección se devela como “acompañamiento” a los miembros de la comunidad, especialmente aquellos que están en la escuela en el acto de recordar, para leer y conocer el territorio sobre el que debe legitimar el reclamo. El infinitivo “crecer” del título de la colección toma un nuevo significado. Se puede referir tanto a los destinatarios de la colección como a la nación misma, incompleta, presa de ese “faltante en el mapa” (Lorenz 2014: 71).

En este caso, los cuatro autores seleccionados formaban parte ya en el 2012 del catálogo de editoriales de literatura para niños y jóvenes del país, aunque con diferentes grados de relevancia.¹³⁷ Mempo Giardinelli, de hecho, dirigió colecciones y editó otros materiales del PNL,

¹³⁷ Puede encontrarse una descripción más detallada de las ediciones anteriores y posteriores de los textos literarios que integran la colección en Bayerque (2020b).

por ejemplo. Su cuento, *Tito nunca más*, se distingue del resto porque fue editado por primera vez en 2005 en un libro de cuentos por Ediciones B, en una colección de literatura a secas, sin un destinatario preciso. Por otro lado, los textos de Comino y Valentino habían sido publicados con anterioridad por editoriales del campo de la literatura para jóvenes argentina. A diferencia de estos, ya la primera edición del cuento de De Santis estuvo a cargo del Ministerio de Educación en 2003 y fue reeditado en otros soportes en varias oportunidades antes y después del 2012. Se destaca su inclusión en *Pensar Malvinas* (2010), un material del programa “Educación y Memoria” del Ministerio de Educación, que contiene una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula.

Mediante las operaciones de edición y selección antes descriptas los textos literarios se transforman en materiales destinados a jóvenes en edad escolar. Dichas operaciones se concretan en los paratextos, se orientan a la construcción de un lector modelo (Eco 1989; Cuesta 2006) –joven y escolarizado (Bourdieu 2002; Piacenza 2017)–. Este objeto de lectura vehiculiza discursos y es el resultado del cruzamiento de relaciones de poder y de saber. En este caso, es el Estado quien consolida operaciones editoriales y didácticas publicando materiales para promover la lectura en los jóvenes. Hasta este punto del análisis vale afirmar que existe desde el marco regulatorio oficial de la colección Leer, Conocer, Crecer una forma de entender la lectura vinculada a la construcción de la ciudadanía en tanto se promueve el desarrollo individual del sujeto, así como también su participación en la conformación de una sociedad más igualitaria y justa. El reclamo por la soberanía de Malvinas se impone, en este contexto, como una parte vital dentro de la constitución de la identidad del ciudadano argentino en tanto hasta se le dedica un artículo específico en la Ley Nacional de Educación. Sumado a esto, el Estado se configura como autor de políticas públicas que favorecen la práctica lectora y como editor de materiales concretos para llevarla a cabo. La colección busca contribuir

al fortalecimiento de la memoria (Jelin 2002) en tanto propone una mirada acerca del pasado e intenta comunicarla a lectores puntuales, los jóvenes en edad escolar, destinatarios de las acciones del programa. En el marco regulatorio del PNL y en la colección hemos relevado un modo de leer Malvinas fuertemente vinculado a la idea de nación soberana, en tanto se intenta desde el Estado transmitir un sentido o una lectura del pasado y, de esta forma, desde el presente hacer un uso del mismo (Todorov 2008).

Memorias de Malvinas: antes, durante y después de la guerra

En este segundo apartado, abordaremos los textos literarios que integran la colección, los reseñaremos brevemente y haremos foco en las diferentes representaciones de jóvenes que se realizan en los personajes y presentan diversas perspectivas tanto de la guerra como de la posguerra. Hemos decidido tomar este eje porque se trata de un elemento que teje un puente entre los textos, más allá de Malvinas. Por otra parte, es una característica de la literatura para jóvenes –así como sucede con la literatura para niños y la presencia de personajes pequeños– contar con personajes adolescentes que promuevan una identificación de los lectores con quienes están implicados en la trama (Bustamante 2018). Piacenza (2017) ha reflexionado en torno a los límites entre infancia, adolescencia y adultez y menciona que el concepto de edad se vincula íntimamente con una representación lineal y sucesiva del tiempo –propia del mundo occidental moderno, agregamos–, haciéndolo evolutivo. Para ejemplificar esta cuestión, refiere que habitualmente entendemos que las sociedades progresan, la especie evoluciona, los hombres y las mujeres maduran, o al menos, crecen y se vuelven adultos, siempre dentro de esta lógica temporal. Y continúa, específicamente argumentando que la adolescencia “a diferencia de la infancia y de la adultez, es una edad que tiene un carácter eminentemente relacional y, para ser más precisos, transicional” (62). A esta

particularidad propia de la juventud en general, podemos agregar que algunos de los personajes son conscriptos, sujetos con una identidad pública liminar, según Rosana Guber (2004). De esta forma, la antropóloga conceptualiza de qué forma, en el sentido común de los argentinos, se alude a las transiciones y transformaciones que vivieron los soldados, el umbral de pasaje entre la condición de “chicos de la guerra” a “veteranos” durante el 82 y los años que siguieron.

Si bien la colección está integrada por cuatro textos literarios de breve extensión, en esta oportunidad, abordaremos solo dos cuentos. En uno de ellos, *No dejes que una bomba dañe el clavel de la bandeja*, Esteban Valentino alterna la acción entre dos temporalidades: el pasado en el que protagonista, Emilio Careaga, tiene quince años y se encuentra en su pueblo natal y el presente del personaje, en mayo de 1982. El narrador con Emilio sitúa la acción presente en Malvinas, más precisamente en una trinchera en la llanura de *Goose Green*. En el pasado la atmósfera es tranquila, festiva, de encuentro con amigos y de un amor por venir, en tanto Emilio busca conquistar a una chica en un baile. Mientras que el presente es mucho más oscuro. En la batalla de *Goose Green*, los argentinos se enfrentaron por primera vez a los británicos luego de su desembarco, en un combate largo y complejo, y donde el personaje pierde toda esperanza acerca del futuro más allá de la guerra:

“¿Así que esto es la guerra?”, pensó Emilio Careaga. Una forma de estar solo.

Una manera de dejar de tener dieciocho años y meses y pasar a tener yo qué sé cuántos. Y encima esta voz llena de esquivas me dice que tengo que encontrar una forma de sacarlos de aquí. Y digo yo, ¿cómo se rinde uno?

(Valentino 2012: 5).

Emilio se enfrenta a la dificultad de ser el compañero de más alto rango entre sus camaradas, que le preguntan qué hacer. En esta cita,

podemos ver la utilización de la metáfora, para definir la guerra y al compañero de trinchera. Valentino utiliza un narrador con el personaje y la alternancia temporal como un modo de acercar a Emilio y sus sentimientos al lector. La acción se sitúa en plena guerra y en un tiempo y espacio bien preciso. El lector tiene acceso al pensamiento de un soldado en quien recae toda la responsabilidad, que no tiene a nadie que le indique qué hacer. En el medio de la batalla no hay tutela para Emilio, quien está sometido al verticalismo militar. La narración alternada nos presenta dos instancias diferentes de la juventud, aquella desprovista de toda preocupación real hacia un momento en el que la propia vida y la de los otros depende de las decisiones que el sujeto tome. De esta forma, en un mismo cuento se plantean dos modos diversos de ser joven, uno de ellos con una gran carga de responsabilidad social (Bourdieu 2002).

Por otro lado, en *Tito nunca más* de Mempo Giardinelli, la Bahía de los Gansos, que el autor nombra en español, vuelve a ser el escenario en el que el protagonista encuentra un destino cruel. En este caso el afectado es Tito Di Tullio, centrodelantero chaqueño recién vendido al club Boca Juniors cuando recibe la citación para Malvinas. El cuento comienza de la siguiente forma: “El mundo se le vino abajo el día que le cortaron la pierna” (Giardinelli 2012: 3) y a partir de allí cuenta los vaivenes de la vida del personaje en la guerra y luego de ella, cuando el narrador, primero simple testigo y luego personaje, intenta ayudar a Tito. Como cuando el conscripto es herido y el narrador explica que el personaje pierde su extremidad debido a la “incompetencia militar argentina” (2). En el cuento hay cuatro saltos temporales. Comienza con la guerra y luego la trama avanza cuatro meses, al momento en el que el protagonista regresa a Chaco y en su club le hacen un homenaje, pero ya desde ese momento lo acompaña una “tristeza infinita” (3) que en el párrafo siguiente se reafirma como “tristeza imbatible” (3). En este punto, el narrador hace una reflexión en torno a cómo viven aquellos jóvenes que están *completos*, quienes observan

cómo la tragedia persigue a otros. Desde la perspectiva del narrador, podemos ver cómo el personaje de Tito se introduce en un espiral del que ya no podrá salir en el resto de su vida y, por lo tanto, de la trama. Como los conscriptos que estudia Guber (2004), Tito queda en una situación de suspenso, ni aquí ni allá, en el medio de, al margen, pero no equiparable a otros márgenes. Unos años después de volver de la guerra, el protagonista pide dinero a la salida de un cine o vende golosinas afuera del estadio que lo viera jugar exitosamente al fútbol: se transforma en un veterano, a partir de allí sinónimo de excombatiente para el narrador. La forma de llamar a quienes participaron de alguna forma de Malvinas, puja discursiva aún en la actualidad a la que refiere Kohan (2014) en el epígrafe de este trabajo, emerge también aquí, aunque no se explicita. En los textos analizados, la figura del joven soldado que se encuentra en combate o se ve afectado por eso que sucedió en el campo de batalla, nos presenta una trama donde la *liminaridad* es el eje. Completamente antiépicos, los cuentos de Valentino y Giardinelli construyen modos de leer en lo que la guerra marca un cambio en la identidad de los sujetos.

La colección construye un lector estudiante de la escuela secundaria, un sujeto inmerso en la comunidad de la nación y, en ese sentido, leer Malvinas es una forma de conformarse como ciudadano democrático del siglo XXI: consciente del territorio soberano, pero también capaz de reflexionar acerca del pasado y construir así la memoria colectiva.

Por otro lado, los jóvenes personajes de los cuentos se construyen como *liminares* más allá de la característica transicional propia de esta etapa de la vida. A Emilio y a Tito, Malvinas los deja en un estado de incompletud, ambigüedad y suspenso. La formación de la identidad y el proceso de transformación en estos sujetos se ve atravesado por la guerra. La protagonista de la novela *Nadar de pie* de Sandra Comino, de la que se edita un fragmento en esta colección dice que “La impotencia es la peor enemiga de la incertidumbre” (Comino 2012: 2). Y

la sensación de impotencia recorre los textos: la impotencia de perder una parte del cuerpo en las islas, la impotencia que provoca la obediencia, la impotencia de la soledad y, en definitiva, la impotencia de la pérdida, que derrama incertidumbre en el pasado, el presente y el futuro.

El punto de intersección entre Malvinas y la literatura está en tensión a causa de las instancias de mediación que operan sobre los textos. Los modos de leer Malvinas, si enfocamos en la representación de los jóvenes, se vinculan a los efectos de la guerra y la posguerra en los sujetos que atravesaron esa experiencia traumática; los chicos que se convirtieron en veteranos (o excombatientes), aquellos que pasaron por el campo de batalla y estuvieron enmudecidos (Benjamin 1989) –o fueron silenciados–.

Figura 1. Tapa “la marca del ganado” de Pablo De Santis



Fuente: De Santis, Pablo (2012).

La marca del ganado. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

Figura 2. Contratapa “La marca del ganado” de Pablo De Santis



Fuente: De Santis, Pablo (2012).

La marca del ganado. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

* **María Ayelén Bayerque** es Profesora en Letras (UNMdP) y Especialista Superior en Escritura y Literatura (INFoD). Maestranda en Letras Hispánicas. Becaria de investigación de tipo B (Celehis, UNMdP). Integra el Grupo de Investigaciones en Educación y Lenguaje (UNMdP) y el equipo editorial de *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Docente de Prácticas del Lenguaje y de Literatura en el nivel medio. Socia de la ONG Jitanjáfora.

Bibliografía

- Alvarado, Maite (2015). *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bayerque, María Ayelén (2020a). “‘Malvinas’ en materiales de lectura del Estado: La colección *Leer, conocer, crecer* (2012)”. *Revista Cadernos de Letras*, edición 38. 137-150.
- Bayerque, María Ayelén (2020b). “Malvinas en el Plan Nacional de Lectura (2012): qué leer acerca de la guerra con los y las jóvenes”. *Actas II En-*

- cuentro Internacional de Educación. Educación Pública: democracia, derechos y justicia social*. Revista Espacios en Blanco/ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. 610-623.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bombini, Gustavo y López, Claudia (1994). *El lugar de los pactos. Sobre la literatura en la escuela*. Buenos Aires: UBA XXI.
- Bombini, Gustavo (2017). “Mediación editorial: una dimensión pendiente en las consideraciones sobre el canon literario escolar”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2, 4. 19-34.
- Bombini, Gustavo (2019). “Políticas públicas de lectura, otra vez. Reflexiones en tiempos de imaginar”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9, 5. 37- 48.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Lección sobre la lección*. Barcelona: Anagrama.
- Bustamante, Patricia (2018). “Por una literatura juvenil que (se) (nos) permita seguir creciendo”. *Kapichuá. Sobre literatura infantil y juvenil*, 1. 49-62.
- Cañón, M. (diciembre, 2015). Coleccionar para el lector del bicentenario. El estado como selector de literatura para niños. *Catalejos, Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1 (1). 33-55.
- Chartier, Roger (1993). *Libros, lectores y lecturas en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Chartier, Roger (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Interamericana.
- Caso Rosendi, Gustavo (2009). *Soldados*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Comino, Sandra (2012). *Nadar de pie*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.
- Comino, Sandra (2016). *Nadar de pie*. Córdoba: Comunicarte.
- Cuesta, Carolina (2006) *Discutir sentidos. La lectura literaria en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- De Diego, José Luis (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2010*. Buenos Aires: FCE.
- De Diego, José Luis (2019). *Los autores no escriben libros*. Buenos Aires: Ampersand.
- De Santis, Pablo (2003). *La marca de ganado*. En A.A.V.V. *Con tinta y sangre: cuentos policiales*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Diario La Nación, Apoyo. 19-25.
- De Santis, Pablo (2012). *La marca del ganado*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.
- Eco, Umberto (1989). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Erlich, Uriel (2015). *Malvinas: Soberanía y vida cotidiana*. Villa María: Edivim.
- Farías, Matías, Flachsland, Cecilia y Rosermberg, Violeta (2012). “Las Malvinas en la escuela: enseñar la patria”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 80. 38-49.
- Fernandez Bravo, Álvaro (comp.) (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Flachsland, Cecilia, Adamoli, Celeste y Lorenz, Federico (2010). *Pensar Malvinas: una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Giardinelli, Mempo (2005). *Estación Coghlan y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Giardinelli, Mempo (2012). *Tito nunca más*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.
- Guber, Rosana (2004). *De “chicos” a “veteranos”: memorias argentinas de la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Guber, Rosana (2012). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kohan, Martín (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ley N ° 26 206. Boletín oficial. Buenos Aires, Argentina, 28 de diciembre de 2006.
- Lorenz, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.

- Lorenz, Federico (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenz, Federico (2021). Apuntes para una agenda de investigaciones para Malvinas y el Atlántico Sur. *Revista Fueguia*, IV, I. 26-39.
- Ludmer, Josefina (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Resolución Ministerial N°1044/08. Ministerio de Educación de la Nación. Buenos Aires, Argentina, 17 de junio de 2008.
- Panesi, Jorge (1998). *Las operaciones de la crítica*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo-UNS.
- Piacenza, Paola (2017). *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Picallo, Ximena (Ed.) (2020). *Tram(p)as textuales: una lectura sobre los modos de leer de los textos de enseñanza secundaria de lengua y literatura*. Comodoro Rivadavia: Universitaria de la Patagonia EDUPA.
- Piccolini, Patricia (2012). “La puesta en libro. conceptos técnicos para describir el proceso de edición”. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*.
- Salerno, Paula (2018). *Islas Malvinas Discursos presidenciales y su repercusión en la prensa (2004-2015)*. Tesis doctoral. UBA.
- Silva, Renán (2003). “La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier”. En *Revista Sociedad y Economía*, 4. 161-175.
- Stoddard, Roger (1987). Morphology and the Book from an American perspective. En *Printing History*, 17, pp. 2-14.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Valentino, Esteban (2002). *Un desierto lleno de gente*. Buenos Aires: Sudamericana Joven.
- Valentino, Esteban (2012). *No dejes que una bomba dañe el clavel de la bandera*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

**Pensar a los jóvenes como lectores, autores y estudiantes:
una mirada sobre “lo juvenil” en la colección
Leer y Crear de Editorial Colihue.**

Mariana Basso Canales*

Carina Curutchet**

Introducción

El presente trabajo constituye una primera aproximación al análisis de ciertos aspectos de la colección *Leer y Crear* de la Editorial Colihue relacionados con el campo de la literatura para jóvenes y con el vínculo entre literatura y escuela.

La elección de nuestro objeto, dentro del vasto mercado de las colecciones escolares de literatura, se debe, en primer lugar, a que Colihue tiene una extensa trayectoria en el campo editorial argentino, al mismo tiempo que su colección *Leer y Crear*¹³⁸ es considerada una de las pioneras en diseñar propuestas para la enseñanza de la literatura en el aula de la escuela secundaria, así como en concebir a los jóvenes como sujetos con gustos específicos, que son al mismo tiempo, lectores, escritores y alumnos. También, como veremos, ha fomentado la escritura literaria de los jóvenes, no solo a través de las propuestas de escritura que caracterizan a esta colección (y que la definen desde su título), sino a través de diversos concursos de cuentos y ensayos que se han realizado durante las décadas de los ochenta y noventa.

Como plantea Susan Stewart (2003), para comenzar a discernir de qué trata una colección es preciso preguntarse qué principios de or-

¹³⁸ En adelante, LyC.

ganización se utilizan para llevar a cabo su articulación. En este sentido, nos remitiremos a la sección “Quiénes somos”¹³⁹ del sitio web de la editorial, en donde se plantea que en la colección LyC:

conviven todos los géneros, autores clásicos y contemporáneos, regionales y universales, en una pluralidad que nos enorgullece. Ampliamos nuestro fondo hacia horizontes que exceden el ámbito educativo: literatura infantil y juvenil, literatura general, ensayo, historieta, clásicos del pensamiento, divulgación científica, etc. (s/r)

Si bien se plantea que la colección propone “literatura orientada a la educación”, se destaca la calidad de los textos como el criterio principal de la selección, así como la inclusión de géneros que no pertenecen al llamado canon escolar por no estar legitimados por la institución escolar.

En el año 1999 (correspondiente a los años 1999-2000), Colihue publica un catálogo titulado “Todos los nombres de la Literatura en LyC”, cuyo título da cuenta del propósito de toda colección de abarcar la totalidad, en donde es posible observar la diversidad que la caracteriza: “autores argentinos, latinoamericanos, españoles y otros grandes de la literatura universal. Los distintos géneros, los clásicos, los contemporáneos, las vanguardias, la literatura del interior del país y la hecha por jóvenes”. Esta publicación tiene como objetivo “reparar el anonimato” de autores cuyos nombres no figuran en las tapas de los libros (por ejemplo, porque integran antologías o porque sus textos forman parte de la sección “Propuestas de trabajo”) y de los especialistas (“docentes todos ellos”) que han seleccionado los textos y elaborado las introducciones, póslogos, notas y propuestas de trabajo. Aquí se pone de manifiesto otro de los rasgos característicos de las primeras colecciones escolares (Piacenza 2001), que es el lugar destacado que se les otorga a los profesores que están a cargo de cada uno de los

¹³⁹ Disponible en <http://www.colihue.com.ar/quienesSomos/>

títulos de la colección, de lo cual podemos deducir que la calidad de la misma también se sustenta, en parte, por el prestigio o la especialización de cada docente convocado.

En este sentido, en los paratextos editoriales, se describe a LyC como una “Colección literaria *con propuestas para el acercamiento a la literatura*” cuyos propósitos son generar “auténtico gusto por leer, descubrir y crear” y “lograr que el adolescente adquiera el hábito de la lectura, lo cual lleva implícito el desarrollo de una actitud crítica ante el hecho literario” (Echevarría: 7).

Además de su carácter emblemático dentro del campo de las colecciones escolares, otra de las causas por las cuales seleccionamos a LyC para pensar algunas cuestiones relacionadas con lo juvenil es la incorporación en su catálogo de una de las novelas emblemáticas dentro de la llamada literatura juvenil (Bayerque, Couso, Hermida 2021): nos referimos a *El visitante* de Alma Maritano, publicada por primera vez como fruto de un concurso de la editorial Colihue y a la que le siguieron, a modo de saga, *Vaqueros y trenzas*, *En el sur* y *Cruzar la calle*, novela que, según sintetiza el catálogo ya mencionado, plantea “el abandono de la adolescencia y el inicio en la vida adulta, con toda la angustia que el cambio genera”.

En síntesis, nos interesa pensar cómo se entiende lo juvenil en esta colección en particular y, dado que este trabajo presenta una investigación inicial, explicitaremos algunos conceptos teóricos desde los cuales analizamos nuestro objeto.

Por un lado, recuperamos la noción de “puesta en libro” (Chartier 1993) para analizar las marcas materiales que evidencian la recepción mediatizada (Sapiro) y que nos permiten dar cuenta de qué marcas materiales orientan el significado hacia cierta idea de lo juvenil, es decir, qué construcción nos propone, en este caso, la editorial Colihue.

En este sentido, proponemos un análisis que tenga en cuenta la materialidad, y, de este modo, focalizar en la mediación editorial (Chartier 2000) y el papel que pueden asumir los sellos editoriales en los procesos de canonización de ciertos textos. De acuerdo con Sapiro, la recepción está mediatizada por las diferentes modalidades de publicación y difusión (paratextos, soporte y lugar y entorno en el soporte). En este aspecto, los editores ocupan un lugar central en el proceso debido a la inscripción de una obra en un catálogo, en una colección, en la redacción de la contracubierta y de las cubiertas iconográficas, y también en el trabajo posterior a la fabricación (folletos, sitio web, elección de un encargado de promoción, envío a la prensa, etc.). Asimismo, Sapiro sostiene que “la recepción es un proceso que desborda el marco de la producción de la obra en el tiempo y en el espacio (reediciones, traducciones), y que modifica su entorno alentando a veces nuevas evaluaciones” (112).

Pensar “lo juvenil” en la colección Leer y Crear

Para abordar nuestro objeto debemos, en primer lugar, considerar la complejidad del concepto “literatura juvenil”, que, por su ambigüedad, ha dado lugar a históricos debates (Lopez y Bombini; Lluch Crespo) que se han actualizado en investigaciones recientes (Cañón y Stapich; Nieto; Bayerque, Couso y Hermida). Como sostiene Patricia Bustamante, ¿de qué hablamos cuando nos referimos a literatura juvenil?:

Pensar en el sintagma “literatura juvenil” nos interpela en torno de dos cuestiones básicas: ¿de qué literatura y de qué jóvenes hablamos? El adjetivo “juvenil” resulta, por lo menos, ambiguo. ¿Hablamos de literatura producida para jóvenes, de literatura escrita por jóvenes o de literatura sobre jóvenes? La ambigüedad dio lugar, históricamente, a una serie de controversias acerca de la existencia o no de este recorte y de su validez para el estudio del sistema literario (50).

En el caso de LyC, la complejidad de este concepto es planteada desde la misma editorial, a fines de la década del noventa, en el catálogo ya mencionado:

En 1983, y sumado a nuestra labor de incentivo de la lectura creativa, Colihue inauguró sus concursos de obras literarias juveniles –sin que esto signifique la imposición de un criterio sobre lo que es la literatura juvenil. (¿Quién puede definir, después de todo, qué es la literatura juvenil?) (4)

Aquí es interesante, como vemos en la cita, que la problematización del concepto de literatura juvenil se presenta entre guiones y entre paréntesis, como un interrogante que se cree necesario plantear, pero en el que no se puede profundizar demasiado por encontrarse, en verdad, dentro de un catálogo y no, por ejemplo, de un prólogo. Una especie de pregunta retórica que, en todo caso, deja pensando al lector acerca de cuáles serían los rasgos característicos de dichas obras, de sus autores y de sus destinatarios, muy en sintonía con los interrogantes y las ambigüedades que señalaba Bustamante en la cita que incluimos párrafos atrás.

Dicho esto, si nos proponemos abordar cómo se presenta lo juvenil en la colección LyC, podemos hacerlo desde varios lugares: las representaciones del lector joven que presenta la colección, la concepción del joven como estudiante (en tanto se trata de una colección escolar) y la impronta de LyC en su concepción del joven como autor.

En cuanto al joven como lector, en varias de las propuestas de la colección se detectan referencias a la necesidad del destinatario de identificarse con lo que está leyendo, de disfrutar de la lectura, de que las historias le resulten cautivantes. En los paratextos iniciales de todos los títulos de la colección se explicita que se busca que los textos seleccionados resulten “atractivos para el lector joven”. En el prólogo de una de las antologías, por ejemplo, se afirma:

La ciencia ficción recupera el placer por la narración de aventuras extraordinarias y responde al deseo de acceder a lo desconocido (...) El género ha dado un impulso a la narrativa del siglo XX y ha renovado el hechizo que siempre tenemos los lectores frente al relato de una historia interesante. (Bracerías: 7)

Este posicionamiento subjetivo, muy habitual en las antologías de LyC, borra las individualidades de los lectores, quienes ante determinados textos deberían sentir deseo, goce y placer, categorías imposibles de medir en la práctica, ya que responden a una situación íntima del lector con el libro, y que podríamos vincular con una lectura en la que se deforma la teoría original de Barthes sobre *El placer del texto*, obteniendo, como advierte Bombini (1996), propuestas simplificadoras de posiciones barthesianas que "...han venido a proponer una práctica de la lectura escolar que busca debilitar cualquier discurso sobre la literatura en pos de incentivar una relación - "ingenua" - de lectura" (3).

Ahora bien, como dijimos, la colección LyC tiene una finalidad escolar y, por lo tanto, destinatarios específicos, jóvenes estudiantes que leerán estos títulos porque sus docentes los han seleccionado para el aula. Siguiendo a Piacenza (2001, 2015), las colecciones de literatura que funcionan en el ámbito escolar presentan los textos literarios "en el marco de un riguroso sistema interpretativo que reproduce la instancia de la comunicación pedagógica en el aula" (2001: 99). Esta mediación editorial se lleva a cabo a través de una serie de paratextos que las caracterizan (estudios preliminares, glosarios, notas a pie de página, actividades, ilustraciones) y las distinguen de otras colecciones. Las editoriales intervienen sobre los textos a fin de adecuarlos para el receptor al que están destinados, es decir, que la transformación de las formas y de los dispositivos a través de los cuales se presentan los tex-

tos autoriza distintas apropiaciones y crea nuevos públicos (el escolar), y nuevos usos (el didáctico), que son particulares de ese ámbito y no de otro.

Por otro lado, muchos de los títulos que se incluyen en la colección son antologías, que se ubican a partir de un doble movimiento de selección: en un orden paradigmático en función de una colección que busca conservar ciertos textos vinculados con lo escolar, y a la vez en un orden sintagmático, cada antología está conformada por textos que se agrupan en un solo libro bajo determinadas coordenadas de lectura.

En la tradición escolar, ingresar al texto literario a través del cristal del género, del autor, por una zona, entre otras formas, suelen ser caminos frecuentes en los que se promueve una lectura que se limita a menudo a registrar las marcas de la coordenada propuesta. La primera guía que orienta esta mirada en las antologías seleccionadas es una mediación editorial, presente en los títulos que se agregan a cuentos publicados y en algunos casos consagrados en el canon escolar, pero que en su origen no tenían esa finalidad. Esto marca un camino de lectura condicionado desde el título que unifica textos diversos, advirtiendo que la selección que se leerá en la antología no debería desviarse de esa primera propuesta, clasificación que sirve para el estudio, y que configura así una producción de significado homogénea previa a la lectura de los cuentos. En esta misma línea, es menester señalar lo que Piacenza (2012) denomina “lecturas canonizadas”, en las que se evidencia que “la ampliación o movilidad del canon escolar depende menos de la selección de textos que se realice que de la movilidad de los sistemas interpretantes en los que esos textos son leídos y recibidos” (119).

De este modo, más allá del recorte propuesto de textos literarios, cómo son leídos éstos en el ámbito institucional influye en el canon

escolar, dado que habría sistemas interpretantes considerados legítimos que contribuirían a definir qué textos son excluidos por no responder a esa lógica lectora.

Las antologías están orientadas a estudiantes y en algunas de sus actividades explicitan a sus destinatarios, a veces con el término “alumno”, y siempre con un uso coloquial del lenguaje, ameno para el lector modelo. También se incluyen propuestas que buscan el trabajo grupal, que reconocemos como una modalidad de trabajo típica del aula, y, en varias de ellas, se explicita el rastreo de ciertos recursos literarios. En este mismo sentido, encontramos actividades de las antologías que remiten a trabajar en grupo, dramatizar y oralizar las producciones realizadas. Entonces, en lugar de la lectura idealizada en silencio e individual, se la propone como una práctica cultural, social e histórica, que exige repensar nuevas categorías de experiencia y subjetividad ligadas a la literatura (Cuesta 2013; Larrosa 2003). En una de las antologías de poesía de la colección, *Poemas para mirar*, las “Propuestas de trabajo” se dividen en dos secciones: “Opiniones y debates” (donde se propone discutir sobre distintas concepciones de la poesía y del poeta a partir de citas y artículos críticos) y “Práctica de la escritura” (donde se proponen seis consignas). En esta antología, y como una cuestión innovadora, antes de presentar las propuestas de escritura, se plantea la sugerencia de realizarlas en tres instancias, las cuales se asemejan a la dinámica propia de un taller de escritura: “producción de un texto a partir de la consigna dada; lectura grupal de los textos elaborados; reflexiones críticas sobre los propios trabajos con la coordinación y orientación del profesor” (Iritano: 148). Otra cuestión diferente que aparece en este título es que, en algunos casos, debajo del planteo de las consignas se citan a modo de ejemplos resoluciones llevadas a cabo por otros estudiantes, lo que refuerza la idea del joven como autor, como creador y como productor, que es propia de esta colección.

Si nos detenemos en los paratextos, a diferencia de lo que suele ocurrir en los de literatura general, en las antologías los autores de los textos literarios tienen un lugar secundario en las tapas de los libros. En general, la misma se compone por el nombre de la antología, una imagen relacionada con la selección y el sello de la editorial. En la contratapa y en la portada interior se encuentran los nombres de quienes seleccionaron los textos y realizaron las notas y propuestas de trabajo. En todos los casos son presentados como profesores, sin referencias a la especialización de cada uno. Así, como ya dijimos, la profesión docente parece asegurar una selección y un acompañamiento paratextual acorde con lo pedagógico. Esto contribuye a enfatizar el objetivo de la colección, que es el uso en el ámbito escolar, en una identificación entre los que publican el libro y sus destinatarios: una colección realizada por profesores (con cierto reconocimiento en el campo) para profesores y alumnos.

Como hemos anticipado, en LyC se apuesta a pensar a los jóvenes como productores, en tanto, como indica el nombre de la colección, parte de sus actividades se destinan a estimular la escritura. Por un lado, se convierte en pionera en dar cuenta de la influencia de los talleres de escritura en materiales escolares, pero, además, se distingue por poseer una serie de antologías cuyos autores son jóvenes. Es el caso de *Veinte jóvenes cuentistas argentinos*, que tiene varias ediciones e incluye veinte ganadores jóvenes (de hasta 20 años) de los concursos homónimos que realizó Colihue en las décadas de los 80 y 90. Sobre estos concursos se afirma en el catálogo ya citado:

Por un lado, la propuesta –vigente– apunta al impulso de obras que movilicen sobre todo al lector joven, acercándolo a alguna clase de protagonismo y comprometiéndolo en una lectura que lo haga crecer, y por el otro, trata de alentar la labor de jóvenes creadores. A partir de entonces, muchas de las obras premiadas fueron editadas dentro de LyC (4).

A modo de conclusión

Por lo anteriormente expuesto podemos determinar que Leer y Crear se constituye como una de las colecciones pioneras en publicar novelas juveniles, sin que eso implique una imposición de "qué es la literatura juvenil", sino considerando principalmente los posibles intereses de los jóvenes. En este sentido, podemos detectar cierta concepción de la literatura en la que se promueve la identificación con el lector y puntos de conexión con lo vital y la experiencia cotidiana, y en la que la lectura se considera una práctica social.

Asimismo, la colección LyC plantea de manera explícita que sus destinatarios son los jóvenes estudiantes y los docentes mediadores, por lo que sus antologías son funcionales a la actividad áulica, con guías paratextuales que enmarcan los textos acordes con estos lectores esperables.

Finalmente, la colección LyC, además de seleccionar textos que se consideran adecuados para ser leídos por un estudiante de la escuela secundaria, propone una conexión entre la lectura y la escritura que convierte al "lector" en un "productor". En esta línea ha promovido históricamente la publicación de jóvenes autores a través de célebres concursos literarios.

Herminia Petruzzi, directora fundadora de la colección, expresa: "Como lo sugiere el subtítulo, el propósito de esta colección es hacer de la cátedra de literatura una experiencia vital, activa y gratificante para alumnos y profesores" (3). Podríamos leer entonces esta afirmación en línea con todo lo que comentamos en este trabajo: la cercanía e identificación con el joven lector, la literatura como experiencia vital, los jóvenes como potenciales escritores activos y la explicitación de sus lectores como estudiantes y docentes.

* **Mariana Basso Canales** es Profesora y Licenciada en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Realizó la Especialización Docente de Nivel Superior en Escuelas y Cultura Digital (ISFD n° 19). Actualmente es becaria de investigación categoría A (UNMdP) y cursa la Maestría en Letras Hispánicas (UNMdP). Forma parte del grupo de investigación GRIEL (Grupo de investigaciones en Educación y lenguaje), radicado en el CeLeHis. Es adscripta en la cátedra Didáctica Especial y Práctica Docente de Letras y docente en escuelas secundarias de la ciudad.

** **Carina Curutchet** es Profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de Mar del Plata en el año 2006. Realizó la Diplomatura Superior en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y la Especialización Superior en Educación y TIC (MCyE). Actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas (UNMdP). Forma parte del grupo de investigación GRIEL (Grupo de investigaciones en Educación y lenguaje), radicado en el CeLeHis. Es JTP simple en la cátedra Didáctica Especial y Práctica Docente de Letras y docente en el ISFD n° 19 y docente en escuelas secundarias de la ciudad.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1998). *El placer del texto*. México: S.XXI.
- Bayerque, Ayelén; Hermida, Carola; Couso, Lucía (2021). “‘Como entrar en un bosque por primera vez...’ Jóvenes y literatura”. *Umbral*. N° 2.
- Braceras E. (selección, introducción, notas y propuestas de trabajo). (2000). *Cuentos con humanos, androides y robots (antología)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Bombini, Gustavo (1996). “Didáctica de la literatura y teoría: Apuntes sobre la historia de una deuda”. *Orbis Tertius*, 1 (2-3). Recuperado de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv01n02-03a11/4269>
- Bustamante, Patricia (2018). “Por una literatura juvenil que (se) (nos) permita seguir creciendo”. *Kapichuá*. 1, n° 1, 49-62.
- Cañón, Mila y Stapich, Elena (2012). “Acerca de atajos y caminos largos: la literatura juvenil”. *El toldo de Astier*, 3, n° 4, 65-78.

- Carranza, Marcela (2020). "La horrible consecución de fines útiles". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 11 (6), diciembre, 197- 212.
- Chartier, Roger (1993). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Cuesta, Carolina (2013). "La enseñanza de la literatura y los órdenes de la vida: lectura, experiencia y subjetividad". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 15(2), 97-119.
- Echevarría, Ana María (1991). *Grupo poético del '50. Antología de poesía española*. Buenos Aires: Colihue.
- Larrosa, Jorge (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: FCE.
- Iritano, Graciela (1998). *Poemas para mirar*. Buenos Aires: Colihue.
- Lluch Crespo, Gemma (1996) "La literatura de adolescentes: la psicoliteratura". *Revista Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 9, 21-28.
- López, Claudia y Bombini, Gustavo (1992). "Literatura 'Juvenil' o el malentendido adolescente". *Revista Versiones*, 1, nº 1, mayo, 28-31.
- Maritano, Alma (1984). *El visitante*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Maritano, Alma (1986). *Vaqueros y trenzas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Maritano, Alma (1988). *En el sur*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Maritano, Alma (1992). *Cruzar la calle*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Nieto, Facundo (2017). "En torno a la paraliteratura juvenil: lo bueno de los libros malos del canon escolar". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2, nº 4, junio, 129-151.
- Petruzzi, Herminia (1982). *Cronistas de indias (Antología)*. Buenos Aires: Colihue.
- Piacenza, Paola (2001). "Enseñanza de la literatura y procesos de canonización en la escuela media argentina (1966-1976)". *Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 1, nº 1, 86-98.

- Piacenza, Paola (2012). "Lecturas obligatorias". En *Lengua y Literatura. Teorías, Formación docente y enseñanza*. Buenos Aires: Editorial Biblos (107-124).
- Piacenza, Paola (2015). "GOLU: el canon escolar entre la biblioteca y el mercado". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1, nº. 1, 109-131.
- Sapiro, Gisèle (2017). *La sociología de la literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE.
- Stewart, Susan (2003). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Operaciones de consolidación del campo de la literatura argentina para niños y niñas: mirar con telescopio

Mila Cañón*

Marianela Valdivia**

La vida es breve, uno escribe contra la fugacidad. Escribir es el intento muchas veces frustrado de capturar instantes de belleza, registrarlos para que sobrevivan a pesar de la finitud. Se escribe en soledad, pero no ajeno a las contradicciones de lo social. Hace falta una gran tolerancia al fracaso para este oficio. “Escribo porque sufro”, dice John Berger. Y lo dice “con la esperanza entre los dientes”. Y esta es una verdad que no se transa.

Guillermo Saccomano

El campo de la literatura para niños y niñas: desplazamientos y rupturas

Esta publicación se inscribe en una investigación en la cual se tratan de delimitar dispositivos que permitan describir y analizar desplazamientos, tensiones y rupturas en el campo de la literatura argentina para niños y niñas (en adelante LAPN) que den lugar al diseño de mapas e itinerarios de una posible historización. El recorte temporal en el que se trabaja es el período posterior a la última dictadura cívico militar (1976-1983), donde las trayectorias de los autores, ilustradores, editores – agentes primordiales - muestran diversos posicionamientos respecto del mercado editorial del libro infantil. En este trabajo, en particular, realizamos una incursión inicial que retoma la colección Libros-álbum del Eclipse como dispositivo de investigación.

Una categoría necesaria en este estudio es la de *agentes doble*, que son aquellos que se definen por sus modos de intervención en el campo, en el sentido de Gisele Sapiro (2017: 117), puesto que se posicionan al menos como escritores y mediadores culturales (Cañón 2016) pero también como críticos y referentes. Luego de la transición histórica

hacia la democracia en 1983 se renuevan las prácticas y el espacio de posibles se modifica paulatinamente en una operación de reorganización. Se considera este periodo de reorganización del campo de LAPN, en primer lugar, a partir del momento en que las prácticas culturales y editoriales afianzan una producción estética para la infancia despojada de propósitos extra literarios. En segundo lugar, necesariamente, los protocolos teórico críticos analizan esta época a la vez que la construyen - al igual que su producción literaria - y con ello se fortalecen las operaciones de consolidación del campo que afianzan la vertiente estética.¹⁴⁰ En este contexto, el colectivo de escritores – relevado en las revistas culturales de la época: *Piedra Libre* (1987-1998) de la formación cordobesa y *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil* (1996-2001/ 2003-2006) - se agrupa en un sinfín de confluencias, modos de mirar la infancia, prácticas socioculturales, coincidencias humanas, literarias y repertorios compartidos; y se constituyen, a los ojos de Díaz Rönner (2011), como la Banda de los Cronopios. Las listas de citación de la profesora Díaz Rönner –pensadas como dispositivos de análisis-, arrojan un caudal de citas de donde se recortan los principales cronopios (1980-1990): Laura Devetach y Elsa Bornemann cual bisagra entre Javier Villafañe y María Elena Walsh y posteriormente, Graciela Cabal, Graciela Montes, Ema Wolf, Gustavo Roldán.

Luego, en un texto del 2006, María Teresa Andruetto, señala otro desplazamiento del campo, cierta ruptura que se gesta entre fines de la década del noventa y principios de los 2000 que abre una etapa de diversificación, cuando el canon cristalizado se abre, naturalmente,

¹⁴⁰ Desde fines de 1980 – con antecedentes tales como Juan Carlos Merlo (1976) o María Luisa Cresta de Leguizamón (1980), entre otros-, reconfigurar el objeto LI (Díaz Rönner, 2011) y desprenderse en forma paulatina de la mirada conservadora imbuida de propósitos ajenos a la especificidad literaria. (Stapich 2016, 2018)

hacia otros autores y títulos con el fin de sumar nuevas voces y alimentar los catálogos. La marca ineludible de esta etapa – 1990-2000- es la entrada de esta producción a la escuela en forma masiva como nicho editorial cautivo (Andruetto 2009:16; Cañón 2004; 2019).

Operaciones editoriales: una red que se ensancha

En 1998 Graciela Montes, que abrió puertas y ventanas literarias, teóricas y editoriales en el campo de la literatura argentina para niños y niñas, escribe un artículo, fundado sin dudas en la propuesta bourdesiana y en la necesidad de reorganizar categorías y elementos de lo que llama el campo, ilustrado de algún modo en la nota editorial de la revista *La Mancha* N°6. Era el momento de decir, observar y describir las operaciones sobresalientes del campo, que por supuesto la incluían e incluyen en un rol definitivo (escritora, teórica, traductora, editora). Ratifica la función de la industria editorial en la reorganización del campo – 80-90- luego de su diálogo, muchas veces, sumiso respecto de la entrada del corpus a la escuela que se perfila como un nicho editorial sin riesgo (Montes, 1998; Andruetto, 2009, Tosi, 2020).

Como en un espejo respecto de las prácticas del mercado de la literatura a secas, el mercado editorial, desde Buenos Aires, lleva a cabo operaciones inaugurales y fundamentales: edita y reedita a los escritores-cronopios: a los de la primera hora, pero también los referidos en segundo lugar por Díaz Rönner: Silvia Schujer, Ricardo Mariño, Esteban Valentino, Oche Califa, Adela Basch, Horacio Clemente, Ana María Shua, Luis María Pescetti, David Wapner, Fernando Sorrentino, entre otros. Además, los premia, los reconoce, antes que la academia y los canales internacionales (la premiación del único Andersen argentino llega para María Teresa Andruetto en 2012). Al mismo tiempo, los emplea, sobreimprimiendo posicionamientos, por ejemplo, Devetach y Roldán escriben y difunden, pero también trabajan en ediciones Colihue como directores de colección. En ese momento,

la triangulación entre las editoriales nacionales: Colihue, Sudamericana y la reciente y especializada Libros del Quirquincho – 1986 - proveyó una reinvención del campo, por su apoyo, por su apertura, por la confianza y la construcción de un catálogo - nacional – literario y ensayístico - fundante (de Diego, 2015; Guijarro, 2021; Cañón, 2019):

Sin embargo, esa concentración en la zona centro del país, a través de los modelos de intervención de los cronopios en algunas editoriales, se polariza también a través de las operaciones de los grandes monopolios editoriales que nacionalizan sus fondos bibliográficos en los que crean y/o fortalecen sus colecciones infantiles. Las tensiones por el objeto literatura infantil (en adelante objeto LI) no fueron ni son ajenas al campo literario en general y muestran las pugnas y las estrategias entre *los grandes y los pequeños* en el mercado:

A partir de los años ochenta, todos los sectores de la cultura experimentaron una aceleración de movimientos de concentración y racionalización que venían dándose previamente, a partir del surgimiento de conglomerados industriales internacionales en el ámbito audiovisual y en los medios masivos de comunicación. Este fenómeno coincidió con la aparición de bolsones de resistencia situados en los márgenes para defender la autonomía d las prácticas culturales ante una imposición cada vez más marcada de las lógicas comerciales (Noël 2018: 9).

Llegado el siglo XXI, otras variables también alimentan las operaciones de dispersión: nuevas prácticas y formaciones culturales, el desarrollo de las editoriales independientes, algunas colecciones universitarias de literatura para niños, niñas y jóvenes y en el último periodo – 2010-2020- proyectos editoriales artesanales, como es el caso de Josefina Calvo (Guijarro 2021; García 2021; Schierloch 2021).

La polarización histórica y geográfica -la centralidad de las formaciones de Buenos Aires- se valida a través de las operaciones de

las grandes texteras¹⁴¹, ya que los monopolios desarrollan sus estrategias de dominación (traducción, ventas, circuitos de distribución, premiaciones) pero se dispersa, en los primeros años de este siglo XXI, por los cambios en los dispositivos de reinención del campo: ferias, festivales, premios, protagonismo de la ilustración, ediciones artesanales, difusión y promoción mediados y potenciados por la avanzada de la tecnología (Botto 2006; Vanoli 2009; Szpilbarg y Saferstein 2014). En medio de este proceso de cambios socioculturales de dispersión, irrumpe con su proyecto de colección en una editorial independiente Istvansch, un modelo de intervención como agente doble, que inicia sus incursiones desafiantes en el campo de la edición, respecto de un género que modifica los modos de crear, editar y leer, abriéndose a nuevos lectorados: el libro álbum. En un proceso que va paulatinamente de la periferia al centro del campo, este género en construcción (Díaz 2007) comienza a ser objeto de las miradas de los diversos agentes.

A fines de los noventa, un grupo de artistas, muchos de ellos agentes doble del campo- comienza la gesta del Foro de Ilustradores que en 1998 concreta su presentación en sociedad a través de su primera muestra nacional¹⁴². Este colectivo autoconvocado, en el que Istvansch ocupa un central junto a Mónica Weiss, Gustavo Roldán y

¹⁴¹ Nos referimos a las editoriales con mayor concentración en libros de texto -manuales- escolares.

¹⁴² Se considera que el Foro de Ilustradores nació finalmente el 4 de agosto de 1998, con la 1ª Muestra Nacional, que se realizó en el Centro Cultural Recoleta. Contó con la presentación de 39 ilustradores, entre ellos, además de los ya nombrados, estaban Isol, Oscar Saúl Rojas, Dolores Avendaño, Juan Lima, Lucas Nine, Eleonora Arroyo, Delius, Pablo Zweig, Cristian Turdera, Christian Montenegro, Vivi Garófoli, Didi Grau, Elenio Pico. La sala fue dirigida por Elenio bajo la coordinación general de Mónica Weiss. La iniciativa continuó durante los siete años siguientes y fue creciendo año a año: en 2005 se contó con la participación de 150 artistas (Valdivia 2019).

Nora Hilb, entre otros, tracciona para que la ilustración y sus creadores dejen de ocupar un espacio subsidiario en la literatura para niños. Algunas marcas definitivas de esta lucha fueron el reconocimiento de los derechos de autor de los ilustradores, la aparición en tapa de los nombres sin jerarquización respecto del autor del texto, el incremento de espacios de formación, actualización y creación, la incorporación de la categoría en las premiaciones, la participación en ferias y festivales nacionales e internacionales. Además de garantizar derechos a los trabajadores de la ilustración, la gesta del Foro evidenció la necesidad de una crítica especializada capaz de analizar los libros para niños en tanto objetos estéticos integrales, al tiempo que generó condiciones fértiles para la producción de proyectos editoriales donde la imagen y el diseño ocupen un lugar preponderante que supere la función complementaria.

En este contexto Istvansch diseña una propuesta editorial provocadora que desborda los cánones establecidos al tiempo que se posiciona como referente teórico en la materia. Escribe artículos y brinda conferencias en diversos espacios de formación y divulgación y publica en 2005 “La otra lectura. La ilustración en los libros para niños”, en la colección “Relecturas” de la editorial Lugar. De manera lúdica, como es su marca personal, despliega análisis, saberes y reflexiones para que el lector “aprenda a mirar” (Itzcovich 2005). De este modo, sus aportes resultan fundantes para la ampliación del repertorio de la LAPN, en el sentido de Even-Zohar (Sapiro 2017), que, aceleradamente, modifica las características del mercado editorial.

Las mediaciones de la recepción: la (des)colección Libros álbum del Eclipse

No hay comprensión de ninguna pieza escrita que no dependa al menos en parte de la forma en que llega al lector.

Roger Chartier

La colección como dispositivo editorial configura modos de organizar los catálogos editoriales. En el caso de los libros para niños y niñas, las series y colecciones los definen instaurando modos de leer y definiendo condiciones de recepción, aunque las operaciones de constitución muchas veces, con el tiempo, han homogeneizado las propuestas (Stewart 2013; García 2021). También las colecciones pueden transformarse en dispositivos de investigación: cómo y cuándo se insertan en el campo, quiénes trabajan en ellas, qué muestran, cómo marcan la diferencia o no, qué protocolos de lectura sugieren (Moscardi 2015; Sapiro 2017).

Istvansch, como editor, crea dentro de la editorial independiente Ediciones del Eclipse, la colección Libros-álbum del eclipse, entre 2003-2015 (1989-2016) que propone una nueva perspectiva respecto del coleccionismo clásico predominante en los catálogos editoriales (Garone Gravier 2020), de allí la idea que proponemos de “(des)colección”: el único criterio de agrupamiento es el género, que también representa a finales de los noventa y principios de los dos mil un horizonte poco explorado en nuestro país. En este sentido, si tomamos como fuente los listados y artículos de Marcela Carranza y Cecilia Bajour (2002, 2003) comprendemos el panorama histórico del libro álbum en la Argentina y la situación posterior a la crisis socio económica del 2001: merma en las ediciones, precios inaccesibles de los álbumes importados, falta de estímulo a la edición y a la edición ilus-

trada en particular, falta de circulación y de formación de los mediadores. Definitivamente, el diseño de esta colección es inaugural en el campo de la literatura argentina para niños y niñas del 2003.

Los Libros - álbum del Eclipse publicados sumaron 61 títulos, incluyendo la serie Pequeños del Eclipse. La mirada panóptica de la colección permite observar la singularidad de cada ejemplar y nos advierte de las rupturas respecto de los formatos, las apuestas en torno a la edición, las posibilidades del género: irrupciones que dan lugar a la (des)colección. Una propuesta que se inscribe en un marco de nuevas emergencias culturales, donde la literatura para niños se entreteje con otros discursos artísticos trascendiendo lo literario, transmutando tanto los objetos como los circuitos de difusión y circulación (Blake 2021).

El prefijo des- nos permite quitar las operaciones normalizadoras y homogeneizantes que podemos asumir como propias de una colección editorial que, especialmente a través de los elementos paratextuales, instalan determinados protocolos de lectura. En esta (des)colección los únicos paratextos presentes en cada ejemplar son el logo de la editorial que incluye el nombre de la colección y la *declaración de intención* (Palierne 2017): “Libros en que texto e imagen funcionan inseparables para construir una historia. Libros dónde las imágenes dicen tanto como las palabras. Clásicos y primeras ediciones. De autores consagrados y nóveles. Para chicos y grandes. Libros para leer mirando” (30). Esta potente intervención editorial funciona como punto de anclaje a la vez que rompe con el horizonte de expectativa de los lectores (Sapiro 2017): aporta una definición de libro -álbum y se instala en ella generando un modo de leer particular donde leer la imagen no solo es ineludible, sino que está a la misma altura que leer el texto. Esta idea se vincula a la definición del libro-álbum como género, y subvierte la idea de que el acto de la leer está vinculado exclusivamente a la interpretación del texto literario. Si bien este paradigma

de lectura está largamente instalado entre especialistas, docentes y profesionales del libro, lo interesante es que se le proponga esto directamente a los lectores a quienes claramente no subestima. Del mismo modo, mientras lo más corriente en los catálogos editoriales es la segmentación etaria, esta propuesta se aparta de esa idea para ofrecer libros para grandes y chicos: se abre a los lectores, confía en la multiplicidad de construcciones posibles, los desafía a leer libros que no son ni para unos ni para otros exclusivamente.

Finalmente, otra marca distintiva es la declaración del criterio de selección respecto de los autores: en esta (des)colección conviven autores consagrados y nóveles. En este caso, lo interesante no es que esté escrito en la contratapa, sino el criterio en sí mismo, ya que una vez más esta convivencia puede leerse como una contracara a las colecciones que bien canonizan peligrosamente autores y no textos (Andruetto 2009).

Por último, es preciso realizar algunas consideraciones respecto de las operaciones materiales que atraviesan el corpus y que condicionan la recepción de las obras. Resulta ineludible destacar la variedad de formatos presentes en la (des)colección y observar cómo se va más allá de los estándares tradicionales cuadrado, de bolsillo y rectangular, proponiendo, en términos de Blake una transmaterialidad:

(...) Devenido como territorio artístico desde el año 2000 se multiplicaron soportes que aumentaron potencialidades metafóricas en los libros objeto, los libros animados, los libros con adiciones, los libros álbum que hacen que leer sea poner en movimiento lo literario en el más allá de libro tradicional.

(...) En el arte contemporáneo se acrecientan las relaciones productivas de la composición de los soportes que se vinculan con imaginarios tecnológicos. Por lo tanto, las transfiguraciones en los cuerpos portantes de lo literario son otro modo en el que el arte subvierte lo convencional y

muestra nuevas aristas como declaración política de lo insuficiente y espacialmente, encorsetado. (2021: 34)

En este sentido, destacamos tres casos donde la apuesta artística implica poner el cuerpo y genera en el acto de leer una apuesta performativa. En primer lugar, la obra del mismo Istvansch *Detrás de él estaba su nariz*, un libro objeto de microrrelatos que ni siquiera posee las partes del libro tal y como se conciben tradicionalmente -páginas, lomo, tapa y cotratapa-, sino que se trata de siete tiras escritas, ilustradas y caladas de manera tal de armar cintas de moebius cuyas historias circulares pueden leerse comenzando por cualquier parte y continuar, siguiendo el diseño, indefinidamente. Aludiendo en su estuche al “Cuento de la buena pipa”, en este objeto artístico Istvasch “Duplica la metáfora de la sorpresa, el extrañamiento, el descubrimiento, el enigma, el humor, el juego” (Blake 2021: 29).

Por otro lado, es interesante detenernos en el libro *Los piojemas del piojo Peddy*, de David Wapner y Roberto Cubillas. Este pequeño objeto que entra en la palma de una mano viene acompañado de una lupa, pues el escritor, como indica su título es un piojo y, por lo tanto, escribe en tamaño acorde a su condición. Lo pequeño es reivindicado, el piojo tiene voz y esa voz es poética: “El piojo Peddy McCoullogh ha creado los poemas más pequeños que se conozcan. (...) Lo notable es que este minúsculo ser se propuso que su poesía pudiese ser leída por seres humanos” (s/n). Como en el caso paradigmático de “La hormiga que canta”, de Laura Devetach y Juan Lima, se imbrican poesía, diseño e ilustración para dar lugar a libros álbum que devienen objetos poéticos y estéticos que desarticulan modos preestablecidos de edición y circulación. En ambos casos, tanto el uso de la doble página como de lo caligramático configuran modos de leer particulares que determinan ritmos de lectura y un *continuum* físico que también son parte del efecto estético que se propone (Díaz 2007).

A modo de cierre, es conveniente advertir que el análisis exhaustivo de la (des)colección *Del Eclipse* amerita una investigación mayor donde confluyan aportes de diversas disciplinas y se generen nuevas categorías. Quizás la propuesta de *transLiteratura* ya citada pueda dar ser el un mojón para pensar *transColecciones*. En este sentido, reivindicamos la apuesta estética y política en torno a la literatura para niños y niñas en nuestro país que significó *Libros álbum del Eclipse* como antecedente necesario para ampliar el espacio de lo posibles y traccionar la producción del campo en pos de un lectorado crítico, sensible y con acceso a bienes culturales y artísticos de calidad.

***Mila Cañón** es docente regular, formadora, extensionista e investigadora en la UNMDP, a cargo de las cátedras Literatura infantil y juvenil (d.1994) y Teoría de la lectura, del Dpto. de Ciencias de la Información. Docente de la Maestría Infancia e instituciones y en otros posgrados. Maestra de Primaria, Prof. y Dra. en Letras. Codirectora junto a Carola Hermida de GRIEL: Grupo de Investigaciones en Educación y lenguaje -FH-CELEHIS-<https://www.griel.com.ar/>, sus proyectos y la revista *Catalejos*. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños (FH-UNMdP).

****Marianela Valdivia** es Lic. en Bibliotecología y Documentación (UNMdP) y doctoranda en Humanidades y Artes con mención en Educación (UNR). Se desempeña como docente en las materias Teoría de la lectura y Literatura infantil y juvenil en el Departamento de Ciencias de la Información, es investigadora y extensionista en la Facultad de Humanidades de la UNMdP donde forma parte de proyectos vinculados a la lectura, la literatura y las infancias. Integra el comité editorial de la revista académica *Catalejos*. Actualmente es becaria en investigación en la misma casa de estudios.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- Blake, Cristina (2021). “Más allá del corral: la transLiteratura infantil argentina”. En *Más allá del corral: transliterar la enseñanza*. La Plata: Edulp. (14-48)
- Botto, Malena. 2006. “1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial”. En *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. (209-249).
- Cañón, Mila (2004). Tesis de Maestría en Letras: *La literatura entre la escuela y el mercado. La construcción del canon literario en el actual II ciclo de la Educación General Básica*. Mar del Plata: UNMDP
- Cañón, Mila (2016). “Mirar con caleidoscopio: La figuración del autor en la literatura para niños”. En *Literatura, infancias y mediación* La Plata: UNLP. (53-66).
- Cañón, Mila (2019). *Entre décadas. La reorganización y consolidación del campo de la Literatura argentina para niños (1983-2001)* (Tesis doctoral). Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Carranza, Marcela y Bajour, Cecilia (2002). Libros-álbum: libros para el desafío. Una bibliografía. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 87. (s/n)
- Carranza, Marcela y Bajour, Cecilia (2003). El libro álbum en Argentina. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 107. (s/n)
- de Diego, José Luis (2015). *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Díaz Rönner, María Adelia (2011). *La aldea literaria de los niños*. Córdoba: Comunicarte.
- Díaz, Hanán (2007). *El libro álbum: un género en construcción*. Bogotá Norma.
- García, L. R. (2021). “Campo editorial y literatura infanto-juvenil argentina. Para una breve periodización desde los años sesenta hasta la actualidad”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23 (2). (75-108).

- Garone Gravier, Marina (2020). “Los catálogos editoriales como fuentes para el estudio de la bibliografía y la historia de la edición. El caso del Fondo de Cultura Económica”. *Palabra Clave*, 9 (2). e85.
- Guijarro, Delia (2021). “Relaciones de dominación en la literatura infantil y juvenil: la posición de la lij latinoamericana en el subcampo transnacional”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(2). (247-263).
- Istvansch (2008). *Detrás de él estaba su nariz*. Buenos Aires: Del eclipse
- Itzovich, Susana (2005). “Propuestas”. En *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires: Lugar. (s/n)
- Montes, Graciela (1998). El campo editorial, o de cómo el público se ensancha y el negocio engorda. *La mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, 7. (s/n).
- Moscardi, Matías (2015). “¿Qué (no) es un catálogo? Apuntes críticos sobre un objeto invisible hecho legible y tres casos en la década de los noventa”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1(1). (92 - 108).
- Palierne, F. (2017). “La declaración de intención, una identidad entre manifiesto y peritexto comercial: aproximaciones al discurso de intención en las colecciones literarias de la segunda mitad de siglo XX”. En *La colección. Auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/América, siglos XVIII-XXI)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Unian-des, Universidad Nacional de Colombia. (29-48).
- Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela (2014). La industria editorial argentina, 1990-2010: Entre la concentración económica y la bibliodiversidad. En *Alter/nativas*, 3. pp. 1-21.
- Sapiro, Gisele (2017). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Schierloch, Eric (2021). *La escritura aumentada*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Stapich, Elena (2016). Representaciones de infancia y literatura para niños. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1(2). (81-93).
- (2018) Viejos y nuevos pactos. Literatura infantil y moralización. En *Estudios sobre deontología de la psicología y moralidad*. Mar del Plata: EUDEM. (217-239)

- Stewart, Susan (2013). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tosi, Carolina (2020). "Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 124. (s/n).
- Valdivia, Marianela (2019). "Experimentación entre materia y significado. Entrevista a Mónica Weiss". En *El campo de la literatura para niños y niñas: miradas críticas*. Mar del Plata: UNMdP. (132-143).
- Vanoli, Hernán. (2009). "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15. (161-185).
- Wapner, David y Cubillas, Roberto (2008). *Los piojemas del piojo Peddy*. Buenos Aires: Del eclipse.

**La crítica que dice la literatura que dice la crítica.
Genealogías de la LAPN entre textos teóricos y ficcionales en
la obra de escritoras-críticas**

Natalia Rodríguez *
Lucía Belén Couso **

Introducción

Esta comunicación surge de los puntos de contacto entre los proyectos de investigación llevados a cabo en el marco de nuestras tesis doctorales y de las derivas de estos procesos y construcciones.¹⁴³ Las mencionadas tesis involucran una serie de lecturas en torno a las operaciones y protocolos de la crítica del campo de la literatura argentina para niños en diferentes épocas.¹⁴⁴ A partir de conversaciones compartidas en diversos encuentros académicos, vislumbramos que ambas, de manera subsidiaria, estábamos explorando esta idea de las “escritoras-críticas” un concepto que se relaciona con el de “agente doble” propuesto por Cañón (2016, 2019), figuras representativas que a través de actividades diversas construyen y legitiman el campo “a la vez que producen, explican, publican, promueven, difunden y demuestran el valor especialmente estético, pero también político y social de su poética” (2016: 53).

Las “escritoras-críticas” que estudiamos aquí articulan sus producciones literarias con su trabajo crítico. Nos interesa aproximarnos entonces, a los efectos de sentido ligados a la recursividad de la crítica que

¹⁴³ Tesis de Doctorado: “Los discursos teórico-críticos del campo de la literatura argentina para niños (2000-2013) y sus proyecciones pedagógico-didácticas. Hacia la configuración de claves y enclaves en la relación entre la crítica y la enseñanza de lo literario infantil”, FFyH UNC (N. Rodríguez); “La literatura en pugna. Los protocolos y las operaciones de la crítica que fundan y legitiman el campo de la literatura para niños en Argentina (1959-1976)”, UNMdP (L. B. Couso).

¹⁴⁴ Literatura argentina para niños, en adelante LAPN.

dice la literatura que dice la crítica, a través del análisis de la obra ensayística de un conjunto de escritoras del campo de la LAPN. El recorte se circunscribe a los trabajos de Fryda Schultz de Mantovani (*Sobre las hadas*, 1974 [1959]); Elsa Bornemann (*Poesía. Estudio y antología*, 1976), Graciela Montes (*El corral de la infancia*, 2001 [1990]; *La frontera indómita*, 1999) y Laura Devetach (*Oficio de palabrera*, 2012 [1991]; *La construcción del camino lector*, 2008).

***Sobre las hadas* de Fryda Schultz de Mantovani. Escritura crítica y producción poética para asediar y cuestionar la literatura infantil**

Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978) fue una agente del campo literario cuya obra, como afirmara el crítico Jaime Rest, manifiesta el “doble carácter de creación y estudio de la literatura infantil” (1960: 63). Dentro de su extensa producción, *Sobre las hadas* de 1959, reúne una serie ensayos publicados en revistas latinoamericanas entre 1942 y 1958, en los que despliega operaciones críticas asociadas a temas como la reconstrucción histórica de las representaciones del niño y la infancia, la legitimación de las hadas como patrimonio universal, la revalorización de la obra del poeta argentino José Sebastián Tallon, la representación del joven como lector, entre otros.¹⁴⁵

Nos interesa, particularmente, el ensayo “Literatura infantil” que cierra el volumen. Allí Schultz de Mantovani problematiza, de forma inaugural, dos temas fundamentales en torno a la definición de la literatura para niños: la cuestión de la autonomía del campo y la libertad del creador.¹⁴⁶ En el ensayo se cuestiona la importancia de los límites sobre lo que puede ser contado y las características del autor. Estas reflexiones, además, se enlazan con los modos en que disciplinas

¹⁴⁵ *Sobre las hadas*, en adelante SLH.

¹⁴⁶ Literatura para niños, en adelante LPN.

ajenas a lo literario intervienen en las representaciones de la literatura asociada a la infancia:

la disputa continúa entre quienes quisieran que todo lo que leen los niños fuera ‘literatura escolar’ y los que creen que esa sola clase de libros no basta para producir en el hombre ‘la primera comunión’ con las letras. Es que se debe establecer de una vez por todas, para que la opinión corriente no las confunda, la diferencia que existe entre ‘literatura infantil’ y ‘literatura escolar’, la primera desinteresada y la segunda pragmática (1974: 27-28).

El asunto es definido como una querella persistente que se resume en la distinción entre una literatura infantil y una literatura escolar y los actores que pugnan por una u otra. La referencia a la opinión corriente ubica esta contienda en el cuerpo social y evidencia cómo la problematización de la autonomía de la literatura infantil se relaciona con la formación del niño como lector. El carácter sacro que adquiere la lectura en el fragmento citado pone el acento en este aspecto. La definición de la “literatura escolar” como pragmática deja al descubierto el problema de lo literario puesto al servicio de otra función, educativa en este caso. Aunque la llamada “literatura infantil” se define a partir de otros objetivos encarnados en el “culto” por la lectura, también se valoriza su carácter desinteresado. Estas ideas se emparentan con un posicionamiento crítico que Schultz de Mantovani desarrolla en todo el ensayo cuyo objetivo es desarticular el imperativo moral de la órbita de la LPN.

Esto es un breve ejemplo de los modos en que la autora invita a los lectores desde su escritura crítica a asediar, reflexionar y cuestionar la LPN y las representaciones de infancia cristalizadas. Este ímpetu se hace visible también en su producción poética, su libro *El árbol guarda-voces* de 1956 lo ejemplifica. No encontramos en gran parte de estos textos un contenido moral o una intención pedagógica ocu-

yendo el sentido, por el contrario, se ofrecen pequeños mundos habitables para un lector dispuesto a explorarlos desde la polisemia y el sonido. Además, a través de muchos de sus poemas, Schultz de Mantovani plantea preguntas en torno al par fantasía/realidad, y produce una poética donde “las hadas se rebelan” (1959: 21) del asedio de imperativos morales o pedagógicos. Lo fantástico, entonces, opera en la construcción de los universos poéticos de los textos. Esta cuestión no es menor en su contexto de producción, donde el realismo y el cuento son la piedra angular para editar, pero especialmente, para dar a leer LPN.¹⁴⁷

***Poesía. Estudio y antología* de Elsa Bornemann. Posicionamientos teóricos y estéticos sobre la poesía infantil**

A pesar de que Elsa Bornemann no es especialmente recordada por su escritura crítica, el estudio que antecede a la antología de poesía que preparó para la Biblioteca Práctica Pre-escolar de Editorial Latina en 1976, *Poesía. Estudio y antología* ha sido reeditado, leído, consultado y citado durante mucho tiempo como una de las bibliografías más importantes en torno a la poesía infantil publicadas en nuestro país. Este estudio problematiza las concepciones pedagógicas y epistemológicas difundidas en el dominio educativo sobre la poesía infantil y su enseñanza. La mirada puesta en las prácticas concretas que propone Bornemann en su ensayo abre interrogantes vinculados con la

¹⁴⁷ No queremos obliterar con esta afirmación publicaciones tanto teóricas como literarias que hayan circulado durante los años sesenta y setenta en Argentina, sino indicar el espacio favorecido que la narración ocupa como lectura de infancia. Un ejemplo de ello lo componen las tres colecciones infantiles reconocidas por la crítica posterior como emblemáticas para la época, son los *Cuentos de Polidoro* y los *Cuentos del Chiribitil* del Centro Editor de América Latina y las diversas series de la colección Bolsillitos de editorial Abril en las que, aunque hay algunas publicaciones de poesía -la serie “Mis versitos” con tres libros y la serie “Mis cantitos” con dos (Navone 2019)-, prevalece el cuento.

lectura en tanto práctica cultural (Chartier 1996) conformada históricamente. Nos reenvía así a la pregunta por los comportamientos de los lectores en relación con los significados culturales que adquiere la poesía en la sala del jardín de infantes. La teoría elaborada sobre la poesía infantil propicia nuevos modos de leer y se constituye como un espacio que entrama posicionamientos estéticos y políticos sobre los niños como sujetos otros y como lectores intérpretes y el trabajo de las maestras en el aula, a las que se las valora como subjetividades lectoras y creativas.

Las teorizaciones desarrolladas por Bornemann toman como eje para pensar la lectura de poesía el concepto de “gustación poética” (Jesusaldo 1982) que privilegia la experiencia de la escucha como modo de “exploración en el terreno poético” (21) en la infancia. Contra la severidad de las prácticas de lectura propias de la época de producción del ensayo (Cucuzza y Spregelburd 2012), se ponen en valor las manifestaciones corporales, rítmicas, no verbales como un modo de experimentar y comprender el poema que la búsqueda de sentido opaca. Se valoriza el cuerpo como espacio de apropiación de la palabra.

La autora insiste en varios pasajes del ensayo en los “rígidos y utilitarios métodos de enseñanza del idioma y de la literatura que coartan la capacidad inventiva del niño y congelan su imaginación” (12). Manifiesta su distanciamiento sobre los modos de leer que priorizan la extracción de datos, la instrucción moral y la verificación de saberes, la tematización de la lectura para responder a propósitos curriculares, la declamación estereotipada. Promueve, en cambio, la escucha de las palabras inusuales sin el andamiaje de una explicación que coarte la experimentación del poema, y privilegia la metáfora y el sinsentido como manifestaciones de lo lúdico. Si revisamos la producción poética de Elsa Bornemann contemporánea a la publicación del ensayo, encontramos un conjunto de libros que se inscriben en la tradición poética que iniciara M. E. Walsh, textos que privilegian el humor, el

disparate, el juego de palabras, lo onírico y la reflexión metaliteraria. Sus poemarios proponen universos fantástico-poéticos en los que, según Bornemann, se transgrede el “final feliz” y la “telaraña de prejuicios” (1976: 12) que, de acuerdo con su propio diagnóstico, prevalecen en la LPN, y particularmente, en la poesía.

***El corral de la infancia* de Graciela Montes. Desbaratar tradiciones en clave de experimentación crítica y ficcional**

Al hacer foco en *El corral de la infancia* establecemos que se publica primeramente en 1990, en el sello Libros del Quirquincho conformando la Colección Apuntes, que dirigía María Adelia Díaz Rönner; reeditado en 2001, a cargo de Fondo de Cultura Económica, Colección Espacios para la lectura. Se trata de una compilación de textos producidos entre los años 1978 y 1988. En este trabajo de Montes se destaca la inscripción de un recorrido histórico en torno a la representación de “lo infantil”, del que deviene una conceptualización metafórica clave para la producción teórico-crítica del campo como es la noción de “corral” (2001: 20). De este modo se instauran reflexiones en cuanto al vínculo entre grandes y chicos, una relación asimétrica, marcada por la hegemonía; también, acerca de las acciones de domesticación y sometimiento de los adultos hacia los niños (33-34). Por otra parte, el reconocimiento de la infancia como asunto privado a la vez que público evidencia un anclaje en el concepto de “responsabilidad” (51). Este posicionamiento se articula a un interés teórico por problematizar los procesos de escolarización asociados, según Montes, a una deshistorización del lenguaje infantil, que es subjetivo, silvestre, arbitrario, en sintonía con dispositivos de colonización cultural. Advertimos, además, el gesto crítico de dimensionar “los corrales propios de la obra literaria” que conlleva el planteo de una contraposición entre los “libros para pensar asuntos” y los libros que “juegan

el juego de la literatura”, tendientes a desbaratar la tradición del género infantil, los temas, los personajes, el tono, el punto de vista narrativo “para niños” justificando búsquedas textuales en clave de innovación y transformación (69). Al interpelar la enseñanza de la lectura y la escritura en el ámbito escolar se cuestionan los criterios lingüísticos, reivindicando la experiencia estética y poético-literaria.

En relación de contigüidad, *La frontera indómita*, que se edita en 1999, en la Colección Espacios para la lectura, del Fondo de Cultura Económica retoma las construcciones de *El corral de la infancia* con referencia a la categoría de “acorralamiento” para recrearla a partir del (ya clásico) concepto de “frontera indómita” (1999: 11). En esta línea, Montes cuestiona los cuentos didácticos o moralizantes, así como la hiperproducción, las series, la liviandad, propias de la lógica mercantilista, admitiendo una reivindicación de la ficción y la construcción de territorios imaginarios (29), del juego y el arte (35-36). La autora discute con la “domesticación escolar de la literatura” (las selecciones por tema, las clasificaciones por edades, las agrupaciones por época, los cuestionarios, los resúmenes, las versiones oficiales de “lo que quiso decir el autor”). Plantea, por ende, que la enseñanza literaria es un asunto de “ensanchamiento de fronteras”, de “ese territorio indómito personalísimo hecho de lecturas, escrituras y otras experiencias sorprendentes con las palabras” (55-56), reestableciendo la noción de “ocasión”, referida a “ámbitos propicios, tiempo disponible y mediación apropiada” (109-110). Estas conceptualizaciones devienen en la consideración de un lineamiento crítico relativo al paradigma de la “lectura placentera”, expresando que dicho placer se vincula no al almohadón y la facilitación controlada sino más bien al “acontecimiento de entrar el lector en relación con el texto, construyéndose uno al otro” (82-85). Según señalamos, Montes interpela la cultura del consumo, la novedad, la “clonación” (101). Observa en este punto, que entre los peligros que acechan a los escritores de literatura infantil figuran el de la pedagogización de su escritura tanto como el

riesgo de sucumbir ante las imposiciones del mercado. Reclama, por consiguiente, la reinstalación de la idea de ficción (103-105).

Para justificar esta dimensión de una ligadura entre producción teórica y literaria, abrevamos en Cañón, Pérez y Stapich (2013) quienes se centran en el proyecto de escritura ficcional de Montes con el propósito de representar los rasgos característicos de una poética que entreteje lo maravilloso con lo cotidiano, involucrando el toque costumbrista y el giro idiomático local (76), la experimentación estética con los géneros, los tópicos, los recursos estilísticos, el lenguaje (85).

***Oficio de palabrera* de Laura Devetach. Hacia la composición de un programa teórico-pedagógico y literario**

En lo relativo a *Oficio de palabrera. Literatura para chicos y vida cotidiana* señalamos que fue editado inicialmente en 1991 por Ediciones Colihue, Colección Nuevos Caminos. La reedición es de 2012, a cargo de Comunicarte, Colección Pedagogía y Didáctica. El volumen representa un trayecto en la producción teórico-crítica de la autora, comprendido entre los años 1969 y 1990. Respecto de los trabajos de Devetach contextualizados entre fines de los sesenta y los setenta corresponde destacar que se expresan en articulación con el Ciclo de Seminarios-Taller de Literatura Infanto-Juvenil de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, una iniciativa de la Prof. María Luisa Cresta de Leguizamón que significó la oportunidad de debates necesarios en torno a la LIJ. En sintonía, los escritos de Devetach tematizan la creación literaria, admitiendo que “la literatura para chicos es literatura, y como tal exige de quien se dedica a ella el cabal conocimiento de sus propias formas de comunicación” (2012: 78). Se orienta una resignificación de la producción literaria destinada al público infantil al validar las modulaciones relacionadas con el humor, la unión de elementos poéticos y cotidianos, la incorporación al lenguaje escrito de un vocabulario extraído del juego

de los chicos, de sus conversaciones de la vida diaria, aunque fundamentalmente el uso de una fantasía no estereotipada (Devatach 2012).

Por su parte, los artículos que remiten a la década de los ochenta, demarcando los comienzos de los noventa, abordan lo poético, lo folklórico, lo oral popular y dimensionan la urgencia de una literatura con anclaje en la finalidad estética, liberada de sus aprovechamientos para ejercicios escolares, involucrando criterios de selección justificados en la calidad literaria (16-17). Asimismo, representan el registro sensible de la “textoteca” personal como antología íntima (20), instalando de forma incipiente, la categoría de “camino lector”, a través de una metáfora que, sin duda, particulariza su obra crítica. Estas conceptualizaciones se vinculan a una interpelación de las actitudes con las que los adultos median entre niños y libros significadas como formas represivas encubiertas, asociado a las prohibiciones de libros de la dictadura militar argentina (22) y a la puesta en tensión de los dispositivos de protección, sustentados en lo que se designa mediante el neologismo “peligrificación”, “peligrificar el mundo para quedarnos tranquilos -sostiene Devetach- es un acto de represión a nivel muy profundo” (47-46). El planteo de la autora valoriza también, marcos pedagógico-didácticos que justifican proyectos de promoción de la lectura y la escritura en la escuela, para “encontrar la palabra propia”, rediseñando metodologías enfocadas en abordajes creativos (152).

Como una continuación de *Oficio de palabrera*, Editorial Comunicarte publica en 2008 *La construcción del camino lector*, volumen que reúne un conjunto de conferencias que abarcan el periodo comprendido entre 1980 y 2006. Según anticipamos, este trabajo teórico-crítico admite, además, un epicentro estratégico en el concepto de “camino lector personal”, vinculado a la noción de “textoteca interna” (2008: 17-18). En sintonía, la confirmación teórica de una “literatura

abridora de caminos” (25) conlleva para la enseñanza literaria propuestas orientadas al enriquecimiento de los textos internos de alumnos y alumnas, con preponderancia de la ficción y la poesía (41-43). Por su parte, el entramado crítico en cuestión se ajusta a una postura de divergencia respecto de la literatura de mercado y los *best seller* (89-90), del paternalismo reglado por valores de óptica adulta, estereotipados y previsibles (132), suscribiendo más bien, a una escritura literaria que expone la incertidumbre y lo indeterminado.

Desde este marco, en relación con las dinámicas de recursividad que nos interesa exponer avalamos para la obra literaria de Devetach la configuración de lo que Stapich y Cañón (2013) designan como una “poética sin *corset*” ya que “tuerce el gesto aleccionador o psicologista de cierta literatura para niños” (41).

Consideraciones finales

En los apartados anteriores indagamos en los puntos de encuentro entre los desarrollos teóricos y los textos literarios de Fryda Schultz de Mantovani, Elsa Bornemann, Graciela Montes y Laura Devetach. A través de su obra, estas autoras han intervenido en este campo desarticulando ciertas representaciones de la infancia y lo literario infantil para promover nuevos acercamientos a la LPN.

De este modo, buscamos asediar la obra de estas escritoras-críticas para visibilizar la circularidad del gesto de una crítica que dice la literatura que dice la crítica y reafirmar las marcas genealógicas que circunscriben el campo de la LAPN. Estas formas de acción se proyectan en la actualidad en los trabajos de María Teresa Andruetto y María Cristina Ramos, quienes entran teorías y crítica con su producción literaria, estableciendo un complejo de relaciones entre los modos de la ficción, los discursos teórico-críticos, en diálogo, además, con los dispositivos editoriales.

* **Natalia Rodríguez** es Doctora en Letras (UNC), Especialista en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (UNC), Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Se desempeña como docente del Profesorado en Educación Inicial (IFDC Bariloche, Río Negro, Argentina), Área de Lengua y Literatura y del Profesorado en Lengua y Literatura (UNRN Sede Andina, Bariloche, Río Negro, Argentina), Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Integrante del Centro de Estudios de la Literatura, el Lenguaje, su Aprendizaje y su Enseñanza (CELLAE). Extensionista. Publicó varios artículos sobre escritura y formación docente; enseñanza de la lectura y la escritura; LIJ; crítica de LIJ argentina, área de su especialidad.

** **Lucía Belén Couso** es Profesora en Letras (UNMdP). Becaria del CONICET (Finalización de Doctorado). Ayudante graduada en las Cátedras Seminario de la Enseñanza de la Lengua Materna y la Literatura y Didáctica Especial y Práctica Docente en las carreras del Depto. de Letras de la Facultad de Humanidades (UNMdP). Coordinadora editorial de *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Socia de la ONG Jitanjáfora. Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura.

Bibliografía

- Bornemann, Elsa Isabel (1976). *Poesía Infantil: estudio y antología*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- Cañón, Mila (2016). “Mirar con caleidoscopio: La figuración del autor en la literatura para niños”. En Blake, C. y S. Frugoni (coords.). *Literatura, infancias y mediación*. La Plata, Argentina: UNLP, pp. 53-66.
- Cañón, Mila (2019). *Entre décadas. La reorganización y consolidación del campo de la Literatura argentina para niños (1983-2001)* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. Documento cedido por la autora.
- Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*. Barcelona: Gedisa.

- Cucuzza, Héctor Rubén y Spregelburd, Roberta Paula (coord.) (2012). *Historia de la lectura en la Argentina. Del catecismo colonial a las net-books estatales*. Buenos Aires: Calderón.
- Devetach, Laura (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Devetach, Laura (2012 [1991]). *Oficio de palabrera*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Jesualdo (1982). *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Buenos Aires: Losada.
- Montes, Graciela (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y en defensa del espacio poético*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela (2001 [1990]). *El corral de la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Navone, Susana (2019). *Inolvidables Bolsillitos. Homenaje a la Biblioteca Bolsillitos de Editorial Abril*. Disponible en: <https://enigmas-misterios-bolsillitos.blogspot.com/> Consultado: 10 de octubre de 2020.
- Rest, Jaime (1960, marzo-abril). “Notas. Fryda Schultz de Mantovani: *Sobre las badas; ensayos de literatura infantil* (Nova, Buenos Aires, 1959)”. *Sur*, 263, pp. 62-64.
- Schultz de Mantovani, Fryda (1974 [1959]). *Sobre las badas: ensayos sobre literatura infantil*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Schultz de Mantovani, Fryda (1956). *El árbol guarda-voces: teatro y poesía para niños*. San Salvador: Ministerio de Cultura.
- Stapich, Elena y Cañón, Mila (comps.) (2013). *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.

La figura de la mujer como editora en el campo de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes durante la recuperación democrática

Laura Rafaela García*

Este trabajo propone aportar a los estudios recientes del campo editorial (Mihal, Ribeiro y Szpilarg 2020), que se ocupan de visibilizar el rol de la mujer como editora en la historia de la industria en Argentina, y destacar las particularidades de ese rol en el campo de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes. En esta primera aproximación al tema me interesa explorar esta figura en el período que abarca fines de los años ochenta y principios de los noventa dentro del campo de la LIJ¹⁴⁸ por la importancia de las producciones ficcionales publicadas en ese período aún en la actualidad.

En esos primeros años de recuperación democrática se produce una reorganización del campo de la literatura infantil y juvenil después de las prohibiciones y censuras de la última dictadura cívico-militar, que consiste en posicionar a niñas y niños como sujetos lectores (García 2021). Los modos ficcionales para apelar a la imaginación -que continúan las rupturas estéticas iniciadas en los sesenta por María Elena Walsh y otras escritoras- aportan situaciones narrativas que interpelan las maneras de resolver los conflictos colectivos. Por estos años la ficción amplía las posibilidades estéticas desde las inflexiones de la comicidad y actualiza temas, situaciones narrativas y recursos para esta zona del público lector.

¹⁴⁸ Es necesario aclarar que en este trabajo se emplean las siglas LIJ, es decir, Literatura Infantil y Juvenil como denominación general con el propósito de facilitar la lectura. Sin embargo, no se desconocen las disputas implícitas en esta denominación que fueron objeto de análisis en investigaciones anteriores (García 2021).

Más allá de las oscilaciones económicas que atraviesa el mercado editorial argentino en ese momento, Itzcovich sostiene que “editoriales argentinas como Colihue, Libros del Quirquincho, Emecé, El Ateneo, Aique Grupo Editor -entre otras-, inauguraron colecciones y produjeron un mercado consumidor sistemático, con mayor amplitud en algunos casos y menor en otros” (1995:33). Al profundizar en los títulos y las colecciones que se publicaron en ese período llama la atención la reedición en catálogos de otras editoriales y que le otorgan vigencia entre las lecturas de los nuevos lectores. En esa dirección surgió la pregunta por la mirada editorial que formó parte de las dinámicas que dieron paso tanto a la selección de los textos como a la publicación de esas obras. Títulos y escritoras o escritores que a partir de estas reediciones se pueden considerar como los clásicos de nuestra literatura infantil argentina. En esta oportunidad no me detendré en las singularidades de esos textos para trascender en el tiempo, sino en profundizar en el rol y la mirada de las mujeres editoras que dieron lugar a esos títulos.

Como antecedente resulta central el aporte de María Belén Riveiro (2020), en su artículo sobre la trayectoria de Ada Korn editora ya que logra visibilizar el rol y la participación de las mujeres en el hecho social que supone la producción de un libro, en medio de las lógicas masculinas que dominan la historia editorial en Argentina. La omisión del rol de la mujer -como revela Riverio- es doble en el caso de las editoras del campo de la literatura infantil argentina. No se trata sólo de mostrar las particularidades de una zona literaria marginada en el sistema literario por esos años, sino también de recuperar la trayectoria intelectual de estas mujeres que intervinieron en las decisiones de un momento fundacional para la literatura infantil argentina. En el artículo “Un salto al vacío” de 1989 Graciela Cabal, quien se formó como editora junto a Boris Spivacow en el Centro Editor de América Latina, cuestiona y explicita la posición generalizada que reduce a la LIJ a “cosa de mujeres”. Al respecto afirma:

Siguiendo esta línea de pensamiento, nada tiene de extraño que, a quienes escribimos para chicos –mujeres o varones-, se nos ubique lejos de las escritoras y los escritores y cerca de las madres y las maestras. Madres y maestras –segundas madres- que trabajan por amor. Y trabajar por amor –ya se sabe- es como no trabajar...Escribir para chicos ¿es casi como no escribir? En el mejor de los casos se trataría de una tarea menor que, por lo oscura y descalificada, tiene algo de trabajo doméstico y un no sé qué de apostolado (73).

Se puede afirmar que la desventaja desde la que producen y trabajan las mujeres que se dedican al campo de la LIJ por esos años está asociada con el ámbito de lo privado y, en consecuencia, todas sus tareas son subestimadas a nivel profesional. Carlos Gazzera (2016:33) sostiene que un editor -en masculino- es quien toma la responsabilidad de “editar” un original y le atribuye a esa intervención tal envergadura que inscribe ese texto en correlación con el resto de los textos de la colección o serie que será alojado en el catálogo de la editorial. En el campo de la literatura para niñas, niños y jóvenes ocuparon el rol de directoras de colección muchos escritores y escritoras, que en muchos casos funcionaron -como plantea Mila Cañón (2016)- como agentes dobles del campo ya que se dedicaban a la escritura de literatura y se ocupaban de otras tareas como la crítica, e incluso, las actividades del campo editorial. Laura Devetach junto a Gustavo Roldán en Ediciones Colihue dirigieron colecciones como “Cuentos del Pajarito Remendado” y “Los Morochitos”, entre otras. Graciela Montes, quien se había desempeñado como editora junto con Graciela Cabal en el Centro Editor de América Latina, dirigió la colección “La manzana roja” de Kapelusz y, además, fue la directora del proyecto editorial Libros del Quirquincho con colecciones emblemáticas como “La Raton Cuentacuentos”, “Serie Blanca”, “Serie Negra”, entre otras publicadas entre 1986 y 1991. Beatriz Ferro dirigió la colección “Los Cazacosas” de Estrada. Gigliola Zecchin -conocida como Canela- fue directora del Departamento de Literatura Infantil y Juvenil del Grupo

Editorial Sudamericana y se distinguió por los más conocidos títulos de ese momento que pertenecieron a la colección “El Pan Flauta”.

Particularmente, destacamos la figura de Graciela Perriconi, especialista del campo de la LIJ¹⁴⁹, quien dirigió la colección Infantil-Juvenil de El Ateneo entre 1985 y 1989. Colección que publicó al menos veintidós títulos, como pudimos reconstruir a partir de la información recopilada en las “Fichas bibliográficas” incluidas en el libro *Con este sí, con este no. Más de 500 fichas de Literatura infantil argentina* de Ruth Mehl (1992). En ese relevamiento descubrimos que pertenecieron a esa colección las primeras publicaciones de títulos tan conocidos como: *El carnaval de los sapos* de Gustavo Roldán ilustrado por Myriam Holgado, *¡Basta de Brujas!* de Graciela Falbo con ilustraciones de Elena Torres, *Lobo Rojo y Caperucita Feroz* de Elsa Bornemann ilustrado por Oscar Delgado, *De colores, de todos los colores* de la misma autora e ilustrado por Juan Marchesi, *Walter Ramírez y el ratón nipón y otros cuentos* de Ema Wolf ilustrado por Elena Torres, por mencionar solo algunos de los escritores y escritoras de reconocida trayectoria.

Las preguntas que surgen en esta primera indagación tienen que ver con reflexionar sobre ¿qué efectos tienen las singularidades de estas mujeres en las decisiones editoriales que tomaron? ¿Cuál es el aporte de sus miradas a las colecciones que dirigían? ¿Cómo entienden el rol como editoras? Particularmente, en esta oportunidad me detendré en la figura de Canela y Graciela Perriconi, porque sus trayectorias resultan aún menos conocidas que la de Devetach o Montes.

¹⁴⁹ Entre sus producciones críticas cabe mencionar: *Los niños tienen la palabra: desde la adquisición de la lengua materna hasta el disfrute literario* (2008), *Tres miradas sobre literatura infantil y juvenil argentina* (2012), *La construcción del género en la literatura infantil y juvenil* (2015). También dirigió la colección “Flecos al Sol” de e.d.b. en un período posterior al que abarca este estudio.

En un artículo publicado en la revista *Imaginaria* en el año 2000 titulado “El desafío de editar libros para niños y jóvenes” Canela da algunas claves. En primer lugar, parte de considerar que hay una variedad de posiciones para desempeñarse en el rol de editora y señala que lo que resulta determinante son las características de la editorial en la que se desempeñe esa tarea. Consciente de ser una pieza dentro de un engranaje mayor y de las tensiones que atraviesan ese rol, Canela afirma:

El editor es, siempre y al mismo tiempo, un productor de artículos de consumo y un agente cultural. Productor de artículos de consumo ya que editar libros implica someterse a las normas de cualquier producto de mercado. Un producto muy peculiar sin embargo, que reproduce en grandes cantidades la pieza única, el original; que está destinado a la mente, al intelecto de un solo individuo: el lector. Agente de la cultura en tanto que la publicación de un libro implica la elección de un texto, su divulgación, la difusión de ideas, historias, pensamientos.

En esta definición la editora señala algunas cuestiones que coinciden con las que apuntó Graciela Perriconi¹⁵⁰ en la entrevista que le realizamos para este trabajo: “La edición no termina cuando yo edito... Hay un circuito que tenés que prever como editor: entrevistas a los autores, espacios en los medios de comunicación... ¿Cómo se mueve un libro? La empresa hace una inversión económica que tiene que prever el circuito del libro... Antes las empresas se encargaban de la difusión. Ahora ese papel está librado al azar”. A partir de la experiencia de ambas editoras se puede entender que prever el circuito de inserción del libro forma parte de las características que distinguen el trabajo editorial y un acompañamiento del proceso de publicación con el diseño de estrategias para impactar en el mercado.

¹⁵⁰ La entrevista fue realizada vía meet el 25 de febrero de 2022 y los fragmentos que se reproducen en este trabajo son transcripciones de la grabación.

También, ambas coinciden en señalar la tensión entre el libro como bien de consumo y la tarea del editor como agente cultural, comprometido con cierta perspectiva estética. En cuanto a la edición de textos para niños y jóvenes Canela afirma: “si editar libros no es una tarea inocente, sabemos que menos inocente aún es editar libros para niños y adolescentes”. En esa posición confluyen consciencia y responsabilidad:

En la tarea cotidiana de elegir un texto, un ilustrador, de proyectar una colección o un libro singular entrarán en juego sutilmente las fidelidades del editor. Fidelidad a las propias ideas y convicciones, fidelidad a un proyecto cultural y, por fin, fidelidad a las normas de la empresa y las exigencias del marketing que naturalmente apuntan al acierto comercial.

Con respecto a las particularidades de la tarea Perriconi señala también la fidelidad a un estilo o una perspectiva, que no busca responder a lo que está de moda en cuanto a la temática, sino que tanto el autor cuando escribe como el editor cuando selecciona y elige ese texto encuentre “algunos aspectos, algunos hilos argumentales que son comunes en la sensibilidad de todo el mundo...Quién no diría que la maldad está en todo el mundo, que la venganza forma parte de la vida, que la muerte forma parte de la vida...Entonces, cuando un autor sabe desplegar en eso algo de esa situación y ahondar en ella a mí me parece que ese libro va a ser ganador”.

En el proceso de selección para que un texto integre una colección desde la mirada de Perriconi la diferencia está en encontrar algo en la escritura que ese texto, ese autor o esa autora, tiene para decir sin perder vigencia en el tiempo en relación con el tema que aborda y la forma de decirlo. A partir de su posicionamiento en la entrevista Perriconi deja ver que entiende el trabajo de edición como una conversación con el autor o la autora ya que, al seleccionar un texto, se puede destacar lo valioso y señalar lo que se puede modificar o revisar. Al

respecto Canela dirá que vale la pena correr riesgos, que es necesario enfrentar ciertas tendencias para dar paso a nuevos autores, nuevos éxitos, nuevos lectores porque es ahí donde se juegan las variables estéticas y éticas que dan lugar a la tarea del editor.

En relación con su trabajo como editora de “la colección de la democracia” como ella denomina a la colección que dirigió Graciela Perriconi recuerda: “El Ateneo no tenía experiencia en hacer esas cosas, así que hizo una colección con libros finitos, chiquitos con autores muy importantes. En realidad, había otra concepción de escritura. En ese momento en una colección de literatura lo más importante era el texto. Pero la verdad es que nos fue muy bien con la colección. Junto con los autores elegimos a los mejores ilustradores de la época”. La tarea no resultó sencilla y la mirada crítica de Graciela se agudiza con los años y los cambios del campo. Se destaca en su voz que habla de literatura a secas, no hace ninguna aclaración que refiera a la característica de los lectores y con respecto al texto afirma: “El cuento tiene ese milagro que es la palabra, aunque vos tengas que descubrir muchas cosas en la imagen, la palabra es fascinante porque puede provocar distintas emociones en cada uno”.

Así como Perriconi señala la importancia de elegir a los ilustradores para la colección y de estar atenta a los cambios derivados de la revolución del libro álbum en la década del noventa, Canela sugiere que como editora más allá de guiarse por sus propios criterios, hay momentos en los que resulta clave tomar decisiones en función del proyecto editorial a partir de los avances de las nuevas tecnologías. En una afirmación que da cuenta de su visión de futuro, Canela sostiene: “En los cambios siempre algo se pierde, pero si todos cuidamos la multiplicación y calidad de los autores, la multiplicación de los lectores, la capacidad de elección, la estimulación de la escritura y de la lectura como una necesidad vital todos saldremos ganando. Poco importa si

lo escrito se lee sobre papel, sobre una pantalla o sobre cualquier otro soporte que el futuro quiera inventar”.

Es importante considerar en esta revisión del rol de la mujer en el campo de la literatura infantil y juvenil como editora que hay una serie de tareas de edición, adaptación y divulgación que están relacionadas con el lugar poco visible que ocupó la mujer en esta zona literaria. Sin embargo, esa tarea silenciosa contribuyó al desarrollo de la línea estética representada por la formación intelectual denominada “la Banda de Cronopios” por María Adelia Díaz Rönner (2011) y a la importancia creciente del rol del ilustrador como autor. Hechos que dieron lugar a significativos avances en la relación entre literatura e infancias en Argentina.

Para mostrar que falta explorar en la figura de la mujer editora en el campo de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes quiero cerrar con la experiencia de Tamara Kamenszain (2020), incluida en uno de sus últimos libros titulado *Libros Chiquitos*. Kamenszain cuenta que descubrió las particularidades del campo desempeñándose como editora de Alfaguara cerca del 2001. En estas memorias sobre su propia trayectoria como lectora cuenta:

Amplíé el campo de lecturas y acepté la oferta de la editorial de asesorar también para la sección de literatura infantil y juvenil. Cuando alegué que mi ignorancia en ese rubro era completa, me contestaron que justamente querían contar con una lectura desinteresada, así que acepté encantada...Sin embargo, la cosa no era sencilla. Chiquitos pero cumplidores, los libros infantiles te dejan, literalmente, sin palabras...

Fui entendiendo de a poco a qué lector iba dirigido este enorme esfuerzo de condensación que suponen los buenos libros infantiles y entendí también, sin necesidad de tomar un curso en Wall Street, cuándo el libro tiene “gancho” y cuándo no. Porque esta especie de grado cero de la escritura que alcanzan autora e ilustradora al unísono

no miente. Leyendo con la intención de “ver hacer”, uno llega a darse cuenta si un libro para chicos es verdadero o si solamente imita ese formato con recursos espurios. Recursos que van desde el uso en exceso de diminutivos, las explicaciones innecesarias que toman a los pequeños lectores por tontos y las cursilerías de todo orden hasta ese afán de humanizar a los animales, transformándolos en ridículas personitas (133).

En su rol como editora Kamenszain reconstruye con admiración y encanto los descubrimientos realizados con algunos textos de la LIJ y, según cuenta, esos textos le inyectaron el deseo de transgresión literaria “poder tocar, con mi propia escritura, la fibra más infantil de mis lectores” (134). Esta fibra que, particularmente, ella ejemplifica con la lectura de *Tomasito* de Graciela Cabal -un relato que inscribe en la zona de vecindad entre dos géneros novela y poesía- con las ilustraciones de Sandra Lavandeira, y en la misma dirección rescata *Candelaria* de Griselda Gálmez y María Wernicke. Rescato dos ideas claves para el rol como editora que resalta: por un lado, la importancia de encontrar un ritmo que se pueda escandir en las historias y, por otro, aferrarse a los vericuetos de un hilo -dice Kamenszain jugando con el texto de Gálmez- para plantearlas como dos condiciones necesarias para que el lector de cualquier edad ingrese a la lectura. Síntesis de una experiencia de transmisión que Kamenszain tuvo tiempo de compartir con sus nietos.

En una nueva ronda de entrevistas a Graciela Perriconi y a Canela me interesa profundizar en la relación entre transmisión y lectura, en la perspectiva de las editoras sobre la promoción de la lectura y en las fantasías de nano-intervención (Gerbaudo 2016) para prefigurar los lectores por-venir. A partir de este recorrido, que deja claro que hay mucho por investigar sobre el tema, es posible afirmar que en esta zona literaria la tarea de las editoras -al menos de las que presentamos aquí- está marcada por esa búsqueda de lectores en el público, por el

devenir de un lector o una lectora en la colección, por la forma de atraer nuevos lectores. Una buena editora es una guardiana amorosa de las palabras y los bienes simbólicos. Es una buena mediadora que asume las responsabilidades de posicionarse en el límite entre las lógicas del mercado y los lectores.

* **Laura Rafaela García** es Doctora en Letras por la UNT e Investigadora Asistente del Instituto de Investigaciones sobre el lenguaje y la cultura de doble dependencia UNT/CONICET. Es jefa de trabajos prácticos de la materia Introducción a la Investigación Literaria y dicta la materia Literatura Infantil y Juvenil en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Se desempeñó como tallerista para niños y jóvenes en el Grupo Creativo Mandrágora y trabajó como docente en el nivel secundario y terciario. Es autora de Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina. Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970 y 1990, que integra la colección Relecturas dirigida por Susana Iztovich en Lugar Editorial. Su libro fue distinguido en mayo de 2022 en la categoría Producción Teórica por la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina (ALIJA), por eso integra la lista de “Los Destacados ALIJA-IBBY 2020-2021”. Sus investigaciones actuales exploran los modos de leer la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes en diálogo con la edición universitaria y el campo editorial.

Bibliografía

- Cabal, G. (1992) “Un salto al vacío” en *Mujercitas ¿eran las de antes? (El sexismo en los libros para chicos)*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Canela “El desafío de editar libros para niños” Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil, septiembre 2000, N° 34. Disponible en <https://www.imaginaria.com.ar/03/4/editar.htm>
- Cañón, M. (2016). Mirar con caleidoscopio: La figuración del autor en la literatura para niños. En C. Blake, C. y S. Frugoni (Coords.). Literatura, infancias y mediación (pp. 53-66). La Plata, Argentina: UNLP.

- Díaz Rönner, M. A. (2011) La literatura infantil o de la captura del objeto: años 80 y 90. En *La aldea literaria de los niños. Problemas, ambigüedades, paradojas*. Córdoba: ComunicArte.
- García, L. (2021) *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina. Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970 y 1990*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Gazzera, C. (2016) *Editar un oficio*. Atajos/ Rodeos/ Modelos. Villa María: Eduvim.
- Gerbaudo, A. (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Gerbaudo, A. y Tosti, I. “Beatriz Sarlo y el campo editorial en Argentina”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 107, 2020, págs. 129-159.
- Itzcovich, S. (1995) “Temáticas y problemáticas de la literatura para niños y jóvenes”. En *Veinte años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo*. Pp. 33-38. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Mehl, R. (1992) *Con éste sí, con éste no. Más de 500 fichas de literatura infantil argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Mihal, I., Ribeiro, A., y Szpilbarg, D. “Introducción: Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 107, 2020, págs. 11-16.
- Sapiro, G. y Rabot, C. “Chapitre I: Développement professionnel et évolutions du métier d’écrivain”. *Profession? Écrivain*. Paris, CNRS Editions, 2017, págs. 19-41.
- Riveiro, M. B. “Ada Korn editora: por una historia crítica del mundo editorial”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 107, 2020, págs. 81-94.

XIX

Literaturas del acontecimiento teatral

Prólogos y dedicatorias como cifra compositiva en el teatro del Siglo de Oro español

Mayra Ortiz Rodríguez*

El simposio en el que se enmarca este trabajo, denominado “Literaturas del acontecimiento teatral”, parte de la premisa de que estudiar el teatro es, centralmente, estudiar un acontecimiento (Dubatti 2012), que resulta particularmente complejo dado que está constituido a su vez por tres subacontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación. Este estudio de un objeto que se encuentra sometido a las leyes de la cultura viviente -dado que es efímero y no puede ser conservado al menos en los términos de la experiencia viviente teatral que constituye¹⁵¹- resulta aún más complejo, evidentemente, cuando hablamos de obras y puestas en escena mediadas por siglos y kilómetros de distancia. No obstante, si referimos que el teatro es acontecimiento, hay una serie de materiales paraliterarios (y metaliterarios también) que, si bien no conforman parte del acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de su experiencia, por lo cual devienen en una fuente de información muy valiosa, muchas veces complementaria, respecto de ese hecho teatral.

Como punto de partida, antes de adentrarnos en una indagación acerca de aquellos textos circundantes al acontecimiento teatral en el Siglo de Oro español, debemos tener en consideración las implicancias de la labor dramaturgica en este período. O, al menos, la mirada que se ejercía sobre aquellos dramaturgos que escribían mayoritariamente para el teatro masivo y heterogéneo de los corrales de comedias, muy diferente de aquella otra mirada, mucho más benevolente, diri-

¹⁵¹ Es importante observar la consideración de que la teatrología debe diseñar métodos de acceso al estudio del convivio teatral como fundamento material y metafísico del “teatrar” (Kartun 2009).

gida a quienes lo hacían con exclusividad para la sofisticación y el elitismo del teatro de palacio (porque, definitivamente, era bien distinto componer para el gusto del público, como propone Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* y en cuya práctica lo secundan gran cantidad de dramaturgos de la época, que hacerlo bajo el encargo y las preferencias de los miembros del estamento nobiliario, siendo que en esta segunda circunstancia muchas veces se trataba de escritores provenientes de ese mismo ámbito). Las voces de ese propio contexto de producción y de puesta en escena dejan en claro estas agudas perspectivas sobre quienes se dedicaban a esa dramaturgia tan criticada por ser un engranaje funcional a una “empresa comercial bien organizada” (Vega García-Luengos 2003: 1289): al respecto, aquí se considerarán dos ejemplos que resultan sumamente ilustrativos sobre esta cuestión.

En primer lugar, es muy significativa -y, desde nuestra lectura actual, hasta risible- la óptica que se expone en el *Diálogo de las comedias*, obra anónima fechada en 1620, cuyo probable autor fuera procedente del Clero, un “furioso enemigo de los espectáculos teatrales” según Lázaro Carreter (2011: 223). Allí, se critican acérrimamente las técnicas compositivas de las comedias de enredo (también denominadas urbanas o de capa y espada), es decir, justamente se vitupera el subgénero dramático más representativo de los corrales: tras apuntar directamente contra los mecanismos reiterados de construcción del enredo, se concluye “que un buen ingenio alcanza presto que todas aquellas cosas son engaña-niños” (Lázaro Carreter 2011: 223). Como corolario, además de vilipendiar los sustentos de esas creaciones dramáticas, se dispara directamente contra la figura emblemática de ese

teatro: se cataloga a Lope de Vega como “lobo carnívoros de las almas”¹⁵², de manera que, más allá del factor compositivo, el acento está puesto en la presunta amoralidad tanto del escritor como de sus argumentos teatrales.

Como segunda posta ilustrativa sobre esta percepción, un siglo después, apareció una obra que jugaría papel inaugural en el género historiográfico literario español, cuyo título fue *Orígenes de la poesía castellana* y data del año 1754¹⁵³. En ese volumen, el ilustrado Luis José Velázquez divide la poesía española en cuatro edades; esta periodización estipula una correspondencia de las dos primeras edades con el Medioevo, y una cobertura de las dos restantes con la producción poética de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, entre estas dos últimas, establece una determinante oposición: si la tercera es referida como “siglo de oro de la poesía castellana”, la cuarta implicaba una decadencia absoluta con el surgimiento de lo que concebía como tres “sectas”: la de los conceptistas, la de los cultos, y la de los “corruptores del teatro” (López Bueno 2002: 69). Es decir, el rol del escritor de piezas dramáticas para corral estaba mal visto y hasta condenado por parte de determinados círculos socio-culturales letrados de su propio contexto, y esta perspectiva continuó, al menos, durante el siglo siguiente.

La labor dramaturgica se encontraba altamente cuestionada en su época y, por lo tanto, habilitaba que, desde la misma escritura, quienes escribían teatro pudieran defender su trabajo y su posición. Pero no podían hacerlo, al menos con todo el caudal y potencial posibles,

¹⁵² Esta obra es recuperada por Emilio Cotarelo y Mori en su tomo titulado *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904); en este caso se toma la referencia de Lázaro Carreter (2011: 223).

¹⁵³ Begoña López Bueno (2002) analiza pormenorizadamente esta obra en vinculación con la poesía del Siglo de Oro; por este motivo, las citas corresponden a su trabajo.

al interior de sus obras; por este motivo, se valieron, a instancias de los medios de publicación, de los paratextos dramáticos.

En este punto, no se debe perder de vista que el teatro del Siglo de Oro estaba pensado, primordialmente y desde sus orígenes, por y para la puesta en escena, por y para el acontecimiento. No obstante, cuando aparecen problemas graves de atribución y los editores sacan rédito de la publicación de obras (la mayoría de las ocasiones, con erratas) sin permiso de los dramaturgos, comienza todo un proceso, con Lope de Vega a la cabeza, en el que toman las riendas de la publicación de sus piezas¹⁵⁴. Y en estas publicaciones es que emplean las Dedicatorias y Prólogos como verdaderas herramientas de defensa y metapoética del quehacer dramatúrgico¹⁵⁵. Cabe destacar que, en los inicios de las ediciones, había uno de cada uno de estos paratextos para cada volumen antológico, pero luego se optimiza el caudal, dada la importancia de las ideas que allí se exponen, y se coloca un prólogo y una dedicatoria para cada obra de las que formaban parte de cada volumen.

A partir de aquí, se propone un breve recorrido por los tipos de ideas y formulaciones más sustanciales que nuclea a estos paratextos, que operan entonces como sustento de la creación dramática y, por lo tanto, como clave, como cifra, para su comprensión (ya sea a través de la lectura o la expectación).

En principio, es crucial referir que los paratextos se utilizaban como catapulta para la difusión de las obras (no solo de aquellas que les sucedían en la publicación, sino de otras tantas dentro de la producción autoral), al tiempo que también se procuraba establecer una búsqueda de posibles mecenas o afianzamiento del vínculo con quienes desempañaban este rol. Al respecto, es necesario tener presente que la

¹⁵⁴ Este itinerario hacia la publicación de sus obras es referido por García Reidy (2013), y también lo he estudiado en Ortiz Rodríguez 2015 y 2019.

¹⁵⁵ Aquí no se considerarán los paratextos burocráticos por cuestiones de espacio.

dedicatoria era un paratexto obligado que operaba a modo de loa, y podía dirigirse tanto a aquellos nobles que ya cumplían funciones de mecenazgo como a quienes se deseaban como tales. En este caso, podemos observar, a modo de ejemplo, la dedicatoria de la *Segunda Parte de comedias* de Juan Ruiz de Alarcón (1634): en este caso, se trata de una doble dedicatoria, dado que aparece de modo resumido en la portada (“Al excelentísimo Señor Don Ramiro Felipe de Guzmán, Señor de la casa de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, etc.”)¹⁵⁶ y luego en el interior del volumen con un detalle de todos los títulos de este noble, de manera que hay un claro refuerzo en la reiteración. Esta actitud enfática es tan sostenida que, en algunos compendios, figura una segunda dedicatoria, como aquí: “Excelentísimo Señor (...) merezcan pues estos escritos la protección y su Autor la gracia de Vuestra Excelencia, a quien guarde Dios...” Este tomo, además, resulta muy provechoso al respecto dado que consta también de un Proemio, que opera como reflexión metaliteraria sobre las loas (y afianza la cuestión motivo de debate y aún de polémica en la época acerca de la escritura teatral en confrontación con la representación): este paratexto señala que “El que es proemio en los libros, es loa en las comedias; y pues éste se compone de ellas, cumpliré con ambas cosas”. Y se refiere de nuevo directamente al Duque, al que apunta como “Tan gran mecenas, que no solo en el puerto de la imprenta pero en el Golfo del teatro”: es decir, es quien habilita el rol del escritor en ambos ámbitos del fenómeno teatral, tan intrínsecamente complementarios.

Otra idea reiterada en los paratextos dramáticos es la búsqueda de aprobación sobre la propia labor dramatúrgica (sobre todo apuntando a los círculos letrados o las academias), para lo cual se llevaban

¹⁵⁶ Para este y todos los ejemplos siguientes de fragmentos paratextuales del Siglo de Oro, se ha trabajado con las ediciones originales facsimilares, razón por la cual no constan números de páginas.

a cabo una serie de estrategias escriturarias que, con variantes correspondientes a cada escritor, se construían de modo insoslayable. Una de estas operaciones es la elaboración de una imagen de falsa modestia y de presunta humildad: como ejemplo, resulta muy significativa la dedicatoria de Lope de Vega a su obra titulada *La Piedad ejecutada* (1623), donde aparece una autorreferencia que alude a “mi ignorancia” y “a mis escritos, caudal de la pobreza de mi ingenio”¹⁵⁷. Usualmente, este procedimiento operaba en consonancia con la captación de benevolencia, en una práctica diseminada por las producciones paratextuales de la gran masa de dramaturgos de la época. Sirva a modo ilustrativo un segmento de la *Primera Parte de Comedias* de Francisco de Rojas Zorrilla (1640), donde se interpela al receptor de un modo tácitamente exhortativo, dado que reza:

Amigo Lector, estas comedias son las que favoreciste en los Teatros, no desmerezcan léidas lo que grangearon representadas, los errores de la Imprenta son tantos como los de mi ingenio (de nuevo la fórmula lexicalizada que usaba Lope) suple unos, enmienda los otros, Dios te guarde.

Nuevamente, se pone de manifiesto la disquisición entre el teatro representado y la posterior impresión de las obras, en este caso como sustento de las estrategias de falsa modestia y *captatio benevolentiae*.

Estas dos operaciones empleadas en sus paratextos reiteradamente por quienes se dedicaban a la composición teatral se asociaban, de inmediato, con una contrastante demostración de conocimiento y de talento compositivo, es decir, luego de una aparente autodepreciación, se produce una seguida e inminente elevación de las propias cualida-

¹⁵⁷ He estudiado este paratexto en detalle y sus implicancias en Ortiz Rodríguez 2015. También he analizado más pormenorizadamente algunos mecanismos de autoconstrucción de la figura autoral en los paratextos de las obras dramáticas del Siglo de Oro en Ortiz Rodríguez 2020.

des dramatúrgicas, de manera que ese supuesta degradación, esa “humilitas prologal” (como la enuncia García Reidy 2013: 271), no es más que una suerte de toma de impulso para la autovalorización y la posterior autopromoción. Esta ostentación de sapiencia se llevaba a cabo, muchas veces, mediante tópicos que hasta generaban saturación, como la citación de las autoridades clásicas a través de su mención y de fragmentos textuales en latín. En la dedicatoria de Lope de Vega a la obra *La inocente sangre* (1624), por ejemplo, es posible observar que casi la mitad del paratexto está ocupado por citas latinas destacadas originalmente en cursiva, y se mencionan autoridades tanto del mundo clásico como del ámbito cristiano: Aristóteles, San Agustín, Tertuliano, San Gregorio... La transcripción de frases latinas estaba tan sobreempleada que fue fuente de severas críticas, pero este recurso evidentemente habla de una necesidad de los dramaturgos por demostrar el manejo de una vasta enciclopedia, indispensable para la labor literaria en el Siglo de Oro, así como su capacidad de abordar temas y técnicas diversas.

Como se aludió inicialmente, los paratextos también ofrecían la posibilidad de promocionar el propio trabajo compositivo, tanto acerca de las obras previas como de las incluidas en el tomo en cuestión. Tirso de Molina, por ejemplo, hace un claro uso de esta estrategia en la dedicatoria al lector titulada “A ti solo” que aparece en su *Quinta Parte de comedias* (1636): refiere al sitio de venta de este tomo (la “Librería de la calle Toledo, en la tienda alegada en mi Cuarta Parte”) y publicita una próxima parte que finalmente nunca se publicó pero evidentemente estaba componiendo (indica “el Sexto tomo (de que ya señora madre se encuentra preñada”). Como desliza Tirso en esa alusión a la Cuarta Parte, era frecuente asimismo que los dramaturgos realicen una ostentación de su trayectoria compositiva previa, para lo cual, nuevamente, es paradigmática la figura de Lope, que no dejaba pasar oportunidad de indicar la cantidad de obras de todo tipo que había compuesto, al punto que llegó a realizar un procedimiento de

actualización de estas alusiones, como ocurre con la tan mencionada reedición de *El Peregrino en su patria*, en la que amplía la lista de comedias de su autoría que había establecido en la primera edición, catorce años anterior.

Los Prólogos y Dedicatorias también se conjugaron como espacios para la legitimación por parte de otros dramaturgos reconocidos, construyendo un ámbito de pertenencia avalado por los propios compositores. Tomando otra vez como ejemplo a Tirso de Molina, su *Cuarta Parte* (1635) posee una Aprobación del “Doctor Juan Pérez de Montalbán”, y luego se detalla que su intervención fue en calidad de “Notario Apostólico del Santo Oficio de la Santa Inquisición”: si bien su rol aquí está sostenido por la legalidad necesaria para la publicación, se trataba de un dramaturgo con cierto prestigio a quien Tirso había dedicado la *Parte I*¹⁵⁸ y, en esta oportunidad y muy estratégicamente, la aprobación de Pérez de Montalbán se convierte en una verdadera loa hacia las cualidades del mercedario: enuncia que el nombre de Tirso es el mejor crédito contra la censura y que “siendo tuyas [las obras] no necesitan ni de elogios para su alabanza, ni de advertencias para su corrección”. Además, es claro que Montalbán se dedica a la dramaturgia y sabe notar los componentes esenciales para una pieza, que aquí destaca, de manera que cumple la especificidad de la Aprobación pero además la excede con creces, convirtiéndose en un verdadero panegírico para con el escritor.

En este *Cuarta Parte* también figura una recomendación del gran maestro de Tirso, el propio Lope, que va a determinar: “muestra en ellas [en sus comedias] su autor vivo ingenio en los conceptos y pensamientos, y en la parte sentencia grave sus estudios en todo género de letras”, con el deseo final de que “salga a la luz y la gocen todos”. Esto implica que se produce un doble aval por parte de pares, siendo

¹⁵⁸ Los paratextos conforman una verdadera red significativa que vincula todas las compilaciones dramáticas de Tirso como estudié en Ortiz Rodríguez 2022.

muy significativo el caso de Lope de Vega, que ya había alcanzado el cénit de su carrera (y había marcado para siempre la dinámica de los tablados españoles y aún universales) y se encontraba en el tramo final de su trayectoria vital.

Siguiendo esta línea, en la *Quinta Parte* de comedias de Tirso, cobra preponderancia la palabra de Calderón de la Barca, quien apunta una loa concertada con los mecanismos habituales, pero además se coloca en un lugar de admiración y aprendizaje respecto de la labor tirsiana: destaca la erudición, la doctrina, la moralidad, pero también el entretenimiento e ingenio “de su autor, que con tantas muestras de ciencia, virtud y religión, ha dado que aprender a los que más deseamos imitarle”.

Por último, es importante destacar que los pretextos se conforman como espacios de autolegitimación de la labor de quienes escriben teatro. Al respecto, es muy interesante la recreación que Lope hace en el prólogo a la *Parte XIV* (1620), donde el Teatro como personaje indica que le debe al autor del tomo, es decir, al propio Lope, “sino mis principios, mis aumentos en la lengua de España, facilitando el camino a los más raros ingenios, que me honran con sus escritos”. El dramaturgo lleva al extremo el proceso de validación y hace que el Teatro como entidad le agradezca su quehacer.

Este somero recorrido permite concluir que tanto Prólogos como Dedicatorias en el teatro del Siglo de Oro español forman parte de la constelación textual circundante al acontecimiento teatral que resulta indudablemente valiosa para su comprensión, dado que, en el caso de estos paratextos, exponen las intencionalidades compositivas así como las disquisiciones intelectuales propias de quienes se dedicaban a la labor dramatúrgica en un momento histórico en el que su rol profesional aún no se encontraba legitimado. Esta búsqueda de legitimación también será visible al interior de las piezas (puesto que en los

textos teatrales también aparecen -mediante alusiones de diversa índole- las estrategias de autopromoción, de ostentación de conocimiento, de conformación de redes con otros escritores consagrados...), de modo que paratextos y textos comulgan en la filiación de ideas que se refuerzan y retroalimentan. Este teatro, concebido originalmente de modo exclusivo para la representación inmediata y efímera, encuentra en la publicación, además de la evidente oportunidad de que las obras dramáticas se preserven en el tiempo con fiabilidad de atribución y de contenido, la posibilidad de visibilizar las coyunturas del trabajo dramático en la voz (o en las palabras de puño y letra) de quienes lo llevaban adelante.

*** Mayra Ortiz Rodríguez** es Doctora de la Universidad de Buenos Aires (área literatura) y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí se desempeña como Profesora Adjunta en las cátedras *Literatura y cultura españolas I*, *Seminario de área hispánica y Teoría y crítica del teatro* (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y *Lenguajes Artísticos II* (Departamento de Gestión Cultural, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Su área de experticia es el teatro del Siglo de Oro español; sobre esta área, realiza tareas de investigación dentro del Grupo GLiSO (Grupo Literatura Siglo de Oro), perteneciente al Ce.Le.His. (Centro de Letras Hispanoamericanas). Actualmente, en el marco de dicho Grupo, codirige el Proyecto titulado “*Canon y margen en la literatura española del Siglo de Oro*”, a la vez que dirige adscriptos y becarios. Además, es vocal de la Junta Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas. También se desempeña como secretaria y gestora OJS de la *Revista Ce.Le.His.*

Bibliografía

- Dubatti, Jorge (2012). “El teatro como acontecimiento” en *Introducción a los estudios teatrales*. Bs. As.: Atuel.
- García Reidy (2013). *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Barcelona: Iberoamericana – Vervuert.

- Kartun, Mauricio (2009). “El teatro teatra”, en J. Dubatti, *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en teatrología*. Universidad Nacional del Sur, EdiUns (7-8).
- Lázaro Carreter, Fernando (2011). “Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega (1988)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Nota de reproducción original: *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, nº 7 (1988), 223-230.
- Lopez Bueno, Begoña (2002). “La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon” en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Universidades de Burgos y La Rioja, 55-87.
- Molina, Tirso de (1635). *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Auila*. En Madrid : por Maria de Quiñones : a costa de Pedro Coello, y Manuel Lopez. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18188. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quarta-parte-de-las-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>.
- Molina, Tirso de (1636). *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina / recogidas por don Francisco Lucas de Auila*. En Madrid: en la Imprenta Real: a costa de Gabriel de Leon. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/18189. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2010. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quinta-parte-de-comedias-del-maestro-tirso-de-molina/>.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2015). “«Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio»: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos y dedicatorias” en *FILOLOGÍA*. Bs. As.: UBA, XLVII, 45-55. En: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/5172>.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2015). “«Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio»: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos y dedicatorias” en *FILOLOGÍA*. Bs. As.: UBA, XLVII, 45-55. En: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/5172>

- Ortiz Rodríguez, Mayra (2019). "Tres dramaturgos del XVII, la profesionalización de la labor literaria y la autoconstrucción de la imagen de escritor" en C. Barbeira, A. Ibáñez y M. L. Gasillón (Comps). *Actas de las II Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica: Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*. Mar del Plata: UNMDP, p. 518-529. En: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jtlypc/jtlypc2018/paper/viewFile/6545/1542>.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2020). "Sobre los procedimientos de (auto) construcción de la figura del dramaturgo en el Siglo de Oro español (o en busca de un autor)" en Ortiz Rodríguez, M. y Bracciale Escalada, M. (comps.) *De bambalinas a prosenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata: UNMDP, 116-121.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2022). "Lope y Tirso: los intersticios del yo autor" en *Actas del XII Congreso Argentino de Hispanistas organizado por la Asociación Argentina de Hispanistas y el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA) y desarrollado del 29 de julio al 7 de agosto de 2021*. Buenos Aires: UBA (en prensa).
- Rojas Zorrilla, Francisco (1640). Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla. En Madrid: por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. U/10342. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/primeraparte-de-las-comedias-de-don-francisco-de-rojas-zorrilla-0/>
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan (1634). *Parte segunda de las comedias del licenciado don Iuan Ruyz de Alarcon y Mendoza*. En Barcelona: por Sebastian de Cormellas. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. U/6739. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2013. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/parte-segunda-de-las-comedias-del-licenciado-don-ivan-ruyz-de-alarcon-y-mendoca>
- Vega, Lope de (1620). *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Miguel de Syles. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca

- Nacional de España. Sig. R/13865. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2002. En: https://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra/parte-catorce-de-las-comedias-de-lope-de-vega-carpio--0/
- Vega, Lope de (1623). “La Piedad ejecutada”. Reproducción digital a partir de *Decimocautau parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/14111. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2002. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-piedad-ejecutada-comedia-famosa--0/>
- Vega, Lope de (1624). “La inocente sangre”. Reproducción digital a partir de *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/13870. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-inocente-sangre--0/>
- Vega, Lope de (2006 [2a ed. 2009]). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- Vega García-Luengos, Germán (2003). “La transmisión del teatro en el siglo XVII” en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, I, 1289-1320.

Decir o hacer: representaciones teatrales de la mujer ante la pérdida de la honra en Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla

Guadalupe Sobrón Tauber*

Introducción

En este trabajo se abordaran dos piezas teatrales áureas en las que se tematiza la pérdida de la honra del personaje femenino: *No hay cosa como callar*, de Pedro Calderón de la Barca, y *Cada cual lo que le toca*, de Francisco de Rojas Zorrilla.¹⁵⁹ Ambas presentan la situación de una mujer que pierde la virginidad antes del matrimonio. La primera por ser violada –hecho que sucede en la acción dramática de la obra– y la segunda, por haber tenido un amante anterior –suceso referido en la última jornada y que tiene lugar por fuera del tiempo-espacio escénico-. Lo que enfocaremos en cada caso es cómo se construye dramáticamente el conflicto y las implicancias que esto tiene como acontecimiento teatral (Dubatti 2014) en la época. En consonancia, es central atender a las marcaciones performáticas internas a las obras –ya sea en acotaciones o supuestas en los parlamentos– no sólo como propuestas sino como huellas de ese acontecimiento que tuvo lugar en el siglo XVII.

Antes de comenzar el análisis, es preciso detenerse en dos cuestiones. En primer lugar, en la concepción legal y epocal del crimen sexual. Lorenzo Cadarso en su trabajo sobre los testimonios de maltrato femenino en el siglo XVII explicita que la criminalización del delito se-

¹⁵⁹ En lo que respecta a la datación de las obras, en el caso de *No hay cosa como callar* no se tiene una fecha exacta de escritura aunque se supone que se realizó entre los años 1638 y 1639 (Mata Induráin 2010). Por su parte, *Cada cual lo que le toca* también presenta dificultades en este aspecto, aunque se considera que debió escribirse entre los años 1635-1636 (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2018).

xual – es decir, relaciones sexuales extramatrimoniales- no estaba focalizada en la ausencia del consentimiento por parte de la mujer sino en la consecuencia del honor familiar, dado que la “virginidad y la *buena fama* de las doncellas eran pues valores económicos y sociales” (Lorenzo Cadarso: 122). Por lo cual, la relevancia de un ataque sexual estaba dada por su consecuencia social y familiar por sobre la individualidad de la víctima. Por ello, y esto ameritaría un trabajo particularizado, es interesante observar cómo se llevan a cabo discursivamente las denuncias de violaciones -como hoy las entendemos-, siempre emitidas desde el hombre de la familia –pues la mujer no era considerada un sujeto de derecho en ese momento- y tratando de eximir a esa dama que podría ser penalizada de todas maneras. Es preciso tener en cuenta esta salvedad a la hora de abordar los textos, ya que en ambas obras ocurre una transgresión de la norma sexual femenina, pero en Calderón la falta de consentimiento se vuelve un aspecto fundamental dentro de la discursividad de la dama, mientras que en Rojas nos encontramos frente a una situación que afecta más el entramado matrimonial y no se trata de una violación en esos términos.

En segundo lugar, es debido mencionar que el tratamiento dramático del conflicto, en ambas obras, conlleva una dificultad para determinar su pertenencia dentro de los subgéneros teatrales del momento. El caso de Calderón es evidente, ya que como bien indican Pedraza Jiménez (2007), Mata Induráin (2010) y Arellano (2013), la obra comparte rasgos fundamentales de la comedia de capa y espada –la ubicación urbana y contemporánea a su escritura, el tipo de personajes, el enredo, la figura de la tapada, etc.- pero carece de la liviandad cómica y lúdica del género.¹⁶⁰ La forma en que trata la violación, de hecho, es lo que la acerca al territorio de los dramas serios.

¹⁶⁰ La cuestión genérica de la comedia es el tema sobre el cual versa mayor producción crítica en torno a dicha obra. De hecho, Mata Induráin en su trabajo realiza un

En el caso de Rojas, nos encontramos frente a una obra que puede considerarse cercana a los dramas de honor, siguiendo el modelo trabajado y popularizado por el mismo Calderón, que rompe con los preceptos trágicos y punitivos hacia la mujer. A diferencia del tríptico calderoniano,¹⁶¹ donde encontramos tres mujeres cuyo honor en la práctica no ha sido alterado y mueren producto del uxoricidio por la presunta infidelidad, *Cada cual lo que le toca* presenta una mujer que efectivamente ha tenido relaciones sexuales premaritales y no solo no es asesinada por su marido, sino que termina por matar a su previo amante y restituye de esa manera el orden matrimonial y su honor. Con el fin de dar cierta claridad sobre su pertenencia genérica, Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres la consideran una “tragedia contemporánea” (314).

Estos quiebres con los presupuestos genéricos, a nuestro entender, son producto de la representación de conflictos que se corren de lo habitual y que invitan a pensar otras formas de teatralizar en torno a la cuestión de la sexualidad femenina, la honra y su percepción social. Es decir, que son temas cuyo tratamiento parece implicar un uso retórico particular por fuera de los géneros cristalizados.

No hay cosa como callar, obra de cuya representación no tenemos información (Mata Induráin: 260), como hemos comentado repone una violación que implica la pérdida de la honra de una doncella y la restitución de la misma mediante el matrimonio final entre Leonor y Don Juan, su violador. Pero, como señala Josefina Iturralde, si bien esto puede ser leído de forma convencional y entendido como un dispositivo modélico y conservador (Iturralde: 36), el tratamiento que Calderón le da al conflicto expone el problema moral y humano que

recorrido por las posturas críticas al respecto (263-267) y Arellano dedica la totalidad de su artículo a analizar esta cuestión.

¹⁶¹ Nos referimos con esto a *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

encarna esa resolución. Si pensamos en las pautas escénicas y la propuesta que tiene el texto dramático para su representación, encontraremos, desde la construcción de los personajes hasta la dramatización de los hechos, matices que presentan una visión crítica.

En primer lugar, el espacio que se le da a la violación en la escena. Si bien, por evidente decoro escénico no se ejecuta en el escenario, en el cierre de la primera jornada tiene lugar un intercambio en el que don Juan, producto de la trama de enredo, encuentra a Leonor en su habitación –tras haber sido refugiada por el padre del caballero por un incendio en su casa- y decide ultrajarla sin conocer su identidad. En este encuentro se ve cómo se enfatiza la resistencia de la dama:

Leonor: ¿Cómo, ¡cielos!./ así se rompe una fe/ jurada? Ved...

Don Juan: Nada veo./

Leonor: ...que yo en confianza vuestra...

Don Juan: Ninguna es la que yo os debo.

Leonor: ...aquí me quedé.

Don Juan: Es en vano/ disuadirme de mi intento.

Leonor: ¿Vos sois noble?

Don Juan: No lo sé.

Leonor: Mira que soy...

Don Juan: Nada advierto.

Leonor: ...más que pensáis.

Don Juan: Poco importa.

Leonor: No, sino mucho; y primero/ que logréis tan gran traición,/ yo sabré romperme el pecho/ con mis mismas manos.

Don Juan: Yo estorbarlo.

Leonor: ¿Cómo, ¡cielos!./ tan grande traición sufrís?

Don Juan: Como es de amor no te oyeron,/ porque traiciones de amor/ nacen con disculpa.

Leonor: Al viento/ daré voces.

Don Juan: Taparéte/ yo la boca.

Leonor: ¡Piedad, cielos,/ y no permitáis que venga/ a dar de un fuego a otro fuego! (vv.1136-1160)

Con la violencia ejercida se introduce lo que se adelanta en el título y Mata Induráin refiere como la “retórica del silencio” (269). En la obra, ante la resistencia de Leonor que busca defenderse, nombrar su crimen y denunciar, la voz masculina presidida por don Juan la silencia. La escena resalta la voluntad de réplica de ella mediante la presencia de exclamaciones y la sugerencia de acciones físicas evasivas, y él ante eso responde con el silenciamiento y con acciones que coartan las anteriores, al punto de taparle la boca y bloquear cualquier tipo de defensa.

Por otro lado, es debido resaltar cómo es mencionada la identidad nobiliaria -mediante una diología que refiere tanto al linaje como a la conducta-, a través de la cual Leonor busca defenderse y advertir que su identidad supone un mayor agravio. Al respecto, Lorenzo Cadarso señala que el cuidado de la honra se enfatiza en la nobleza urbana (122) y por lo tanto, al hacer Leonor mención de su origen se esperaría que don Juan, como noble, moderara su conducta. Pero, por el contrario, él suspende su identidad de noble – “no lo recuerdo” - y procede sin ningún escrúpulo.

A su vez, don Juan también hace uso una retórica del amor que en otras obras, como es el caso de *El alcalde de Zalamea*, ha sido considerada como minimizador de la postura del violador (Ynduráin 1994).¹⁶² Pero en este caso, en primer lugar está claramente relati-

¹⁶²Domingo Ynduráin en su prólogo a *El alcalde de Zalamea* al referir al caso de don Álvaro, el raptor y violador dentro de la obra, considera que la retórica amoratoria como pasión funciona como moderador de ese discurso (208). Disentimos, ya que

zado en la voz de Leonor: donde él dice amor ella dice fuego, y léxicamente realiza un corrimiento.¹⁶³ Además, si se tiene en cuenta el sistema textual de la obra calderoniana, hay otro procedimiento que opera para resaltar la amoralidad. En la escena previa a la citada, don Juan habla de la imagen de Leonor en su aposento como un sueño (Calderón de la Barca 1999: Primera Jornada, vv. 1115-1134), que retrotrae el conflicto de *La vida es sueño* (1635). Pero esto, lejos de justificarlo, si se lo pone a dialogar con los supuestos calderonianos y barrocos –cabe recordar que la supuesta fecha de composición de esta pieza es dos años posterior a la del drama filosófico–, hace de la conducta de don Juan igualmente cuestionable. Segismundo concluye su célebre monólogo afirmando que “toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son” (Calderón de la Barca 1994: vv.2186-2187), por ende, la conducta de los sueños implica la consecuente conducta de la realidad. Es decir, que don Juan en la comedia, además de llamarse “don Juan” –gesto nada inocente (Mata Induráin: 260-261)– es señalado por su cuestionable proceder.

En lo que respecta a Leonor en el resto de la obra, como ocurre con buena parte de los personajes femeninos en Calderón, tiene numerosos momentos y extensos parlamentos en los que busca poner en pa-

a nuestro entender, dentro de la misma obra esto se pone en crisis en el discurso de la víctima.

¹⁶³ Esto mismo ocurre en la voz de Isabel de *El Alcalde de Zalamea*, asunto que hemos abordado con mayor detalle en un trabajo titulado “‘Aquí, ajena de mí misma’: El tratamiento de la violación a través del discurso teatral en *El Alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca” que se encuentra pronto a su publicación en el volumen *En torno a Primo Levi: biopolítica, testimonio y resistencia en la literatura* editado por Liliana Swiderski y María Estrella.

labras su violación, descubrir la identidad de su violador, e incluso recluirse.¹⁶⁴ Este espacio que se le da al testimonio femenino, aunque siempre en soledad y con el público como único testigo, funciona en la obra como un dispositivo para reforzar el peso individual que se le da al hecho y al sufrimiento de la dama.¹⁶⁵ Es un procedimiento que también podemos detectar en los dramas de honor, en los cuales las esposas antes del uxoricidio dan cuenta de su interioridad y conducta, y exponen así la tensión entre su muerte y el supuesto deber ligado a la honra.

Para reflexionar en torno a esto, además, es conveniente recordar a Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609) al referir al soliloquio: “si formare quejas, siempre guarde el divino decoro a las mujeres” (Vega: vv. 278-279). El decoro de la dama se propone no solo en el accionar sino también en la palabra. En este sentido, cabe pensar cómo opera en las quejas de Calderón la noción de decoro, ¿cuál es el límite de la palabra que puede tener una mujer ultrajada? El caso de Leonor hace explícito los límites de lo público y lo privado en esa palabra, por lo cual si bien se enuncia la violación, al no entrar en el espacio de lo público en la acción dramática, no se quiebra el orden; aunque en el acontecimiento teatral se le dé a la actriz la posibilidad de enunciar la angustia y el posicionamiento vulnerable del personaje.

Porque como hemos indicado, la retórica del silencio se instala en el espacio simbólico de lo público. La protagonista manifiesta una cons-

¹⁶⁴ Por cuestiones de espacio no haremos un análisis pormenorizado de estos textos, que lo ameritan en próximos trabajos. Resaltamos un extenso parlamento en la segunda jornada (Calderón de la Barca 1999: Segunda Jornada, vv 114-203) en el que se trabaja con el juego antitético entre el silencio y el decir, entre el sufrimiento y el deber, la vergüenza y la denuncia.

¹⁶⁵ Al respecto, Lourdes Bueno (2003) desarrolla un trabajo pormenorizado sobre las funciones del soliloquio en las damas calderonianas y da cuenta de su potencia respecto a la individualidad.

tante tensión en sus monólogos entre el hablar y el callar que se inclinará por la primera, luego de descubrir la identidad de su violador y negar su mano a su verdadero amor por hallarse deshonrada. Pero en el final de la obra es silenciada tres veces: por su violador, por su hermano y por su anterior prometido, que repiten la sentencia que titula la comedia. Y, a esto se suma, una cuarta repetición por parte del criado en su reflexión a público. (Calderón de la Barca: Tercera Jornada, vv 1111-1140).¹⁶⁶

Nos encontramos, entonces, ante una potencial puesta escénica tensa y contradictoria. El sinsabor que deja la obra y el claro silenciamiento de la voz femenina que es escenificado en el final resalta el padecimiento individual de la dama a causa de las leyes del honor. Al respecto, es clarificador lo que observa Mata Induráin:

Es más, don Juan no ofrece su mano llevado de un arrepentimiento sincero, sino por miedo a que los demás conozcan su innoble proceder y su cobardía. Leonor, que estaba dispuesta a retirarse a la paz del claustro, acepta esa solución que le reintegra el honor, aunque su dignidad personal ha quedado bastante maltrecha en el camino. Como varios críticos han puesto en relieve, parece claro que en el desenlace de esta comedia triunfa el honor, mientras que el amor queda sacrificado en las aras del silencio, que vuelve a ser la deidad que lo preside todo. (265)

La victoria del silencio se vuelve oscura. Y, agregamos, es una victoria del silencio impuesto a la mujer. Es Leonor el personaje que habla al público, que decide dar voces, que busca denunciar, y son los personajes masculinos los que la silencian. Y, lo destacable, es que esto es

¹⁶⁶ Cabe acá pensar el alcance simbólico de negar tres veces una verdad en la visión católica.

resaltado dramáticamente y expuesto como un aspecto nefasto y negativo de esa dinámica que, como hemos dicho al comienzo, se naturaliza en las prácticas sociales.¹⁶⁷

Por su parte, Rojas Zorrilla en *Cada cual lo que le toca* propone un tratamiento de un tema homólogo desde otra postura y desde otro eje en la mujer: el hacer. Así como en la obra de Calderón aparece un subrayamiento del silencio en tensión con la potencia verbal de la dama -es decir, el hablar-, en la obra de Rojas el silencio es una decisión de Isabel y es el plano de la acción el que cobra relevancia.

Ella, al igual que Leonor, al ver mancillada su honra advierte a su futuro marido que no se case con ella y, como le explica retrospectivamente, es él quien decide no hacer caso a su advertencia. La obra, por lo tanto, inicia con el matrimonio ya consumado, luego de la pérdida de la virginidad de la dama con otro caballero. Esta situación se distancia de los dramas de honor calderonianos en tanto que efectivamente ha habido una disrupción en la sexualidad femenina, y se diferencia de la obra anterior debido a que el curso de los acontecimientos sucede sin que el público sepa el secreto.

Rojas hace un corrimiento del foco habitual del tema del honor y da una mayor atención en la desdicha de la vida matrimonial.¹⁶⁸ Al res-

¹⁶⁷ Al respecto, afirma Iturralde: “El refrán que da título a la comedia viene a entenderse como un concepto totalmente negativo: la exaltación que doña Leonor (a lo largo de toda la obra) y los demás personajes hacen de él, por exageración y reiteración se vuelve algo absolutamente nefasto, huero y amenazante. Nadie, o pocos, saben qué pasa; guardar silencio es lo mejor para no comprometerse: la apariencia salva al individuo de obrar acertadamente. La suposición ocupa el lugar de la certeza y el conocimiento, todos presumen saber aun cuando para sí mismos sepan que la verdad se les escapa. Todo se convierte en la mayor alabanza a la hipocresía, a la falsedad” (Iturralde: 40).

¹⁶⁸ Con esto queremos decir que, si bien al igual que los dramas de honor calderonianos, hay desdicha y deshonor, mientras que en estos se focaliza en castigar la

pecto, y para pensar su tratamiento espectacular, Pedraza Jimenez comenta un desenvolvimiento escénico que parece pensado para un método de actuación estanislavskiano (Pedraza Jiménez 2006: 21). Al margen del anacronismo, dicha observación, que registra además del análisis la percepción intuitiva del crítico, expone la naturaleza disruptiva de la obra al entrar, con todas las salvedades del caso, en el terreno de lo realista. Esto se proyecta en varios aspectos escénicos, como la indicación en la que “Sale don Luis, triste, a medio vestir” (Rojas Zorrilla: 343).

El conflicto, entonces, se centra en la real angustia de esa vida conyugal. Además, insistimos, que a diferencia de Calderón, la mujer en Rojas hace uso de su palabra luego de accionar. Ella mata a su antiguo amante, que la había abandonado, y restituye así el orden al interior del matrimonio. Orden que en la ficción nunca estuvo puesto en crisis por fuera de lo privado. De hecho, la acción transcurre en su totalidad dentro de la casa y se acusa por boca de los criados. Esto emparenta la pieza con el planteo de Leonor: si bien no hay silenciamiento entre los personajes, en el verosímil de la obra no es un conflicto público y es el acontecimiento teatral el que lo introduce como un tema hacia los espectadores.

Respecto a la performatividad (Butler 2020) del rol femenino de la época y de las construcciones que este tiene en el teatro áureo en general, y en los dramas de honor en particular, *Cada cual lo que le toca* propone una protagonista por fuera de lo esperable. A diferencia de las damas calderonianas, Isabel lo único que hace discursivamente es recordar a su marido que ella advirtió su infortunio y pedir una prórroga a su muerte, y sólo luego de haber solucionado en la práctica su deshonor, se sincera en un largo parlamento que narra el pasado.

causa y en los vínculos entre la dama y su supuesto amante; en la pieza de Rojas el vínculo entre los esposos adquiere una mayor preponderancia.

Aquí hay otra cuestión disruptiva. En su testimonio, además de referir como indican varios de los críticos a la típica y erótica escena del baño en el río y el mirón (Pedraza Jiménez 2006), Isabel no refiere al evento desde la resistencia. Es decir, no se explicita el crimen sexual –entendido así desde el aspecto legal del coito fuera del matrimonio y sus implicancias para la honra familiar- como un asalto a la voluntad femenina, sino que es el abandono posterior el que pesa.

Resaltamos esto, porque el único testimonio que tenemos respecto a la puesta escénica de la pieza es el de Bances Candamo –recuperado por numerosos críticos- que afirma lo siguiente: “A don Francisco de Rojas le silvaron la comedia de ‘Cada cual lo que le toca’ por haberse atrevido a poner en ella un cavallero que, casándose, halló violada de otro amor a su esposa” (35).

La afirmación, que por un lado nos sugiere la resistencia del público masivo –aunque no podemos asumir esto con un único testimonio- también nos habla de la postura de Bances Candamo ante la percepción del fenómeno. Muy acertadamente indica Juan Diego Vila que

es esa frustración masculina la que permite entender la oximorónica síntesis final del comentario: “halló violada de otro amor a su esposa”. Puesto que si las categorías de “esposa” y “otro amor” se repelen -aunque ello pueda ser muy frecuente en un sinnúmero de piezas de nuestro período— no puede dejar de resaltarse que, por definición léxica, “violar” implica un acto de violencia generado contra una doncella sin su anuencia o voluntad, detalle que, subrepticamente, el mismo comentario de Bances Candamo afirma y niega a la vez. (487)

Es decir, como luego concluye el crítico, en el discurso de Bances Candamo la violación funciona como un atenuante y termina por ser el deseo femenino un aspecto anulado en su lenguaje. Cabría pensar, también, en por qué no se refiere el asesinato del amante en manos de una dama como razón de censura. Esto nos plantea dos hipótesis: que

si es innombrable el deseo, más innombrable es la potencia de una mujer capaz de tomar venganza de su propia honra en una obra cuyo marco ficcional es el de su España coetánea. O, que esa acción es permitida en la ficción en tanto reparadora de la honra y en su calidad “inverosímil”, más que el poder pensar a la mujer como sujeto de deseo.

En las dos obras trabajadas se aborda la sexualidad femenina desde la problemática de entenderla por fuera del matrimonio, pero para hacerlo se proponen dos sistemas opuestos explicitados en las sentencias que las titulan. Calderón, con su retórica del silencio, expone la tensión entre la afirmación discursiva de la mujer, que le da lugar a la subjetivación y a la denuncia, y a cómo socialmente se la censura. En Rojas desde la *praxis*, tanto a la hora de vivir su sexualidad previa como de reparar su honra.

Al respecto, hay una última cuestión en la que es preciso detenerse: cómo esto opera en la construcción de la mujer como sujeto en cada caso y cómo ha sido recibida tanto en lo dramático como en lo literario. Calderón, en varias de sus obras, da un espacio a la palabra como dispositivo de cuestionamiento, pero en el sentido de la acción dramática, especialmente en las piezas que trabajan con marcos ficcionales contemporáneos, limita la acción del personaje femenino. Y si bien se enfrenta a la performatividad del silencio de la mujer –tematizada en *No hay cosa como callar*–, en términos de acción, sigue siendo funcional y consecuente al orden. Orden que sí, se denuncia en su tensión entre el ser y parecer, como refiere Iturralde, pero no se quiebra deliberadamente en la acción dramática y teatral, aunque pueda exceder la pauta del decoro discursivo expuesta por Lope.

Pero Rojas, al menos en este caso, efectúa una propuesta escénica que pone al personaje femenino en la *praxis*, que la carga de estoicismo y valores caballerescos (Pedraza Jiménez 2006), que la masculiniza tanto en su deseo sexual como en su accionar, y quizá por esto es que

nos llega un mínimo testimonio de resistencia en la expectación. Resistencia que pudo haber sido masiva o pudo haber sido solo la de Bances Candamo, pero que evidencia una polémica en torno a lo que era factible, esperable y debido de poner en un tablado respecto de la conducta femenina. En algún punto puede sospecharse que era más proclive a ser aceptada una escena que suponga una violación -en Calderón se dramatiza al menos la secuencia inicial- que la del asesinato de un hombre -esto solo es referido- o el placer femenino.

Es muy ambicioso con este breve corpus aventurar conclusiones como las anteriores, pero para futuros trabajos y reflexiones se abre el siguiente interrogante: ¿puede vincularse el uso de estas estrategias en torno a la construcción del personaje femenino con el lugar del canon de los autores y su posicionamiento social? Más aún ¿puede esto vincularse con las formas de recepción y de concepciones de género habilitadas y aceptadas por ese público lector o espectador? Porque si bien en ambos hay al menos una problematización en torno al rol femenino y su vulnerable posición frente al crimen sexual, las estrategias del hacer y el decir implican grados de ruptura diferentes que no todo público podría haber estado dispuesto a aceptar, incluso en siglos posteriores y que, al menos en este caso, parecen condecirse con la diferencia jerárquica que tuvieron Calderón y Rojas, tanto en su tiempo como en el canon literario. Quizá, podemos aventurar a decir que la modalización de estrategias y la potencia de las representaciones podrían ser factores influyentes en las operaciones inmediatas de recepción y posteriores de selección. Porque al hablar de la figura femenina quizá había cosas que podían ser escuchadas pero no vistas.

* **Guadalupe Sobrón Tauber** es actriz, profesora en Letras de UNMdP y se encuentra cursando el Doctorado en Letras dentro de la misma institución. Desde 2016 ha trabajado en adscripciones tanto de docencia como de investigación en las materias Literatura y Cultura Españolas de Siglo de Oro y Teoría y Crítica del Teatro. A su vez, cumplió funciones como Ayudante Alumna en dicha área entre los años 2019 y 2021. También obtuvo y concluyó la Beca Cin entre los años 2019-2020. Actualmente, forma parte del grupo de investigación G.Li.S.O. (FH, UNMdP) y es becaria de la UNMdP con un proyecto sobre el teatro áureo y los personajes femeninos de Calderón de la Barca. Ha participado en jornadas, congresos y publicaciones desde el año 2017 con trabajos sobre su área de investigación y teatro marplatense.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (2013). “*No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género”. *RILCE*, 29, 3. 617-638
- Bances Candamo, Francisco Antonio de (1970). *Teatro de los teatros*. Londres: Tamesis Books.
- Bueno, Lourdes (2003). *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Butler, Judith (2020). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Calderón de la Barca, Pedro (1994). *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: RBA Editores.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999). *No hay cosa como callar*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/no-hay-cosa-como-callar-2/>.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Iturralde, Josefina (1983). “La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar* de P. Calderón”. En *Anuario de Letras Modernas, Volumen I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 35-42.

- Lorenzo Cadarso, Pedro Luis (1989). “Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el Siglo XVII”. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 15. 119-136.
- Mata Induráin, Carlos (2010) “«Llorar los ojos y callar los labios»: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*”. *Anuario Calderoniano*, 3. 259-274.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2006). “*Cada cual lo que le toca*. Notas de lectura”. En *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse* [en línea]. Toulouse: Presses universitaires du Midi. 719-731. Disponible en: <https://books.openedition.org/pumi/2297?lang=es>
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2007). *Estudios sobre Rojas Zorrilla*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha.
- Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (2018). “Prólogo”. En Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas VII. Tragedias sueltas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha. 313-333.
- Rojas Zorrilla, Francisco de (2018). “Cada cual lo que le toca”. En *Obras completas VII. Tragedias sueltas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla – La Mancha. 335-484.
- Vega, Lope de (1998) [1609]. “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”. En *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica. 545-569.
- Vila, Juan Diego (2005). “La abyección a escena: dramaturgia e ideología en “Cada cual lo que le toca” de Rojas Zorrilla”. En *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas. 485-496
- Ynduráin, Domingo (1994). “Introducción”. En Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: RBA Editores. 203-219.
- Vega, Lope de (2003). *Arte nuevo de hacer comedias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

La construcción de un entramado intertextual en *Ensayo sobre el miedo*, de Federico Polleri

Jessica Grimaldi*

Introducción

La presente ponencia propone el abordaje de la pieza teatral *Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo*, escrita por Federico Polleri y llevada a la escena por el grupo teatral marplatense La rosa de cobre. Su estreno se produjo en el año 2018 en la sala teatral Cuatro elementos y fue dirigida por el mismo Polleri. En primer lugar, indagaremos en la teoría brechtiana, elemento fundamental en la propuesta estética del grupo. Luego, analizaremos la forma en la que se construye un entramado intertextual que conecta *Ensayo sobre el miedo* con discursos provenientes de diferentes ámbitos: la literatura, la filosofía, la política, el cine, entre otros.

Como grupo de teatro, La rosa se cobre hoy es un referente del teatro independiente tanto a nivel local como nacional. Con una trayectoria de más de diez años, son cuatro las obras que este grupo llevó a la escena. Además de la ya mencionada, presentaron: *La rosa de cobre. El secuestro de Roberto Arlt* (2009), *Mayo. La historia dentro de un teatro* (2011) y *El Escapista* (2014).

Con respecto a la estética presente en las obras del grupo, se encuentra atravesada por la teoría propuesta por Bertolt Brecht. Para Brecht (1985) el arte posee una función social. Considera que el teatro no solo debe interpretar el mundo, sino también ayudar a transformarlo. Por esta razón, se opone a la identificación que provoca el naturalismo en el teatro. Cree que esta identificación puede generar un sentimiento de compasión pero no promueve un cambio en las condiciones sociales. Por el contrario, entiende que la identificación mantiene a lxs espectadorxs en una actitud pasiva, de abandono:

Ver y oír son actividades que pueden ser agradables; pero esa gente parece relevada de toda acción, como objetos que están siendo manipulados. Ese estado de ausencia en el que se han sumergido y en el que parecen estar entregados a sensaciones vagas pero profundas, se ahonda cuando mejor es el trabajo de los actores, de modo que nosotros deseáramos que éstos fueran los peores intérpretes posibles, para que no se produjera esa situación que tanto nos disgusta (118).

Al abandonar la identificación, también desaparece la catarsis aristotélica. En el teatro brechtiano ya no habría una liberación de los afectos a través de la identificación con el destino del héroe. Por esta razón, entre otras, este teatro es considerado un teatro no aristotélico: “El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve” (Benjamin: 10).

A la estética naturalista Brecht le opone lo que denomina teatro épico. Un teatro que le propone al público mantener una actitud reflexiva frente a lo que ve en la escena. De esta manera, el teatro se plantea como una experiencia no solo emocional sino también intelectual. El objetivo último sería que el público pueda reconocer, a través del teatro, a la sociedad como una estructura pasible de ser transformada:

Brecht quería enfrentar un teatro que permitiera poner en evidencia los procesos sociales objetivos, las causas sociales, políticas y económicas de las relaciones y mostrar a la sociedad en desarrollo y como transformable (Rülicke-Weiler: 8).

Por este motivo, el teatro brechtiano también se caracteriza por poner en evidencia la relatividad histórica. Es decir, mostrar las diferentes estructuras sociales que están presentes en cada época histórica. Se opone a un teatro en el que se diluyan estas diferencias:

Es preciso mostrar la relatividad histórica de ese campo de relaciones. Para eso tenemos que acabar con nuestra costumbre de despojar de sus particularidades a las diferentes estructuras sociales de épocas pasadas, hasta lograr que todas se asemejen más o menos a la nuestra, la que, merced a esa operación, adquiere un carácter inmutable y eterno (Brecht: 121).

La función social del arte, elemento fundamental en la teoría brechtiana, no anula la diversión como finalidad del teatro. Para Brecht, no hay una oposición entre el placer y el aprendizaje. Por el contrario, considera que ambos elementos deben estar presentes en el teatro. Según sus propias palabras: “No basta con exigir del teatro sólo conocimientos, imágenes esclarecedoras de la realidad. Nuestro teatro debe provocar el placer por el conocimiento, organizar la diversión en la transformación de la realidad” (Rülicke-Weiler: 75).

Tal como se mencionó anteriormente, para Bertolt Brecht la identificación provocaba una actitud pasiva, improductiva. Para provocar otro tipo de recepción por parte del público, desarrolla un método artístico basado en el efecto *Verfremdung* o efecto de distanciamiento. Con este método, busca generar en lxs espectadorxs una extrañeza que les permita percibir la contradicción en los personajes y en la situación dramática presentada. Así, pueden también percibir la sociedad como transformable. De esta manera lo expresa en 1956: “La transformabilidad del mundo reside en su contradictoriedad. En las cosas, en los seres y sucesos hay algo que los hace así como son, pero al mismo tiempo, distintos. Se desarrollan, no permanecen, se transforman hasta hacerse irreconocibles” (Rülicke-Weiler: 101). En estas palabras se evidencia la importancia de la dialéctica materialista en el pensamiento de Bertolt Brecht.

Por otro lado, lxs espectadorxs no solo observan procesos contradictorios sino que también mantienen su libertad de decisión frente a lo

que ocurre en la escena. Para que esto suceda, es necesario que el público sea consciente de que se encuentra en el teatro. Es decir, se debe romper con la ilusión de mimesis: el teatro no es la vida real. Una de las estrategias para lograr este objetivo es establecer una técnica de actuación que permita observar en la escena no solo al personaje sino también al actor:

El actor debe aparecer en escena como actor y como personaje al mismo tiempo y esta contradicción tiene que estar presente en su conciencia; en realidad es esa contradicción la que otorga verdadera vida a la figura representada. (Levy-Daniel: 177).

Otro elemento característico de la teoría brechtiana que deben tener en cuenta lxs actorxs a la hora de representar un personaje es el concepto de *gestus*. Para Brecht cada situación dramática posee un *gestus* particular. Por lo tanto, el *gestus* del personaje se determina a partir de la relación que establece con las demás figuras dentro de la situación dramática: “El *gestus* determina la postura, la entonación, la expresión fisonómica. El *gestus* se ubica entre la acción y el carácter: como acción muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo” (Levy-Daniel: 185).

El acercamiento del grupo a la teoría brechtiana estuvo mediado por el teatrista Manuel Santos Iñurrieta, quien fuera el director de su primer espectáculo, *La rosa de cobre. El secuestro de Roberto Arlt*. Santos Iñurrieta realiza una lectura propia de la propuesta de Bertolt Brecht para acercarla a nuestro tiempo presente y a nuestra realidad nacional y latinoamericana. En el mismo sentido, Federico Polleri sostiene en una entrevista realizada por Paola Galano:

Se trata de no repetir las fórmulas brechtianas creadas en otro contexto geográfico e histórico, sino de crear, a partir de estas influencias y perspectivas técnicas, éticas y poéticas, modos de hacer un teatro vinculado

a nuestro propio contexto y a nuestras propias experiencias históricas, políticas y artísticas (2019b).

Con respecto a *Ensayo sobre el miedo*, es, hasta el momento, la última pieza teatral del grupo. En cuanto al recorrido de esta obra, además de las presentaciones en la ciudad, en el año 2019 participaron del Festival Internacional de Artes Escénicas Escenarios del Mundo, llevado a cabo en la ciudad de Cuenca, Ecuador. En el año 2020, durante la pandemia, también participaron vía *streaming* en el Festival de Teatro de Caracas. Durante el año 2022, fueron seleccionados para representar a la Región en el próximo Festival Provincial de Teatro Independiente y, por último, fueron invitados a participar del Festival Internacional de Teatro de Venezuela, que se desarrolló durante el mes de agosto.

En cuanto a su trama ficcional, esta obra nos ubica en un refugio habitado por siete personajes: el Ciego, el Lazarillo, la Vigía, la Narcoléptica, el Policía, el Hipocondríaco y la Pianista. Durante toda la obra estos personajes estarán en escena. A través de las palabras de la Narcoléptica se presenta la historia a lxs espectadorxs: estamos en un futuro distópico, el miedo es el que desencadenó la tragedia: “El miedo ganó las calles, amigos, / Y ya nada de lo que era volvió a ser igual” (Polleri 2019a: 32). Durante el desarrollo de la obra, estos siete personajes verán amenazado su refugio por Los Otros, personajes aludidos que son parte de la historia pero no aparecen en escena. Los Otros en un principio son percibidos como enemigos. Sin embargo, esta actitud se verá cuestionada a medida que avanza la historia, en especial a partir de uno de los carteles a través de los cuales se comunican Los Otros, un cartel que dice: “Déjennos entrar, nos estamos muriendo” (Polleri 2019a: 67). A pesar de que esta amenaza del afuera estará presente durante toda la obra, hay momentos en que pasa a un segundo plano y los distintos personajes toman el rol protagónico de

la escena para contarnos acerca de su pasado, un pasado que se plantea como una crítica al presente de lxs espectadorxs.

Coincidimos con Jorge Dubatti cuando plantea que *Ensayo sobre el miedo* es una obra que puede ser pensada como teatro de tesis (Dubatti 2019: 42). A partir del título, se establece un diálogo entre el teatro y el ensayo. Desde el futuro distópico en el que sucede la acción dramática, se realiza una interpretación de nuestro presente histórico, abordado desde una perspectiva crítica. De esta manera, la obra se propone como un espacio de reflexión sobre el orden social actual. Pero la vinculación con el ensayo no se establece solo por su carácter argumental. También hay varios elementos estructurales del discurso ensayístico que están presentes en *Ensayo sobre el miedo*. Tal como planteáramos al comienzo, en esta ponencia nos centraremos en la forma en que la incorporación de otras voces construye un entramado intertextual heterogéneo que le permite establecer un diálogo con otros discursos: la poesía, el cine, la filosofía, el discurso político, entre otros. Estos discursos, al ser incorporados a la escena, se transforman y afectan mutuamente. El pensamiento se encarna. Los cuerpos que vemos en la escena se encuentran atravesados por esas ideas que circulan. E incluso esas ideas pueden generar padecimiento en los cuerpos.

Considerando lo expuesto, nos parece pertinente rastrear la manera en que el teatro se apropia de estos discursos y los reelabora. Cómo se modifican, qué se hace con ellos, qué diálogo se establece. También creemos productivo indagar sobre la forma en que el teatro se transforma a través de este procedimiento inclusivo. Al respecto, nos parecen interesantes las palabras de Mauricio Kartun:

El teatro de este siglo es, efectivamente, una *gestalt*, que comprobó el poder de la mixtura híbrida. Con la danza, desde Pina Bausch, con la política, desde Brecht, con la plástica desde Kantor, o con la antropología desde Brook -o Barba- el teatro se apareó con quien pudo (50-51).

A partir de su carácter ensayístico, el teatro de Polleri se mixtura con textos muy disímiles que provienen de diferentes nacionalidades y épocas: de Víctor Serge a Arturo Jaureche, de Silvio Rodríguez a León Felipe, de Richard Wagner a Manuel Santos Iñurrieta, por mencionar solo algunas de las relaciones intertextuales que se establecen.

En este sentido, consideramos que *Ensayo sobre el miedo* establece una ruptura con la poética previa de Federico Polleri. Si en las piezas teatrales anteriores se establecía un fuerte anclaje en la historia argentina, *Ensayo sobre el miedo* posee una mirada crítica que excede el ámbito nacional para pensar conflictos que nos atraviesan en tanto humanidad y es a partir de allí que su entramado intertextual necesita ser más plural y heterogéneo. Esta irreverencia con la que Polleri establece diálogos con textos consagrados del canon occidental nos recuerda casi inevitablemente lo que dijera Borges en “El escritor argentino y la tradición”:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (203).

Si bien observamos un pensamiento construido a través de un diálogo con textos disímiles, también es evidente una toma de posición en cuanto al lugar desde el cual se ha de interpretar el mundo. En el comienzo de la puesta en escena, aparece una cita del escritor socialista Víctor Serge proyectada en el telón de fondo: “No es poco lo que les corresponderá demoler y sufrir. De lo que se trata es de rehacer el mundo” (Polleri 2019a: 31). Mediante este recurso brechtiano, Polleri no solo conecta su teatro con el discurso político sino que también pone en evidencia su lugar de enunciación. La perspectiva desde

la cual realizará su interpretación crítica del orden social. Esta perspectiva que se establece desde el comienzo de la obra carga de una mirada crítica hacia el orden social a los demás discursos que son incorporados a la escena.

Un intertexto fundamental con el que dialoga la obra es el poema “Pie para el niño de Vallecas”, de León Felipe. A su vez, este poema también está construido a partir de una serie de relaciones intertextuales que establece tanto con el Quijote como con el cuadro de Velázquez titulado “El niño de Vallecas”. En la puesta teatral, este texto aparece en dos momentos, primero como cita y al final como reescritura. En ambas ocasiones es enunciado por el Ciego y su interlocutor es el Lazarillo. En la última reescritura se mantiene la estructura del poema y se incorporan textos internos de la obra. Así, aparecen menciones al refugio, el muro, La Vigía, el aroma del tiempo, el crepúsculo. Creemos que, al ser llevado a la puesta en escena, el poema se territorializa y el sujeto poético se encarna en el cuerpo de un actor lo hace presente y singular. Este proceso por el cual el enunciado poético adquiere otro nivel de concreción, resulta notorio en el tercer verso de la reescritura final: “Acá no se rinde nadie”. El adverbio demostrativo “acá”, al enunciarse sobre el escenario, hace referencia a un espacio en particular: ese teatro en el que está sucediendo el acontecimiento teatral. Y el pronombre indefinido “nadie” nos involucra a todas las personas presentes en el convivio: artistas, técnicxs y espectadorxs. De esta manera, el carácter convivial del hecho teatral le otorga al poema un cuerpo colectivo presente y un territorio concreto.

“El nene” de Charles Chaplin es otro intertexto con el que dialoga la obra. Ingresa a la puesta en escena a partir de la proyección de un fragmento de la película mientras que, de forma simultánea, el Policía realiza un análisis de lo que está observando. Si las proyecciones son un recurso de distanciamiento brechtiano, consideramos que esta manera de incorporar la proyección permite poner en escena una forma

de leer que podríamos considerar también brechtiana. Tal como afirma Roland Barthes en “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad”, el arte épico aleja la representación sin anularla: “¿En qué consiste este alejamiento, esta discontinuidad que provoca la sacudida brechtiana? Se trata simplemente de una lectura que separa el signo de su efecto” (260-261). Creemos que es esta lectura la que se pone en escena en *Ensayo sobre el miedo*. El acontecimiento teatral posee una multiplicidad semiótica que nos permite a lxs espectadorxs observar la película al mismo tiempo que, a través de las palabras del actor, se intercala un complemento crítico: “A ver si me entienden: vivimos llorando como nenes en la caja de una camioneta desvencijada. No me digan que no es ahogarse en un vasito de agua” (Polleri 2019a: 57).

Por último, haremos una breve referencia a las relaciones textuales que se establecen con “El aroma del tiempo”, ensayo filosófico del autor surcoreano Byung-Chul Han. De este autor se retoma el análisis de las diferentes nociones de tiempo preponderantes en los distintos momentos históricos: del tiempo mítico circular previo a la Ilustración al tiempo histórico que tendría la forma de una línea que se dirige a un objetivo. Para este autor, en la actualidad desaparece el carácter narrativo propio de la modernidad y el sujeto se pierde en una aceleración sin meta, una dispersión:

El tiempo mítico funciona como una *imagen*. El tiempo histórico, en cambio, tiene la forma de una *línea* que se dirige, o se precipita, a un objetivo. Cuando la línea pierde la tensión narrativa o teleológica, se descompone en puntos que *dan tumbos* sin dirección alguna. El final de la historia genera una atomización del tiempo, convirtiéndolo en un tiempo de puntos” (35).

Frente a este diagnóstico, Han propone como una actitud disruptiva ante a este orden imperante la demora contemplativa, un tiempo de pausa, de silencio: “Solo cuando uno se detiene a contemplar, desde

el recogimiento estético, las cosas revelan su belleza, su esencia aromática” (75).

Más allá de las alusiones a estas ideas propuestas por Han, creemos que hay un momento de la puesta en escena que invita a lxs espectadorxs a habitar un instante de demora contemplativa. Es decir, no solo hay un planteo desde la palabra, sino que también hay una propuesta escénica que invita a vivenciar esa experiencia. En este momento el ritmo de la obra se lentifica, los cuerpos se acercan al frente del escenario y observan en quietud, la luz se vuelve tenue. La didascalia del texto dramático que se corresponde con este momento escénico enuncia: “Los personajes huelen el pasado que añoran, el pasado pre-desastre posmoderno. Huelen el aroma del tiempo” (Polleri 2019a: 58).

Estas son solo algunas de las relaciones intertextuales presentes en *Ensayo sobre el miedo* que nos permiten pensar la obra de Polleri como un espacio de conversación donde cada intertexto se transforma a partir de su participación en el acontecimiento teatral. Mediante una apropiación creativa de lecturas muy disímiles, el autor construye su pensamiento a través del diálogo con otrxs. Son oportunas para culminar las palabras de Mauricio Kartun:

Leí por algún lado que todo escritor es un superlector. Es así: recibimos de la lectura una radiación que nos transforma, como al Hombre Araña, una radiación de imágenes, de lenguaje, de ficción, de pensamiento que nos vuelve singulares y monstruosos. (Dubatti 2010: 129).

* **Jessica Grimaldi** es profesora en Letras egresada de la UNMdP. Actualmente se desempeña como docente en escuelas de enseñanza media. En ese ámbito cursó diversas especializaciones: Educación y TIC, Escritura y Literatura, Enseñanza con imágenes. Es estudiante de la licenciatura en Letras cuyo plan de tesis “Entre La rosa de cobre y Ensayo sobre el miedo. Una reelaboración de la teoría brechtiana en la escena independiente de la ciudad de Mar del Plata” ya fue aprobado. Se ha presentado en diversos congresos y jornadas. También ha escrito reseñas sobre teatro. Desde el año 2018 investiga sobre teatro argentino. Es actriz e investigadora del movimiento.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1994). “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1978). *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998). “El escritor argentino y la tradición”. En *Discusión*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BRECHT, Bertolt (1982). “Pequeño organon para el teatro”. En *Escritos sobre teatro. Tomo 3*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- DUBATTI, Jorge (2019). “Federico Polleri: transformaciones del vínculo entre arte y sociedad”. Prólogo a POLLERI, Federico (2019). *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo Editora.
- DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- FELIPE, León (2022) “Pie para el niño de Vallecas.” En *Versos y oraciones del caminante*. Madrid: Editorial Visor.
- HAN, Byung-Chul (2018). *El aroma del tiempo*. Buenos Aires: Herder Editorial.
- KARTUN, Mauricio (2015). *Escritos (1975-2015)*. Buenos Aires: Colihue.
- LEVY-DANIEL, Héctor (2008) “La técnica del actor épico. Una introducción”. En Dubatti, Jorge (coord.). *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue. (171-186).

- POLLERI, Federico (2019a). “La rosa de cobre. El secuestro de Roberto Arlt”, “Mayo. La historia dentro de un teatro” y “El escapista” en *Ensayo sobre el miedo. El escapista. La rosa de cobre*. Mar del Plata: Ajo Editora.
- POLLERI, Federico (2019b). “Venimos a ofrecer nuestro aporte, pero eso no significa modernizar”. Diario *La Capital*. Mar del Plata, 29 de enero de 2019.
- RÜLICHE-WEILER, Käthe (1982). *La dramaturgia de Brecht*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Materialidades e inmaterialidades en la dramaturgia contemporánea: gesto y notación en cuadernos de dirección

Leticia Paz Sena*

En el teatro contemporáneo, el estallido y la ampliación del concepto de dramaturgia (Danan 2012; Dubatti 2008; Manzone 2017) nos convocan a pensar la especificidad de la escritura teatral, que supone un territorio de complejas intersecciones entre palabra, cuerpo y escena. Las prácticas dramáticas resultan una zona de experimentaciones en las que se hibridan diversos sujetos creadores, temporalidades y materiales. Las particularidades compositivas de las dramaturgias de escena (Argüello Pitt 2016; Dubatti 2008) convierten a la escritura teatral en un movimiento recursivo entre diferentes instancias: relación entre dirección y actuación en los ensayos, trabajos de mesa, transformaciones dadas en la representación. Desde el pensamiento de Roland Barthes (2011a, 2011b) podemos entender la escritura como una tensión entre la práctica y el goce: la escritura es una zona de entrecruce entre la palabra y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo, entre lo dicho y lo no dicho. Movilizada por una paradoja productiva, la escritura escénica es el intento de seguir la huella siempre borrosa de un movimiento, del aquí y ahora de la escena, de la irrepetibilidad del acontecimiento. Un acercamiento a estas dramaturgias, entonces, contempla necesariamente la consideración de los procesos creativos y los cuadernos de dirección constituyen uno de los puntos de acceso a la instancia de composición. Este trabajo se propone indagar el cuaderno de dirección de la directora y dramaturga cordobesa Daniela Martín, correspondiente al proceso creativo de *Bilis negra. Teatro de autopsia* (Convención Teatro, 2015),¹⁶⁹ con el objetivo de observar

¹⁶⁹ Ficha técnica de *Bilis negra. Teatro de autopsia* (2015), del grupo Convención Teatro. En escena: Maura Sajeve, música original y diseño sonoro: Agustín Domín-

las relaciones entre materialidades e inmaterialidades que intervienen en la escritura teatral. La incapturabilidad de la escena y el trazo de la palabra conforman una potente encrucijada en la que la escritura puede entenderse en tanto *gesto* (Barthes 2003) y *notación* (Barthes 2005). El cuaderno de dirección, como huella de los diferentes modos de trazar la composición escénica, permite la pregunta sobre la condición a la vez efímera y material de la escritura.

En principio podríamos circunscribir la dimensión material de la escritura a la ineludible implicación del cuerpo en la tarea de escribir, así como a la contundencia material de la tinta que inscribe la palabra en el cuaderno y la superficie del papel como territorio de despliegue de esas materialidades. La dimensión inmaterial señalaría la intangibilidad de la composición escénica, por ejemplo, en lo que respecta a la dramaturgia de actuación o lo emergente de instancias de improvisación –pero que se desprenden de la materialidad del cuerpo de quien actúa–. Nos gustaría observar cómo las materialidades e inmaterialidades no responden a dos órdenes opuestos de la escritura escénica que llevarían a asociar lo material a lo permanente y lo inmaterial a lo efímero; escribir en el marco de procesos de la dramaturgia de escena habilita otros modos de permanencia en la intersección paradójica y potente entre materialidades e inmaterialidades.

Bilis negra. Teatro de autopsia es un monólogo cuya dramaturgia, a cargo de la directora Daniela Martín y la actriz Maura Sajeve, es una reescritura del mito de Fedra a partir de *Hipólito*, de Eurípides; *Fedra*, de Séneca; *Fedra*, de Jean Racine y *Fedra*, de Juan Mayorga, en cruce con tres ensayos: *El cuerpo utópico*, de Michel Foucault; *58 indicios sobre el cuerpo*, de Jean-Luc Nancy y *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra al comienzo del siglo XX*, de María Bolaños. La poética del

guez, diseño lumínico y escenográfico: Lilian Mendizábal, realización escenográfica: Matías Usáin, diseño gráfico y fotografía: Gastón Malgieri (Foto Bruta), dramaturgia: Maura Sajeve y Daniela Martín, dirección: Daniela Martín.

grupo Convención Teatro se basa en la intervención dramática y escénica de textos de la tradición teatral por parte del colectivo de hacedorxs. En una entrevista, Daniela Martín (2018) comenta que la reescritura que plantea *Bilis negra* implicó discutir con los textos, preguntarse qué generó deseo de ese material, dilucidar por dónde resonaban, dejarse atravesar. Haciendo énfasis en el reconocimiento de las autorías múltiples en la actividad teatral, la directora explicita cómo la experiencia de lectura y apropiación está en sintonía con otra experiencia: un duelo que se estaba materializando sintomáticamente en el cuerpo de la actriz (*cfr.* Sajeva 2016). La dramaturgia de actuación es el material privilegiado y la improvisación se convierte en un espacio de composición que afecta las interpretaciones de la constelación textual trabajada. Las elecciones estéticas en relación al trabajo monológico y al desnudo en escena –Fedra se presenta como un cadáver al que se le realizará su autopsia– están en profunda relación con ese atravesamiento mutuo entre palabra y cuerpo.

La lectura del cuaderno de dirección es un ensayo de reconstrucción de esa grafía compleja de las marcas de la práctica de escribir. Está situado en un borde entre lo legible y lo ilegible, ya que muestra y oculta a la vez: señala un instante al que ya no regresará nadie o un destello de un pensamiento de la directora, convertido algunas veces en una consigna de dirección, a veces incorporado como un fragmento de la dramaturgia o aquietado en la página sin reconversión alguna. De este modo, el cuaderno resulta un indicio de una escritura de la tensión: muestra cómo la práctica de escribir es una convergencia de palabra y cuerpo, es tanto un trabajo, teñido de reflexión, como el mero goce de inscribir trazos; en otras palabras, un *pensar escribiendo* que devela el despliegue de los múltiples recorridos de lectura y escritura que se dieron durante la gestación de la puesta. Al leer el cuaderno de dirección entendemos a la escritura como *gesto*, en tanto encuentro con la materialidad del cuerpo; en *Variaciones sobre la escritura*, Barthes menciona:

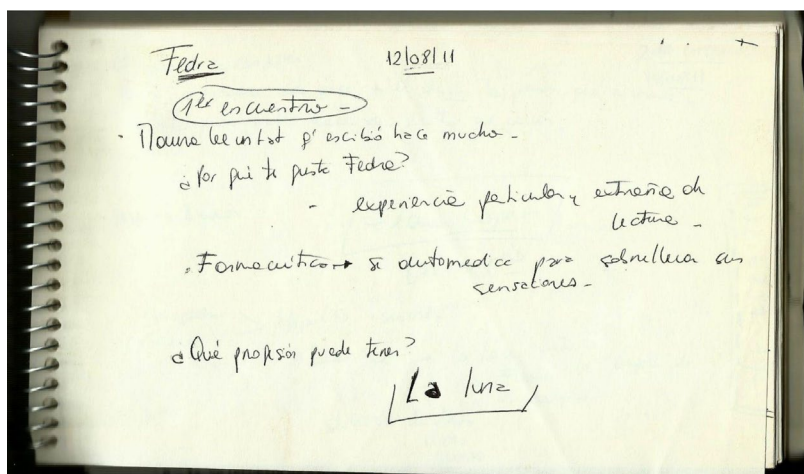
partiendo de la palabra escrita podría remontarme a la mano, al músculo, a la sangre, a la pulsión, a la cultura y al goce del cuerpo. Por ambas partes, la escritura-lectura se expande al infinito, compromete a todo el hombre, a su cuerpo y a su historia, es un acto pánico cuya única definición segura es que *no se detiene en ninguna parte*. (2013: 126)

El foco está puesto en “ver en la letra, a semejanza de los antiguos calígrafos, la proyección enigmática de nuestro propio cuerpo” (Barthes 2013: 159), sin olvidar que se trata de un cuerpo afectado por otro en una instancia de composición escénica. La escritura como gesto supone comprenderla como medio de goce, en consideración de los instrumentos para escribir, la materia con y sobre la que se escribe –la *scripción*– y los modos en los que se inscribe el cuerpo en la escritura.

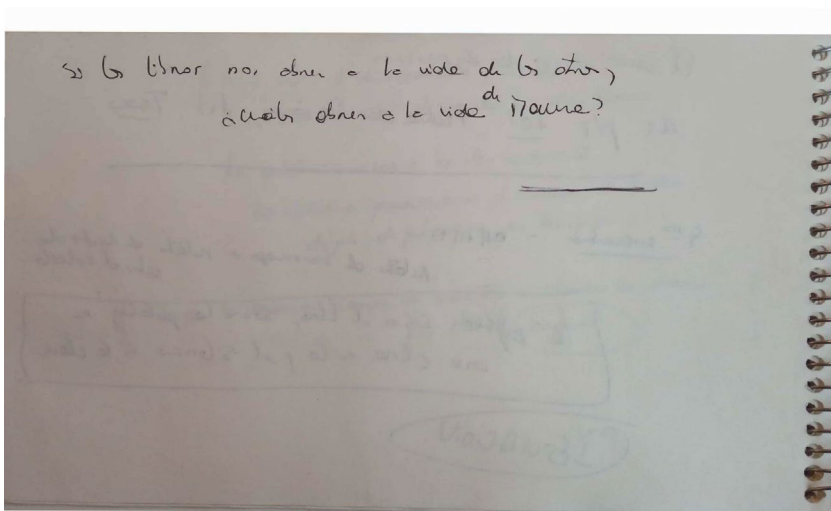
El cuaderno escrito a mano por Daniela Martín contiene registros datados entre agosto de 2011 y marzo de 2015 (días antes del estreno), esto es, el largo período de tiempo que dura este proceso creativo.¹⁷⁰ El cuaderno es una bitácora de ensayos: cada encuentro está numerado y fechado. En él se reúnen, amalgamados, referencias a autores y textos, interrogantes sobre el proyecto, registros de improvisaciones, anotaciones operativas de la producción –como cronogramas o gastos–.

El cuaderno expone el despliegue de la lectura como estrategia compositiva propia del procedimiento de la reescritura. Además del deseo que la directora y la actriz tenían de trabajar juntas, uno de los móviles de este proceso creativo fue la lectura que Sajeva hizo de *Fedra*, de Racine. En el primer encuentro se lee: “¿por qué te gusta Fedra? experiencia particular y extraña de lectura”. (67)

¹⁷⁰ Se agregan también algunas anotaciones posteriores con indicaciones del diseño lumínico para puestas en diferentes salas.



El enigma del deseo ajeno se vuelve común y el cuaderno se llena de lecturas abiertas a partir de Racine, especialmente, otras reescrituras de Fedra, ensayos como los trabajos de Nancy, Foucault y Bolaños que son incorporados al texto teatral junto a otros textos ensayísticos y literarios que finalmente no se integran al collage textual –como Maneras trágicas de matar a una mujer, de Nicole Loraux; El amor en los tiempos del cólera, de García Márquez y Sobre Racine, de Barthes–. Reescribir es escribir sobre los textos, lo que conlleva abrir todo el universo semántico y las capas de lecturas que sobre ellos se han sedimentado, así como promover la dispersión propia de toda lectura y diseminar sus sentidos en las asociaciones que se produzcan. De esta forma, se inauguran complejas constelaciones textuales que, en su dispersión, se conforman como un gesto de acercamiento: leer resulta una fuga, las aproximaciones se realizan al modo de un desvío y la lectura deviene un rodeo. Estas lecturas, que a veces se consignan como tareas para el próximo encuentro, siempre regresan a la manera en que afectan a los cuerpos. En el registro del noveno encuentro, Martín escribe: “Si los libros nos abren a la vida de los otros, ¿cuáles abren a la vida de Maura?”.



El cuaderno también es un espacio de pensamiento sobre el proyecto escénico, en el que se trazan interrogantes, como este del décimo ensayo: “Cómo construir a nivel imagen esa sensación, la de la vulnerabilidad / Organizar con claridad lo biográfico del personaje y de la actriz”. Se trata de interrogantes que emergen de los encuentros mismos y el cuaderno a veces es el laboratorio para probar respuestas que luego se reconfiguran en pautas directoriales, como la que vemos probar en el siguiente encuentro: “Hoy trabajamos, propongo, sobre el dispositivo de la confesión. En primera y en tercera persona probarlo”. De este modo, la tinta en las páginas del cuaderno funciona como filtro material del pensamiento engendrado en conversaciones entre las artistas; esos trazos vuelven luego a formar parte de las materialidades escénicas que son insumo para la dramaturgia.

El cuaderno también se constituye como ejercicio de captura de lo real de la escena. Es posible advertir esto en aquellos registros que suponen un rescate de la respuesta que da el cuerpo que actúa ante una

pauta de dirección¹⁷¹ –como en la nota del encuentro número catorce: “corro, caigo, corro, caigo, corro, hasta el agotamiento, cuando esté agotada, salto salto, caigo / desde el piso → a partir de la resonancia de Enone - Séneca - el cuerpo degradado”– o un rescate de lo que la actuación propone, por ejemplo, en instancias de improvisación del séptimo encuentro: “Te maldigo. Que ninguno de tus sueños se cumplan. Que te falte el aire de extrañarme. Y que desde hoy, hasta el día de tu muerte, sepas por cien el dolor que estoy sintiendo hoy”. Esta anotación, temprana en el proceso (es el séptimo encuentro, dos años antes del estreno), la veremos prácticamente transcrita en el texto teatral –que en 2017 fue editado en una antología de monólogos a pedido de la colección Papeles Teatrales, de la Editorial de la FFyH de la UNC–: “Te maldigo. Que ninguno de tus sueños se cumpla, que te falte el aire de extrañarme, y que desde hoy hasta el último de tus días sufras por cien, o por mil, lo que yo estoy sufriendo ahora” (Sajeva y Martín 2017: 70). Se trata de una captura del presente para el porvenir aún incierto del proyecto: efectivamente, una *notación*, en términos de Barthes (2005).

La notación es una categoría presente en el pensamiento barthesiano desde sus ensayos estructuralistas –operativa en relación a la catálisis en el análisis del relato en cuanto refiere a lo que significa en su insignificancia–. Años más tarde, en *La preparación de la novela*, Barthes recupera el término no ya para describir una herramienta textual, sino para reflexionar sobre la práctica de escribir, más precisamente, la de escribir y mirar, esto es, la escritura del presente. En su último período lo notable es lo que llama a la mirada, de modo que notar se transforma en *anotar*.

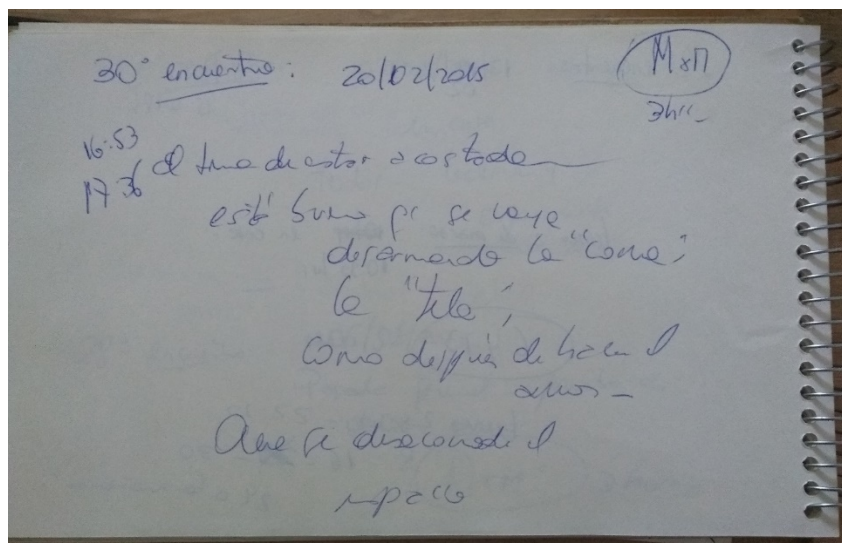
¹⁷¹ En una comunicación personal con Martín y Sajeva (17 de noviembre de 2021), la directora comenta que una pauta que le dio a la actriz en un ensayo fue la de correr sin parar hasta el agotamiento para luego, desde ese estado, iniciar la improvisación.

En el apartado “Práctica cotidiana de la notación”, define a la notación en dos dimensiones: por un lado, la *notatio*, la pulsión de captar una *virtuta del presente* y propia de la exterioridad, en tanto concreta su realización en un afuera, como la calle; por otro lado, la *notula*, que está en vinculación con anotar: tomar un instrumento y escribir sobre la hoja, realizar una marca –nota breve– que más tarde remitirá a la idea completa, una palabra pasajera que permitirá luego, en la nota, reconstruir y completar la frase. Precisa una detención, un tiempo para anotar. Tal como Barthes, justamente, anota:

la *Notula* no es escritura todavía (↑la *Nota*, copiada) → Todo esto quiere decir: imagen de un gesto único y fluido que sacaría instantáneamente el cuaderno en la página correcta, y el escritor, listo para hacer el trazo (...): pero no se trata de hacer ver, sino de hacer existir en germen la *Frase*). (2005: 142)

Así, la *notula* del cuaderno antes mencionada –“Te maldigo...”– traza un instante en su trazo que germina hacia el futuro de la escritura teatral. En la dirección de dramaturgias de escena, la escucha de ese instante del presente es fundamental. En tanto y en cuanto la notación supone “observar, captar con la mirada, pero también marcar, escribir” (Regis: 233), esta categoría teórica permite leer el cuaderno de dirección como el acercamiento a la compleja relación entre escritura y materialidad, en la que la práctica de anotar deja restos, fragmentos, como instantes de tiempo a recuperar o a desestimar. En el encuentro número treinta, por ejemplo, el trazo de la media cursiva media imprenta de Daniela Martín se ve apurado en sus líneas estiradas y en su hendidura suave de la birome sobre la página. En su caligrafía superpuesta –las letras parecen chocarse– pero a la vez escalonada –las frases cortadas semejan versos en el medio de la página– podemos ver la mano ligera y ágil, así como el movimiento de los ojos en un constante y quizás indeciso ir y venir entre el cuerpo de la actriz observado y la página donde se escribe. La nota dice: “16:53, 17:36. El tema de estar

acostada / está bueno que se vaya / desarmado la “cama”, / la “tela”,
 / como después de hacer el / amor- / que se desacomode el / espacio”.
 (s/n)



Siguiendo, entonces, el planteo de Regis, la lectura del cuaderno de dirección supone considerar el involucramiento del cuerpo en la escritura y la relación entre materialidad e inmaterialidad que se produce entre cuerpo en escena, trazos de la mano y mirada:

Tal vez sea necesario pensar la notación como un modo del hacer crítico no sólo en la escritura sino en la mirada, lo que se construye desde el punto de vista del crítico como sujeto lector que se ve interpelado por los objetos y por lo real. La notación es, ante todo, una apertura o agujero temporal dentro del presente, una detención en una sucesión de cosas que provoca un efecto en quien las ve. (236)

No todas las anotaciones integran luego el texto teatral o se materializan en la puesta en escena y estas materialidades, registros de tinta permanentes, a su modo se desmaterializan en el proceso. A la vez, en las

últimas páginas del cuaderno de dirección los espacios en blanco comienzan a aumentar. En las etapas finales del proceso creativo hay un abandono progresivo de la escritura del cuaderno: a partir del encuentro número veintiuno solo quedan trazados los números de ensayo y las fechas, más algunas notas operativas del tipo “papel a mano”. ¿Cómo es que cuanto más incompleto e inacabado parece el cuaderno más cerca está el proceso de culminar? ¿Dónde se condensa la escritura escénica? Lo que sucede es que las permanencias ahora se juegan en la materialidad del cuerpo: es el cuerpo el que escribe y traza en la desaparición propia de la escena. Se trata de lo que Schneider llama *permanencia en la diferencia*: las artes escénicas también dejan rastros¹⁷² y habilitan otros tipos de archivo, no necesariamente materiales o documentales, en los que el cuerpo mismo es soporte y práctica de escritura a la vez.

El momento de espaciamiento de la escritura en el cuaderno coincide con la diversificación y especificación de las instancias de organización dramática: en una comunicación personal, las artistas explican que transcriben y reescriben registros de audios de improvisaciones, sobre los que se vuelve a improvisar e imprimir más material escénico y, además, se comienza a llevar mancomunadamente la tarea de organización del montaje textual que supone la escritura rapsódica de *Bilis negra*.

El cuaderno de dirección de Martín amalgama diversas anotaciones, desde registros de ensayos y preguntas por el sentido del trabajo, hasta notas operativas, lo que lo convierte en una yuxtaposición de trazos,

¹⁷² “La cuestión de los restos que dejan las artes escénicas y el debate sobre si lo escénico desaparece o permanece (y de qué manera) en la diferencia, se encuentra entre las más fecundas que ha generado la expansión del estudio de las artes escénicas hacia un espectro más amplio, más allá del ámbito de la primacía textual que anteriormente se había permitido el estudio del teatro, sobre todo en los departamentos de literatura” (Schneider 2010: 174-175).

un mapa de capas textuales superpuestas, un conjunto de voces que se entrecruzan. Al mismo tiempo, Daniela Martín escribe el cuaderno de dirección para una lectora doble: la directora y la dramaturga que es ella misma. El gesto de escribir y la práctica de notación del cuaderno de dirección señala la doble implicación del sujeto que escribe y se escribe, por lo que sería posible postular, desde el pensamiento de Barthes, el carácter intransitivo de la escritura teatral:

Escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (...), sino a título de agente de la acción” (2009: 34-35).

Los cuadernos guardan entre sus líneas de tinta y su territorio de papel la memoria del goce de un cuerpo que traza con la mano y también con la vista, para luego ampliar esos recorridos en la dramaturgia. En *La preparación de la novela*, que, no olvidemos, también es un registro de notas, Barthes ensaya una posible definición de cuaderno: “Cuaderno = observación-frase: lo que nace de un solo movimiento como *Visto y Fraseado*” (2005: 152). Es entre los ojos y las manos del cuerpo que escribe donde se entretajan, entonces, las materialidades e inmaterialidades de las escrituras escénicas.

***Leticia Paz Sena** es Correctora Literaria, Profesora y Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Letras (FFyH, UNC), becaria doctoral de CONICET. Profesora asistente del Curso de Ingreso a Letras (FFyH, UNC) y docente en nivel superior no universitario. Integrante del equipo de investigación “Prácticas teatrales contemporáneas y discursos metapoéticos” (subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC y radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, UNC) y co-directora del proyecto de investigación CePIA-BIERTO “Escenas de igualdad en el teatro independiente de Córdoba. Un abordaje desde prácticas contemporáneas” (CePIA, FA, UNC). Autora de artículos en revistas científicas y compiladora del e-book *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico*, junto a Paula Ansaldo, Fwala-lo Marin y Eugenio Scholnicov (Colecciones del Centro de Investigaciones de la FFyH, Editorial de la FFyH, UNC).

Bibliografía

- Argüello Pitt, Cipriano (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Barthes, Roland (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2011a). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2011b). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2013). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Convención Teatro. (s. f.). (2015). *Bilis Negra. Teatro de autopsia*. Recuperado de <https://www.convencienteatro.com/bilis-negra>

- Bolaños, María (2010) *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Gijón: Ediciones TREA.
- Danan, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Eurípides. (2012) *Hipólito*. Barcelona: Gredos.
- Foucault, Michel. (2010). *El cuerpo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión
- García Márquez, Gabriel. (2010) *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Lorau, Nicole. (2021). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: A. Machado Libros
- Manzone, Verónica (2017). “El cuerpo dramaturgico.” *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6(11), 133-146. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, UNMDP. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1951>
- Martín, D. (2018). Ciclo “Zona de entrevistas. Ficción en tiempos de posverdad”, diálogo entre Daniela Martín, Soledad González y Florencia Vercellone, organizado por Babilonia Literaria. Feria del Libro y del Conocimiento de la ciudad de Córdoba [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E050JR1os_M
- Mayorga, Juan. (2010). *Fedra*. Oviedo: KRK Ediciones
- Nancy, Jean-Luc (2011). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La cebra
- Rancine, Jean. (2011). *Fedra*. Buenos Aires: Losada
- Regis, Juliana (2019). La notación en la obra de Barthes. Usos, significados y variaciones. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 227-238.
- Sajeva, Maura (10 de abril de 2016). Maura Sajeva, la transformación de todos los dolores. Entrevistada por Beatriz Molinari. *Suplemento Vos, La Voz del Interior*. <https://vos.lavoz.com.ar/escena/maura-sajeva-la-transformacion-de-todos-los-dolores>
- Sajeva, Maura y Martín, Daniela (2017). *Bilis negra. Teatro de autopsia*. En Monsiváis, Carlos et al. *Monólogos / Páginas / Escenas. Dramaturgias*

de Latinoamérica y Europa. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. 67-79.

Schneider, Rebeca (2010). “Los restos de lo escénico (reelaboración)”. En De Naverán, I., ed. *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors. 171-198.

Schneider, Rebeca (2011). “El performance permanece”. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University. 215-240.

Séneca (2010). *Fedra*. Buenos Aires: Losada. [Haga clic aquí o pulse para escribir una fecha.](#)

Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”

Jorge Dubatti*

En un trabajo anterior (Dubatti, 2020a) expusimos, en apretada síntesis, el cambio epistemológico y las nuevas bases teóricas que se han generado en la postdictadura argentina (más acentuadamente a partir de los años noventa) respecto de los conceptos de texto(s) dramático(s), dramaturgia(s) y escritura/reescritura(s) dramáticas. Seguimos tratando de dar respuestas a una pregunta apremiante de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020b): ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas argentinas/latinoamericanas y, por extensión, a las literaturas del mundo?

En aquella síntesis (a la que remitimos) destacamos cuatro dimensiones principales: a) cómo se ampliaron los conceptos de texto dramático, dramaturgia y reescritura, tanto en las prácticas artísticas como en las teatrológicas; b) cómo esa ampliación enriqueció las perspectivas analíticas sobre el aporte del teatro a las letras nacionales en términos de literaturas dramáticas diversas, con la consecuente reformulación del corpus; c) cómo ese aporte literario múltiple del acontecimiento teatral va más allá del corpus de texto(s) dramático(s) y dramaturgia(s) e incluye otras prácticas literarias no-dramáticas (aspecto al que no se ha puesto todavía la merecida atención, y en el que focalizaremos en el presente artículo); d) cómo, a pesar del inmenso aporte de la actividad teatral a las letras nacionales, prácticamente no se las estudia en los marcos institucionales literarios especializados, dándosele mayor atención a la narrativa, la poesía y el ensayo.

Distinguimos allí la relación dramaturgias / escena (dramaturgias pre-escénicas de primer o segundo grado, escénicas, post-escénicas); dramaturgias / sujeto creador (dramaturgias de autor o de gabinete, de

actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.); dramaturgias / poéticas específicas (dramaturgia del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, teatro para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.); dramaturgias / globalización y localización (dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas internacionalmente, en oposición a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de autor”, traspolando las categorías de “cine de género” y “cine de autor”); dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente (traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.); dramaturgias / fenómenos de la liminalidad (que permiten el reconocimiento de prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, el stand-up, el *site specific*, la impro, etc.); dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas; dramaturgias / génesis y procesos de composición (que permite reconocer versiones diversas de los textos desde la Crítica Genética y la Crítica Textual), entre otros ejes.

Estos conceptos nos permiten reconsiderar la historia del teatro mundial, y específicamente la historia del teatro argentino-latinoamericano / de los teatros argentinos-latinoamericanos (así, en plural). También nos obligan a reformular las concepciones para el armado de archivos, así como para el trabajo en ediciones. Amplían notablemente el espesor de lo que llamamos el “teatro de los muertos” y la noción de “teatro perdido”.¹⁷³

Estas literaturas deben ser estudiadas en relación a los acontecimientos porque surgen de/en/para/con/sobre su sinergia. Podemos dividir su

¹⁷³ Véase “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria del teatro. Problemas epistemológicos” en nuestra *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (2014: 137-174).

corpus en dos grandes áreas: literaturas dramáticas y no-dramáticas. En el trabajo citado (Dubatti 2020a) propusimos cinco agrupamientos dentro del área de las no-dramáticas: textos de filosofía de la praxis teatral; memorias, autobiografías y/o testimonios; editorializaciones teatrales; textos de las/los espectadores-críticas/os; textos de Ciencias del Teatro. A ellos podrían sumarse muchos otros, ya que el universo de las literaturas del acontecimiento teatral es vastísimo: cuadernos de bitácora, libretas de notas, manifiestos, programas de mano, historiografía, pedagogía (tanto del acontecimiento del “docenteatrar” como del “estudian-teatrar”, conceptos sobre los que volveremos), entrevistas, encuestas, gestión, periodismo, etc.

Literaturas del “estudianteatrar”

En esta ocasión nos interesa detenernos en un caso relevante en el campo literario de las pedagogías teatrales en Chile: los seis artículos incluidos en el volumen *Prácticas teatrales contemporáneas: el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae (2015-2018)*, bajo la curaduría del Prof. Federico Zurita Hecht, son ejemplos notables de creación-investigación. Fueron producidos por estudiantes actrices/actores a partir de su experiencia formativa en el cuarto año de la Carrera de Actuación de la Escuela de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

Son resultado de su trabajo en “Taller Integrado: Texto Académico” (séptimo semestre) y “Proyecto de Título: Texto Académico” (octavo semestre). Se trata de textos de actrices/actores que escriben sobre sus prácticas para realizar su proceso actoral de egreso en la Licenciatura (proceso formativo final para su titulación como Actor / Actriz). Desde 2015 la Universidad Finis Terrae implementa este proceso más sistemático para la Licenciatura en Actuación, ese año coordinado por Carolina Araya Bravo y, desde 2016 hasta la actualidad, a cargo de Zurita Hecht, profesor de ambas asignaturas y tutor de los textos.

Los artículos incluidos corresponden al período académico de egresos 2015-2018. En él se produjeron estas investigaciones artísticas que buscan dar sustento teórico a problemas específicos vinculados a las puestas en escena que las/los estudiantes realizaron en el contexto de sus trabajos escénicos para licenciarse. Las obras estudiadas (he aquí el vínculo de estas literaturas con acontecimientos teatrales) fueron *Doña Ramona* (2015), dirigida por Aliocha de la Sotta; *Patatas de perro* (2016), dirigida por Francisco Krebs; *Negro Animal Tristeza* (2017), dirigida por Luis Ureta; *Mitómanos* (2017), dirigida por Marco Guzmán; *Madama* (2018), dirigida por Elvira López y *Un día salí: tres historias y un memorial* (2018), dirigida por Ignacio Achurra. Todos estos espectáculos fueron realizados en la Universidad Finis Terrae. Los estudios recogidos, a su manera, guardan una memoria de la riqueza de aquellas experiencias de trabajo y creación. Se proponen como metalenguajes de los acontecimientos teatrales (considerados a su vez como lenguaje-objeto).

En el programa de estudios, la instancia formativa denominada “Texto Académico” es parte de la asignatura “Taller Integrado”, que consiste

en la realización de una investigación escénica de carácter teórico-práctico integrada, orientada a la exploración y selección de diversos materiales que constituirán, en el segundo semestre, el montaje final de egreso. Se busca que las/los estudiantes desarrollen una reflexión que se constituya en sustento teórico de la investigación escénica que están realizando. Para esto, las/los estudiantes acceden a las herramientas teóricas, históricas y metodológicas necesarias para completar una reflexión que considere a la producción teatral como una actividad humana que, a través de la participación de múltiples sistemas significantes interrelacionados a través de una estrategia, componen la creación artística. El producto de este trabajo es la confección de un texto, con la forma de texto argumentativo, que se cifa a las exigencias de la reflexión académica en

torno a las artes escénicas, usando la propia experiencia de creación como objeto de análisis.¹⁷⁴

De esta manera, y especialmente con esta publicación, la Universidad Finis Terrae impulsa el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística, que se manifiestan en cuatro formas principales: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, o la asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales).¹⁷⁵ Se trata de valorizar estos sujetos artísticos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, bajo diversos formatos y discursos (la monografía, el artículo, el ensayo, la tesis, la carta, la entrevista, la conferencia performativa, el manifiesto, entre otros).

Esta actitud valorativa es innovadora y sincrónica con una corriente mundial (y especialmente latinoamericana, con manifestaciones universitarias en Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, México, Perú, entre otros) que persigue nuevas articulaciones entre las artes, las casas de altos estudios y la producción de conocimiento. En términos epistemológicos, es misión de las universidades perseguir esas nuevas articulaciones entre arte, formación superior y generación de saberes, si se considera que uno de los objetivos centrales de nuestras instituciones es la investigación. Cuatro preguntas fundamentales sobre la investigación artística transversalizan, explícita o implícitamente, las acciones de investigación de las universidades vinculadas a las artes: qué problemas focalizar; qué discursos

¹⁷⁴ Del Reglamento de Egreso, Licenciatura y Titulación, Carrera de Actuación, fragmento tomado del programa de la asignatura “Taller Integrado: Texto Académico”, que imparte el Prof. Zurita Hecht.

¹⁷⁵ Véase “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral” en nuestra *Filosofía del Teatro III* (2014: 55-77).

producir; con qué métodos y teorías; desde qué políticas de contención institucional. Es nuestra obligación tomar posición al respecto, generar políticas de investigación artística y, sin duda, esto puede hacerse de diversas maneras.

Lo cierto es que ya no se discute que la creación-investigación (o investigación-creación, “investicreación”, investigación-acción, investigación artística o filosofía de la praxis teatral, como quiera llamarse a este campo que implica conexiones inter/multi/trans-disciplinares) permite elaborar conocimientos que solo son accesibles y formulables por estas vías y genera literaturas específicas.

La Filosofía del Teatro ha puesto el acento en el rol del/la artista como productor/a de saberes y conocimiento, como pensador/a e intelectual específica/o (Dubatti 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el/la artista puede producir. Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, en forma plural. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica. Hay una razón de los acontecimientos teatrales, a la que intenta ajustarse una razón de la praxis, y por supuesto hay una razón de la pedagogía de los acontecimientos teatrales también sujeta a ella. Llamamos artista-investigador/a al/la artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general. En el caso de este libro se trata de actrices/actores, pero, como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2020c: 19-45), la categoría involucra a todas/os los agentes del campo teatral que producen conocimiento desde/para/por/hacia sus respectivas prácticas: el/la técnico/a-investigador/a, el/la docente-investigador/a y el/la estudiante-investigador/a, el/la crítico/a-investigador/a, el/la espectador/a-investigador/a, el/la gestor/a-investigador/a, el/la empresario/a-investigador/a, etc. La auto-observación

puede incluir todos y cada uno de los aspectos de la actividad artística del “teatrar” (Kartun 2015): el trabajo en grupo, los procesos, las dramaturgias, la actuación, los públicos, la docencia, la dirección y puesta en escena, la traducción y transducción intermedial, la historia de nuestras disciplinas, las relaciones institucionales, el armado de archivos, la curaduría y programación, etc. No hay dimensión del “teatrar” que deje indiferente al/la artista-investigador/a y que no pueda producir literaturas específicas.

Por otro lado, la investigación artística adquiere así las tres dimensiones principales de toda investigación, todas ellas de alto valor institucional: la Investigación Específica de problemas focalizados; la Metainvestigación (el investigar para investigar, la cuestión epistemológica que enfrentan nuestras áreas); la Investigación Aplicada (el conocimiento artístico articulado en la vida social a través de prácticas de educación, salud, gestión, políticas culturales públicas y privadas, programación, curaduría, etc.).

En el volumen que analizamos se pone en primer plano el “estudian-teatrar” (Scovenna, 2020: 333-347), es decir, las dinámicas de producción de conocimiento que generan las/los estudiantes en su relación con los procesos creativos, la enseñanza y el aprendizaje, en su existencia como estudiantes, de allí el valor agregado que este libro plantea. Escribe Mariano Scovenna explicitando ese valor:

Mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orienta el ‘estudiantar’ de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales, que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar ‘estudianteatrar’.

Siendo ella, el fluir de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo crea acontecimientos teatrales. (2020: 339).

Hay que celebrar que la Carrera de Actuación de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae concientice a las/los alumnas/os y docentes sobre su condición de artistas-investigadoras/es, la necesidad de la auto-observación reflexiva de nuestras prácticas y la generación de literaturas específicas. La publicación de este volumen contribuye a ello. Pero además, por tratarse de contribuciones de base teórica y metodológica muy rigurosa, estas manifestaciones del estudianteatroar son también aportes a las Ciencias del Teatro, a la teatrología latinoamericana. En este sentido, el agrupamiento de las literaturas pedagógicas puede superponerse con otros recortes, como el de las Ciencias del Teatro.

Los seis trabajos reunidos son expresiones de pensamiento teatral. Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista, el/la técnica/o-artista y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadores, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. Hablamos de “nuevos-antiguos” sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrar su evidencia, al menos, desde Sófocles y su texto perdido *Sobre el coro*. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios.

En “El artista como lugarteniente”, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos:

Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso

se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento. (1984: 208-209)

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89), en su estructura, en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. Hay además un pensamiento teatral *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico) habla del lenguaje artístico (en artículos, monografías, tesis, libros). Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editoriales. Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a

diferencia del ensayístico, quiere producir sobre sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias. No hablamos de ciencias “duras”, sino “blandas”: el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrología. Estas componen un extenso y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte / el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad (Ciencias del Arte, Ciencias del Teatro). En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998: 43), de allí que hablemos de “ciencias” o disciplinas científicas en plural.

Es un error frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (actuar, pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte / Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se los plantean las Ciencias del Arte. La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etc., gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etc.) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente. ¿Cómo hubiese sido la historia del teatro occidental sin los libros de Stanislavski (2003, 2009, 2013) o Antonin Artaud (1964), cuyas puestas no hemos visto? Como ha estudiado Mark Fortier, “el teatro es un área en

la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (2002: 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Ha señalado al respecto el director teatral y teórico Jorge Eines que “hay una nueva cultura de lo teatral” (2022), donde práctica y teoría se han vuelto inseparables.¹⁷⁶

Por otra parte, pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis artística.

Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la “función social de la Universidad Latinoamericana” que exaltó José Luis Romero en 1959:

Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la Universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente. (2004: 395)

Los seis trabajos ofrecen calidad de investigación, bases teóricas y metodológicas diversas y constituyen aportes relevantes a la teatrología chilena y latinoamericana. Es interesante observar que algunos de los textos incluidos fueron escritos “a cuatro manos”, en “cocina” de diálogo y colaboración entre dos artistas-investigadoras/es. El libro distribuye los seis trabajos en dos secciones. Por razones de espacio, solo nos detendremos en sus planteamientos iniciales, en sus preguntas focalizadoras de la investigación (queda al/la lector/a experimentar sus desarrollos expositivos).

¹⁷⁶ Puede verse también el libro de Emeterio Diez Puertas, *Jorge Eines. Una selva de palabras* (2022).

En la primera sección, “Creación actoral”, Florencia Contreras Ahumada y Daniela Herrera Medina indagan en el habla social para la composición del personaje teatral a partir de la experiencia de *Madama* (2018), de Elvira López, reescritura dramática de la ópera *Madame Butterfly*. Las artistas-investigadoras focalizan un problema fascinante:

¿Cómo dramatizar una ópera en códigos teatrales, sin perder la grandilocuencia e intensidad de la voz al hacer el traspaso? Para lograr hacer el traspaso actoral desde lo vocal, nos centraremos en el estudio de la *Práctica Roy Hart* que busca hacer consciente las limitaciones vocales biográficas mediante un entrenamiento en el que se trabaja sobre los límites para expandir el horizonte interpretativo, permitiéndonos alcanzar los niveles magnos que el lenguaje operístico demanda. (Zurita Hecht, dir., 2022: 5)

Luego Sandra Galleguillo Pastro y Paula Riquelme Peña revisan el proceso de trabajo en *Mitómanos* (2017), dirección de Marco Guzmán, para indagar en las apropiaciones del “teatro de la crueldad” de Artaud y en el cruce con textos de Copi. Afirman en el planteamiento de su investigación:

En el proceso de creación del montaje de *Mitómanos* se volvió necesario el estudio de la poética de Antonin Artaud, dada la línea actoral que plasmó el director Marcos Guzmán. Dentro de esta línea subyace una visión acerca de la vida y el teatro, que vuelve esencial el entendimiento del concepto de crueldad, que, según el planteamiento de Artaud, deviene de un comportamiento propio del Ser humano y en donde se encontraría el desbordamiento de la voluntad de vivir. Es decir, un lugar oculto que posee el individuo contemporáneo en su vida cotidiana y que se manifiesta de forma voluntaria, con el fin de conseguir una liberación del espíritu, que tenga relación con la finalidad de la vida, devolviéndole

el verdadero sentido en su existencia. A raíz de lo cual, se vuelve imperativo entregarle un enfoque al concepto Ser. (Zurita Hecht, dir., 2022: 21-22)

Gisselle Ramírez Aguirre y Juan Manuel Saldaño Domínguez se preguntan por las transformaciones de la actuación en el teatro de calle y el recurso a técnicas brechtianas en *Un día salí: tres historias y un memorial* (2018), de Ignacio Achurra. Sostienen:

El análisis del proceso creativo del montaje requirió en los actores enfrentar un proceso colectivo que demandó posicionarse de una manera distinta a la concebida en el teatro de sala y adaptarse al espacio público. Por lo tanto, el elenco debió adecuarse a las necesidades expresivas que exigía el contexto de la calle como espacio de representación, cuya principal dificultad radicaba en la multiplicidad de estímulos que conviven al mismo tiempo en conjunto con las normativas y legalidades que implica el espacio público, producto de la coexistencia de diversos factores, ya sean, humanos, arquitectónicos, de tránsito vehicular entre muchos otros. (Zurita Hecht, dir., 2022: 52)

En la segunda sección, “Del texto a la escena”, Camila Pilnik Ferrada investiga comparatísticamente los procesos de reescritura chilena de un texto uruguayo en *Doña Ramona* (2015), dirección de Aliocha de la Sotta, del texto-fuente al espectáculo-destino. La artista-investigadora se pregunta por

la realización escénica del personaje Las Sirvientas en *Doña Ramona* de Aliocha de la Sotta sosteniendo la reflexión en la Teoría del Reflejo de Georg Lukács, de manera tal que en el trabajo práctico teatral se logre completar la Realidad que en primera instancia reflejó el autor del drama. Con esto, se pretende comprender cuáles son los mecanismos de concientización para alcanzar la Revolución (a nivel interno) y otorgarle el Sentido Actual a la puesta en escena (a nivel externo). (Zurita Hecht, dir., 2022: 80)

Phillip Schmidt Barros estudia el pasaje de la novela al teatro en el espectáculo en *Patatas de perro* (2016), de Francisco Krebs, basado en la novela homónima de Carlos Droguett:

¿Cómo traspasar el tiempo del relato de la novela *Patatas de perro* de Droguett, al tiempo en escena en la obra *Patatas de perro* de Krebs? Este traspaso es pensado en función de que la historia relatada por el personaje Carlos en la novela de Droguett, aparezca en escena, en la obra de Krebs, mediante acciones realizadas por los personajes con un tratamiento del tiempo determinado por su origen narrativo. (Zurita Hecht, dir., 2022: 103)

Finalmente, Camila Orellana León y Solange Rodríguez Millahual analizan las transformaciones formales y semánticas que atraviesa el drama alemán *Negro Animal Tristeza* en los procesos de territorialización de la puesta chilena de Luis Ureta en 2017:

Para lograr una resignificación adecuada se debe considerar el paso del drama alemán a la puesta en escena chilena. Una pregunta que surge es, ¿cuál es la identidad cultural de Chile?, ¿cómo se puede apelar a los distintos códigos culturales que unifiquen y apelen a su inconsciente colectivo?, ya que, el inconsciente colectivo, teoría propuesta por Carl Jung, es producto del marco cultural en el cual se produce la resignificación. (Zurita Hecht, dir., 2022: 124)

La Carrera de Actuación de la Escuela de Teatro, Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, “centro cultural eminente” (retomando las palabras de Romero), realiza una valiosa contribución a las literaturas del acontecimiento teatral a través de la publicación de este libro. Como embajador infatigable, el libro trabaja permanentemente (incluso aunque sus autores no lo sepan) desde las librerías, las bibliotecas y las universidades. De mano en mano este tomo abre caminos de multiplicación, diálogo, intercambio y conocimiento con otros territorios de producción de investigación

artística. Así las literaturas se reproducen. Seguramente esta publicación apasionará a las/los jóvenes artistas-investigadoras/es incluidos y acaso continúen en el futuro la maravillosa labor de creación-investigación con otros proyectos. Un campo teatral se mide no solo por el teatro que produce y recibe, por sus instituciones y su público, por sus maestras/os y críticas/os; también lo hace por su pensamiento teatral, por sus literaturas del acontecimiento teatral. Latinoamérica necesita multiplicar sus artistas-investigadoras/es para volver explícita y más productiva la riqueza de su experiencia teatral. Y necesita multiplicar las investigaciones sobre el rico venero de las literaturas del acontecimiento teatral.

* **Jorge Dubatti** es Doctor (Área Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 75 escuelas de espectadores en diversos países. Desde 2021 subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros: *Filosofía del Teatro I, II y III, Teatro y territorialidad y Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1984). “El artista como lugarteniente”. En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 203-219.
- Artaud, Antonin (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Diez Puertas, Emeterio (2022). *Jorge Eines. Una selva de palabras*. Buenos Aires: Antígona y Losada.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2020a). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* (CoReLA), Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (II-LAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio-diciembre), 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, Jorge (2020b). “¿Por qué una Filosofía del Teatro? ¿Para qué una Filosofía del Teatro?”. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 19-47.
- Dubatti, Jorge (2020c). Coord. y ed. *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eines, Jorge (2022). “Ética, técnica, ensayo y cuerpo pensante. Jorge Eines, artista-investigador: ‘Hay una nueva cultura de lo teatral’”. Entrevista con Jorge Dubatti”. En Lucía Lora Cuentas y J. Dubatti, coords. y eds., *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral, tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 191-205.
- Fortier, Mark (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.

- Fourez, Gérard, Englebert-Lecompte, Véronique, y Mathy, Philippe (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Kartun, Mauricio (2015). *Escritos 1975-2015* de Mauricio Kartun, Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Romero, José Luis (2004). [1959] “Función social de la Universidad latinoamericana”. En su *La experiencia argentina y otros ensayos*. Luis Alberto Romero (comp.). Buenos Aires: Taurus, 395-400.
- Scovenna, Mariano (2020). “Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos”. En J. Dubatti (2020), 333-347.
- Stanislavski, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, Konstantin (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, Konstantin (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.
- Universidad Finis Terrae (2018). Reglamento de Egreso, Licenciatura y Titulación, Carrera de Actuación, Escuela de Teatro, Facultad de Artes.
- Zurita Hecht, Federico, dir. (2022). *Prácticas teatrales contemporáneas: el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae (2015-2018)*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae, Facultad de Artes.

Teatro y Malvinas: Los soldados y la representación de sus voces en escena

Ricardo Dubatti *

A unos meses de cumplirse el cuarenta aniversario de la Guerra de Malvinas, algo resulta insoslayable: el tiempo transcurrido no ha facilitado los procesos de análisis y comprensión de los hechos de la guerra. Esto se puede constatar fácilmente en tanto, a pesar de la importancia capital que conserva Malvinas dentro de los imaginarios sociales hoy en día, todavía es necesario confrontar algunos de los desafíos que acompañan su historia reciente. Así, Malvinas transita una franja de tensiones: goza de gran interés social pero sufre una visibilidad generalmente baja; es un fenómeno social que nos rodea pero que también desborda; nos hace interrogantes pero muchas veces exige un trabajo metódico, sistemático, para tener respuestas. En otras palabras, Malvinas sigue siendo un desafío para mirar al mundo, pero también a nosotros mismos.

Si bien el nombre “Malvinas” remite a diferentes procesos (la Cuestión Malvinas, el territorio propiamente dicho, etcétera), me gustaría focalizar en particular sobre uno de sus campos, la guerra. La Guerra de Malvinas forma un acontecimiento histórico (Badiou, 2015), un punto de inflexión a nivel simbólico, un antes y un después en la historia argentina. Pese a su corta duración, el impacto causado por la confrontación con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte despliega una rica serie de imaginarios novedosos que van a signar los procesos de la posguerra y la posdictadura. Si bien buena parte de estos imaginarios ya circulaban antes del conflicto bélico (y sin duda ofrecen una base para entender el apoyo masivo hacia la confrontación durante la batalla), se potencian y se redimensionan definitivamente luego de la guerra.

De este modo, la noción de pos-guerra nos permite trazar una doble relación de causalidad con los hechos de la guerra. Por una parte, la posguerra como el período que sucede cronológicamente a continuación de la batalla. Por la otra, como aquello que ocurre como consecuencia de los hechos de la guerra. Esto despliega una hipótesis crucial: la posguerra está atravesada por la tensión no resuelta entre ambos términos, entre lo ya ocurrido y lo que persiste o todavía ocurre. Esto introduce a su vez otra hipótesis, a saber, que la Guerra de Malvinas desborda su tiempo histórico singular y continúa su desarrollo en la posguerra. Pensar Malvinas es entonces hablar del presente y examinar una serie de sucesos que no son pasibles de clausura.

Propongo por lo tanto examinar lo simbólico, observar la guerra desde una perspectiva amplia, cercana a la desarrollada por Eduardo González Calleja (2008: 69-87) al hablar de la “cultura de guerra”. Ver la guerra desde este ángulo implica cartografiar territorios muchas veces dejados de lado, como las representaciones y sus imaginarios sociales. El estudio de estas relaciones permite así atender de qué maneras la posguerra ha reflexionado sobre sus propios procesos, cómo ha leído sus relaciones con la batalla pero también con otros hechos que la incluyen y a su vez la exceden, como las disputas de la Cuestión Malvinas o la relación compleja con la dictadura cívico-militar del autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983).¹⁷⁷

¹⁷⁷ En este punto podría sugerir una tercer hipótesis, relacionada a pensar la Guerra de Malvinas como un acontecimiento atravesado por una doble temporalidad: una corta, asociada a las acciones del gobierno *de facto*, que impulsa la guerra y la lleva a cabo; y una larga, vinculada con la Cuestión Malvinas, proceso histórico extenso (que inicia por lo menos en 1492), inter y supranacional (en tanto involucra a países pero también a estructuras políticas más complejas, como imperios y virreinos), que reúne las diferentes formas de disputas en torno a la soberanía. Creo que la Guerra no puede prescindir de ninguno de estos dos ángulos, en especial al analizar las representaciones y los imaginarios sociales, que no siempre concuerdan con los procesos históricos desde una perspectiva fáctica.

Hablan así acerca de cómo la guerra se sostiene en la memoria pero también acerca de cómo muta en el tiempo.

En el campo de la cultura, la guerra ocupa un lugar complejo. A lo largo de la posguerra, el arte ha ofrecido un valioso territorio para la disputa de sentidos en torno a Malvinas, como se evidencia al nombrar un film como *Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin. Sin embargo, existe todavía una vacancia considerable en los estudios del arte y la guerra del Atlántico Sur. En este sentido, el teatro representa un territorio fértil que ha prestado especial atención a las repercusiones de la batalla. Si bien su sistematización es reciente, el corpus del teatro de la guerra cuenta ya más de 140 textos dramáticos y / o espectáculos (R. Dubatti, 2022). Estudiar las representaciones implica indagar lo popular, lo colectivo, campo que Julio Cardoso (2013) veía como crucial para entender el verdadero espesor de Malvinas, sus causas y sus efectos.

En la presente ponencia ofrezco un recorrido a ojo de pájaro sobre algunas de las diferentes maneras en las que el teatro se ha nutrido, directa o indirectamente, de las voces de los soldados de la guerra, desplegando diferentes estrategias escénicas y memorialistas. Para ello me detendré en primera instancia sobre algunos de los ejes metodológicos de mi investigación y examinaré algunas de las piezas que comprenden el período 1982-2007. Debido al recorte de mi tesis, no haré mención a espectáculos como *Campo Minado* (2016), de Lola Arias, o *Mujeres al frente* (2020), de Gabriela Aguad, casos que retomaré en próximos escritos.

El teatro como campo de apropiaciones

La teoría de las representaciones es desarrollada, entre otros autores, por Roger Chartier (1992, 2007). Estas consisten en acciones diversas que permiten no solo volver a traer al presente hechos del pasado sino

reconfigurarlos, resemantizarlos y apropiarlos, darles un nuevo sentido. Para ello es crucial no sólo qué se dice sino cómo, es decir, qué recursos y procedimientos se ponen en juego para re-construir (en un doble sentido) esos hechos. Si bien Chartier no habla de teatro, establece un rasgo indispensable: las representaciones como acciones de índole diversa. Esto significa que combinan de forma dialéctica lo consciente con lo inconsciente, lo deliberado y lo coyuntural.

Ahora bien, hablar de un medio específico para las representaciones implica pensar aquellos rasgos que el teatro tiene y que alteran la forma de producir pensamiento sobre los hechos históricos. En el caso que nos interesa aquí, es sin lugar a dudas el convivio, es decir, la presencia en un tiempo y espacio dados de por lo menos un actor y un espectador realizando cada uno un trabajo propio, singular, de producción de poíesis (J. Dubatti, 2020) aquello que introduce una serie de relaciones diferenciales con, por ejemplo, la memoria y la historia. El convivio entonces afecta no solo cómo se produce el hecho artístico sino también su recepción.

La presencia del cuerpo como materialidad altera la forma en la que el teatro produce pensamiento (Rozik, 2014) y resalta, por lo tanto, la tensión entre ausencia y presencia, la fragilidad de una memoria construida sobre el convivio como acontecimiento (por lo tanto efímero) y, finalmente, una comunicación que ya no responde a la presunta transparencia de la teoría de la comunicación sino que plantea otras formas, con sus propias limitaciones y potencialidades particulares. A su vez, se modifica la relación con lo metafórico, que deviene campo no solo para pensar lo semejante sino también lo diferente, desplegando un territorio fértil para la alteridad y la intersubjetividad.

Dicho en otras palabras, el teatro reflexiona a través del convivio. Como resultado interroga a través del cuerpo, pero no como un simple soporte para la impresión de signos sino también como materialidad del espectador, cuyo cuerpo es afectado por los efectos del cuerpo

del actor en trabajo. Lo afectivo redimensiona así su valor y destaca un factor crucial: el teatro insufla vida, da cuerpo y hace que la Guerra de Malvinas reencarne, vuelva a tener una respiración única aunque sea por un brevísimo momento que luego se pierde. La memoria del teatro es política en tanto cuenta cómo la Guerra de Malvinas ha sido narrada desde y a través de los cuerpos.

Siguiendo esta perspectiva, el aspecto referencial pasa a ocupar un lugar central. Como sugiere Benjamin Harshaw (1984), es posible pensar por lo menos dos campos particulares que nos permiten situar de forma rudimentaria los hechos del arte en relación al mundo que nos rodea. Estos son los Campo Referencial Interno (CRI) y Campo Referencial Externo (CRE). Desde esta perspectiva es posible situar una serie de relaciones complejas, que trazan diversos grados de cada campo incluso al interior de una única poética. Me interesa señalar esta relación en tanto nos detendremos sobre diversos espectáculos que priorizan principalmente en el Campo Referencial Externo pero que también introducen formas de problematizar lo interno.

A partir de estas tensiones es posible ver casos muy diferentes que buscan no solo examinar las consecuencias y los efectos de la guerra, sino también su continuidad en la posguerra. De este modo, y nuevamente recordando a Julio Cardoso (2013), es posible mirar la posguerra como “campo de batalla”, como territorio donde el conflicto continúa desarrollándose.

Dar voces, dar cuerpos

En el presente trabajo me interesa detenerme en algunas de las experiencias que he encontrado en el corpus del llamado “teatro de la guerra”. Si bien se trata de un conjunto de obras diverso y complejo, es posible trazar ciertas líneas que permiten atravesarlo teniendo en cuenta diferentes formas de retomar la voz de los soldados y comba-

tientes. Tal será el enfoque que tomaré a continuación, con el objetivo de dar una muestra de estas diversas maneras en las que el teatro a puesto en escena o ha partido de la voz de los protagonistas.

Dentro del corpus de la guerra en el teatro, el primer caso (al momento de completar este material) donde he hallado la voz de los soldados siendo retomada es en *Laureles* (1983), del grupo Teatro Rambla, de la ciudad de La Plata. La pieza, estrenada aún en el contexto de la dictadura, se nutre de un complejo proceso creativo que he estudiado anteriormente (R. Dubatti, 2020c). Sin embargo, uno de los momentos fundamentales responde a la documentación que realiza una de sus autoras, Mónica Greco, a la hora de construir el texto dramático que luego será modificado desde el trabajo escénico. Para ello, el elenco se reunió con ex combatientes de La Plata. Al respecto, Greco¹⁷⁸ hace referencia a la recolección de testimonios e información para la escritura de la obra:

Recuerdo que hablamos con ex combatientes, sobre todo con uno de ellos, ex alumno del Colegio Nacional, egresado de la misma camada que el actor que interpretaba al soldado, Diego Ferrando. Inclusive muchas de esas charlas fueron grabadas. También fue de mucha ayuda un librito con todos los comunicados oficiales del ejército británico y el argentino, y un grupo de cartas originales de soldados a sus padres, cartas que nos acercaron algunas familias. Recuerdo haber trabajado con un mapa grande de las islas donde la gente del CECIM me había marcado los lugares de combate del Regimiento 7 de La Plata. Esas tres cosas estaban permanentemente al lado de la vieja Olivetti, y los cigarrillos, claro.

En relación a la consulta de los libros de Kon y Bustos (ambos publicados en 1982 y reeditados en varias ocasiones), comenta que:

¹⁷⁸ Realizada el 16 de marzo de 2020 por correo electrónico. Disponible en mi archivo de investigación.

El libro de Bustos lo leí, lo que no sé si antes o después de terminar *Laureles*, ya que yo estuve trabajando desde mayo o junio de 1983. El señor Bustos vivía muy cerca de mi casa, y le llevé invitaciones para ver la obra, no vino pero me mando una notita diciendo que estaba en Brasil y que muchas gracias. Lo que es seguro que *Los chicos de la guerra* lo leí ya estrenada la obra. La leí después de ver la película, y me quedé bastante asombrada de las similitudes con *Laureles*, sobre todo con el uso del *flash-back*.

Finalmente, concluye:

Siempre me lamentaré que no haya podido incluir tantas cosas muy ricas que me contaron, es que *Laureles* quedó muy larga... Uno de los chicos [ex combatientes], que amaba a Pappo, hizo un relato maravilloso de cómo se robó una oveja y la carneó ahí nomás en medio del campo helado con la bayoneta y se llevó los pedazos al pozo en la cima del Monte Longdon donde esperaban los compañeros.

De este modo, la voz de los soldados aparece ya desde una perspectiva lateral, filtrada finalmente por el marco general de la pieza pero empezando a señalar un rasgo que acompaña al teatro, que es la importancia de la experiencia de los soldados (en especial los conscriptos del Ejército) como garantía de la veracidad de lo narrado.

En contraste, *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema, sí pone en primer plano la voz de un (presunto) ex combatiente. Esta pieza surge de una entrevista que Zito Lema realiza a un joven internado en el Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda. En dicha entrevista, publicada en la revista *Crisis* meses antes del estreno de la pieza (Zito Lema, 1988: 12-15), aparece una voz atravesada por los efectos de la guerra pero también de la violencia constante en su vida cotidiana. El carácter desordenado y algo inconsistente del testimonio tienta al propio Zito Lema a dudar de la veracidad de los hechos contados. Sin embargo, tras desechar su

desconfianza, asociada al rol represivo de diversos actores sociales (médicos, policías, militares; identificados como “gurkas”), Zito Lema retoma un rasgo clave de su producción artística: la locura como forma otra de mirar la vida, y no como mera patología a ser silenciada. En sintonía con esta perspectiva, surge la idea de adaptar fragmentos de la entrevista y transformarlos en el texto que se estrena en el Teatro Calibán, con dirección de Norman Briski e interpretación de Ricardo Miguelez. Este traspaso implica la supresión del entrevistador y de las coordenadas de entrevista (R. Dubatti, 2018b). Como resultado, el espectador queda solo ante una voz que nunca se identifica con un nombre o identidad y que deviene único medio que el espectador tiene de conocer la experiencia de dicho joven. La duda de Zito Lema deviene entonces la del espectador, que debe seguir un relato desordenado, poético y onírico para decidir qué postura toma en relación a lo contado.

Como hecho crucial, una constante se hace manifiesta ante los ojos del espectador: la conexión entre la violencia de la guerra como hecho extra-ordinario y diversas formas de violencia naturalizadas en la sociedad argentina (como ocurre con la pobreza, la locura y los aparatos represivos del Estado). De este modo, Zito Lema propone una perspectiva que busca leer las problemáticas de la guerra de Malvinas en continuidad con el pasado (uno largo, inherente a los conflictos sociales de la Argentina; otro cercano, la guerra en sí misma) pero también en el presente, resaltando la situación que les toca vivir a muchos soldados al momento de estrenarse la obra. Nuevamente la voz de los soldados aparece mediada pero como vehículo para acercarse a los desafíos que resultan del conflicto con el Reino Unido.

La siguiente obra presente en el corpus relevado es *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León. Como he observado en mi tesis (R. Dubatti, 2022), esta pieza introduce un giro performativo en el teatro de la guerra. En este caso, quien sube a escena a contar su propia

historia es un ex piloto, Miguel Ángel Boezzio. Este giro se ve emparejado por un complejo dispositivo escénico que problematiza la forma en la que el espectador se acerca a los testimonios, no solo de guerra, sino de cualquier hecho histórico.

La pieza consta de tres grandes secciones: una conferencia; una representación teatral “convencional”; y una entrevista / exposición. A lo largo del espectáculo asistimos al “museo” de Boezzio, es decir, a la presentación de diversas facetas de su vida. Sin embargo, a medida que su protagonista despliega documentos y certificados que ratifican los logros de su vida, el espectador no puede dejar de notar que, contrariamente a su deseo de escuchar experiencias de la guerra, el piloto privilegia su vida en la posguerra. Boezzio cuenta así sobre talleres que hizo, películas en las que intervino, competencias deportivas en el Hospital Borda de las que participó. Nuevamente, el espectador es invitado a decidir cómo toma aquello que se le cuenta.

Esto se matiza en el último tramo, el de la entrevista / exposición. Los documentos mostrados por Boezzio se exhiben en los costados del teatro mientras se oye una grabación en la que protagonista y director discuten algunos de los términos clave de la pieza. El diálogo entre León y el ex piloto no se encuentra transcripto en el guion publicado (León, 2005), por lo que reproduzco a continuación algunos pasajes. La conversación inicia con una explicación de Boezzio:

Hay cosas que no [se pueden explicar]. Hay cosas que son privadas que son ya muy minuciosas. Casi como que, te digo me intimidan en una transferencia, pero no te digo me intimidan a nivel propio. Como si estuviera diciendo mi real verdad. Las digo pero no con la suficiente transparencia como para que se den cuenta. Ellos mismos tienen que sacar las conclusiones, no yo. [...] La conclusión se la tiro al público. El público es el que responde. El que le busca la vuelta, el que le busca la punta, en qué fallé. A mí la crítica me parece fabulosa. Ojo, lo que no tiene crítica, no sirve.

Continúa luego analizando cómo deberían producirse las reacciones del público y pasan a comentarse diferentes tópicos. Así describe su situación en Hospital Borda:

En eso yo fui partícipe de alguna manera. Por eso fue el motivo por el cual yo me trasladé, es decir, me trasladaron por una falta de personalidad propia de mis facultades mentales. Me tuvieron que transferir al Hospital Borda. ¿Cómo llegué ahí? Bueno, porque yo tenía muchas memorias con esquilas de Malvinas. Y a raíz de eso fui a parar al Hospital Borda, en el cual estuve once años. Y bueno, más otro tanto que ya salí de alta, ya recuperado, con una recuperación no total. [...] Porque a uno siempre le quedan pequeñas secuelas.

Luego de comentar sus heridas en la guerra, Boezzio se niega a describir su actuación en las islas como piloto. Opta en su lugar por hacer referencia sobre el carácter *vivo* del Museo:

Las cosas vivas tienen un cierto significado, una cierta postura, que la gente no puede asimilar o no lo quiere resolver, de alguna manera. Creo que a la gente hay que atraerla, no ahuyentarla. Cuanto más público es y más escuchan estas vivencias de unipersonal (por unipersonal me refiero de una persona sola) frente a un micrófono [...] [más] se va a ir con una respuesta de un vínculo que ellos buscaron, de alguna manera. Ellos buscaron un cierto respaldo, una cierta jerarquía que no la van a poder lograr. [...] No es una cosa, un catálogo, no es una cosa escrita ni dibujada, sino [que] es personaje vivo, de carne y hueso y escuchado por la gente, de alguna manera, y que la gente tenga también sus respuestas hacia mí, hacia mi persona, hacia lo que soy y a lo que puedo llegar a ser.

Así, la voz real de Boezzio (ya por fuera de los recursos de la autoficción y el museo, estudiados en R. Dubatti, 2020b) se filtra entre las grietas del espectáculo y subraya la importancia de una reflexión más profunda que atañe tanto a cómo se piensan los hechos de la guerra

(León se basa en su experiencia de visitar el Museo Nacional de Aeronáutica, especialmente la parte de Malvinas, donde la Fuerza Aérea cuenta la derrota en clave de triunfo) como a los de cualquier otro testimonio histórico.

El siguiente texto dramático no forma parte de mi archivo aún. Se trata de la pieza *Malvinas* (2004), de Julio César Sotelo. En una entrevista realizada en 2004 por el medio *El Litoral*, se ofrecen algunas precisiones sobre la pieza. Según Sotelo, “la historia que presento está relacionada con las vivencias de un ciudadano común que cumple con el servicio militar. Pero, en realidad todo inicia cuando un pequeño pierde a sus padres y queda al cuidado de su abuelo quien, por otro lado es un inmigrante español que llega al país huyendo de la guerra de su tierra natal”. Este espectáculo surge como parte de ejercicios de un taller y fue derivando en la posibilidad de hablar de lo que no se habla. Nuevamente según Sotelo, “lo que más me llamó la atención es que siempre contábamos historias que otros escribían o las vendían como películas. Fue eso lo que me permitió darme cuenta de que tenía que hacer esta obra para contar mi experiencia”.

Dentro del corpus de textos y espectáculos que cubre mi tesis de doctorado es posible comentar una última pieza que retoma las voces de los soldados, esta vez desde la especificidad de las cartas. Se trata del espectáculo *Andrés y las palomas de tinta* (2004), escrito por Alberto Drago como homenaje a Andrés Fernández Cabral, actor y ex combatiente, y estrenado en formato semimontado en la Feria del Libro Provincial de Santa Cruz.

Para crear esta pieza, Drago solicita a Fernández Cabral que le facilite algunas de las cartas de Malvinas que conserva en su colección personal. Como resultado de este pedido, Drago desarrolla un texto dramático que retoma algunas de esas experiencias y voces que aparecen en las cartas y las convierte en un universo poético complejo y rico, donde se representan diferentes situaciones que viven los soldados,

incluyendo experiencias como la juventud, la muerte o la sexualidad. En este contexto, las cartas devienen “palomas de tinta”, es decir, seres libres para circular y transmitir sus palabras. Nuevamente se trata de un caso donde la voz de los soldados aparece mediada a través de una perspectiva autoral. Sin embargo, nuevamente, encontramos un texto que busca reflejar esas vivencias singulares de los soldados.

Las cartas que inspiran el universo poético de *Andrés y las palomas de tinta* reaparecen a su vez en dos espectáculos que sirven de nexo con esta pieza, en tanto también retoman las voces y los contextos de escritura, incluyendo tanto a soldados como a civiles: *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso; e *Islas de la Memoria. Historias de Guerra en la Posguerra* (2011). En la primera de estas dos piezas (que exceden el recorte de mi tesis, pero es valioso mencionarlal) aparece nuevamente la voluntad de poner en escena las experiencias singulares de la guerra. Sin embargo, esto ocurre a través de un proceso de desdoblamiento, en tanto Fernández Cabral opta por crear un *alter ego* que le permite tomar una distancia afectiva de sus experiencias personales.¹⁷⁹

Dentro del corpus hay otros espectáculos que se acercan a Malvinas desde la experiencia particular de los movilizados. Así encontramos poéticas como las de la breve pieza *El fusil de madera* (1983, estrenada en 1985), de Duilio Lanzoni, el musical *El próximo alistamiento. Después de la guerra* (1984), de Rubén Hernández Miranda, o *Casino. Esto una guerra* (1997), pesadillezca re-imaginación de los hechos de Malvinas que realiza Javier Daulte. En el caso de las primeras dos piezas, se privilegia una lectura crítica a la sociedad en un sentido amplio, retomando diferentes ámbitos donde la guerra impacta de

¹⁷⁹ He estudiado esta pieza en “La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro patagónico: *Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso” (R. Dubatti, 2021).

forma directa e indirecta. En el caso de la pieza de Daulte, se trabaja sobre una crítica que focaliza en la institución militar.¹⁸⁰

A modo de conclusión

Uno de los rasgos que determina al corpus estudiado en mi tesis (R. Dubatti, 2022) apunta la presencia recurrente de las poéticas del realismo y del expresionismo, en diversas variantes. Esto no es azaroso y nos ayuda a matizar la cantidad relativamente baja de espectáculos que retoman las voces de los soldados en el caso de Malvinas. A lo largo del corpus encontramos dos límites que los espectáculos teatrales no traspasan en ningún momento: la soberanía argentina y la experiencia de los soldados. Dicho de otro modo, estos dos ejes raramente aparecen cuestionados pero forman una base que está siempre presente, aunque sea de forma implícita.

Me interesa señalar esto debido a que, si bien las voces de los soldados están sub-representadas, su figura está siempre presente como garantía de la importancia de hablar de Malvinas y de la guerra. Por tal motivo reaparecen de forma constante en ambas poéticas señaladas, que sostienen esta hipótesis. Realismo y expresionismo devienen vehículos para o bien intentar reconstruir (al menos en los términos que el realismo asume tal idea) la vida cotidiana de los actores de la guerra, soldados y civiles, o bien para ofrecer un espacio que nos permita introducirnos en la cabeza de dichos actores (expresionismo de personaje) o en todo caso del autor (expresionismo de mundo).

Ambas nociones reenvían a una singular construcción de “soberanía cultural” (Pagés Larraya, 1978), donde podemos apreciar que ambos elementos forman parte de una invariante que se afirma como imaginario compartido. De este modo, si entendemos a la nación

¹⁸⁰ Para un análisis minucioso y pormenorizado sobre la pieza de Daulte, remito a R. Dubatti (2018a).

como “comunidad imaginada” que se articula sobre un territorio común donde un grupo de personas comparte una serie de imaginarios que se proyectan como compartidos (Anderson, 1993), vemos que en el caso de Malvinas los soldados y su experiencia singular establecen una base insoslayable para la construcción de las representaciones. Resulta imposible entonces leer la guerra sin los conocimientos particulares de aquellos que la han vivido y que aún la cargan en su cuerpo.

* **Ricardo Dubatti** es historiador teatral, dramaturgo, músico y docente. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, por su investigación “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”, realizada con una beca de CONICET. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017), *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019) y *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020). Dicta la materia “Historia de las Estructuras Teatrales I” en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER, sede Gualeguaychú). Cuenta actualmente con una beca posdoctoral de CONICET y continúa investigando sobre Malvinas en el teatro (2008-2022).

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la circulación del nacionalismo. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2015). El ser y el acontecimiento. Buenos Aires: Manantial.
- Cardoso, Julio (2013). “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, Julio (comp.) Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 198-214.
- Chartier, Roger (1992). El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural. Barcelona: Gedisa.

- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Drago, Alberto (2020). "Presentación Andrés y las palomas de tinta". En Dubatti, R. (comp.) *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 107-112.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Ricardo (2018a). "Casino. Esto es una guerra (1997) de Javier Daulte: 'onírica revisión' de la Guerra de Malvinas". CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (Universidad Nacional de Mar del Plata) año 27, N° 34, julio.
- Dubatti, Ricardo (2018b). "Para la génesis de Gurka (un frío como el agua, seco), de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética". Panambí, N° 6, junio, Valparaíso.
- Dubatti, Ricardo (2020a). "La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena". *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 11-43.
- Dubatti, Ricardo (2020b). "Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): Museo Miguel Ángel Boezzio (1998), de Federico León". En Cancellier, Antonella y Barchiesi, Maria Emilia (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas y enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 371-388.
- Dubatti, Ricardo (2020c). "Laureles (Teatro Rambla, La Plata, 1983). Texto, proceso creativo e investigación territorializada". Boletín Oficial de Artes, N°20, Universidad Nacional de La Plata.
- Dubatti, Ricardo (2021). "La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro patagónico: Silencio ficticio (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso". En Garrido, M. (dir.) *X Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.
- Dubatti, Ricardo (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino (1982-2007)*. Buenos Aires: Eudeba.

- El Litoral (2004). “Malvinas: una obra teatral que es testimonio de vida”. El Litoral. Disponible en línea: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2004-5-12-21-0-0-malvinas-una-obra-teatral-que-es-testimonio-de-vida>
- Harshaw, Benjamin (1984). “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- González Calleja, Eduardo (2008). “La cultura de la guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español”. *Revista Historia Social*, N.º 61, 69-87.
- León, Federico (2005). “Museo Miguel Angel Boezzio”. En *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 67-83.
- Pagés Larraya, Antonio (1978). “Literatura argentina y conciencia territorial”. En Randle, P. (coord.) *La conciencia territorial*. Buenos Aires: OIKOS, 109-126.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Zito Lema, Vicente (1988). “Las Malvinas en el hospicio. 'Un frío como el agua, seco'”. *Fin de Siglo*, N° 10, abril, 12-15.

Una racionalidad en tensión en Baigorrita de G. Álvarez: lo humano en el doble discurso del “drama histórico de la conquista del Neuquén”

Alicia Frischknecht*
Carina Rita Medina**

El desarrollo del teatro neuquino es tardío en la historia del teatro en las provincias. La obra teatral de Gregorio Álvarez tiene un desarrollo vinculado con la definición de la identidad criolla y, en sus propios términos, *neuqueniana*.¹⁸¹ Es ampliamente reconocida, en cambio, aquella que se relaciona con la definición de la toponimia regional, con indagaciones sobre la farmacopea termal neuquina y la vasta obra poética. Su obra teatral, parte de un proyecto que se hizo público en sus versiones escritas, merece una minuciosa revisión crítica, ya que en los registros previos se ha perdido el interés por su relevancia para el estudio de la producción regional (ver apéndice Datos biográficos de G. Álvarez). La circulación de gran parte de la obra estuvo restringida por la edición limitada de la obra, ediciones de autor, por la ausencia de proyectos editoriales en la región. La circulación, por tanto, se limitó a los círculos del poder, íntimos y endogámicos, tales como la Junta de Estudios Históricos y la SADE.

Las historiografías del teatro han dejado fuera de los sistemas centrales al teatro provincial, y dieron lugar a considerar la obra de Álvarez solo

¹⁸¹ Norma García (2004) *Cuadernos del Sur. Historia*, 33: 111-130. refiere con este predicado a la Casa ubicada en la Ciudad de Buenos Aires, que se ocupaba de la reflexión sobre temas regionales, en particular lo que se referían a la identidad regional. En *Neuquenía*, publicación de la Casa Neuqueniana, en su acta fundacional definen la intención de adoptar el término “neuqueniano” para referir tanto a los nativos como a los residentes que se vinculan por intereses o simpatías, preferible a “neuquino”.

como registro de una incipiente y desvalorizante historia de la actividad, teñida de prejuicios, y resignada al reconocimiento de su relevancia histórica, sus relaciones la vigencia de ciertas escenas y personajes. Desde la producción autoral, la obra exhibe una preocupación que va mucho más allá del registro histórico, hacia una pintura épica que actualiza la estética y el montaje de las producciones cinematográficas de la época.

Controvertida figura de la cultura neuquina

La escena recurrente en la obra presenta una imagen que resulta conocida para el público/lectorado de la obra, sea por la referencia a las escenas cinematográficas popularizadas en el género del *western*, como por los relatos decimonónicos que comenzaron a visibilizar la imagen del territorio: un espacio abierto, el atardecer con un cielo agorero, la convivencia de dos universos, el ya mestizado de la tribu dominada y el deteriorado ‘orden’ del ejército colonizador. Se trata de esa construcción discursiva, “el desierto” promisorio, que debe ser sometido por el imperativo del desarrollo y de la producción, y de la Ley. La historia refiere una doble traición originaria, es el ruido que resuena entre ambos universos: el blanco, que no respeta el pacto firmado, y el indígena que reconoce la justicia en esa ley huinca; por otro lado, la ruptura del acto de honor, la del ritual pacto entre hombres supuestamente honorables. El desierto en medio destaca la hostilidad, la corrupción del modo de vida del que no puede decodificarlo; los habitantes del fortín también lo reconocen como un exilio hostil. Es el territorio que habilitaría, de no ser por la dificultad del diálogo entre culturas, una convivencia pacífica y productiva. Pero la colonialidad no admite negociación alguna. La tierra debe ser arrasada, no comprendida.

La mirada actual reversiona la tragedia de las voces silenciadas definitivamente y alienta su revitalización como gesto de restitución. Bien diferente fue la de quienes pretendieron, entrado el siglo XX, en los territorios todavía en disputa, fortalecer la ilusión progresista del proyecto capitalista. Tal es la traducción que leemos en *Baigorrita* de Gregorio Álvarez, obra editada por el propio autor en 1964. La época resulta paradigmática para el territorio recientemente provincializado.¹⁸² Por aquellos años, también, la escena de otro desierto promisorio, a la vez que poblado de conflictos, subrayaba la posibilidad de desarrollo en América del Norte. Tal como aquel que animara la escena cinematográfica de los *westerns* de Ford, la escena de Álvarez se propone un desafío político: reescribir la historia del poblamiento para alentar, desde una interpretación *sui generis* del mestizaje en la región, nuevas posibilidades para el futuro.¹⁸³

Gregorio Álvarez fue un nombre activo en la memoria neuquina, como pionero, como figura señera en la construcción de una identidad regional. Su origen mestizo parece definir una alternativa a la nacionalidad canónica construida para el argentino, para el del norte del Río Colorado, a la vez, distinta de otras construcciones identitarias patagónicas (aluvional, migrante transitorio, identificación por adopción, transandina, de asientos transitorios dependientes de la actividad hidroeléctrica y extractivista, y más). Surgen de la puesta en tensión de la racionalidad moderna, a la luz de las particularidades de la

¹⁸² El territorio Nacional del Neuquén fue provincializado en 1955. Para 1960 un conflicto fronterizo con las provincias limítrofes, además de discusiones a nivel nacional respecto del proyecto llamado región Comahue. Por tal motivo, la presentación de la obra/investigación histórica y etnográfica, como define el autor en su extenso Prólogo (Álvarez 1965: 5-15), sirve de base para distinguir los proyectos y fortalecer la identidad provincial y sus gentes.

¹⁸³ Nos referimos a la llamada trilogía del desierto de John Ford, *She wore a yellow Ribbon* (1949), *Fort Apache* (1948), *Río Grande* (1950).

historia local: la posibilidad de erigir ese proyecto diferente para el desarrollo, a partir de la recuperación de los valores que la convivencia hombre-territorio habilita. Para lograr ese desafío Álvarez propuso, por lo tanto, revitalizar las voces de quienes fueran protagonistas y reeditar la historia, una puesta en discurso que vuelve sobre los relatos escritos para forjar, en formato fácilmente procesable para el auditorio regional, una versión diferente que contribuyera a la reproducción de una verdad propia, una épica exótica.

La vida de Álvarez transita, también, entre su tierra natal, su cultura materna y una modernidad que le demandaba la traducción de lo conocido al horizonte blanco, cosmopolita, occidental. De allí, su obra transparenta tensiones, en las que la salida mestiza no se proyecta como salvación sino como máscara de la hegemonía necesaria -como expresa en el prólogo- para garantizar el proyecto progresista de la cultura del colonizador. La lectura, sabemos, controvertida, viene a discutir las que encumbraron la obra de Álvarez, pero se hace necesaria, pues de ese encuentro puede visibilizarse uno de los valores fundamentales que justifica la publicidad de su obra, ya no como intelectual que releva la cultura materna, indígena, sino como producto de la colonialidad que orientara su ocultamiento, y que eligiera eludir.

La obra teatral de Gregorio Álvarez

“Digo y todos dicen/que los montes de pehuén/no son del huinca...” recupera la voz ancestral registrada por los moradores originarios en el *Ñuque Mapu Tayi*.¹⁸⁴ (Canto a la tierra Madre).¹⁸⁵ La insistencia en la propiedad de la tierra es un *leitmotiv* en la obra de Álvarez. Sin embargo, esa relación no resulta de la validación de una soberanía, ya

¹⁸⁴ “Ñuque Mapu Tayi” (Canto a la tierra Madre) en *El tronco de oro* Grabado por Mariano Nahuelpan y traducido por el autor en forma literaria.

¹⁸⁵ En *El tronco de oro*. Grabado por Mariano Nahuelpan y traducido por el autor en forma literaria.

que no presupone más que un vínculo esotérico al que no da relevancia. El pueblo pehuenche es parte del pasado del territorio; el presente augura el desarrollo, a partir de los eventos que fueran parte del “inexorable destino” que se expresa en las palabras preliminares, “Exégesis”, de su otra obra teatral, de la siguiente manera:

la paternidad de la raza que allí vivió hasta el momento de rendirse ante el empuje de la civilización, que le llegó como consecuencia de la toma de posesión, realizada por el ejército en su expedición al desierto en 1879, al mando del teniente general Julio A. Roca. (...) el ocaso de una raza castigada por un destino inexorable que ha dispuesto su decadencia primero y su extinción después (...) La superstición, que ínsitamente es patrimonio de los pueblos primitivos, me ha servido, más que todo, para tejer la trama esotérica. En ella se hallará que una ineludible tragedia pende sobre la existencia del *pehuenche*. Los hados han fijado su extinción a término, tal vez como castigo por delitos que la raza cometiera en la noche infinita de los pasados tiempos. Los ruegos de los *nguillatunes* no llegan hasta Nguenechén, que es el dios de la raza, ya sea porque no quiere escucharlos, porque algo se interpone, o porque es impotente para reprimir las causas que les dan motivo. (Álvarez 1954: 5)

Se destacan los términos “raza”, “trama esotérica”, “ineludible tragedia”.¹⁸⁶ Esa gente representada se reconoce constituida por parcialidades, afirma más adelante, que la distinguieron como Nación de los otros pueblos indígenas que habitaron los territorios sobre los que avanzara el proceso de conquista durante el siglo XIX, demorado en la zona de referencia. Ese proceso vio también la adaptación criolla del proceso colonizador, pero en ella se debió sumergir en la vida de las

¹⁸⁶ Nótese la contradicción entre estas notas, relativas a la extinción prevista del pueblo originario y la justificación de un espíritu distintivo para los sobrevivientes a la tragedia anunciada y el discurso que evoca a la legendaria estirpe del Pehuén”.

pampas, convivir con sus gentes, doblegar a los elementos. En ese proceso, como los protagonistas de la saga de John Ford, hombres de diversas culturas aprendieron a borrar las diferencias.

Ciertamente, muy otra es la versión que recuperara la imagen de Baigorrita en la *Excursión* de Mansilla. Es el buen salvaje, crédulo, que añora los signos del lujo moderno. Esa víctima de la traición doblemente esperada, al militar pomposo con su uniforme reluciente condenado a transitar ese desierto poblado por un mundo otro, que ensaya de comprender, pero en ese gesto confronta desde su superioridad al diferente. No puede comprender el vínculo con ese universo agreste, desconfía, descalifica. Un personaje que recordamos en la figura del teniente coronel Owen Thursday, otro degradado, que ansía la gloria en su guerra literaria para poder ocupar su lugar en la historia argentina. Aquel personaje, que la crítica asoció a la desmesura del Gral. Custer, muere al final de la inútil gesta; en el relato de Mansilla, es el indígena el degradado a un mero deseante. En una y otra versión, como también en la de Álvarez para la saga nacional, la traición pasa a ser un dato menor, solo destacado en las voces indígenas.

Al contrario de esta peculiar convivencia, el avance del proceso se recupera como ‘inexorable’, ‘pujante’, ‘inevitable’, y se entronca en la historia local, los colores de ambos estandartes son idénticos, reflexiona Álvarez. El porvenir, continúa, demandó los sacrificios de esa cultura: el mestizaje no supone un olvido de la propia. Por el contrario, demanda el rescate para un porvenir común de aquellos valores que caracterizaran la fortaleza de la cultura vencida. Una aparente contradicción obliga a desandar el camino de las justificaciones: en el glosario, el contenido que se añade a ‘huinca’ resuelve la distancia entre el momento colonizador inicial y el proyecto nacional de resignifica el español:

Quien conozca la historia de la raza araucana, encontrará que el odio que el indio tenía al *huinca* era justificado. Su carácter soberbio, libertario y rencoroso, lo determinó y aún lo mantiene aunque amenguado. Para el antiguo *pehuenche*, el *huinca* era un ser despreciable, ladrón y cobarde, que además le trajo mala suerte, enfermedades como la viruela, sarampión y toda clase de calamidades. El indio de la actualidad se ha resignado un tanto, porque en él ha perdurado el fatalismo de la raza, que es como el de los árabes. Ese espíritu, que se conforma ante la ineludible realización de los males pronosticados para la raza, es el que ha inspirado esta obra, y espero sea interpretada con el respeto y comprensión que la causa merece.

Es mucho lo que *el huinca* debe a ese aborígen que hoy, humillado e impotente, ha aherrojado su voluntad en la soledad de su espíritu y en la de los riscales que le están recordando la dureza de un destino que no mereció. La condición innata de amante de su tierra, que le caracterizó, reclama los derechos a vivir en ella, amparado por la bandera que aprendió a querer.

Que finaliza con un claro enunciado político:

Deber de humanidad y de bien social, es aprovechar lo poco que de tal raza subsiste, asimilándola para bien de la patria. Es un elemento útil para darle fisonomía de autóctona raigambre, que es el más firme basamento de la nacionalidad e ínsita soberanía. (Álvarez 1954: 49- 50)

No se desconoce la tragedia que protagonizó el indígena en la región, se justifica como fatalidad anunciada por los dioses, por las necesidades que la modernidad impuso al conquistador, por la imposibilidad de la adaptación pacífica de un sistema de ideas que colisionó con otro arraigado por la fe a la posesión de la tierra. El mestizaje parece ser una consecuencia natural, en lugar de un proceso que violenta las identidades y labra un destino trágico para el territorio. Tampoco evalúa de qué modo opera culturalmente: hay una tendencia a homologar las

características de las culturas, a subrayar la supervivencia en algunas costumbres domésticas, a pesar de las imposiciones, la esencia del pueblo originario podría persistir y nutrir a la cultura del conquistador.

La revisión crítica de la obra teatral *Baigorrita* no contribuye a cuestionar la localización de la figura de su autor en la tradición regional y nacional, subsumiendo las escenas de la historia regional a una suerte de versión manipuladora (Pelletieri, 2007) de otras referencias epocales. Fortalece, en el mismo sentido que afirma Mantelli (2009) la inscripción en una serie ajustadamente política. Como es sabido, la dramaturgia local estuvo estrechamente vinculada a los protagonistas del orden institucional, como el caso de Olascoaga, retomado en las versiones de Álvarez.¹⁸⁷ Sin embargo, el primer gobernador del Territorio Nacional de Neuquén con su *Huinca blanco*, había recuperado la gesta vencida del pueblo de Lautaro, con lo que anticipó el futuro es-

¹⁸⁷ El corpus inicial y contemporáneo de la obra de Álvarez es el que nos interesa, como vemos, restringido. Baigorrita, medio siglo después de la obra de Olascoaga, replica una misma concepción de mestizaje. “Convertido en un núcleo de la memoria, el acontecimiento espectral de la conquista y colonización de América, así como el de la “Campaña del desierto”, se reedita en obras como *El huinca blanco* (1899) de M. J. Olascoaga; *Guardia de frontera* (1943) de J. Portela; *Pebuen Mapu* (1953) y *Baigorrita* (1964) de G. Álvarez; Ceferino Namuncurá... el profeta de las pampas; Pioneros (1984) de H. L. Saccoccia; Scheypuquín y Juan. Memoria cantada (1987) de C. H. Herrera, J. L. Bollea; Benigar (1987), Camino de cornisa (1987) y Aguirre, el Maraón, o La leyenda de El Dorado (1989) de A. Finzi; Los pehuenes no se trasplantan (1988) de D. J. Massa; Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto) (1997)⁴ y Tupí Nambá y Orellana (2010) de L. Muñoz, entre las registradas en Neuquén, sin olvidar la dramaturgia del resto de la Patagonia como la de L. Calculmil: Es bueno mirarse en la propia sombra (1985), Aukin mapuche meu (1990), Follil (Raíz) (2002), entre otras, o bien las obras de A. Espíndola: Herencia de sangre (1997), Crónica de las Indias (2002), en colaboración con A. Arreche. Por último, en la dramaturgia del pampeano H. W. Cazenave: Fortín Tebas⁵, entre otras. Citado en pról. de M. Garrido Teatro neuquino en la encrucijada, reedición de las obras de Olascoaga, Herrera y Bolea y Massa.

peranzado de un pueblo que habilitaba la identificación de una identidad mestiza producto de una convivencia no violenta. El espíritu revulsivo, la valentía, el amor por la tierra, son los valores que la auguraban. La misión religiosa desempeñaba en aquella obra un papel fundamental. Por su parte, Álvarez toma el tema-problema en sus dos obras, *Neuquén Mapu*, que fuera estrenada en territorio, descripta por el mismo Álvarez como “modesto libro indigenista” y *Baigorrita*, editada en Neuquén.¹⁸⁸ Existe entre ambas un nexo explicitado por el autor, la primera es fundamento de la producción de la segunda: la primera, tragedia esotérica; la segunda, un romance anclado en el desarrollo histórico del conflicto que viera el fin de la vida del cacique Baigorrita. Mantelli concluye así:

La evolución de este teatro histórico conlleva al teatro político. En el caso de Gregorio Álvarez (1981), si bien se manifiesta apolítico parte de su obra resultó funcional a las ambiciones regionales gubernamentales de la época, pero no fue el caso de su teatro histórico prácticamente desconocido.

Retomando el epígrafe de Ubersfeld (2003, p. 10), desde un puente imaginario entre la noción abstracta del actante y la concreta del actor, la no puesta en escena de *Baigorrita* quizá apela a una dramaturgia donde “el habla solitaria expresa al espectador el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo.” (...) En otro orden, dos cuestiones fundamentales están expuestas en *Baigorrita*, una es la demanda, al autor, de sinceridad, autenticidad, objetividad, como si se tratara de una obra científica. Es imprescindible la verosimilitud y la concordancia con el patrón de pensamiento del destinatario. La otra

¹⁸⁸ Dedicatoria manuscrita a D. Justo P. Sáenz, edición escaneada de Pehuén Editora. Disponible en Neuteca.

exigencia es la publicación en el propio texto o en el programa del estreno, de un discurso metateatral. En este caso un extenso prólogo. Es que el requisito indispensable del teatro histórico argentino consiste en explicar su relación con la historia y con el presente. (2009: 46-47)

Ese mismo cientificismo es el factor que delimita un horizonte político bien diferenciado, la necesidad de reescribir la historia en consonancia con el proyecto de desarrollo regional, la que no admite más que la tragedia de quienes representan un freno para él.

La ficción del indio civilizado reversiona el proceso colonizador de manera semejante a las propuestas en el cine épico de Ford, Hawks, Siodmak, como un inevitable paso al desarrollo. Varios de los personajes del ejército criollo dejan entrever un origen nativo en el registro explícito en los parlamentos. Para los protagonistas de ambas gestas, la imagen del indígena es apropiada, se diseña un 'indio argentino', equivalente al que porta el uniforme del ejército norteamericano en *Río Grande*. Ha sido el resultado del proceso de mestizaje que, en ambos relatos, se presenta como correlato natural al proyecto productivo. La sola excepción es encarnada por el indio maniatado sobre su caballo, que opera en el imaginario como signo de una dignidad de la raza, constitutiva de la *gens* mestiza necesaria para el progreso. Álvarez alienta un gesto interpretativo que salva la imposibilidad de comprender y traducir esa humanidad para la cultura occidental, elude definitivamente la comunicación de las características de la cultura otra. La misma operación es reconocible en la imagen del apache occidentalizado que se confunde en su uniforme, en los filmes de Ford, solo marcado por la conservación de su cabellera, ya que el desierto ha logrado, en su representación de mundo, 'convertir', 'asimilar', lo adusto de las culturas.

La tragedia se ampara mediante un esquema bien clásico. El atardecer y la noche entrada enmarcan las escenas que llevan al sacrificio del héroe. Incluso la escena romántica que anticipa Álvarez en su prólogo,

a través de la didascalia exhibe las vistas -múltiples- del anochecer en el fortín. La escena 2 del acto I presenta ese gesto traductor/intérprete con el monólogo, canto de la *machi*. Reproduce así la propia experiencia: no hay asimilación posible sin la traducción que occidentaliza el ritual. Otro de los tópicos que señalan esa imposibilidad se refiere a la adecuación de la filosofía del pueblo araucano. El esoterismo -recuérdese que ese predicado se asigna a su otra obra también- es identificado como “agorerías de una hechicera ignorante” (Álvarez, 1964: 31) que debe ser olvidada por el bien y “la evolución de nuestra civilización que requiere progresivos y constantes cambios (ídem: 40)”. Nada justifica el sostenimiento de una fe en otro ordenamiento. Así como el ideario moderno, el paso del ejército pretende borrar vínculos, memorias, compromisos, referencias toponímicas tan caras al autor.

En el segundo acto retoma el relato de Mansilla y anticipa el desenlace fatal de Baigorrita. El retrato es más consistente con su carácter trágico y prosigue con una caracterización que ensalza el ser indígena: “son la savia de nuestras generaciones argentinas. Si sucumben ... (id: 42)” y “de qué pasta estará hecho ese ranquel (id. 43)”. Esa caracterización se ofrece como alternativa a las de los indios voluntarios, auxiliares y baqueanos. No se reconoce la misma solidaridad con el personaje de la cautiva, Lucinda, que no aporta el color al drama romántico que el autor pretende en la introducción. Se mueve entre la adhesión a los augurios de la *machi*, más como respeto por un conjuro occidental, y la imposibilidad de su reinserción en el mundo blanco. Resulta también un factor clave para el programa político.

La escena 4 del acto final pone en escena al protagonista, Baigorrita, y renueva el relato de la traición de la empresa colonizadora. *El huinca* ha violado el pacto de honor firmado, al igual que el político -equivalente al drama de la gesta de Ford. El reclamo es sintetizado por la predicación “indio argentino” que repite el cacique. Pero no hay blanco

que pague la traición (de tal enunciado se desprende el razonamiento de que el indio no subordinado al nuevo orden no puede sobrevivir). La escena final actualiza el contrapunto, ahora entre los prisioneros y el canto de la *machi* que recuerdan una vez más la escena presente en *Río Grande*. La única restitución para el cacique es la bandera/mortaja, validación de gesto final del personaje en tanto héroe.

La obra no se caracteriza por un gran desarrollo de procedimientos teatrales. Los que sugiere para la escena remiten más bien a un diálogo con otros productos culturales. El acento está puesto más en la caracterización del tiempo histórico que de la escena en que se resuelven los intercambios. Los diálogos son activos y se desentienden del espacio en que se resuelven, el movimiento de plano amplio/acercamiento parece más afín al del guión cinematográfico que al de una propuesta para la escena.

Conclusiones

Un aire de época se hace visible en la identificación positiva de este mestizaje, como proyecto, mucho antes de la emergencia de colectivos que comienzan a describirla como fagocitación que opera doblemente sobre conquistador y conquistado y que reduce la acepción de ‘vida’ -identidad y cultura-, dada la pérdida de las bases en que se apoyara su experiencia previa¹⁸⁹. Para el discurso oficial que transparenta Álvarez, esa versión lavada de la historia viene a proponer una estetización que actualiza la versión de Mansilla a través de la relación con el discurso de la apertura al poblamiento del oeste del territorio de EEUU.

¹⁸⁹ Se trata de un proceso semiótico también llamado codigofagia, por el que las subcodificaciones “singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras” (Echeverría 2000: 51-52).

La introducción de *Baigorrita* ubica la trama, un drama histórico con una nota de romance para alentar el interés según su autor, en un contexto diferente, más preciso. En la obra de Mansilla, reconoce otros protagonistas y diferentes coordenadas históricas, como si relativizara el conflicto en escena en su drama esotérico. Recupera, en la contextualización inicial, las figuras de Mansilla y de Rosas, este último como agente del proceso de expansión de la pampa hacia el sur.¹⁹⁰ A pesar de ser un proyecto criollo, el desarrollo propone reconocer otra naturaleza también mestiza, “dos substratum etnológicos que se descubren respectivamente humanizados en el hombre cordillerano”, la coincidencia está en el territorio, los pueblos que lo disputan son otros (Álvarez 1964: 6)

El desarrollo del teatro neuquino es tardío en la historia del teatro en las provincias. La obra de Gregorio Álvarez es ampliamente reconocida por su relevancia regional. Su obra teatral, parte del proyecto que se hiciera público en sus versiones escritas, merecía una revisión crítica, ya que en los registros previos se ha desdibujado por la relevancia de su figura de autor. Interesa la proyección de la obra más allá del registro histórico, en una serie que recupera su obra en la historia de la producción teatral regional, en tanto pintura épica que actualiza la estética y el montaje de otras producciones de la época. La inscripción territorial de esas escenas, entonces, enmarca un proyecto estético político de colosales dimensiones.

¹⁹⁰ A pesar de la mención, muy diferente resulta la referencia al personaje en los cap. 43 a 47 de su *Excursión*. Mansilla, 1969: II, 202 y 215 y ss. Baigorrita, el cacique que cela el guante en el capítulo 43 (v. II, 180-181).

* **Alicia Frischknecht** es profesora del área de Lingüística Aplicada a la enseñanza del español, área de servicios del Depto. de Letras en la Fac. de Lenguas. Investiga las transformaciones en la producción literaria regional, tanto durante la puesta en marcha del proceso de expansión productiva del siglo XX, como en la actual crisis de los proyectos extractivistas, de urbanización y de rediseño industrial en el actual siglo XXI. Actualmente integra el PIN “Formas-de-vida en expresiones literarias y sociales: migraciones, subjetividad y micropolítica” dirigido por R. J. Bonato.

** **Carina Rita Medina** es profesora en Letras, graduada UNComa. Diplomatura en Artes del Libro, UNA. Docente, escritora, gestora cultural. Se desempeña como directora general del Fondo Editorial Neuquino (creado por Ley Prov. 3164) dependiente del Ministerio de las Culturas de Neuquén. En ese marco trabaja en la promoción, difusión, mediación, circulación e investigación de obras del patrimonio literario escrito y oral en y desde la Provincia. Colabora en la investigación interdisciplinaria de figuras significativas para el patrimonio cultural inmaterial de la región y sus contribuciones al imaginario identitario neuquino: Juan P. Benigar, Gregorio Álvarez, Alejandro Finzi, entre otros/as.

Bibliografía

- Álvarez, Gregorio (1964) *Baigorrita. Drama histórico de la conquista del Neuquén*. Neuquén-Buenos Aires, Pehuén.
- Álvarez, Gregorio (1954) *Pehuén Mapu. Tragedia esotérica del Neuquén*. Buenos Aires, Pehuén. Versión facsimilar disponible en Neuteca200. www.sites.google.com/site/neuteca200/pehuenia-mapu?authuser=0
- Echeverría, Bolívar (2000) *La modernidad de lo barroco*. México, Era.
- Echeverría, Bolívar (2010) *Definición de cultura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Kozak, Claudia (Ed.) (2012/2015) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Mantelli, Nora (2009) “Baigorrita de G. Alvarez. Espacio dramático histórico neuqueniano”. En *Actas de las I Jornadas de la Dramaturgia de la*

- Norpatagonia*. Neuquén, EDUCO: 42-48. Disponible en Repositorio digital Comahue (rdi.uncoma.edu.ar).
- Mansilla, Lucio V. (1969) *Una excursión a los indios ranqueles*. 2 Vols. Buenos Aires, Estrada.
- Pelletieri, Osvaldo (2007) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2007: 329-331.
- Sáez Rueda, Luis (2014) “Colapso del *ethos* cultural: el dispositivo de la deuda infinita” en *El ocaso de occidente*. Barcelona, Herder: 268 y ss.

La producción de sentido actoral y la literatura: un posicionamiento del secreto en los territorios de conflicto con la representación

Leilén Araudo*

Este trabajo se constituye a partir de una investigación mayor la cual problematiza, en un sentido amplio, la *producción de sentido actoral* (Catalán 2001) como sistema de actuación específico, es decir, una modalidad de actuación dentro de la cual la categoría de secreto¹⁹¹ funcionaría como principio constructivo. De tal forma, el mismo “da cuerpo y unidad a la obra, la atraviesa y la sostiene, [...] se expande, ya no da unidad a la obra, da unidad al sistema” (López Casanova 2018: 91). Haciéndolo extensible al campo de la escena, se trata aquí de una forma actoral que toma al secreto como procedimiento rector que otorga unidad a la actuación y, por consiguiente, al sistema actoral aquí abordado. En este marco, a partir de las categorías de secreto y de *actor productor* (Ferreya y Rodríguez 2021)¹⁹² –indisolublemente ligado a una figura de dirección– estas páginas buscan echar luz sobre la relación que opera entre la praxis de actuación y el territorio de la literatura en el estricto interior de la situación de creación teatral por sus agentes (la dirección, los actores y actrices). Por lo tanto, nos proponemos trazar una lectura posible de las formas y funciones del se-

¹⁹¹ Dada la vacancia que existe respecto a la categoría de secreto dentro del campo de la actuación, se trata de retomarla en sus usos y alcances desde la singularidad de cada una de las áreas disciplinares que la contienen, con la consiguiente traducción al interior de las problemáticas escénicas.

¹⁹² Ambos autores se valen de la categoría de *autor productor* de Walter Benjamin para pensar –en función de esa relación singular entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentidos– aspectos de la actuación en Buenos Aires que en aquel aparece enunciado de manera marginal y que tiene un correlato actual en lo que Alejandro Catalán denomina *producción de sentido actoral*.

creto que este sistema de producción de sentidos establece en su relación con la literatura. En esta oportunidad trabajaremos a partir de los decires de hacedores teatrales vinculados/as específica y directamente, desde la actuación, la dirección y la docencia, a la producción de sentido actoral; para este particular, tomaremos en consideración una comunicación personal inédita que, a modo de entrevista colectiva, fue realizada a Sergio Boris por el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Dramáticas en el 2020.¹⁹³ Asimismo, antes que reducir, intentaremos ampliar la mirada para considerar también aquellas textualidades que no fueron escritas, a priori, con la promesa de su representación; de ese modo, nos abocaremos a la ligazón que establece la escena con la literatura como género amplio.

Partimos de la premisa de que la producción de sentido actoral refiere a un sistema de actuación específico reconocible en el campo teatral argentino, un tipo de praxis de actuación que comienza a desarrollarse en la década del 80' en Buenos Aires y tiene por sede el Sportivo Teatral.¹⁹⁴ Posteriormente, en el año 2001, en un intento de formalizar el lenguaje, el actor y director Alejandro Catalán acuña el concepto como una praxis escénica centrada en el cuerpo del actor y dentro de

¹⁹³ Partimos de la idea de que quien desarrolla una práctica artística puede también producir pensamiento teórico. Si narradores como Saer o Piglia producen teoría desde el campo de la narrativa, en el campo de la práctica escénica sus agentes también lo hacen, en algunos casos, dejando registro de sus desarrollos teóricos en libros, artículos, ensayos, revistas académicas y culturales, etc. Entre otros, nos apoyamos en trabajos previos que han estudiado estas dimensiones a partir de un recorte de artistas de resistencia dentro del campo teatral nacional (Pessolano 2019).

¹⁹⁴ Este estudio emblemático de entrenamiento, investigación y producción de actores y actrices se afirma como centro expansivo de esta teatralidad específica, formadora desde entonces de hacedores y hacedoras destacadas de la escena nacional actual. Así pues, además de Sergio Boris y Alejandro Catalán, mencionamos a Bernardo Cappa, Pompeyo Audivert, María Onetto, Pilar Gamboa, Alberto Ajaka, Analía Couceyro, Rafael Spregelburd, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, entre otros.

la cual se localizan tres rasgos constitutivos. En primer lugar, la figura de una dirección cuya función consiste en definir y potenciar un lenguaje propio de la obra a partir del trabajo con los actores y actrices afirmados en su nueva autonomía.¹⁹⁵ En segundo término, una praxis de actuación que se posiciona no en función de elementos preexistentes, como ser referentes textuales o voluntades extra escénicas legitimantes de actuación, sino que busca “actuar un lenguaje creado” (17). Finalmente, se trata para Catalán de una modalidad de producción de sentidos cuya potencia reside en “su capacidad de interiorización de la producción de narración, generada con procedimientos que trabajan en la inmanencia de la singularidad generada en situación escénica” (17).

Diremos que esta modalidad de producción de sentidos para la escena ha sabido encontrar en los textos dramáticos, pero también en la narrativa, novelas, ensayos y poesías, un vasto terreno para la actuación para entrar directa o indirectamente en tensión. Para traer a consideración algunos ejemplos, encontramos determinados usos de la narrativa arltiana en *El pecado que no se puede nombrar* (1998) o, de modo similar, del renombrado *Don Juan* –objeto de muchísimas producciones literarias– en *Donde más duele* (2003), ambas puestas dirigidas por Ricardo Bartís. Luego, la versión teatral de la novela mexicana escrita por Margo Glantz, *El rastro* (2014) vuelta unipersonal para Analía Couceyro bajo la dirección de Alejandro Tantanián; los diálogos velados con *La Causa Justa* de Osvaldo Lamborghini y *El Matadero* de Echeverría en la obra de Eugenio Soto, *Bufarra, carne a la parrilla* (2016). Asimismo, para incluir aquellas obras que trabajaron con versiones libres de textos específicamente diseñados para la escena, mencionamos *El amor está en los bosques* (2014) a partir de *Sueño de una*

¹⁹⁵ La misma refiere para el autor a la capacidad de crear in situ el sentido del devenir escénico.

noche de verano; *La gesta heroica* (2020) en una relectura para el circuito oficial nacional del *Lear* de Shakespeare; *El cuerpo de Ofelia* (2017-2020), dirigida por Bernardo Cappa e inclusive dos puestas sintéticas y estimulantes, *Edipo Express* y *Orestes desencadenado* (2016), dirigidas por Santiago Governori en su estudio Defensores de Bravard. Por otro lado, incluimos en este listado el ciclo que llevó y lleva adelante el Complejo Teatral San Martín desde el 2014, *Invocaciones para la escena*, el cual contó con las participaciones de renombrados directores y directoras, entre ellos Mariana Chaud, Sergio Boris, Ciro Zorzoli y Matías Feldman. El mismo busca indagar y poner en escena el emblemático legado teatral del siglo XX como ser la figura de Artaud, Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Passolini y Pina Baush “con la premisa, no tanto de trabajar con los textos dramáticos, sino con los materiales teóricos y ensayísticos de los directores teatrales del siglo pasado para transformarlos en una nueva dramaturgia escénica” (Pinta 2019 párr. 1). Asimismo, traemos también, quizás para un estudio futuro y pormenorizado, el ciclo *Enredadera* (2018-2019). A modo de festival, este ciclo buscó a voces tramar el campo del teatro y de la literatura a partir de un trabajo escénico diverso para propuestas narrativas contemporáneas de autoras argentinas. De este modo, se incluían novelas y cuentos de Fernanda Laguna, Gabriela Cabezón Cámara, Naty Menstrual y Fernanda García Lao. Acercándose al concepto de *site specific*, el ciclo proponía una teatralidad alternativa dada en el recorrido activo por una librería vuelta espacio escénico; de este modo, la propuesta del ciclo se orientaba tanto a la visibilización de distintas autoras emergentes contemporáneas como hacia las diferentes miradas sobre una misma poética resultado de la singularidad de cada una de esas propuestas escénicas. Por fin, se buscaba problematizar, enriquecer y expandir los límites de lo teatral en los terrenos alejados de la literatura.

Por lo visto, la lista da fe de que tanto las grandes literaturas como las llamadas literaturas menores funcionan para la producción de sentido

actoral como un acervo obligado de imágenes, formas y referencias, todo lo cual le supone al estatuto textual nutritivos territorios, sino de conflicto, en principio de posibles interrogantes para profundizar en el singular posicionamiento de la modalidad de actuación frente al mismo.

A tal efecto, resulta significativo señalar que el conjunto de terminologías que designan las relaciones para con las referencias literarias – *inspirada en*, *versión libre* o *versión teatral de*, una *relectura*, un *abordaje*, un *montaje*, como también *una traducción del texto en clave propia*– puede conducirnos a una idea equívoca de representación; en otras palabras, una actualización del texto que funciona por contraste, comparación o interpretación del modelo. En esta línea, en “La actuación y los estudios literarios” (2016) Karina Mauro desarrolla las dificultades de aplicar los estudios literarios a la noción de representación –en su carácter transitivo– al hecho teatral y, fundamentalmente, a la actuación como acción del sujeto en escena. De acuerdo a esta autora, un planteo de actuación desde esta perspectiva implica una concepción dualista, en tanto el sujeto comprende racionalmente lo que debe hacer y luego lo ejecuta materialmente. En consecuencia, el acontecimiento se ve cristalizado en lo que supone una perspectiva externa propia de un observador. Así comprendida, la idea de representación se ve reducida a la conformación de dos territorios, uno abastecedor del otro, donde el territorio del texto, legítimo por dominante, abastece al otro, se vuelve proveedor. Estas señales explícitas de intertextualidad atentan, por su envés, contra el territorio de lo propio del lenguaje teatral, y por tanto, de la autonomía (Catalán 2001) que la praxis impone. Por ende, el binomio literatura-teatro importa consigo, en principio, el problema de la autonomía del lenguaje teatral y, fundamentalmente, de la actuación por sobre el resto de los lenguajes (para el caso la literatura con sus diferentes propuestas estéticas, tonos, referencias socioculturales, ritmos, sentidos políticos). Sobre

este asunto reflexiona Sergio Boris, director de *Artaud* (2017) enmarcada en el ciclo *Invocaciones para la escena*:

¿qué es lo autónomo? Para mí es el nivel de potencia mayor que tiene el teatro para sus posibilidades. Ese es el lugar de lo autónomo. Si yo veo una obra donde la escena pasa por lo que dicen [...] y... se vuelve pobre en términos teatrales. No trabaja con la potencialidad teatral, lo que puede el teatro como potencia, con todas sus potencialidades. (2020 s/n)

De acuerdo a Ricardo Bartís (2003), durante siglos el texto se presentó para la escena, y por tanto, para la actuación, como una idea temática o como un límite, esto es, un elemento de control sobre los cuerpos, devorador de todo insurgimiento posible de actuación. En este sentido, la literatura se consignó en el “vampiro de la actuación” (13) donde “actuar era someterse, ser buen actor era ser buen intérprete, en este sentido, que la preeminencia del valor de lo literario es más ideológica que estética” (14). Protegido por las formas pedagógicas dominantes, el texto era portador y transmisor de legalidad a esa “cosa, perversa, primitiva y desagradable” (13) que era actuar. En las propuestas escénicas mencionadas encontramos, en cambio, una puesta en tensión de la idea hegemónica de conformación de poéticas desde el texto. Una representación, pero de tipo más controversial, que Horacio González concibe como una “ofrenda de las figuras de los textos a la potencia de la actuación” (Bartís 2003: 225). En esta misma línea, Bernardo Cappa y Pedro Sedlinsky reponen el desarrollo dramático realizado en *El cuerpo de Ofelia* como:

un corte en Hamlet que hicimos para poder entrar al mito. Cortamos en el velorio de Ofelia. No fue casualidad. Sin Andamio 90¹⁹⁶ nunca hubiéramos imaginado este relato. Si Alejandra Boero no se hubiera llamado Ofelia tampoco y si sus restos no hubieran sido despedidos en el mismo

¹⁹⁶ Teatro independiente emblemático de la ciudad de Buenos Aires, fundado por Alejandra Boero el 9 de diciembre de 1990.

espacio que ella fundó como teatro tampoco. El espacio y su relato es el origen de nuestra ficción. Nuestra ficción es sangre de la herida que le hicimos a Hamlet. [...] El relato transcurre "ahí", ese lugar de tan concreto es innombrable, ahí llega una médica forense buscando un cuerpo que le falta en la morgue judicial, ahí llega una chica que nadaba junto a Ofelia cuando ésta decidió ahogarse, ellas vienen de afuera del mito, de la "realidad" –como Alicia entra al espejo ellas entran al mito sin saber que un mito para ser necesita un cuerpo o que el poder en Argentina se construye sobre cadáveres y que Hamlet es la obra sobre la política moderna–. (2017 s/n)

Por lo dicho, en la dialéctica entre el texto y el territorio de la actuación, Cappa se inclina por un "estado mítico propiciador de actualidad escénica" (Bartís 2003: 229); asume el relato *Hamlet* a los fines de un territorio de insistencia para la actuación.

Ahora bien, advertimos que en esta modalidad específica de producción de sentidos, procedimientos intertextuales como la extracción, la edición, la apropiación, la cita directa e indirecta, la paráfrasis o también el guiño para con el objeto literario de referencia configuran gestos que se sintetizan, en la jerga específica de la escena, bajo la idea de robo. Haciendo eco de sus colegas artistas, actores y directores, declara Boris que:

ahí vamos para robar, para robar oralidad, para robar energías, frases, formas de hablar [...] y todo eso no es para hacer un trabajo antropológico, ni tener un respeto por la referencia social sino para robar signos, como parte de la ensalada que puede estimular, porque en definitiva todo es para estimular lo que está en juego ahí en términos de desarrollo de vínculos expresivos, vínculos actorales. (2020 s/n)

Frente a la posibilidad de asumir los insumos literarios por ilustración (como ser la llamada "métrica de la literatura"), por contraste o interpretación, esta praxis redobla su apuesta y apela en cambio al gesto fraudulento, en tanto promulga la apropiación del patrimonio ajeno

a beneficio propio que es esta idea de robo, y que solo puede definirse en el medio violento “de choque” (Boris 2020) utilizado para dicha apropiación.¹⁹⁷ En este sentido leemos a Bartís cuando, allende el entusiasmo y el sentido de deuda intelectual que puedan suscitar los textos de Roberto Arlt, afirma contundente que “su dimensión de clásico nos interesa para violentar sus textos, en el sentido más respetuoso. [...] De esa manera, Arlt se convierte en un material contemporáneo y estimulante” (2003:184).

Avanzada la entrevista, Boris repone en esta dirección algunas ideas en relación a cómo se originó y desarrolló ese contacto específico con la referencia (las huellas de lo literario) en su trabajo:

...entonces Mercedes Halfon y Carolina Martín Fierro me dicen “hacé lo que quieras con Artaud”. Obviamente también pensaba esto ¿no? Incluso sería traicionar a Artaud hacer algo sobre Artaud, porque Artaud digamos en *El teatro* y su doble que es un libro que plantea, es como un grito para mí digamos, en contra de la literatura dramática, histórica, plantea lo de la materialidad sonora, las onomatopeyas, los cuerpos actoriales. Entonces no tenía que hacer nada... digamos ¿qué me interesaba de ahí? Me interesaba el hospital, los electroshocks, y la relación, el tema de la caca, había un poema sobre la fecalidad, y como estábamos ensayando también en la sala de ensayo de Pablo De Nito, uno de los actores, en la cocina en realidad, donde había una heladera que hacía ruido, también ahí está el azar. Hacía ruido la heladera permanentemente, cómo no va a estar una heladera que hace ruido en la obra. Y bueno, la idea fue agarrar esos signos, y también el signo de las cartas de Rodez, que es Artaud escribiéndole al médico, sirvió para poner a Fabio, el personaje de este loco que quiere entrar, que es el ex de la novia del médico, que no para de escribir, que no para de redondear y que está siempre contradi-

¹⁹⁷ Para el caso, se trata de la supeditación del cuerpo de actuación al fraseo, esto es, una métrica musical de esas textualidades; en otras palabras, la musicalidad que impone la literatura.

ciéndose y siempre está tratando de escribir, y hay algunas cosas que escribió, y algunas cosas las dice, y eso sí sirvió como estímulo. Pero un estímulo donde ya la referencia está muy atrás. Ya los signos sirven para ser la ensalada de un mundo digamos, un mundo que tenía que ver con Argentina, con la represión del Borda, también fue interesante eso en términos poéticos como lo fuimos trabajando [...] Agarré esos signos y me metí en una cosa donde ya el mundo pedía ciertas cosas [...] porque el mundo te va pidiendo también, te va pidiendo por dónde ir, uno va descubriendo, uno intenta descubrir mejor dicho, qué va pidiendo ese mundo. (2020 s/n)

Así pues, por medio del robo el relato literario se posiciona en el devenir mismo de la praxis como campo de estímulo al campo asociativo, de marco de referencia para la actuación que se pulveriza en la escena misma, y que propicia, a fin de cuentas, la indagación, el fortalecimiento y la afirmación de nuevos sentidos de resistencia en los universos de la escena.

En este marco, el secreto se inscribe en lo que en nuestra investigación hemos dado en llamar el plano de confrontación del cuerpo de actuación con el aparato ficcional.¹⁹⁸ A diferencia del *actor creador* –enajenado en este aparato–, el *actor productor* lo pone en tela de juicio, exhibiendo en su materialidad tanto los mecanismos y las fuerzas como los vínculos reales que circulan como los campos imaginarios que los activan (Ferreya y Rodríguez 2021).¹⁹⁹ Situado en el centro del sistema, y desde un procedimiento específico de actuación signado por

¹⁹⁸ El mismo refiere a todo dispositivo que, en la combinación de distintos elementos y movilizado por ciertas energías, establece y propaga ficción.

¹⁹⁹ Esta categoría designa un tipo de actuación propia del realismo que había hegemonizado la escena desde la década del sesenta. Define al “actor de la idea” y “espiritual” que, por contrapartida al materialismo del *actor productor*, elude una referencia activa a su lugar en los medios de producción (Ferreya y Rodríguez 2021).

la manipulación de lo afín y la mostración y ocultamiento de las formas (Ferreya y Rodríguez), el actor productor se posiciona, de acuerdo a Bartís (2003), como un cuerpo político que comprende que actuar significa atacar el concepto de realidad para tensionar los espacios tradicionales o establecidos de construcción de ficciones para poder así generar otros, porque “ya la referencia está muy atrás” (Boris s/n). Queda planteado un sistema de producción de sentido actoral que en la búsqueda y consolidación de un “lenguaje creado” (Catalán 2001: 17), supone el empleo de lo literario como excusa para el desarrollo de condensaciones de energía y tratamientos espaciales que se relacionan con investigaciones propias del lenguaje teatral (Bartís 2003). En tal sentido, la responsabilidad con la literatura –de fidelidad, ética, social, de adaptación– se circunscribe por fin a la idea de potenciar la actuación. Así pues, frente a la cristalización de la creencia en el relato textual como el relato de los sucesos escénicos, emerge en este corpus de artistas una situación de otro orden, situación que Bartís sintetiza bajo la idea de “recelo del texto” (2003: 225), esto es, una sospecha o falta de confianza por suponer intenciones secretas, quizás de cierto peligro.

En este orden de cosas, sostenemos que *El Teatro y su doble* (Artaud 2014) funciona para Boris como aquello que Noé Jitrik (2007) denomina concentrado semiótico, noción que desliza, por sí misma, la idea de secreto.²⁰⁰ A saber, los signos empleados en ese gesto –decisivamente fraudulento– de apropiación hacia el territorio de lo teatral se inscriben como *topoi*, esto es, “lugares reconocibles en los textos y en los discursos que suscitan movimientos interpretativos o que los convocan, que los iluminan y permiten acercarse a su sentido” (37). Allí

²⁰⁰ La idea de concentrado repara justamente en la fuerza no solo atractiva sino también expansiva de la que es portadora, eco que resuena en los territorios definidos por su especificidad y que se hace extensible a las condiciones propias de esta modalidad de actuación.

donde se manifiesta el secreto, lo hace como un centro productor de materialidad escénica, un resorte de la estructura del objeto textual que suscita, para Jitrik, una interpretación clara de lo que “de manifiesto oculta y/o de lo que por oculto moviliza” (57). En suma, la presencia por ausencia que encontramos en el campo de la escena cuando Boris percibe “textos que nunca fueron dichos pero que están ahí, sueños, energías, tonos, en un profundo intercambio” (s/n).

En otro sentido posible de lectura, François Jullien (2016) sitúa lo secreto en el territorio de lo íntimo. Para este autor lo íntimo designa, por una parte, el núcleo de la cosa – “lo más retirado y secreto que se oculta a los otros” (20) – y por la otra, al mismo tiempo, la intensidad de la unión. Así formulado, el concepto cuestiona, en primer término, la idea de representación a partir de la cual un agente activo se relaciona con un otro (para el caso, de carácter literario) como si sólo accediera de forma mediata y por deducción. Por el contrario, lo íntimo hace experimentar que lo otro es conciencia al unísono con lo uno en la configuración de un *entre*, un adentro compartido. De este modo, entrar en relaciones con la literatura desde lo secreto como procedimiento rector por parte de los agentes de actuación consiste para Jullien en la posibilidad de “compartir un mismo espacio interior – espacio de intencionalidad, de pensamientos, sueños y sentimientos – sin que ya nos preguntemos a quiénes pertenecen estos últimos” (24). Al excavar en la literatura, ir hacia algo “más interior que lo interior” (21), la actuación trama con ella una zona que invierte esa relación de repliegue; con un vuelco, la mengua y la subvierte en una extimidad que, de acuerdo a este autor, busca hacer de lo íntimo una puesta en escena. De ahí que, en el estricto interior de la escena, territorio por antonomasia de la producción de sentido actoral, se produzca un rebote que enlaza con la literatura de modo tal que descubre lo “inaudito” (27).

En segundo lugar, lo secreto descubre en la actuación nada menos que una apertura: aquello que de golpe, por la posibilidad de acceso “se abre y se expande a un relato mucho más grande” (Boris s/n). A este respecto, la praxis del actor productor se afirma en una percepción escénica específica capaz de encontrar afinidades entre los textos, los gestos y los tonos, las intensidades, temperaturas y diferentes objetos para construir con ellos imágenes dialécticas (Ferreya y Rodríguez 2021). El correlato de este tipo de percepción con el ejercicio sobre el campo poético asociativo de los cuerpos de actuación es directo. Así pues, Boris reconoce como singularidad de sus actores la capacidad de producir desde ellos mismos: “no son interpretativos, son poéticos porque generan mundo, generan afirmaciones, asocian, están a favor de este tipo de trabajo” (s/n)

Para concluir, Jullien pone en circulación un modo nuevo de comprender la representación que remite al otro a su papel en “una exterioridad producida” (2016: 183). Por lo dicho, sostenemos que mediante la experiencia de lo éxtimo se restablecen las fronteras entre el adentro –el topoi secreto y compartido– y el afuera que habilita, en la idea del robo, la violencia y el enfrentamiento necesarios que alimentan el deseo de actuación. En tanto experiencias límite que manipulan las fronteras entre lo uno y lo otro, lo íntimo y lo éxtimo reactivan las tensiones existentes entre el relato literario y el relato de los deseos para la escena.

* **Leilén Araudo** es actriz, investigadora y docente. Es becaria interna doctoral del CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas (UNA). Cursa el Programa de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes.

Bibliografía

- Ajaka, Bustamante, Cappa et. al. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Artaud, Antonin (2014). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- Benjamin, Walter (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2002). *Ensayos*. Tomo V. Madrid: Editora Nacional.
- Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata (2018). *Abí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Lumen.
- Boris, Sergio (15 de junio de 2020). Comunicación personal realizada por el Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas. Universidad Nacional de las Artes. [Inédita]
- Cappa, Bernardo y Sedlinsky, Pedro (2017). “Reseña”. *Festival Shakespeare Buenos Aires*. En línea en <https://festivalshakespeare.com.ar/project/el-cuerpo-de-ofelia/>
- Catalán, Alejandro (2001). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, Año VII, Nro. 12. Buenos Aires: FFyL, UBA, otoño. (15-20).
- Féral, Josette (2003). *Acercas de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Ferreira, Sandra y Rodríguez, Martín Gonzalo (2021). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro*, Nro. 143. Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. (42-56).

- Gamero, Del Estal, Garrote et. al. (2017). *La propiedad es el robo. Notas sobre La terquedad de Rafael Spregelburd*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jitrik, Noé (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica.
- Jullien, François (2016). *Lo íntimo, Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- López Casanova, Martina (2018). "Procedimientos". López Casanova, Martina y Fonsalido, María Elena (Coords.). En *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: Ediciones UNGS. (91-98).
- Mauro, Karina (2011). "La actuación y los estudios literarios". *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 13, Nro. 1. Enero-junio. (125-163).
- Pessolano, Carla (2019). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. [Tesis doctoral en cotutela defendida en la Universidad de Buenos Aires y en l'Université de Franche-Comté]. Inédita.
- Pinta, María Fernanda (2019). "Invocaciones. Apuntes sobre curaduría teatral". *Estudios Curatoriales*, Nro. 8. Abril. En línea en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/765>

**“El palenque está desierto”:
reflexiones sobre teatro en el siglo XIX argentino**

Milena Bracciale Escalada*

*La actividad teatral, por su contribución al afianzamiento
de la cultura, será objeto de la promoción
y apoyo del Estado Nacional. (...)
Preferente atención se le prestará a las obras
teatrales de autores nacionales y a
los conjuntos que las pongan en escena.*

Ley Nacional del Teatro N° 24800

Buenos Aires, 23 de abril de 1997

En una investigación posdoctoral reciente efectuada en el marco del Conicet, trabajé la existencia de mujeres dramaturgas en el siglo XIX argentino, por lo que me detuve en la producción de Rosa Guerra, Juana Manso, Matilde Cuyás y Eduarda Mansilla. A raíz de esa investigación, puedo afirmar que las mujeres desempeñaron también otro importante rol vinculado al quehacer dramático durante este período: el de críticas y/o pensadoras del fenómeno teatral. De esta manera, gracias a la silenciada labor de muchas de ellas podemos contar hoy, si exhumamos esos textos generalmente olvidados en las historias teatrales tradicionales, con un panorama del mundo teatral del siglo XIX en nuestro país.

Me detendré, en esta oportunidad, por cuestiones de extensión, en la más reconocida y exitosa dramaturga del período: Eduarda Mansilla. No solo ella reflexionó sobre teatro, sino que sus estrenos estimularon las reflexiones y publicaciones de otros al respecto. En este sentido, en el periódico *La libertad* –que se editó en Buenos Aires entre 1877 y 1884– se publica una nota como consecuencia del estreno de su pieza *Los Carpani*, fechada el 2 de junio de 1883, en la que se afirma:

¿Qué ha sido y qué es el arte dramático en la República Argentina? – Nada, nada y nada: no ha existido ni existe.

¿Quiere decir que este ramo de la literatura, que es la mas espléndida manifestación del arte, porque es el más real, ese que es el reflejo mas vivo y exacto de la cultura y el adelanto de un pueblo, no ha fructificado aún en una tierra que ha producido á tantos poetas distinguidos?

Es verdaderamente incomprensible. (...)

El palenque está desierto; no hay campeones que bajen a la arena; la palma triunfadora se marchita en el abandono; y hay un público que espera ansioso el momento de la lucha. ¿Quién será el osado paladín que se atreva á dar principio á la hora del combate?

¡Una mujer!

Mansilla de García 2015: 587-588, sic.

Se trata de una referencia directa a Eduarda Mansilla, de quien se celebra su producción dramática. Esta preocupación acerca del desarrollo del arte teatral en estas tierras, aparece en diversidad de expresiones escritas por mujeres, desde mucho antes de 1880. Vale la pena mencionar a “Las Redactoras” anónimas de *La Camelia*, que escriben sobre teatro en 1852, tras la caída de Rosas; o a la propia Juana Manso, que en sus relatos de viajes asiste al teatro y escribe crónicas dramáticas, desde su doble experticia de dramaturga y actriz. Allí apunta su perspectiva sobre la situación de este arte en el exterior, en particular en Estados Unidos, y lo compara con lo que sucede en Argentina. Asimismo, su mirada sobre el teatro en nuestro país aparece en reiteradas oportunidades en su *Álbum de señoritas*, publicado en Buenos Aires a partir de 1854, al regreso de su exilio.²⁰¹ En el caso de Eduarda, podríamos afirmar que bajo el seudónimo de Daniel escribe la sección “Revista de teatros” en *La Flor del Aire, Periódico Literario Ilustrado*,

²⁰¹ Sobre estos aspectos nos hemos extendido en “*Malo porque es argentino dicen*. La crítica teatral ejercida por mujeres en el siglo XIX”, ponencia presentada en las XII Jornadas Nacionales e Internacionales de Historia, Arte y Política, en Tandil, entre el 23 y 25 de junio de 2021 (en prensa).

dedicado al Bello Secso, dirigido por Lope De Río, y publicado en Buenos Aires en 1864, donde comparte espacio con Juana Manso, quien firma sus publicaciones como Dolores.

En el primer número de *La Flor del Aire*, la columna denominada “Teatros” es contundente. Si bien hay quienes sostienen que no corresponde a Mansilla, puesto que ella no estaría en Buenos Aires durante el período de publicación de esta revista, sin embargo, considerando el seudónimo Daniel que era el que efectivamente empleaba Mansilla antes de firmar sus escritos con su propio nombre –de hecho, así firma su novela *El médico de San Luis*, en 1860, con tan solo 20 años de edad–;²⁰² atendiendo a que en este número no habla de ninguna obra en particular sino de la situación general del teatro argentino y, por último, comparando esta columna con una carta enviada a Vicente Jordán casi 20 años después, en 1883; creemos que hay elementos más que suficientes para confirmar la autoría de Eduarda. Por lo demás, si tuviéramos que pensar en otra posible autoría sería, nada más y nada menos, que la de Juana Manso. Leamos un extracto de lo que se sostiene en este texto en 1864. Lo reproducimos *in extenso*, en tanto consideramos que vale la pena, puesto que no lo hemos visto citado en otro lado ni reeditado, a excepción de algunos fragmentos que aparecen en el insoslayable libro de Tomás Auza (1988), quien también considera que Daniel es efectivamente Eduarda Mansilla:

Nosotros que creemos de buena fé que después de tantas calamidades se dibuja también en lontananza para los argentinos la aurora de ilustración y riqueza, nos encomendamos fervorosamente á la paz que nos hará ricos y al teatro que contribuirá á ilustrar al pueblo haciéndole odiar los instintos sanguinarios y todo lo que conduce á la barbarie y á la anarquía. Por exagerada que parezca nuestra pretensión queremos un teatro argentino con actores y producciones teatrales argentinas.

²⁰² Luego llamará de este modo a uno de sus hijos.

Esto lo tendremos el día que el gobierno argentino tomando en consideración la importancia del asunto funde un conservatorio de música y declamación, presupuestando fondos para su sostenimiento, como han hecho los gobiernos europeos de las naciones que marchan á la cabeza del progreso y la civilización. (...) Francamente, el teatro entre nosotros con actores españoles y producciones españolas ó francesas españolizadas es una planta ecsotica á la que se une el monopolio desmoralizador y egoista de las empresas teatrales que han querido hacer de los actores mas inteligentes parias ó esclavos en la tierra clásica de la libertad. (...) Los empresarios, especie de cocodrilos han triturado al genio de los artistas prensándolo entre sus mandíbulas inhumanas hasta hacerles aborrecidas la existencia, y lo que es peor, siendo causa de que el pueblo al imponerse de bastidores y de sus prosaicas tramoyas, haya visto al ir al Teatro dos funciones; una la anunciada en el programa y otra la que le ofrecía el conocimiento de la vida privada de los actores y actrices (...) el público necesita variedad en los actores y en las producciones, y esta no puede ofrecerla ninguna empresa especulativa que tenga que ir á contratar actores á España y que espere la aparición de una obra dramática en la Península para ofrecerla al público en América.

Faltando la variedad, el teatro se hace monótono para el público y actores y producciones se convierten en *fiambres* que fastidian por buenísimas que sean (...) el teatro de una nacion es como si dijéramos la cara de un hombre, si este se pone una careta que se parezca á Juan será Juan, y si á Pedro, Pedro. Para que el teatro sea la escuela de las *costumbres* y el manantial de la inspiración y el heroísmo, es necesario que sea propio y no prestado. (...) El mayor mérito de las obras de los escritores contemporáneos consiste en su colorido y en su verdad locales. (...) El espíritu de especulación ha invadido la escena como ha invadido la sociedad. (...) Nadie busca la gloria, todos procuran la plata.

El actor estudia la aritmética con mas amor que la declamación y lo mismo hacen los literatos, médicos, militares etc. (...)

Por eso nosotros quisiéramos redimir al pueblo argentino de esa codicia escéptica y egoísta que envejece á la Europa, despertando su amor á la gloria á lo bello y lo sublime. (...)

Para nosotros en América aun hay, un mañana lleno de promesas, es imposible que detrás de tantas brumas no brille al fin esplendoro el sol que engendra las grandes acciones y que incuba las concepciones del génio.

Por eso nos anticipamos y pedimos el establecimiento de un conservatorio de música y declamación y una ley protectora del Teatro Nacional, que obligue á las empresas de teatro en cambio de una suvencion ha poner en escena anualmente un número de producciones dramáticas nacionales que hayan merecido la aprobación de un comité de censura, compuesto de lo mas notable de nuestros escritores.

Con esto no serán necesarios muchos años para que contemos con un teatro argentino en el que actores y producciones sean dignos del aplauso público pudiendo considerársele escuela de nuestras costumbres y el manantial de los sentimientos heroicos de un pueblo libre que sabe conquistar su rango entre las naciones mas civilizadas (...)

La Flor del Aire, N°1, Buenos Aires, 1864: 5-6. Sic.

Por supuesto, la consideración del teatro como una escuela de costumbres no es novedosa para la época, pero sí resulta elocuente la preocupación por la constitución de un teatro nacional y, sobre todo, las indicaciones de cómo se puede lograr. La oposición a la especulación de los empresarios es rotunda, por lo que se aboga por la existencia de un teatro de arte, que reúna belleza y sea sublime. A su vez, se reclama la existencia de un teatro profesional, con actores formados para ejecutar sus tareas, de ahí el pedido de la apertura de un conservatorio. Del mismo modo, se exige el apoyo estatal porque se entiende que el teatro debe ser una política de estado, lo que revela claramente la importancia que se le da a este arte como elemento estructurador de la cultura, la civilización y, por ende, el progreso del país.

Me gustaría comparar este fragmento con la carta, ya mencionada, que veinte años después Eduarda Mansilla le escribe como respuesta a Vicente Jordán en 1883, ahora sí bajo su nombre propio completo y luego de haber estrenado ese mismo año *Los Carpani*, su segunda obra teatral –perdida pero de la que hay registros de su representación

en Buenos Aires—, a la que le antecede *La marquesa de Altamira*, de 1881. Dice Eduarda:

Yo pienso, que si los autores argentinos, por medio de una subvencion á un teatro especial, pudiéramos salir de la posición falsa en que nos hallamos colocados, no sería tan difícil algún día, hacer comprender al ilustrado Congreso, cuánto bien reportarían por ese hecho las letras argentinas.

Los empresarios basta que vean obras del país, para que nos desdeñen y desairen; malo porque es argentino dicen, y si consienten en medio hacer estudiar la pieza, esta se dá de mala gana, y se ejecuta peor.

Con un teatro subvencionado, tal, no sucedería, como no sucede en París ó en España mismo. Además, cuánto joven autor á quien la pobreza avasalla, tendría entonces ocasión de ensayar sus fuerzas en el teatro (...) No todos tienen tiempo de sobra, como yo, vd. lo sabe, para poder componer dramas, que no me dan ni honra ni provecho.

Mansilla de García 2015: 616 (sic)

Vicente Jordán le pide a Eduarda —dado su éxito como dramaturga y tal vez por sus contactos con las altas esferas del poder, a través de su familia y su esposo diplomático—, colaboración para pedir al Congreso o al Municipio de Buenos Aires subvenciones para los artistas y, así, estimular, como sucede en Europa, la existencia de un teatro nacional. La preocupación es de larga data. Ya Alberdi había señalado la importancia de que los actores fueran argentinos, sobre todo por la cuestión del acento, muy notorio en la interpretación actoral: “una de las condiciones (...) de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinadas a expresar sobre las tablas” (212). Hacia 1852, las redactoras de *La Camelia* offician de críticas de un espectáculo donde sostienen que si bien se trató de una “peti-pieza” en la que “hemos sufrido mucho” y aunque hubo “niños (...) que ni llevar el paso sabían”, desearían “cuanto antes ver de nuevo reunida nuestra Compañía Nacional” (2006: 132, sic). Del mismo

modo, Juana Manso afirma en 1854 en su *Álbum de Señoritas*, que “La falta de un Teatro Nacional nos es muy sensible, es él la vida de la literatura moderna, y su vacío con nada puede llenarse” (*Álbum de señoritas*, N°1, 1° de enero de 1854). Si consideramos que la Ley Nacional del Teatro data de 1997, no puede sorprendernos que 20 años después del primer número de *La Flor del Aire*, el asunto siga igual y las preocupaciones se mantengan intactas.

Mansilla aclara que secundará a Jordán en su pedido, “teniendo ante todo presente los intereses de mis jóvenes compatriotas” (2015: 616). Parece ser muy consciente de que, en realidad, no es ella la que necesita la subvención estatal, puesto que su posición acomodada le permite el lujo de la escritura, sino que más bien ese pedido procura una mejora para el desarrollo del país y, como extensión, para forjar una identidad a través del arte. Es notable la crítica general al rechazo de lo que realizan los argentinos. Ya el actor y director de compañía Hernán Cortés, cuando Matilde Cuyás quiso poner en escena su obra dramática *Contra soberbia, humildad*, en 1877, en el Teatro de la Alegría – primera obra escrita y puesta en escena por una mujer en la República Argentina –, le manifestaba en cartas a la autora la dificultad de escenificar textos de autores nacionales, por el rechazo del público, acostumbrado a dramas extranjeros, considerados *per se* de mayor calidad o jerarquía: “(...) la Empresa (que no soy yo como me dice V. en su carta) no se muestra muy propicia a poner en escena producciones del país, porque este público acude muy poco o nada cuando ve anunciada una obra Nacional, como sucedió anoche, que dada a beneficio y todo, no proporcionó resultado ninguno” (Cuyás: 322).

Un dato que considero ilustrativo para agregar es la referencia de Mansilla hacia las mujeres actrices. Tanto en *La Camelia*, como en los escritos de Juana Manso e, incluso, en los de la propia Mansilla, suelen aparecer destacados los roles femeninos en el mundo del arte. Como mujer, Eduarda reconoce la dificultad de la labor, en tanto es

consciente de la sobrecarga familiar que recae sobre el universo femenino. Por eso afirma:

Esas mujeres, después de ocuparse de sus hijos, de su hogar, modesto por lo común, donde como en cualquier otro penetran las enfermedades, las desavenencias, las escaseces y hasta la muerte, tienen que identificarse con sentimientos ajenos, siempre violentos, siempre mas intensos en su manifestación, pues el teatro, de suyo ha menester para la perspectiva moral é intelectual de agrandar, y aún forzar sus efectos. Pobres mujeres! Ésas no recurren nunca al alcohol; les queda es cierto como á Sarah Bernhardt y á Croizatte el bromuro de potasa y el café retinto; como antídoto; pero el lujo es ese para las refinadas ociosas reinas de la escena; las demás no tienen sinó el aplauso que tonifica, que vivifica los nervios del artista y como la trompa guerrera, al caballo de batalla, le dá bríos. Aplaudamos, pues, nuestros artistas, por ellos y por nosotros; para todos habrá ganancia.

Mansilla de García 2015: 565, sic.

Resulta elocuente el posicionamiento de solidaridad -casi sororidad, diríamos hoy- y el reconocimiento de la dificultad de la labor, aún más marcada en las mujeres que en los hombres, y sobre todo en aquellas que no son famosas o glamorosas, o que no pertenecen a sectores acomodados. Por esta misma razón, solicita al gobierno auspicios para escritores que no cuentan con holgura económica, puesto que por esa causa está perdiendo la Nación, con seguridad, grandes talentos.

Me parece interesante rescatar este rol de Eduarda Mansilla como pensadora del fenómeno teatral e, incluso, hasta podríamos agregar, casi de gestora de la actividad, y destacar su actitud de reconocimiento hacia las dificultades que por definición implica este quehacer y su explícita interpelación al Estado a estimular y acompañar el desarrollo de esta labor. Considero productivo mostrar un poco este costado, estas “literaturas” que acompañaron el acontecimiento escénico en el siglo XIX argentino, no solo porque es ilustrativo de la constitución del campo teatral en el siglo XIX, sino también para demostrar que

las mujeres no intervinieron como pensadoras del campo escénico recién en el siglo XX –como afirma Kartun en uno de sus emblemáticos ensayos–,²⁰³ ni estuvieron siempre sentadas en las rodillas de un ventrílocuo, al decir de Griselda Gambaro, para ser habladas por otros.²⁰⁴ Por el contrario, de manera muy temprana, estuvieron atentas a opinar en forma pública sobre el desarrollo del mundo teatral –de hecho, el caso de Mansilla es uno de los ejemplos posibles–, preocupadas por la constitución de un teatro nacional –en miras al fortalecimiento de la identidad, la civilización y el progreso, desde una perspectiva instrumental del teatro, propia del contexto–. Asimismo, insistieron en propulsar un teatro de arte, que se distancie de la superficialidad del mero interés pecuniario (casi anticipando uno de los emblemas del teatro independiente), y que no solo se nacionalice –en términos actorales y dramatúrgicos–, sino que también se profesionalice. A su vez, insistieron en resaltar el rol de las mujeres artistas, y en señalar la mayor dificultad que implica el ser mujer para intervenir en el mundo del arte. En conclusión, así como es necesario revisar las historias tradicionales e incorporar y leer textos dramáticos escritos por mujeres en el siglo XIX, invisibilizados por un doble prejuicio de género y calidad, es necesario también revisar la diversidad de literaturas

²⁰³ En “El aporte de América Latina al teatro del siglo XX” sostenía hacia 1998: “(...) el otro formidable aporte de este siglo al texto teatral: la aparición iluminada e iluminadora de la voz femenina. La cara oculta de la luna dramatúrgica. La voz de la otra mitad del mundo, que quiebra con su nueva óptica un punto de vista tópico, momificado en 23 siglos de monólogo masculino” (2015: 70).

²⁰⁴ En agosto de 1988, Griselda Gambaro publicó un texto en Página/12 en el que invitaba a las mujeres a “saltar de las rodillas del ventrílocuo y hablar un texto propio”. Afirmaba que en un teatro históricamente masculino, “prestamos nuestra voz para que *nos hablen*, para *ser habladas* (...) somos los personajes que fingimos hablar por nuestra cuenta sentados en las rodillas del ventrílocuo y lo que hablamos es lo que quiere ese ventrílocuo (...) las mujeres siempre fueron habladas para decir ‘así son’”. Incluso antes, en un artículo de 1977, ya se preguntaba: “¿Le sirve este teatro a las mujeres? ¿Las representa o son en él representativas?” (Gambaro 2014).

que rodearon el acontecimiento teatral del período, en especial aquellas producidas por mujeres que, hoy podemos afirmar, abogaron y colaboraron en la conformación de un campo teatral propio, plagado de tensiones, al definir qué entendían por teatro y cómo podía lograrse; y al rechazar el colonialismo extranjerizante en post de la reivindicación y legitimación de la producción argentina.

* **Milena Bracciale Escalada** es actriz e investigadora. Dra., Mg. y Prof. en Letras por la UNMdP y Prof. de Juegos Dramáticos por la UNICEN. Ayudante graduada en el área de Literatura Argentina de la UNMdP. Coordina la sección sobre teatro, Reseñas en Proscenio, de *Reseñas Celebis*. Es miembro del grupo Cultura y Política en la Argentina, dirigido por la Dra. Bueno, e integra el comité editorial de *Cuarenta Naipes*. Integra la comisión directiva 2021-2023 de AINCRIT (Asociación de Investigación y Crítica Teatral). Su libro *La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva*, fue publicado por Eudem en 2022, producto de su selección en la “Iniciativa de acceso a la publicación 2019” (IAP). Coordina, junto con Marinela Pionetti, la colección *Esa plaga de polleras*, seis volúmenes sobre mujeres escritoras destinados a la escuela secundaria, publicados por Eudem y cuyo financiamiento se obtuvo en el concurso de Proyectos de Comunicación Pública del Conocimiento Científico (CPC) de la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU). Dicta Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II en la Escuela Municipal de Arte Dramático; coordina con Mayra Ortiz Rodríguez la asignatura optativa Teoría Crítica del Teatro en la UNMdP; y dicta seminarios de posgrado sobre teatro argentino en la Maestría en Arte y Sociedad de la UNICEN.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista (“Figarillo”) (1945): *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. S.A. Editores.
- Auza, Néstor Tomás (1988). *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé. 206-212.

- Cuyás, Matilde (1937). *Contra soberbia, humildad. Drama en tres actos y en prosa*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- Gambaro, Griselda (2014). *Teatro vulnerable*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Kartun, Mauricio (2015). *Escritos (1970-2015)*. Buenos Aires, Colihue.
- Mansilla de García, Eduarda (2015). *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edición, introducción y notas de Marina L. Guidotti. Buenos Aires, Corregidor.
- Manso, Juana (2019). *Escritos de viaje*. Córdoba: Buena Vista editores.
- Manso, Juana (1854). *Álbum de señoritas. Periódico de Literatura, modas, bellas artes y teatro*.
- V.V.A.A. (2006). *La Camelia. 1852*. Edición Facsimilar con Estudio Preliminar de Néstor Auza. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

El ensayo como campo crítico: volver sobre el rastro de un nuevo real

Carla Pessolano *

Introducción

A fines de la década de 1990 un sector del campo teatral argentino comenzaba a preguntarse acerca del espacio de ensayo como campo crítico. En diversos escritos de creadores de la escena teatral local se planteaba esta dimensión específica dentro del proceso de creación como un constructo rodeado de “mitos” (Ure 2003), de aquello que “aún no se devela” (Pavlovsky 2001), de lo “innombrable” (Cappa 2018) y del “silencio excesivo” (Ure 2003) en que se funda la materialidad específica de las poéticas teatrales. Aquella pregunta se vio reactivada en la coyuntura reciente ante el interrogante sobre lo que sucede con ese espacio de fundación de poéticas cuando el contacto con otros se encuentra por completo suspendido. A partir de estas cuestiones podría revisarse cuáles serían las discusiones previas del campo que reviven ante la detención y cuáles evolucionan.

En este escrito se buscará ver el modo en que la sistematización de materiales circunstanciales puede ser potenciada por la perspectiva específica de los creadores del campo teatral. Asimismo, nos proponemos trabajar sobre la dimensión crítica singular que se da en las prácticas escénicas a partir de las elaboraciones conceptuales surgidas en el campo del ensayo. Se tomará al hacerlo como principal referencia una entrevista en el marco del Ciclo *El espacio de ensayo* desarrollado en el Centro Cultural Kirchner en que dos creadores parecen conversar sin hablarse: se trata de Gustavo Tarrío y Alberto Ure -evocado en varios momentos de esa entrevista en menciones de Tarrío -. A partir de aquí, entonces, buscaremos observar el vínculo entre el espacio de ensayo y la dimensión crítica para una escena que se piensa a sí misma al interior de su propia praxis.

En la actualidad, luego de largos meses de interrupción por la pandemia de COVID-19, gran parte de la actividad escénica se ve reactivada y las extensas reflexiones que parecían poblar todo el ámbito teatral frente a una escena suspendida parecen haber sido dichas décadas atrás. No obstante, en algunas ocasiones esa detención inevitable generó un pensamiento sobre las prácticas escénicas al que sería difícil acceder desde la vorágine de la actividad incesante. En nuestras investigaciones en curso nos basamos en la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica es compleja porque implica dos modos de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico. En esa imbricación particular se ubica el tipo de discurso singular que emana de una praxis interrumpida. Pareciera funcionar al modo de una evocación de aquello que pudo ser pero no fue, una especie de reconstrucción imaginaria de un pasaje que conecta una idea de obra con su materialidad escénica. Sin ser numerosos, en este contexto particular, han sido varios los casos de artistas que han podido utilizar el tiempo de detención de su actividad para elaborar verdaderos discursos de espesor en torno a sus praxis.²⁰⁵

Un creador contemporáneo que ha abordado diversas cuestiones a partir de la producción de un pensamiento que no solo dialoga con

²⁰⁵ En Pessolano (2021) he llamado discursos de espesor a la categoría que surge de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Asimismo, dentro del campo teatral, se puede afirmar que el modo ideal de acceder a esos saberes específicos de la escena será por medio de indagaciones que surjan del creador inmerso en su praxis y no de la clasificación de sus prácticas dentro de estructuras de análisis prefijadas.

las prácticas si no que emana de las mismas es Gustavo Tarrío. En la mencionada entrevista acerca de sus concepciones sobre el proceso de ensayos este director plantea que concibe ese espacio como “plataforma de lanzamiento” (Tarrío 2020) en el cual se podría subvertir la norma social. Esto se daría al quitarse “los lastres escénicos teatrales” (Tarrío 2020), como son la figura del autor, la figura del texto en la configuración de un espacio otro, apto para la construcción de visiones alternativas. En sus dichos aparecen algunas concepciones que Alberto Ure también había elaborado de un modo de creación en que el terreno de la prueba configura lenguaje. ¿Pero dónde radica ese lenguaje? ¿Cómo se puede forjar discurso desde un espacio de discursividad efímera como es el ensayo? ¿En qué sentidos podría pensarse el espacio del ensayo como campo crítico? Y, por último, más allá del sustrato que genera, sobre el que podría pensarse un idioma de las praxis ¿será que existe un lenguaje específico para el ensayo que luego de ese periodo se vuelve desechable?

Construcción de lenguaje

En el año 1989 Alberto Ure escribió:

En la situación actual del teatro argentino –y supongo que en muchos otros–, las poéticas útiles son siempre fragmentarias, y demuestran su eficacia en la capacidad combinatoria y en la franca disposición para transformarse en su propia crítica (Ure 2003:152).

La concepción de una poética que presenta en su interior su propia crítica da cuenta de una idea del cuerpo de actuación que no va hacia la representación lineal de un texto previo. Por el contrario, se trataría de jerarquizar la potencia de una corporalidad apoyada en las derivas singulares del lenguaje. De este modo, la posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos encuentra su ordenamiento en la preten-

sión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. Del mismo modo, la puesta en cuestión del lenguaje dentro de los espacios habituales será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la misma conformará un territorio de resistencia.²⁰⁶ En trabajos previos he podido detectar que este creador es un eje central dentro del campo escénico local para lo que ha sido un abordaje de resistencia dentro de las praxis teatrales contemporáneas y al hacerlo la noción de transformación se vuelve clave. En las metarreflexiones de Alberto Ure se encuentran tres aristas específicas en que esta idea se instala dentro de la praxis teatral de resistencia: la transformación de los cuerpos de actuación en una concepción teatral profunda, que trasciende a la “coraza” del sujeto al entrar en la experiencia eminentemente escénica; la transformación de la materia capaz de exponer aquello que no es material -podríamos pensar en la teatralidad específica contenida en las poéticas centradas en los cuerpos de actuación-; y la transformación de la experiencia imaginaria que vendría a trabajar sobre la idea del teatro como posibilidad de modificar el entorno, lo social.

Retomando lo que concierne a los espacios efímeros que configuran los procesos, Alberto Ure considera que las marcas en las poéticas se

²⁰⁶ Partiendo de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido -por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista, tal como la reconoce el método stanislavskiano-strasbergiano- en la valoración de un tipo de “actuación propia” que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos.

definen en gran medida a partir del lenguaje en común que elaboran -sin proponérselo- los integrantes del equipo de creación. Afirma Ure:

El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insostenibles (Ure 2003: 106).

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, podemos inferir que el material desde el cual se parte debe inevitablemente transitar esas “series zigzagueantes” e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético para llegar a ser obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe como el campo de ensayo. Ese recorte vuelve a insistir sobre el proceso de creación que, especialmente a partir del “imaginario de grupo”, se conforma como basal para configurar una poética.

En términos de proceso, este creador trabaja con insistencia acerca de su concepción del ensayo, al cual ha buscado visibilizar en sus escritos por reconocerlo como una de las zonas menos exploradas de lo teatral en términos reflexivos afirmando: “si bien la creación artística –que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material– tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo” (Ure 2003: 64). Esa singular “transformación de la materia” tiene una instancia posterior según Ure que abarca la “transformación de la experiencia imaginaria” cuando enuncia:

Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria

que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social. (Ure 2003: 65)

“Un modelo de cambio social” dice Ure, y allí podría residir la capacidad del ensayo de elaborar materialidades con los cuerpos de actuación que le permitan constituirse como campo crítico. Aquella experiencia imaginaria en transformación sería entonces, ni mas ni menos que una prueba, un ensayo de laboratorio de aquello trasladable al campo social que habilite a sentar las bases de otro mundo posible.

Lo digital como un real

La noche del día en que comenzó la cuarentena Gustavo Tarrío y equipo estrenaban una obra en el Teatro del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde ese momento la sensación de parálisis, la dificultad de nombrar lo que sucede, la transparencia con que se confirma lo precario de las estructuras que sostienen la actividad teatral y más adelante, por momentos, las ganas de sortear la interrupción atravesaron los modos de mirar las prácticas desde esos largos meses en adelante.

A partir de diversos abordajes escénicos, y en el marco de la suspensión de las actividades culturales durante el aislamiento por la última pandemia, Gustavo Tarrío se ha introducido en una praxis que no reniega de lo digital, sino que lo explota. Así afirmaba: “sueño y añoro el contacto, pero si lo único que tenemos son pantallas es un buen momento para explorar lo escénico que está ahí” (Pessolano 2020). Asimismo, su concepción de lo digital como real pareciera actualizar aquella problemática sobre ese espacio singular en que germina lo innombrable. Este creador dirá respecto del ensayo en la coyuntura específica de su suspensión:

Es el espacio donde todo es posible, pero a partir de la interrupción pandémica fuimos obligados a reformular su relevancia. Entonces se reemplazó por jugadas de pizarrón, acuerdos logísticos concebidos a distancia, por cuestiones sanitarias al principio y es innegable que también aprendimos algo. Esa estrategia posibilitó que las experiencias escénicas presenciales tengan continuidad casi sin ensayos. Así que estoy reformulando un poco lo que creía antes de ayer. Sí tengo presente la experiencia pasada del ensayo como proveedor de insumos para la obra, capaz de crear una comunidad amable de creación y riesgo. (Tarrío 2022)

Además de ocuparse de recuperar esta provisión de insumos, su investigación procedimental se basa en el *zapping* concebido como forma de edición y respecto del momento de la prueba escénica previa al estreno dice que suele ir en busca de aquella “sensación de estructura” que permita guionar lo que sucede -o parte de lo que sucede- en los ensayos. “Yo siento que puedo mezclar bien las cosas. Puedo editar bien. Más que escribir o dirigir bien. Me siento un buen editor del teatro” (Castro 2016). Puntualmente respecto del texto Tarrío se piensa como guionista al afirmar: “Siento que el texto es un guion. Me interesa la belleza de lo que se dice, pero también lo transitorio” (Castro 2016). Esto dialoga además con su búsqueda singular respecto del rol directorial que escapa a su centralidad tradicional para reemplazarla por una voluntad de “producir autonomías e interacción consistente entre las diversas áreas” (Tarrío 2022). Agrega además que “La nueva figura sería alguien capaz de establecer el juego y modificarlo, con mucha planificación y también capacidad de improvisar. Más lo segundo que lo primero. El descarte del plan original es en el fondo la mejor parte de la práctica”.

Releva cierta tradición con relación al ensayo y se incluye como parte de una constelación de creadoras y creadores que busca encontrarse sin texto previo, sin usar el campo del ensayo con la intención representativa de un texto ya existente. Por el contrario, sus pruebas parecen instalarse en torno a lo que él llama “la mecánica de producir una

obra” (Castro 2016) y la indagación en torno a la hibridez de los materiales para la escena. Así como en Ure se encuentra una investigación sobre la “transformación de la materia” en Tarrío encontramos una fricción productiva alrededor de la idea del género artístico, tanto cuando afirma “buscar cómo contradecir o bombardear los géneros” (Castro 2016) como cuando declara su deseo de “escarbar en la posología de los géneros” (Castro 2016) para potenciar un entrelazamiento vincular que será la médula del armado de las obras. También respecto de la existencia de un lenguaje específico para el ensayo remarca la existencia de modos de nombrar “obras adentro de la obra” al afirmar: “es como montar una coreografía y ponerle título a los movimientos o las secuencias para identificarlas. O nombrar las escenas. Son subdivisiones, obras adentro de la obra” (Tarrío 2022). Asimismo, refiere a una “lengua abandonada” (Tarrío 2022) para nombrar aquel léxico que se usa en el ensayo y luego perece. Por último, cuando refiere al “insumo de lo renovable” respecto de la composición de las piezas escénicas reconoce una centralidad del cuerpo de actuación que condensa las trazas de la prueba en la obra acabada (acabada hasta cierto punto puesto que sobrevuela la idea del “ensayo eterno” en su tarea).

Lo virtual como emergencia

Tanto aquel “modelo de cambio social” (referido por Ure) como aquella validación de “lo transitorio” (a la que alude Tarrío) se implantan, sin duda alguna, en la prueba. El ensayo, al modo de una “experiencia imaginaria”, se impone como un tipo de emergencia singular, especie de virtual en potencia. Pero lo virtual tomado específicamente como esa potencia de hacer que precede al hacer (Cauquelin 2015), tal como refiere Anne Cauquelin en *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Ella remite a la teoría de la acción aristotélica en que la acción era posible antes de volverse efectiva, es decir, la acción -en

este caso la serie de acciones dispuestas al modo de una experiencia imaginaria- condensa una “cierta cualidad” que consiste en una capacidad de hacer, una potencialidad que es convocada “más por el tema que trata que por la materia que sufre la acción” (Cauquelin 2015: 57).

De este modo lo que concentra lo efímero, lo breve, lo da ese contexto singular que es el ensayo. En ese espacio la materialidad de los cuerpos de actuación se impone al modo de una trama que hila los vínculos entre potencia, distancia y presencia. Si, tal como afirma más adelante Cauquelin “el arte sería una de esas circunstancias que permiten examinar una relación particular entre el mundo percibido y lo que comúnmente no aparece en lo que, sin embargo, es percibido de ese mundo” (2015: 88), el ensayo, entonces, en tanto constructo reducido de lo efímero que concentra una potencia de hacer, es el territorio por excelencia para la elaboración de una crítica.

En distintos puntos, las concepciones de escena para ese reducto temporal específico de lo teatral, de los casos de Tarrío y Ure lo confirman. Tanto en el caso actual de Tarrío como en el caso previo de Ure la idea de lenguaje que configuran va por fuera de una concepción escénica basada en el texto dramático. En el caso de Ure (2009), en varias oportunidades el creador refiere sentir “terror” ante el texto. Por su parte, Tarrío alude al mismo como “plataforma para poder arrancar la idea de una obra” (Tarrío 2020), es decir, funciona al modo de una especie de detonante inicial. En ambos casos también, hay un abordaje de los materiales que configuran la escena que no temen a la mezcla entre materialidades que provengan del campo de lo popular con otras que son del territorio de lo culto (el funcionamiento a partir de una sucesión de cuadros, al trabajo de composición-edición, la apoyatura en referencias nacionales -el teatro de variedades, Nacha Guevara- y exteriores -los *muppets* en el caso de Ta-

rrío-); Finalmente, lo que en Ure se plantea como posibilidad de transformación de la experiencia imaginaria que se impone como modelo posible de cambio social en Tarrío se manifiesta en la creencia de que el espacio de la prueba será proveedor de aquello que el contexto no provee.

A partir de las metarreflexiones de ambos creadores -en tiempos y contextos diferentes- en este escrito, hemos podido seguir la pista de una serie de interrogantes acerca del campo del ensayo teatral. Tomando como base una serie de reflexiones surgidas en la detención de la acción, las tradicionales centralidades del campo escénico -enfocadas en los roles- necesitaron ser suspendidas al notar que si no hay ensayo no hay lenguaje ni campo crítico que sostenga las praxis escénicas. Esto parece dar cuenta de que cuando el quehacer teatral se encuentra atravesado por situaciones puntuales que retienen lo actual (Deleuze 2005) aparecen potencias que podrían instalar el encuentro desde un nuevo real.

Si bien la coyuntura colaboró con esta evidencia, dentro del campo teatral nacional, son varios los creadores y creadoras que han cuestionado el halo misterioso que cubre a este momento de prueba de todo proceso de creación. Queda aún mucho de ese “coto cerrado de mitos” (Ure) por develar, especialmente ese silencio que ronda ante la posibilidad de acceder al idioma específico que circula en el ensayo y luego muere, sin necesidad de ser recuperado nunca.

* **Carla Pessolano** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté. Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC y Licenciada en Actuación por la UNA. Forma parte del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. En la actualidad dicta junto a Martín Rodríguez el seminario "Dramaturgia, cultura y sociedad en América Latina" en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. La investigación que lleva a cabo desde hace años contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de la misma ha realizado una estadía de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna, en Austria. Actualmente lleva a cabo su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET y forma parte del Programa Postdoctoral en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

- Cappa, Bernardo (14 de julio de 2018). Comunicación personal.
- Cauquelin, Anne (2015). *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires:
- Adriana Hidalgo Editora.
- Castro, Juan Pablo (2016). "El juego y el hecho vivo. Entrevista con Gustavo Tarrío".
- Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. En
- <https://www.revistatransas.com/2016/06/28/el-juego-y-el-hecho-vivo-en-trevista-con-gustavo-tarrio/>
- Deleuze, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (1998). "El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, Carla (2020). "Gustavo Tarrío y el teatro en pandemia. Nota y entrevista a Gustavo Tarrío" *Página/12 Suplemento RADAR*. En <https://www.pagina12.com.ar/294129-gustavo-tarrio-y-el-teatro-en-pandemia>
- Pessolano, Carla (2021). "Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo" *Revista Panambi. Universidad de Valparaíso*, No. 13, 87-98.
- Rodríguez, Martín (2000). "La puesta en escena emergente y su futuro". En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- Tarrío, Gustavo (2020). "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*. En <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY>
- Tarrío, Gustavo (2022). Comunicación personal.
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Ure, Alberto (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

XX

**Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de
“lo maravilloso” en la literatura infantil y juvenil
(LIJ) de terror y humor publicada en el contexto ar-
gentino desde el siglo XX en adelante**

Las reescrituras de Silvina Ocampo: análisis de las variaciones editas en *La naranja maravillosa*

Florencia Lila Sorrentino*

Introducción

La crítica genética (De Biasi, 1996; Gresillon; Hay, 1994; Lois, 2001, 2005, 2014) como la ciencia que estudia los manuscritos modernos tiene como objetivos la reconstrucción de los procesos escriturales a partir de una serie de procedimientos con el fin de conformar un *dossier* genético y, en segundo término, la construcción de sentidos en torno a esa primera fase heurística. Si bien la investigación geneticistas privilegia el trabajo sobre manuscritos, en algunos casos, las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos publicados permiten seguir la génesis de una obra a través de la variación edita (Lois, 2001).

En este trabajo me propongo realizar un análisis de las variaciones editas en la obra de Silvina Ocampo. El corpus textual de análisis está conformado por la selección de uno de los cuentos de la autora publicado en el libro *La naranja maravillosa* (1977) destinado a un lector infantil y juvenil, y su antecedente édito escriturario, “Las dos casas de Olivos”, publicado por primera vez en 1937, en su libro *Viaje Olvidado*. Se desarrollará el trabajo a partir de dos ejes: en primer lugar, la delimitación de ambos contextos de escritura y publicación y, en segundo lugar, el análisis de las variaciones textuales y los indicios de “lo maravilloso” en la reescritura con el fin de reflexionar acerca de la construcción de sentidos.

La obra como proceso

Desde la perspectiva de estudio de la génesis textual y la crítica genética, los materiales escriturales se dividen en tres categorías: materiales

prerredaccionales, materiales redaccionales y versiones editas sucesivas con reescrituras. Para el análisis llevado a cabo en este trabajo, nos posicionamos en la tercera de las categorías que implica la reescritura realizada por la misma autora de un texto publicado en su primer libro. Los escritos presentes en *La naranja maravillosa* (1977) son, en su mayoría, variantes textuales, re-ediciones de cuentos que publicó la autora en diferentes libros y que reúne en este nuevo volumen con la consideración de un nuevo destinatario ya no adulto sino infantil. En este libro, Silvina Ocampo seleccionó algunos de los cuentos de *Viaje Olvidado* (1937), *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970).

Es necesario considerar que el nuevo volumen no se postula como una publicación “corregida” o “revisada” por la autora (y/o editor/a) sino que es una adaptación realizada con el objetivo de enmarcar sus cuentos dentro de la denominada Literatura Infantil y Juvenil (LIJ). El libro, acompañado por el subtítulo “Cuentos para chicos grandes y grandes chicos”, reúne dieciséis cuentos entre los cuales dos fueron transferidos sin modificaciones: “El moro” y “Ulises”, y otros fueron escritos exclusivamente para la publicación. En este trabajo nos centramos en las variantes para registrar los nuevos sentidos que éstas le otorgan a su obra. La observación de esas reescrituras nos permitirá hipotetizar sobre la concepción de Ocampo acerca de la LIJ, sobre las influencias de los estudios en este campo presentes en los años 60 y 70, y sobre las representaciones acerca de la infancia que allí se construyen. Élica Lois (2014) sostiene acerca de la investigación geneticista:

su objetivo no es responder a la pregunta “¿cómo es este producto textual?”, sino más bien plantearse cómo surge el discurso, una cuestión que no es independiente de un momento de la historia cultural en el que se produce un incremento de la reflexión analítica. En este sentido, la

dinámica teórica de esta línea de investigación es inseparable del proceso histórico en el que se inserta (págs. 59-60).

Viaje Olvidado publicado en 1937 se postula como el primer libro de la autora a sus 34 años. Es interesante notar la irrupción provocativa en la escena literaria que ejerce Ocampo en una época en la cual las mujeres no participaban activamente en el mundo cultural y político. La autora tuvo una formación privilegiada al formar parte de una familia aristocrática de la época y se evidencia en ella las influencias de sus relaciones cercanas como las de Adolfo Bioy Casares (su esposo) y Jorge Luis Borges, junto a quienes escribió en colaboración. En la publicación de 1937 –y en toda la obra de Silvina Ocampo– la presencia de la infancia se convierte en un eje ineludible. En *Viaje olvidado* se exhibe una niñez envuelta en misterios, muertes, accidentes con visos de asesinatos; una infancia en soledad, inquietante, extrañada del mundo adulto que, además, no repara en ella.

Por otro lado, *La naranja maravillosa* se publica en 1977, momento caracterizado por los inicios de la Última Dictadura Militar (1976-1983) en la Argentina. A comienzos de la década del 70, Ocampo inicia su incursión en la LIJ con *El caballo alado* (1972); luego, *El cofre volante* (1974) y *El tobogán* (1975). Es decir, *La naranja maravillosa* se publica no solo en un momento que evidencia la vasta experiencia escritural que la autora ha conseguido a sus 74 años en relación con la literatura para adultos sino también sus inicios en aquella destinada al lector infantil y juvenil. Igualmente, su antecedente en esta incursión se encuentra en los años 50 con algunas publicaciones para las revistas *El Hogar y Mundo infantil*.

En la década del 60 se hacen visibles diferentes polémicas en torno a la literatura infantil en relación a la priorización del adoctrinamiento de la infancia por sobre la función estética (Fernández, 2014: 95). Mirta Gloria Fernández en *Los devoradores de la infancia* (2014) dis-

tingue dos vertientes ligadas al campo de la LIJ en esos años: una pedagógica emparentada con la escuela que “elide lo supuestamente traumático y adjunta valores acordes con la moral de la época” (p. 95) y otra, que tendrá un rol crucial en la década del 80 caracterizada por el cuestionamiento a la falta de autonomía de la LIJ con respecto a la enseñanza.

Teniendo en cuenta esta discusión, dentro de la colección *La naranja maravillosa* se observa el cuento “La sogá”, publicado por primera vez siete años antes en *Los días de la noche*. Este texto es uno de los cuentos fantásticos de Silvina Ocampo más difundidos en colecciones y manuales escolares en la actualidad.²⁰⁷ En la primera versión del cuento, el personaje principal, Toñito, juega con una sogá a la que se le atribuyen las características propias de un animal. El desenlace es trágico: la sogá asesina al protagonista clavándole su lengua en el pecho. Élica Lois (2014) explica que hay una distinción entre:

espacios variantes y espacios invariantes (masa escritural conservada a lo largo de sucesivas reformulaciones), ya que, apuntando a la interpretación global de un proceso de escritura, hay que tomar en cuenta tanto lo que se modifica como lo que se conserva (p. 75).

En la versión editada por Ocampo para niños, hay un espacio invariante en el cual la sogá continúa con las características propias de una serpiente pero el desenlace es el espacio variante significativo del relato ya que la sogá no asesina al niño sino que es llevada al zoológico. Esta elisión del asesinato ofrece una concepción por parte de la autora acerca de la necesidad de suprimir la muerte o mejor, el asesinato, en

²⁰⁷ Algunos ejemplos de los manuales y colecciones en los que aparece el cuento: *Lengua I* (2008), Ed. Santillana; Cuaderno 1, Ciclo Básico, de la colección *Seguimos Educando* (2020), diferentes ediciones de la Colección *Leer X leer*, los dos últimos publicados por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación; entre otros.

los libros destinados a niños y jóvenes. Sin embargo, a continuación, problematizaremos en el análisis genético del corpus, la mirada de la autora en torno a los desenlaces trágicos.

Análisis del corpus textual

Entre los textos seleccionados para el análisis se exhibe una variación desde el título. El cuento a analizar publicado en *Viaje Olvidado* es nombrado como “Las dos casas de Olivos” (Texto 1) y en la reescritura la autora lo titula “Los dos ángeles” (Texto 2). El espacio invariante del adjetivo numeral “dos” destaca la permanencia en torno a la significación de lo doble que persistirá como dicotomía a lo largo del relato. Y, por otro lado, hay una elisión de la ubicación geográfica que puede deberse a que el nombre Olivos podría no resultar significativo para un lector infantil, a diferencia de lo que la palabra “ángel” puede representar en relación con los discursos propios del campo religioso ligados a la idea de protección y bondad.

Para un análisis en detalle, transcribiré algunos fragmentos representativos de la variación. En el siguiente cuadro, analizaremos la Proposición inicial que, desde la teoría narratológica de Adam y Lorda (1999), incluye las circunstancias espacio-temporales, los agentes y los acontecimientos.

Las dos casas de Olivos (texto 1)	Los dos ángeles (texto 2)
[Párrafo 1] En las barrancas de Olivos había una casa muy grande de tres pisos, en donde no vivían más de cinco personas: el dueño de casa, su hija de diez años, una niñera, una cocinera, y un mucamo (sin contar el jardinero que vivía en el fondo de la quinta). Había cuartos inhabitados, enormes cuartos con persianas siempre cerradas de humedad, cuartos llenos de miniaturas de antepasados y cuadros ovalados en las paredes. El jardín era espacioso con árboles altísimos. Sólo una cosa preocupaba al dueño de casa y era la improbabilidad de conseguir frambuesas; en ese jardín crecían flores, árboles frutales, había hasta frutillas, pero las frambuesas no podían conseguirse. [Párrafo 2] En el bajo de las barrancas de Olivos, en una casita de lata de una sola pieza vivían cuatro personas: el dueño de casa y sus tres nietas: la mayor tenía diez años y cocinaba siempre que hubiera alguna cosa para cocinar.	[Párrafo 1] Había una vez hace muchos años en las barrancas de Olivos una casa grande de tres pisos en donde vivía una chica de diez años llamada Lila. En esa casa había cuartos inhabitados y húmedos, con persianas siempre cerradas, cuartos llenos de miniaturas de antepasados y cuadros ovalados en las paredes. Las muñecas dormían en los rincones. El jardín era enorme, con árboles altísimos. Sólo una cosa preocupaba al dueño de casa y era la imposibilidad de conseguir frambuesas; en ese jardín crecían flores, árboles frutales, hasta verduras; pero no podía conseguir frambuesas. Cuando salía a trabajar, en la oficina, con sus empleados, hablaba de las frambuesas. Cuando soñaba, soñaba con frambuesas. [Párrafo 2] En el bajo de las barrancas de Olivos, en una casita de latas, de una sola pieza, vivía con su familia una chica, que se llamaba Violeta: tenía diez años y cocinaba, siempre que hubiera algo para cocinar. Sólo una cosa preocupaba al dueño de esa casa: la imposibilidad de conseguir un salpicón de pavo. En sus horas de trabajo hablaba con

[Fragmento del párrafo 3] Y sucedió que esas dos chicas se hicieron amigas a través de la reja que rodeaba el jardín.	sus compañeros de su plato favorito. Quería salpicón y le daban bagres. [Párrafo 3] A través de las rejas que rodeaban el jardín se conocieron y se hicieron amigas.

En primer lugar, es significativa la inclusión de la fórmula de inicio en el segundo texto, “había una vez hace muchos años”, que remite a la matriz de los relatos folklóricos. María Inés Palleiro (2018) explica que:

(...) hay también una tensión entre la contextualización espaciotemporal precisa de los relatos y su localización en un *illo tempore* indefinido, representado por el “Había una vez” situado fuera del tiempo de la historia, que se compatibiliza cuando consideramos la estructura compositiva de la narración folklórica, descrita por Mukarovsky (1977) como combinación de núcleos sémicos heterogéneos (p. 17).

Por lo tanto, este tipo de fórmulas caracterizan al relato folklórico y, a su vez, establecen un vínculo de sentidos con la estructura espaciotemporal al ser esencialmente indeterminada. Considerando que los géneros discursivos son enunciados relativamente estables elaborados en la praxis humana (Bachtin, 1982), se puede identificar en el relato folklórico una composición, un estilo y un contenido temático que

las vincula y determina su especificidad. A saber, hay una serie de características comunes como la ausencia de descripciones en relación a los distintos objetos del mundo construido y/o una caracterización de esos objetos a través de un único atributo. También, en relación a su estructura, se observan repeticiones que implican un ritmo binario o ternario en relación con las exigencias de la narrativa oral.

De las características propias del relato folklórico, la fórmula de inicio es la única presente en la variante de Silvina Ocampo. Según Louis Hay (1994), los estudios genéticos se proponen comprender los escritos más allá del creador sino en relación a los conocimientos históricos con respecto al contexto de producción (p. 14). La LIJ ha tomado diferentes elementos de los relatos de tradición oral y, por lo tanto, se observan las influencias del contexto de producción en una época de importante producción, discusión y hasta recopilación de relatos folklóricos como lo es el trabajo de Berta Vidal de Battini en la época. Ahora bien, la incrustación solamente de la frase inicial sin atender a una adaptación completa en torno al género discursivo resulta inconexa. Entonces, podríamos pensar que funciona como una burla a los relatos presentes en la época al observar la estereotipia de las fórmulas de inicio y de cierre. Si bien la literatura de la autora se caracteriza, en parte, por la presencia del horror, también, se puede observar el humor en muchos de sus relatos en los cuales los personajes niños se ríen ante sucesos macabros como es el caso de “El vestido de terciopelo” (1959). Por otro lado, la autora no se muestra ajena a la fijación de los relatos folklóricos y sus variantes para niños ya que 1988 publica “Jardín de infierno”. Allí Ocampo reescribe la historia de “Barba azul” a partir de la incorporación del humor al invertir la categorización de los personajes.

Otra de las variaciones significativas que aparecen entre “las dos casas de Olivos” y “los dos ángeles” es la presencia de los nombres propios de las niñas en la versión para niños. Como vemos en el texto 2, el

primero de los personajes que aparece es Lila, la niña que vivía en la casa lujosa y, en el segundo párrafo, se describe a Violeta, la niña que vivía en la casa de latas. La relación binaria que observamos desde el título se expande en diversos opuestos: Barrancas de Olivos (en donde vive Lila)/ el bajo de las Barrancas (en donde vive Violeta), la casa lujosa (en donde vive Lila)/la casa de latas (en donde vive Violeta), una casa de tres pisos y cuartos inhabitados (en donde vive Lila)/ una casa de un cuarto (en donde vive Violeta). Estos binomios se mantienen en ambas variantes; sin embargo, en el texto destinado al público infantil, la oposición se acentúa: el nombre propio que se les otorga reemplaza la denominación general de “niñas” de la primera versión. Esta variación ofrece nuevos significados: la oposición más explícita se da entre la claridad como extremo de la gama de colores representada por el lila y la oscuridad del violeta que encarna la niña que está en los bajos y vive en la pobreza. También, otra acentuación de la dicotomía se observa en la incorporación del “dueño de casa” del lugar en donde vive Violeta. En la primera versión el deseo solo estaba en la figura del dueño de la casa de las Barrancas quien expresaba a sus empleados su única preocupación: sus sueños de frambuesas. En la versión para niños, el dueño de la casa de latas también tiene deseos pero estos les son expresados a los compañeros de trabajo -y no a sus empleados- destacando la diferencia de estatus social. En ambas versiones, las dos niñas se conocen y se hacen amigas a través de la reja de la casa de Lila completando con la dicotomía del adentro/afuera en la serie de oposiciones.

Hay (1994) explica que es importante distinguir entre las variantes ligadas que son aquellas que se integran en redes de relaciones más complejas y que es necesario establecer para desentrañar los significados de las reescrituras, de las variantes puntuales. Al respecto de las últimas, hay una serie de sustituciones de diferentes términos. Se reemplazan palabras más propias de un registro adulto como se puede ob-

servar en el caso del adjetivo “espaciosa” que es sustituido por la palabra “enorme”. También se reemplaza el sustantivo “frutillas” por el de “verduras” ya que en la primera versión el “dueño de casa” tenía frutillas pero, además, quería frambuesas. Esta sustitución puede deberse a la similitud entre frambuesas y frutillas, y la consecuente complejidad en su distinción en un relato para niños.

Por otro lado, en relación a la conformación sintáctica, en la versión destinada al público infantil, se incluyen sujetos expresos, construcciones espacio-temporales, oraciones que buscan completar el sentido. Este es el caso de la variación entre un fragmento del primer párrafo del texto 1: “Había cuartos inhabitados, enormes cuartos con persianas siempre cerradas de humedad” y el segundo texto ya que en la variante se adiciona la referencia espacial al comienzo de la oración: “*En esa casa* había cuartos inhabitados y húmedos, con persianas siempre cerradas”. Además, se elimina la utilización del hipérbaton “enormes cuartos” al ser un orden más propio del género lírico presente en la escritura de la autora y se introduce una sintaxis más prosaica y sencilla en la versión para niños: “cuartos inhabitados y húmedos”.

A lo largo del desarrollo, el relato mantiene la secuencia argumental ya que en ambas versiones se narran los encuentros entre las niñas y se caracteriza a los ángeles de la guarda que cada una de ellas tiene. En esas reuniones se evidencia el deseo de cada una por experimentar la vida de la otra y ese deseo se materializa en una mutación física ya que poco a poco se vuelven semejantes en apariencia exceptuando por los pies y las manos que, en el caso de Lila, son más claros y pequeños, y que Violeta resuelve a fuerza de lavandina. La presencia del maravilloso se mantiene en la metamorfosis como respuesta a la insatisfacción de la niñez por el mundo adulto que se observa en sus miradas acerca de las vivencias pero, fundamentalmente, en la construcción

de espacios como lugares indeseados. Enrique Pezzoni (1977) en el prólogo a *La naranja maravillosa* dice:

la presencia inmediata de lo maravilloso se ofrece a los niños como la pura alegría del reconocimiento, ajena a toda maniobra de persuasión: los niños corroboran la existencia de un orden para ellos habitual sin que los aliente la promesa de recompensas ni los intimide la amenaza de aventuras aleccionadoras (es decir, partidarias de un orden adulto) (p. 7).

La Re-acción ante el planteo de la intriga (Adam y Lorda, 1999) se observa en la decisión de intercambiar sus ropas (y sus nombres) y vivir cada una la vida de la otra. Según Pezzoni (1977), el niño en Silvina Ocampo es capaz de transformar el mundo en la imagen de su deseo (p. 8). El problema se presentará en forma de olvido ya que en las operaciones de intercambio no tienen en cuenta a sus ángeles guardianes: “¡Pero se olvidaron de cambiar de Ángeles Guardianes!” (texto 1)/ “Se olvidaron de cambiar los ángeles de la guarda” (Texto 2).

Por último, la variación más notoria la podemos observar en el desenlace de las variantes:

Las dos casas de Olivos (texto 1)	Los dos ángeles (texto 2)
[párrafo 11] Se oyó lejos, lejos, el galope de un caballo entre la tormenta y un rayo y otro rayo hicieron lastimaduras de relámpagos, duras incisiones de fuego. [párrafo 12] La chica se bajó del caballo y se desmayó en la puerta de la casita de lata. La marea subía muy cerca; en ese instante oyó un rayo sobre el animal que, disparando con un relincho de crines deshilachadas, quedó tendido en el suelo negro. En el jardín el otro rayo cayó sobre la otra chica, mientras el Ángel la protegía de los resfríos confiadamente, pensando que la casa tenía pararrayos desde tiempo inmemorial. [párrafo 13] En la puerta de la casita de lata la otra chica no pudo resistir el frío y se fue al cielo después de la tormenta... [párrafo 14] Había mucho canto de pájaros y arroyos a la mañana siguiente cuando subidas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas. Las dos chicas	[párrafo 19] Se oyó de lejos el galope del caballo en la tormenta y un rayo y otro rayo hicieron lastimaduras en los árboles. [párrafo 20] Lila se bajó del caballo y se desmayó en la puerta de la casita de latas. La marea subía; en ese instante el animal disparó y relinchó con sus crines deshilachadas; cayó un rayo sobre él y quedó tendido en el suelo. En el jardín el otro rayo cayó sobre Violeta, mientras el ángel de la guarda la protegía de los resfríos, pensando que la casa tenía pararrayos. [párrafo 21] Había mucho canto de pájaros y de arroyos a la mañana siguiente cuando montadas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. Ni había casas ni grandes ni pequeñas, ni de latas, ni de ladrillos, el cielo era un gran espacio azul sembrado de frambuesas y de millones de otras frutas. Las dos chicas se internaron adentro y más adentro del cielo, hasta que desaparecieron. Y fue allí donde se transformaron en ángeles guardianes, para volver a la tierra con alas muy blancas y celestes, nadando como si el aire fuera el mar. Tuvieron esta conversación:

se internaron adentro y más adentro del cielo, hasta que no se las alcanzó a ver más.	-Somos ángeles de la guarda, pero ¿de quién? [párrafo 22] -Cuando estemos en la tierra sabremos: por ahora somos nuestros propios ángeles. [párrafo 23] -¿Dónde encontraremos a nuestros protegidos? [párrafo 24] -No te preocupes. Siempre habrá alguien a quien proteger en el mundo- dijo el ángel Violeta. [párrafo 25] -Si no encontramos a nadie- dijo el ángel de Lila- seremos los ángeles guardianes de nuestros ángeles.

En principio, es necesario notar el incremento en el número de párrafos en la variante destinada a los niños. Esta variación se debe a que los párrafos en el segundo texto son más breves, con oraciones simples en lugar de complejas. Además, se incluye el discurso directo en la incorporación del uso de guiones de diálogo (ausentes en la primera versión) y la eliminación de discursos mediados por comillas, discursos indirectos y/o narrativizados. Noemí Ulla en su libro *Encuentros con Silvina Ocampo* (2003) explica que la autora decía que los diálogos debían ser escritos acercándose más a la inocencia de los niños que hablan de una manera muy rápida, con la confianza de que no hay que explicar todo.

Ahora bien, en las dos versiones ambas niñas mueren. La diferencia la encontramos en el párrafo 13 de la primera versión en el cual se exhibe que Lila muere a causa del frío. Este párrafo está elidido en la variante para niños y es el único párrafo eliminado completamente. En esta

operación, Ocampo suprime la crudeza de la imagen de la niña que “no pudo resistir el frío y se fue al cielo después de la tormenta”. Sin embargo, la muerte de ambas niñas sigue presente pero, podríamos decir, matizada.

La variación más notoria se desarrolla en los fragmentos adicionados a la variante. En el mismo párrafo en donde termina el texto 1, la autora, en el texto 2, agrega una oración en la que se lee una suerte de explicación o aclaración de lo sucedido y, además, una resignificación de la muerte. Si en la primera versión el texto finaliza con: “Las dos chicas se internaron adentro y más adentro del cielo, hasta que no se las alcanzó a ver más”, en la variante las niñas también van al cielo pero, además, se convierten en ángeles guardianes “para volver a la tierra”. En el cuento para niños el final se atenúa ya que no desaparecen en el cielo sin más explicaciones sino que se convierten en ángeles y volverán, de este modo, al espacio de lo conocido. Observamos que la modificación no está ligada a la exhibición de la muerte en un cuento para niños sino en la preocupación sobre el vacío posterior a ella que debe llenar con palabras ofreciendo una explicación del orden de lo maravilloso o incluso mítico pero, esencialmente, tranquilizadora. Este interés por resignificar la muerte haciendo hincapié en el momento posterior, se evidencia también desde el título ya que, en esta variante, se destaca la transformación de las niñas en un par de ángeles guardianes.

Daniel Balderston (2009) dice que hay una impronta de lo religioso en Ocampo que tiene, además, su aspecto ortodoxo, el de la presencia de la religiosidad católica en sus textos. Sin embargo, éstos no son los cuentos de una beata, “pero tampoco se alejan mucho de cierta beatería” (p. 81). Es decir, el tema católico está presente en la obra de Ocampo pero lo vacía de contenido. En este caso, el aspecto religioso lo observamos en la explicación acerca del viaje al cielo acentuándose en el segundo texto ya que las niñas se convierten en ángeles. Y, a su

vez, en el espacio invariante de ambos relatos, la impronta católica se exhibe a partir de la presencia de los ángeles de la guarda que duermen en el pasto y que, por un descuido, no protegen a las niñas vaciando así de contenido las creencias y acentuando la ridiculez que, en cierto modo, puede responder a las creencias arraigadas en la sociedad argentina.

Por último, en el segundo texto se agrega el diálogo entre ambas niñas que se preguntan acerca de quiénes serán sus protegidos y la respuesta se dirime en dos posibilidades. La primera de ellas, es que esta duda la develarán una vez que lleguen a la tierra ya que “siempre habrá alguien a quien proteger en el mundo” y, la segunda opción, vinculada con el universo de lo fantástico pero que a la vez entrelaza los aspectos propios del campo de lo trágico y lo humorístico, es la posibilidad de ser también ángeles de sus propios ángeles -que no lograron protegerlas por quedarse dormidos-.

Conclusión

Élida Lois (2014) explica que si bien las variantes que se observan en reediciones a menudo revisten el carácter de “retoques” (ajustes de cabos sueltos), no faltan versiones sucesivas intensamente reescritas (p. 29). A lo largo del trabajo hemos visto cómo Silvina Ocampo elimina fragmentos, los modifica en relación a sus estructuras sintácticas y semánticas, matiza algunos enunciados y decodifica algunos sentidos del lenguaje figurado en función del nuevo destinatario de sus cuentos. Sin embargo, la esencia oscura de su prosa sigue presente en los relatos para niños. La muerte no es eliminada sino que se complementa y se problematizan las concepciones y explicaciones acerca de aquello que sucede después de la vida en la Tierra. El mundo adulto siempre buscó ofrecer explicaciones a través de historias: convertirse en ángeles de la guarda, transformarse en estrellas o viajar al cielo -

desde donde se nos observa- son algunas de las opciones que se les ofrece a los niños ante el vacío de la muerte.

Las variaciones que introduce Silvina Ocampo están en relación con un contexto de producción en el que se dirime la intención pedagógica o el valor estético. Pezzoni (1977) observa la ausencia del tono protector, paternalista, que se registra en buena parte de la literatura infantil de la época. Él dice: “¿”infantil” porque se dirige a los niños o porque está escrita en lenguaje deliberadamente pueril, envasado con la melaza de los diminutivos?” (p. 9). Si bien podemos observar un intento de matizar ciertos aspectos, Ocampo buscó incrementar las diferencias entre las niñas hasta lo hiperbólico, sin eludir momentos de gran crudeza como aquel en el que la niña pobre decide aclararse la piel con lavandina o, precisamente, el de la muerte de ambas niñas. El espacio invariante del horror y la crueldad ante la diferencia social dialoga con una infancia en soledad y a merced de la indiferencia del mundo adulto y, para Silvina Ocampo, estos son aspectos que no puede eliminarse y, aún más, deben acentuarse en la literatura infantil y juvenil.

*** Florencia Sorrentino** es profesora y licenciada en Letras (UBA). Especialista docente de nivel superior en Educación y TIC, y en Educación en Contextos de Encierro. Participa en diferentes proyectos de investigación ligados a la lectura y la escritura –y a su enseñanza- y a la Literatura Infantil y Juvenil. Actualmente, es becaria Ubacyt de maestría (Análisis del discurso). Sorrentino ha publicado diversos trabajos en libros, cuadernos y actas. También ha dictado seminarios y talleres en la UNDAV, la UNSAM y en el ISFD N°1 de Avellaneda.

Bibliografía

Adam, Jean Michel y Lorda, Clara Ubaldina (1999) *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona. Editorial Ariel.

- Bajtín, Mijail (1982) "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Balderston, Daniel (2009) "Silvina y lo religioso" en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (comp.) *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- De Biasi, Pierre-Marc (2007). "What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation" En *Yale French Studies*, n° 89.
- Fernández, Mirta Gloria (2014). "Literatura infantil. La comodidad de la expatriación" en *Los devoradores de la infancia*. Córdoba: Comunicarte.
- Hay, Louis (1994). "La escritura viva", en *Filología*, XXVII, 1-2, op. cit, 5-22 (traducción de María Inés Palleiro).
- Lois, Élica (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicial.
- Lois, Élica (2014): "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y métodos", en *Creneida*, 2, 2014.
- Ocampo, Silvina ([1937]1999). "Las dos casas de Olivos". En: *Viaje Olvidado* en *Cuentos Completos I*, Emecé.
- Ocampo, Silvina ([1977] 1985). "Los dos ángeles". En: *La naranja maravillosa. Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos*. Buenos Aires: Colección Tobogán, Ediciones Orión.
- Palleiro, María Inés (2018) "Capítulo I. El relato folklórico: oralidad, génesis y registro escritural. Algunas consideraciones teóricas" en *La dama fantasma: los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. San Fernando: La Bicicleta, 2018.
- Ulla, Noemí (2003). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Leviatán, 2ª. edición ampliada.

Folklore y polisemia en un álbum de Pablo de Santis

Mirta Gloria Fernández *

La presente ponencia se enmarca en el proyecto de investigación UBACyT 2020/2022, bajo mi dirección, *Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil de terror y humor en el contexto argentino de cambio de siglo*. Como parte de nuestro recorrido a través de la literatura dirigida a la infancia, partimos de la postulación de que el libro-álbum *El verdadero negocio del señor Trapani*, de Pablo de Santis y Hernán Cañelas, de 2012, cuyos códigos escrito y visual, como lo estipula el género, se complementan para el logro del sentido, propone una mirada disruptiva hacia los monstruos míticos y maravillosos provenientes de la tradición oral, complejizando así la idea de un lector infantil al que se lo libra de toda posible ingenuidad.²⁰⁸ El siguiente análisis justifica nuestra postulación.

La obra plantea, desde su inicio, una convivencia aparentemente natural entre lo cotidiano y lo irreal, como así también entre lo real y lo

²⁰⁸ En un libro álbum interactúan, por lo general, dos signos: la imagen y el código escrito en una dialéctica inusual que rompe el pacto de lectura clásico según el cual la imagen ilustra el texto. Un libro-álbum capitaliza, al menos, dos órdenes y los pone a operar en un cruce sustancioso; en lo relativo a la teoría de la lectura, construye un destinatario capaz de incursionar en el análisis discursivo y, a efectos de saciar a ese nuevo lector, lo ubica en una escena en la que la imagen, lejos de ilustrar la palabra, expande, niega o enriquece sus sentidos. Desde una mirada vigotskyana (1995) podríamos hablar de un cambio en la forma de leer ya que el Book Picture, como se denomina en los países anglosajones, exige la utilización de una sumatoria de herramientas semióticas. Es decir, la producción de significado –proceso por el cual el sujeto ordena el mundo– requiere de una percepción desautomatizada. La metaficción, la intertextualidad, la abstracción, el surrealismo, junto al diálogo con diversos productos musicales, cinematográficos y plásticos, forman parte de esa compleja semiosis. (Fernández 2014:43-44).

maravilloso a través de un narrador despojado de toda pasión. En sintonía, la imagen, de corte realista, ilustra un texto esbozado con sencillez, como si no se dijera nada fuera de lo común, de lo cotidiano. Lo vemos en el comienzo:

Un día de invierno un desconocido llegó a la ciudad
y alquiló un local junto a la plaza.
Llevaba poco equipaje a excepción
de un gran cartel que decía:
Tienda de mascotas Trapani.
Nuestra especialidad: animales de cuento y bestias feroces.²⁰⁹



Trapani entrando al pueblo

²⁰⁹ Por convención editorial, los libros-álbum carecen de numeración de páginas en razón de su carácter estético.

Lo mismo ocurre en la siguiente doble página donde podemos observar al señor Trapani detrás de un mostrador mirando sus libros, acaso turbado por la frustración que caracteriza a los negocios recién instalados. Sin embargo, esa misma escena incluye un diálogo, que va a aparecer representada, recién, en la doble página posterior:

¿Qué quiere comprar?

Una mascota. Estoy cansada de perros, gatos y canarios. Quisiera algo distinto.

Recién me estoy instalando. Solo puedo ofrecerle unos pequeños lobos.

¿Lobos? ¿Cómo los de los cuentos?

Exactamente.

¿Y no son peligrosos?

Bueno, son lobos.

La palabra “cuentos”, que podría operar como elemento metaficcional al recordarnos que lo que leemos no es una verdad, produce, a la vez, un efecto inquietante al estar acompañada por “lobos”; la imaginación del lector no descansa porque ciertas señales lo fuerzan a idas y vueltas constantes: “Pero la sonrisa convenció a la señora Lucerna de que todo era una broma, de que los lobos no eran de verdad. Y al día siguiente pasó a buscar a su lobo. Era un cachorro y no daba nada de miedo”.

Atraídos por la maravillosa propuesta, los habitantes no cesan de comprarse pequeños lobos, unicornios, dragones y minotauros. El éxito es rotundo. Ante un público ávido de mascotas, se agotan los lobos, los unicornios y el resto de los animales míticos: “todo lo que Trapani traía lo vendía en minutos”, dice el texto. Incluso hasta aparece en el lago municipal un enorme kraken, cuyos tentáculos, según el texto escrito, divierten a los navegantes de los botes al producir un oleaje semejante al mar. Al instante, la página siguiente, lejos del esparcimiento, muestra una escena bastante perturbadora, emparentada con el género terror:



Los kraken

Conforme pasan los días, los animales van enfureciéndose hasta transformarse en auténticos monstruos ocasionando catástrofes que exigen una fuga generalizada de los habitantes. Ante esta proliferación de desgracias sucesivas, al lector no le queda otra salida que inferir que el verdadero negocio del señor Trapani ha pretendido mucho más que ofrecer mascotas, lo cual develará solo al final de la historia donde un Trapani seguro y firme le sugerirá al absorto y enojado cartero su auténtico objetivo. Quizás el nombre de un odioso protagonista (que se parece más a un antagonista) sea la clave, pero eso no lo sabemos aún.

Por ahora, planteamos que la obra retoma elementos folklóricos maravillosos, en este caso se trata de animales míticos, para resignificarlos en un contexto donde el personaje principal se presenta inexplicable y oscuro, con tendencia a la crueldad, obligándonos a inferir, con vacilación, su significación en la historia. En tal sentido, el narrador reescribe o reinventa a los antagonistas que figuran en el imaginario social, pero nos obliga a preguntarnos ¿Quiénes son los malvados? ¿Trapani, los monstruos, o los humanos aburridos de los perros y los gatos

que, para entretenerse, les ponen moños amarillos a las nuevas mascotas? A continuación, recorreremos algunas pistas para pensar esta curiosa historia a través de su tensión con el cuento folklórico donde los protagonistas son bondadosos, y fácilmente detectables los antagonistas: un rasgo que por cierto atraviesa la historia de la producción dirigida a la infancia.

Para empezar, si el héroe colectivo constituye un tema clásico en la literatura, el antagonista colectivo, representado por los animales míticos que atacan al pueblo, como el que presenta este libro álbum, se masifica recién en el siglo XX a través de productos seriales y cinematográficos como los *walking dead* o los *zombis*. En este caso, nos encontramos con personajes de apariencia simpática que atacan o devoran a grupos humanos tal como ocurre en los cuentos argentinos maravillosos, como la serpiente de siete cabezas que se come a pueblos enteros (Vidal de Battini 1983). Este álbum retoma esa tradición, pero, en rigor, las acciones que componen su trama pertenecen a un tiempo elidido en los cuentos folklóricos maravillosos; estos nos suelen retacear los datos sobre el origen de los gigantes, las brujas, los ogros y los devoradores en general pues las historias tienen inicio cuando el *comegente*, por ejemplo, como aparece nombrado en compilaciones argentinas, ya se ha comido a los habitantes del pueblo, y entonces el héroe sale a combatirlo (524).

En el caso de *El verdadero negocio del señor Trapani* estamos frente a la ausencia de héroes; en su lugar, asistimos a un pueblo que se aburre de sus mascotas, un comerciante portador de un objetivo no necesariamente expuesto o descripto en la obra (o en suspenso) y unos monstruos que se comerán, inevitablemente, a quienes los han comprado como mascotas para su entretenimiento personal. Al respecto, el relato podría estar sugiriendo la avidez de un grupo de consumidores en vías de obtener un tipo de orden que lo rescate de su abulia; y

es entonces cuando el comercio de Trapani podría insinuar sugestivas y quizás polisémicas connotaciones.

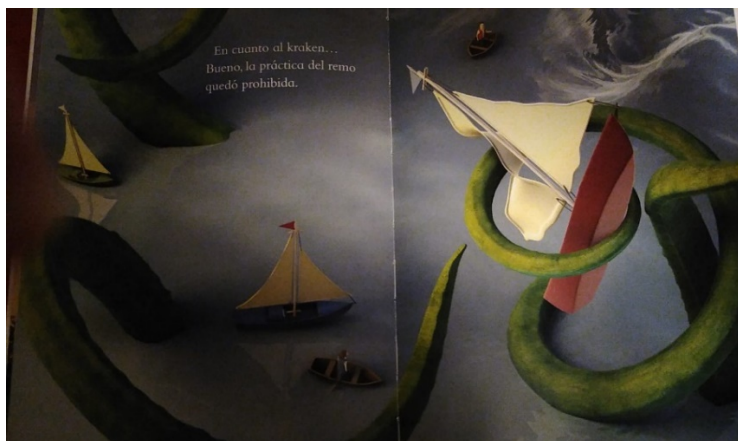
En primer lugar, si el héroe clásico resultaba catártico al luchar por la justicia, su ausencia produce un síntoma de desasosiego; en su lugar, unos personajes carentes de empatía van y vienen por la historia como zombis que demandan nuevas mascotas para su cotidiano u olas agitadas para divertirse en el lago. Paralelamente, resulta curiosa la condensación de lo negativo en Trapani que es el proveedor de las bestias salvajes. No hay héroe y los compradores, aparentemente víctimas de los devoradores, carecen de identidad por lo cual el lector no está convocado tampoco a congeniar con quienes no le han sido presentados. En segundo lugar, interesa reparar en la causalidad de una obra que está marcada por la impiedad ¿Qué hicieron los habitantes del pueblo para ser comidos?; ¿esta pregunta no se parece a la que nos hacemos respecto de la culpabilidad o la inocencia de Caperucita? La imagen de la niña poniéndole un moño amarillo a su recientemente comprada mascota podría ser la respuesta a modo de ironía: los humanos hacen un uso meramente recreativo y frívolo de los animales. Lo cierto es que de pronto estamos frente a un relato que recupera la maldad y la vertiginosa acción que caracteriza al folklórico maravilloso donde no dejan de ocurrir hechos trágicos; pero en el aquí y ahora de este álbum no lamentamos pérdidas humanas puesto que carecemos de protagonistas entrañables, como podrían ser Caperucita o Pulgarcito.

En tercer lugar, como todo buen libro-álbum, *El negocio del señor Trapani* nos obliga a volver atrás las páginas para retomar algunas partes que la ansiedad lectora dejó pasar. Así, imágenes como la de los tentáculos del kraken envolviendo a los arrugados barquitos, que según cuentan los viejos navegantes noruegos, ha poblado los enormes mares del norte por cientos de años, dan cuenta de que la ironía ya estaba presente al principio de la historia: en las letras coloradas del

título, en el rojo pleno de las páginas de presentación, y hasta en la imagen de una jaula vacía y abierta incluida en el libro aun antes de comenzado el relato.



Página de presentación / Tapa



Los kraken desatan su furia

También el verbo “habían crecido” refiriéndose a los unicornios nos deja pensando en pequeños y simpáticos seres que, al crecer, ostentan una impensada peligrosidad que no previmos.



El texto desmiente la inocencia de las mascotas

En un mismo sentido inquietante, se nos aparece la siguiente representación:



Anuncia el peligro

Pero para captar estos avances del relato tuvimos que volver atrás porque acaso no podíamos concebir que una historia de terror tuviera como destinatarios a los niños pequeños, sobre todo contada a través de un libro álbum con simpáticos dibujos de lobitos, unicornios y dragones. A veces nuestras representaciones, sobre todo nuestros estereotipos, no nos permiten deducir aquello que está a la vista. Si todas estas señales no fueron suficientes para que el lector pudiera advertir lo macabro de la historia, el final irrumpe:

Usted sabrá mucho de bestias feroces, pero nada de negocios- le dijo el cartero.

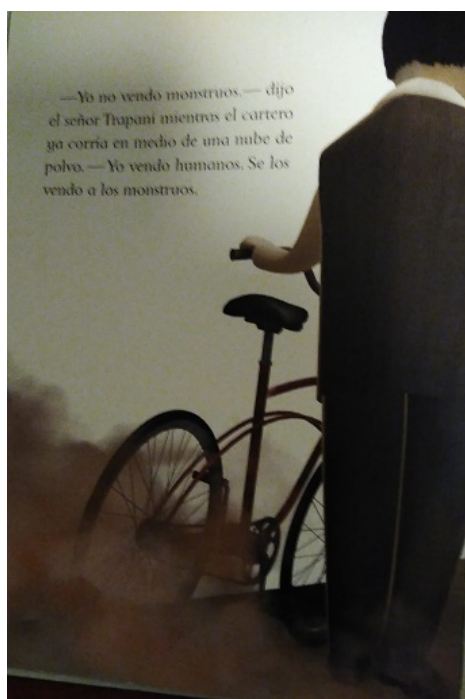
¿Qué le hace pensar eso?

La ciudad está vacía. Usted y yo somos los últimos. Ha acabado con la clientela. Ya no hay quien pueda comprarle un solo animal.

Usted se equivoca, mi amigo- dijo el señor Trapani un poco ofendido. – Ese no es mi verdadero negocio. Se acercó a la vidriera y puso el cartel de cerrado.

En ese momento el suelo tembló. Los minotauros estaban derribando las casas vecinas. El cartero prefirió alejarse de la tienda.

Esta escena final exhibe a Trapani en semejante posición a la que estaba al comienzo de la historia; concretamente, ahora de espaldas, el comerciante de apariencia abúlica parece confesar ante el cartero las siniestras intenciones de su negocio: “Yo no vendo monstruos-dijo el señor Trapani mientras el cartero ya corría en medio de una nube de polvo. — Yo vendo humanos. Se los vendo a los monstruos”.



Trapani retirándose del pueblo

Oportunamente, el narrador se ocupa de informarnos que el cartero ya no estaba escuchando con nosotros los lectores pues “corría en una nube de polvo”, lo cual también había sido dicho con anterioridad cuando “los minotauros estaban derribando las casas vecinas y el cartero prefirió alejarse de la tienda”. La imagen de Trapani de espaldas con su bicicleta lo llevará, impune, a llevar a cabo, en nuevas ciudades ávidas de consumo. Lo deducimos porque la imagen del principio y la del final sugieren un mundo cíclico del cual Trapani entra y sale a su antojo.

Conclusiones

¿Es este álbum de De Santis y Cañelas una historia apegada a lo fantástico, a lo maravilloso o a ambos géneros? ¿Hay una alegoría a la estupidez humana? Creemos al respecto que el libro presenta una correspondencia entre lo real (un pueblo, un vendedor, un negocio, unos clientes ansiosos y aburridos, el consumo) y lo extraordinario (las mascotas provenientes del mundo mítico o del maravilloso). Hay un cosmos que tiene determinadas reglas y unos sujetos que tienen un comportamiento semejante al nuestro; quizás somos demasiado parecidos a esos personajes anodinos e intrascendentes que se aburren sin mascotas. No irrumpe ningún elemento extraño que desequilibra ese devenir tedioso que nos circunda, sino que está allí, es demasiado real. Las mascotas de esta enigmática obra para niños, en la que dialogan el escritor y el ilustrador, nos recuerdan a esos peluches que habitan el espacio infantil. Son tan seriales, tan reiterativos y tan disneyescos que van emparentando cada vez más con lo siniestro. Pero el narrador del álbum se abstiene de juzgar, son especulaciones lectoras.

En cuanto a la literatura infantil, celebramos el poder encontrar, en los estantes de los más chicos, libros que reivindican los cuentos folklóricos maravillosos cuya estética iba acompañada de acción y de suspense, a veces terrorífico. En el caso de *El verdadero negocio del señor*

Trapani, a esos elementos se suma la ironía, profusa característica de la literatura infantil y juvenil del siglo XXI, a través del juego literario sugerido en el nombre propio del antagonista cuya relación con la palabra “atrapan” podremos descubrirla recién al final de la obra. Festejamos también la construcción respetuosa de un lector infantil a quien se considera capaz de realizar operaciones de lectura de cierta complejidad que involucran el develamiento de la ironía y el procesamiento de temáticas a contrapelo de lo que se considera conveniente para la infancia.

* **Mirta Gloria Fernández** es Doctora en Letras, Magíster en Análisis del Discurso (UBA), Especialista en Educación y en Lectura y Escritura; docente de Didáctica Especial en Letras y del Seminario de Literatura Infantil y Juvenil en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Formó parte de equipos técnicos para la elaboración de materiales pedagógicos para los Ministerios de Educación de Nación y de Ciudad de Buenos Aires. Sus libros *¿Dónde está el niño que yo fui?*, *Apropiaciones Descarriadas* y *Hurtar la palabra poética* dan cuenta del rol de la poesía en la auto-percepción de jóvenes en situación de exclusión. Por su parte, *Los devoradores de la infancia*, *Leer y escribir la infancia* y *Como por encanto* (Premio ALIJA 2018) asumen una mirada histórica hacia la relación niñez-literatura. Forma parte de posgrados en las Universidades Nacionales de San Martín y de Misiones, e integra el cuerpo académico del Programa Especialización en Lectura, Escritura y Educación de FLACSO. Es parte del Comité Académico Inter-universitario de los Simposios de LIJ (Universidades Nacionales de Buenos Aires, Córdoba, San Martín, Comahue, Salta, Misiones y Río Negro). Dirige Proyectos de investigación y Voluntariados Universitarios en contextos de encierro.

Bibliografía

- De Santis, Pablo y Cañelas, Hernán (ilustr). (2012). El verdadero negocio del señor Trapani, Buenos Aires, Capital intelectual.
- Fernández, Mirta Gloria (2014). *Los devoradores de la infancia*, Bs As: Comunicarte.
- Vidal de Battini, Berta (1983). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, tomo IV. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-y-leyendas-populares-de-la-argentina-tomo-iv--0/html/01335b46-82b2-11df-acc7-002185ce6064_33.html

Las princesas al poder: relecturas humorísticas de los cuentos de hadas en las obras de Isol y Sole Otero

Paula Ramos*

Introducción

Los cuentos de hadas o cuentos maravillosos suelen ser reversionados en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil, en muchos casos a manera de rescate o por ser textos libres de derechos. Sin embargo, las reescrituras que hoy pueden encontrarse, nada tienen que ver con los orígenes del género. Ligado a la oralidad, el cuento folclórico permitió a la gente común expresar creencias y deseos propios de la época, a través de héroes y heroínas que trasgredían las normas sociales. Luego, en el periodo de transición entre el feudalismo y el capitalismo temprano, la aristocracia se apropió de estos relatos orales para cambiar el punto de vista y mostrar a las clases dominantes de una mejor manera, lejos de la violencia con la cual sometían a los estratos populares. Pero esta no sería la única razón, ya que para Jack Zipes (2001: 27) "Tanto los cuentos folclóricos como los maravillosos han esparcido, por medio de imágenes fantásticas, una palabra acerca de la viabilidad de diversas utopías, y ésta es justamente la razón por la cual siempre han molestado a las clases dominantes." Esta pugna ideológica refleja la censura que los cuentos maravillosos experimentaron en las versiones publicadas en los últimos siglos, ya que la cultura hegemónica intentó construir un nuevo discurso sobre los significados de estas obras. Y, en este sentido, mucha de la producción que circula desde las últimas décadas en nuestro país, sigue la herencia de las versiones de Disney del siglo pasado. Con un ideal romántico y finales felices, estos cuentos dejan de lado la picardía y la crueldad de los originales para dar lugar a fantasías aspiracionales y moralejas didácticas.

Sin embargo, el siglo XXI trajo aparejado distintos cambios sociales y culturales que cuestionan sobre todo el rol de la mujer en la sociedad

y los estereotipos creados en los distintos medios. Las princesas de Disney dejan de ser un modelo positivo y se da lugar a otros personajes relegados en la historia. Se plantea una dura crítica al discurso de casarse, tener hijos y comer perdices como modelo aspiracional de las niñas. Por el contrario, brujas, ogros y otros personajes "malos" comienzan a ser colocados en el papel de héroes y heroínas.

Es en este contexto que surgen dos propuestas literarias argentinas que utilizan el humor para repensar la historia de las princesas desde una mirada más actual, pero sin dejar de lado el componente memético de los primeros cuentos maravillosos. Por un lado, el libro-álbum "La bella Griselda" de Isol, publicado en 2010 por Fondo de Cultura Económica. Por el otro, la compilación del webcomic "Siempre la misma historia" (publicado en formato libro en 2018) de Sole Otero. En la primera obra, la autora apunta a un público infantil, pero que puede ser apreciado por los adultos, gracias al género del libro. Y en la segunda, los cómics de Sole Otero son leídos por un público especialmente adulto, debido a las temáticas que trata y algunos elementos de humor sexual.



La bella Griselda de Isol y Siempre la misma historia de Sole Otero.

Respecto al contenido de las obras, *La bella Griselda* es la historia de una princesa tan hermosa que los hombres pierden la cabeza por ella, es decir, quedan decapitados. Lo interesante del juego que Isol hace en este libro es la incorporación de ciertos elementos macabros típicos de los cuentos maravillosos originales. Por ejemplo, la princesa colecciona las cabezas de sus pretendientes muertos o su propia hija expone la cabeza de la madre como trofeo.



Imagen extraída de *La bella Griselda* (Isol, 2010)

Siempre la misma historia es un libro que compila las tiras diarias que publicó Sole Otero en Facebook en 2015. Allí se pueden encontrar personajes de los cuentos de Perrault, los hermanos Grimm, Andersen e incluso de la mitología griega o historias muy conocidas. En esta obra, la autora hace un paralelismo entre los temas de los clásicos y distintas problemáticas actuales. Los personajes de este webcomic viven en el conurbano, tienen conflictos de pareja o critican la vida adulta desde el punto de vista de los *millennials*. El humor y la cotidianidad se conjugan en un discurso retórico que se asemeja a los memes actuales.



Imagen extraída de *Siempre la misma historia* (Otero, 2018)

En ambos libros, las princesas y su lugar en la historia son el eje de la narración. Mujeres empoderadas, importantes y con deseos se alejan de las princesas débiles y sumisas que necesitaban ser rescatadas. Estas heroínas matan, tienen sexo y discuten de igual a igual con los hombres.

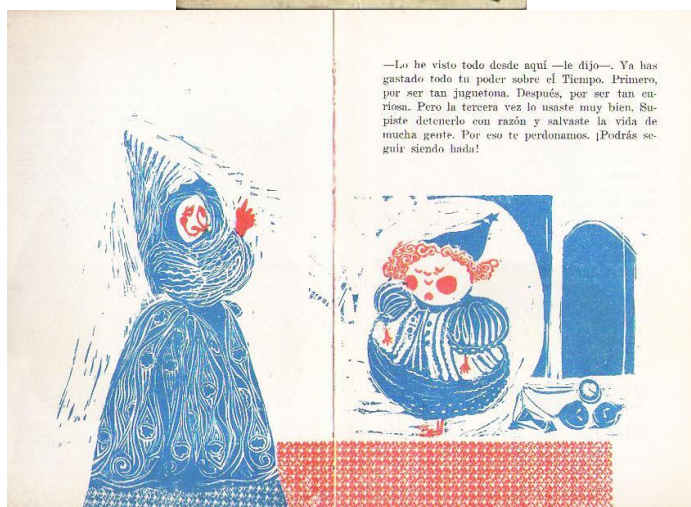
Cabe mencionar que la circulación de estas obras fue a la par de dos hitos importantes que marcaron al actual movimiento feminista argentino. Por un lado, la incorporación en 2012 de la figura de femicidio, como agravante del delito de homicidio, en el Código Penal (es decir, dos años después de la publicación de la obra de Isol). Y, por el otro, la primera marcha del "Ni una menos" (2015) que estableció un camino de lucha contra la violencia hacia las mujeres y consiguió la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) No 27.610 en 2020.

Niñas lectoras, adultas que ilustran

Una obra se concibe a partir de las creencias e intereses que el autor conjuga a la hora de crearla. Tanto su cultura escrita como gráfica permiten no solo desarrollar el universo de la narración, sino también dialogar con otros textos que le precedieron. Interesa a este trabajo poder investigar el trasfondo de las autoras para establecer qué elementos se hacen presentes en su obra actual. Sus infancias y los productos culturales que consumían pueden darnos una idea de las razones de estas versiones subversivas y su estilo visual.

En el caso de Isol, en varias entrevistas, la autora hizo referencia a la importancia que tuvo en su infancia y su formación lectora la colección de *Los cuentos de Polidoro*. Estos libros, que se publicaron entre 1967 y 1968 por el Centro Editor de América Latina (CEAL), eran adaptaciones argentinas de cuentos tradicionales de distintas partes del mundo y se destacaron por la conjunción novedosa y experimental entre texto e imagen. Varios ilustradores destacados participaron de este proyecto, como Sábato, Ayax Barnes, Napoleón, Agi, Chacha, Grillo, entre otros. En una nota para Página/12 de 2011, la autora comenta respecto a la colección que "los ilustradores eran creativos y juguetones, muy conectados con la expresividad y la plástica y excelentes narradores gráficos." También habla de la relación entre esas referencias visuales y su estilo personal actual. En este sentido, se puede ver cómo el lenguaje gráfico sobrecargado de *La bella Griselda* dialoga con la obra de la ilustradora Alba Ponce.

Esta ilustradora trabajaba con la técnica de grabado y, por eso, se destacaban algunas marcas propias de la impresión con tacos de madera como texturas y superposición de tintas en las ilustraciones. Además, sus imágenes presentaban escenarios simples pero con una aplicación excesiva de tramas. Las paletas cromáticas eran reducidas y contrastantes, a partir del uso de colores que, en su mayoría, eran complementarios.



Cuentos de Polidoro 28, "El Hada Globo Azul" ilustrado por Alba Ponce.

Al analizar entonces la obra de Isol se podrá observar cómo ciertos elementos poseen un paralelismo gráfico con las imágenes de Ponce. Por un lado, el uso del fuera de registro, muy propio de las ilustraciones de Isol, que intenta simular un estilo analógico y de estampa. Por otro lado, la aplicación de tramas y, en muchos casos, su superposi-

ción, son utilizadas en planos que juegan con el uso de línea. Funcionan a modo de focalización del elemento principal en la composición (Dondis, 2015) como es el caso de la princesa. La paleta de colores hace una clara referencia con la trabajada por Ponce en "El hada globo azul" (1967): colores complementarios que contrastan y permiten trabajar texturas y tramas que refuerzan el carácter elegante de la monarquía. No son cualquier tipo de tramas las que utiliza Isol, sino que asemejan a los motivos florales y orgánicos típicos del rococó y Luis XV.



Comparación entre el estilo gráfico de Isol y el de Alba Ponce.



Otero es parte de una generación autogestiva (fue integrante del colectivo *Chiks on Comics* que se encargó de visibilizar el trabajo de historietistas mujeres) y "Siempre la misma historia" nació, como se mencionó anteriormente, en paralelo al surgimiento del movimiento "Ni una menos". Sumado a esto, la década del 2010 fue el inicio de la viralización de ideas a través de memes; género extremadamente popular hoy en día y que engloba distintos formatos de producciones. Y, en ese sentido, la obra de Sole Otero hace uso de la efectividad de este tipo de medio mezclado con la historieta.



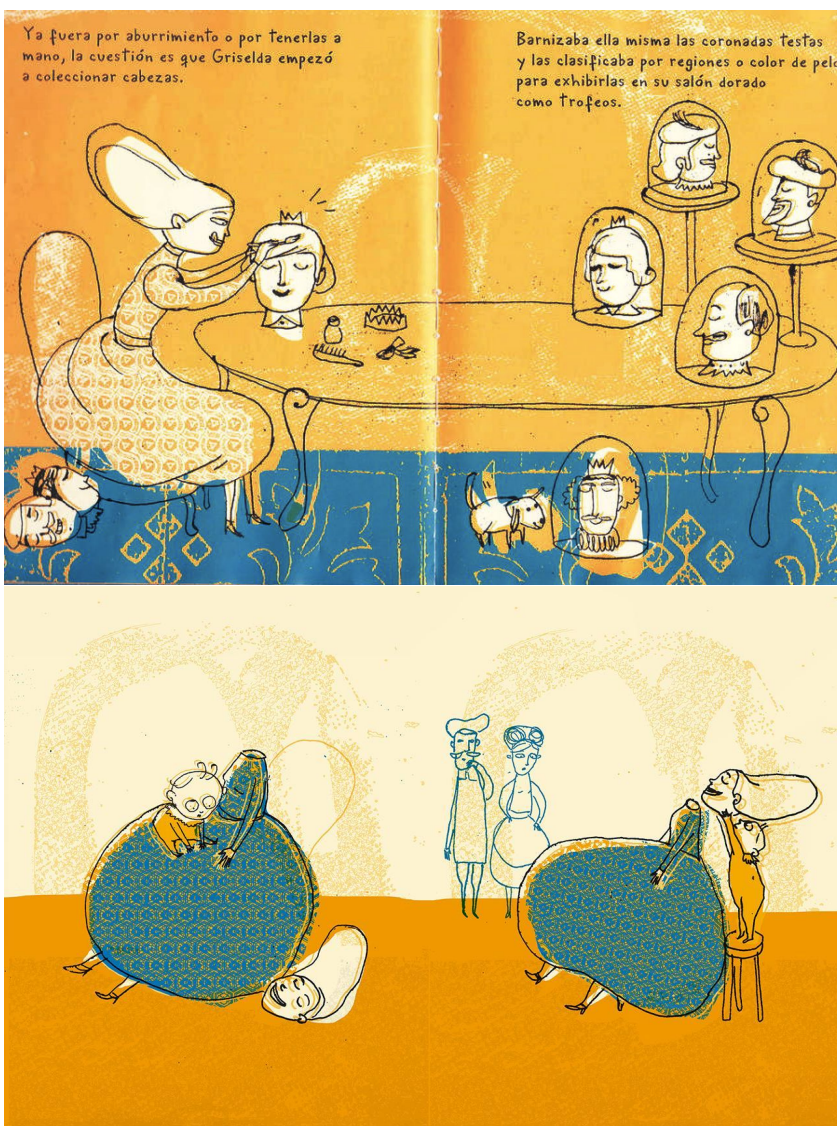
Imagen extraída de *Siempre la misma historia* (Otero, 2018)

El humor como recurso de apropiación

De Santis explica que: "Las dos primeras exigencias del humor escrito son la cercanía del lector y el carácter instantáneo de su mecanismo, el humor funciona en una primera instancia sólo en la inmediatez de tiempo y de espacio" (2000: 1). En este sentido, las obras de las autoras

elegidas le hablan a mujeres y niñas contemporáneas aunque sus temas sean universales. No dejan de lado las propuestas iniciales de aquellas obras a las que parodian, sino que las incorporan para resignificarlas en una mirada actual, más allá de que sus lectoras conozcan o no la referencia.

En el caso de "La Bella Griselda", el componente del humor está dado desde la representación literal de aquello que dice la narración. El famoso "perder la cabeza por alguien" es la razón de esta historia. Los reinos van quedando acéfalos ya que sus príncipes y reyes ven la belleza de Griselda y mueren. La imagen acompaña y complementa el texto escrito. La parodia a los cuentos de hadas se combina con el humor negro en escenas donde se ven cabezas rodantes y a la princesa preparar esas cabezas para su colección. La historia se desarrolla entre el conflicto de Griselda de ser hermosa, pero temida y, a la vez, querer ser amada. La soledad y miedo que infunde esta princesa termina llevándola a tener una cita con un príncipe miope que después de unas horas encuentra el mismo destino que el resto de los hombres. Por último, ese breve romance resulta en un embarazo y Griselda tiene una niña tan hermosa como ella. Sufre en carne propia su poder y pierde la cabeza por su hija. La niña al parecer no desea que la gente le tenga miedo y por esta razón logra relacionarse con otras personas que finalmente la quieren. El cuento termina con la princesita divirtiéndose con sus amigos y armando un rompecabezas, a modo de juego de palabras. Se puede observar a la derecha un elemento de cierre de la historia: la cabeza de la madre colgada como adorno de cacería.



Imágenes extraídas de *La bella Griselda* (Isol, 2010)

Se podría inferir que el nombre de la princesa dialoga con el cuento "La paciente Griselda", cuya historia se remonta al medioevo y fue primero recopilada en el "Decameron" de Boccaccio (escrito entre los años 1350 y 1353). En esa historia, Griselda resiste las crueles y severas pruebas que su marido, el marqués de Saluzzo, le impone para probar que es digna de ser su mujer. Es interesante ver en la obra de Isol como la sumisión está invertida, siendo Griselda la que somete a los hombres a su crueldad. Sin embargo, este tono macabro del cuento de la autora se relaciona sobre todo con las primeras versiones escritas de los cuentos maravillosos, como por ejemplo en la Cenicienta de los hermanos Grimm. Allí las hermanastras se cortan los dedos del pie para poder entrar en el zapato o, también, las palomas pican sus ojos hasta arrancarlos y quedar ciegas, mientras Cenicienta felizmente se casa con su príncipe. Incluso se puede agregar que "La bella Griselda" juega como uno de los mayores exponentes de la crueldad en la LIJ: "Pedro Melenas" (*Der Struwwelpeter*) de Heinrich Hoffmann (1845). El libro contiene historias sobre niños desobedientes que reciben castigos exagerados por sus caprichos. Por ejemplo una niña se incendia por jugar con fósforos, un niño muere de inanición por no tomarse la sopa y a otro que no deja de chuparse los dedos, le cortan los pulgares. Lo hiperbólico de las situaciones y el humor negro se conjugan con ilustraciones que relatan visualmente las desgracias de estos niños. Vale mencionar brevemente que este tipo de humor siniestro sería retomado en 1963, por el ilustrador Edward Gorey y su libro "Los pequeños macabros", un muestrario alfabético que presenta distintas muertes de niños.

Este tipo de elementos crueles y violentos presentes en las primeras escrituras de los cuentos maravillosos quedaron ocultos cuando las versiones empezaron a ser adaptadas para un público infantil. Es por esto que "la Bella Griselda" de Isol rescata parte de los elementos problemáticos de los cuentos de hadas desde un lugar humorístico para sublimar la angustia de la muerte y la violencia. Carranza (2000: 30)

menciona que "en libros destinados a los niños, el humor, y en particular el humor paródico actúa como mecanismo desacralizador incluso frente a objetos culturales de alta estima social (...) en ese doble sentido (...) de burla y homenaje, de homicidio y resurrección."



Imagen extraída de *La bella Griselda* (Isol, 2010)

Por otro lado, en la obra de Sole Otero, el humor está dado por la combinación de los temas universales de los cuentos maravillosos y la realidad argentina del momento. Esto se hace desde un lugar paródico que pretende apelar a la identificación de quien lee y a la vez reflexionar sobre cuestiones cercanas y comunes a todos. Zipes habla de esta irreverencia de los artistas contemporáneos a la hora de tomar los cuentos maravillosos para perturbar a los espectadores y sacarlos de esos preconceptos creados por la cultura hegemónica a lo largo del siglo XX (2014: 265). En las tiras de "Siempre la misma historia", el extrañamiento de elementos actuales dentro de historias situadas en

otro tiempo permite no solo la risa, sino también la reflexión y resignificación de esas historias románticas que se encuentran incorporadas en el imaginario colectivo a partir de las reversiones de Disney.



Imágenes extraídas de *Siempre la misma historia* (Otero, 2018)

La representación de las escenas es simple y fácil de asociar a algún cuento maravilloso famoso, pero lo interesante de la apropiación de

Sole Otero es el entrecruzamiento descarado con temas de feminismo, relaciones de parejas, sexo y cuestiones sociales. Para Carranza "La parodia en la imagen (...) puede actuar así como un mecanismo de autorreferencialidad, donde la imagen revela su ficción, reflexiona sobre sí misma" (2000). La autora apela a un estilo infantil que permite asociarlo a la manera en que los adultos han leído los clásicos. Por otro lado, al igual que otras historietas que circulan de manera virtual, el chiste es resolutivo y efectivo para causar una sorpresa y una fácil interpretación del mensaje que se quiere dar, también en consonancia con los memes que circulan a la par de estas tiras en redes sociales y otras páginas de internet.

Reconstruir princesas o mantener el estereotipo

A la hora de analizar la construcción de los personajes, se puede observar en ambas obras que ninguna de las autoras rompe con el estereotipo de princesa construido sobre todo por los medios hegemónicos del siglo XX. Esto no necesariamente está mal, ya que para Amossy y Herschberg (2001: 66) "los cliché marcan (...) la relación del texto con las representaciones cristalizadas, y su alcance sociohistórico." Es decir que las representaciones de princesas de estas obras están en diálogo con otros discursos del cuento maravilloso insertos en los imaginarios de los lectores.

En el caso de "La bella Griselda", el personaje principal es una mujer adulta, flaca y con vestido acampanado largo. La manera de puntualizar y destacarla en las composiciones es a partir de combinar plano y trama en la ropa, mientras que otros personajes solo quedan en línea. No se observa ningún elemento distinto de otras princesas salvo por la ruptura que hace la narración respecto al comportamiento de una princesa.



Imágenes extraídas de *La bella Griselda* (Isol, 2010)

Con respecto a Sole Otero y sus tiras, el uso de personajes con elementos estereotipados funciona a modo de fácil reconocimiento de las situaciones. Es un juego cómplice entre el público que creció con estas representaciones y el quiebre del extrañamiento que provocan los hechos. Como por ejemplo, Ricitos de oro dándose cuenta que es diferente a los osos porque ellos son progresistas y ella de derecha. O el espejo de la madrastra de Blancanieves diciendole que ella es la única feminista del reino. Por otro lado, el estilo infantil y tierno del dibujo de Sole Otero se combina con temáticas adultas como Caperucita en la cama con Pinocho. Parte del lenguaje también es el trazo expresivo y los planos fuera de registro que muestran la rapidez con la que estos dibujos fueron hechos para ser subidos a internet, pero también el tamaño y cantidad de las viñetas que deben relatar toda la historia en un espacio limitado. Este registro tiene sentido con el tamaño del libro y de los posteos (que debe leerse adecuadamente en un celular), ya que en un formato pequeño tendemos a encontrar delicadeza y no tanto detalle (Nodelman, 1988).



Imágenes extraídas de *Siempre la misma historia* (Otero, 2018)

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto, se podría decir que las obras analizadas plantean una ruptura en el tratamiento de los cuentos de hadas y proponen una resignificación del género. Más allá de que los libros circulan

en distintos ámbitos y pertenecen a géneros diferentes, pareciera que la obra de Isol es un poco menos irreverente que la de Sole Otero, en el sentido de que su final termina en el lugar estereotipado que se le asigna siempre a las mujeres: la maternidad. Si bien es cierto que la princesa muere por la belleza de su propia hija, cabe preguntar si la narración sería más rupturista si la princesa hubiese podido ser feliz con su colección de cabezas y no buscar ocupar el lugar que la sociedad asigna a las mujeres. Esto no quiere decir que la obra de Isol no rompe con una forma de narrar cuentos de hadas, ya que retoma el elemento macabro y pone a la princesa en un lugar de poder y no de mujer dócil que debe ser rescatada.

En el caso de Sole Otero, las aplicaciones son más variadas debido a que el medio así lo permite. Su pertenencia no solo al género de la historieta sino al de los memes, hace que los temas sean más cotidianos y reales, lo cual permite repensar a las mujeres y su poder en las historias.

Finalmente, es importante mencionar que estas obras fueron publicadas en un contexto donde recién se comenzaba a debatir en nuestro país las problemáticas de género en profundidad. Por lo cual, podríamos considerarlas como aportes interesantes en el campo de la literatura para repensar los roles de la mujer en la ficción.

* **Paula Ramos** es Diseñadora Gráfica (FADU-UBA, 2010) e ilustradora. Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional (FADU-UBA, 2015) y Diplomada en Estudios Avanzados de Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM, 2016). Se especializó en diseño editorial, ilustración infantil y análisis de imágenes. Presentó ponencias en el VI Congreso Internacional CELEHIS tituladas “Relecturas de un clásico ruso (El pájaro de fuego) a partir de las ilustraciones” junto a Flavia Krause y “El lado oscuro de la infancia y la polisemia de los libros sin palabras” junto a Mirta Gloria Fernández. Participó como investigadora asesora en el Proyecto UBACyT 2020-2021: Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de lo maravilloso en la literatura

infantil y juvenil (LIJ) de terror y humor en el contexto argentino de cambio de siglo (1990-2015). Dir. Mirta Gloria Fernández.

Referencias bibliográficas

- Amossy, Ruth y Herschberg, Anne (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Carranza, Marcela (2011). “Algunas consideraciones sobre el humor , el carnaval y los libros para niños”. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/2011/03/algunas-consideraciones-sobre-el-humor-el-carnaval-y-los-libros-para-ninos/>
- De Santis, Pablo (2000). “Risas argentinas: la narración del humor”. En: *Elsa Drucaroff (ed.). Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Vol.11. Buenos Aires: Emecé. (493-510)
- Dondis, Donis A. (2015) *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Garrido de Rodríguez, Neli y Ponce, Alba (1967). *El bada Globo Azul*. Cuentos de Polidoro, 28. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Isol (2010). *La bella Griselda*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (24 de abril de 2011). *Había una vez*. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-6989-2011-04-24.html>
- Nodelman, Perry (1988). *Words about pictures*. Georgia: University of Georgia Press.
- Otero, Sole (23 de diciembre de 2016). “Hay mujeres haciendo historietas, somos un montón”. Revista Nan. <http://lanan.com.ar/soleotero-historietistas/>
- Otero, Sole (2018). *Siempre la misma historia*. Buenos Aires: Editorial DÍcese.
- Zipes, Jack (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires: Lumen.
- Zipes, Jack (2014) *El irresistible cuento de badas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

El extraño caso de Poe, Convertini y el señor Valdemar en las escuelas: las intrincadas relaciones entre los clásicos escolares y la literatura juvenil

Laura Daniela Pesenti *

El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar la novela *Ladrón de Vidas* de Horacio Convertini y el libro de la colección Clásicos Contemporáneos en el que la obra aparece inserta. Más específicamente, nos interesa indagar en el modo en el que esta novela se vincula con diversos cuentos clásicos de Edgar Allan Poe. Además, pretendemos observar de qué forma los rasgos propios de la literatura juvenil se hacen presentes en un texto que dialoga con el género terror y qué modos de leer a este género en el ámbito escolar se patrocinan desde esta propuesta editorial, tanto en el caso de la obra de Convertini como de los cuentos de Poe.

Ladrón de vidas es un libro de 2019 que forma parte de la colección *Clásicos Contemporáneos* de la editorial SM. El libro está compuesto por tres partes. La primera es una novela cuyo título se corresponde con el nombre del libro. Esta historia fue escrita por el periodista y escritor Horacio Convertini, quien ya cuenta con otras obras pertenecientes al género terror destinadas al público juvenil (*Los que están afuera*, *El misterio de los mutilados* y *Terror en Diablo Perdido*). La segunda parte del libro se denomina “Viaje al clásico contemporáneo”, y cuenta con varios apartados en los que se explicita por qué es recomendable leer clásicos, la biografía de E.A. Poe y su influencia en la literatura universal, y un análisis literario del cuento “La verdad sobre el extraño caso del señor Valdemar”. Finalmente, el último apartado del libro presenta tres cuentos de Poe: al previamente mencionado se le suman “El corazón delator” y “El gato negro”. Como anexo encontramos, además, la biografía de Horacio Convertini.

La novela *Ladrón de vidas* cuenta con tres personajes adolescentes de 15 años, Pablo, Fernando y Cami (llamados “Los piel de judas” en el barrio). El narrador de la historia es Pablo que, ya adulto, decide revisar los sucesos de su adolescencia debido a que su mano, independientemente de su voluntad, sigue dibujando al extraño personaje que da nombre a la novela: el “ladrón de vidas”. Los sucesos que viven los jóvenes presentan una relación intertextual con el cuento “La verdad sobre el extraño caso del señor Valdemar”, el clásico cuento de Poe. Pablo narra la historia de su amiga y “amor secreto” Camila, quien investiga por qué sus padres han desaparecido hace años en el pequeño pueblo en el que viven. En su búsqueda, cae en las manos del señor Valdemar, que, ante la desesperación de Pablo, único testigo de la situación, la suspende entre la vida y la muerte tal como le sucedió al personaje del mismo nombre en el cuento de Poe. Este *spin off* del cuento nos muestra a un señor Valdemar “ladrón de vidas” que, en alma pero sin cuerpo, reaparece en un pueblito de Argentina. A lo largo del relato descubriremos que él fue quien había vuelto una masa asquerosa a los padres de Camila, en una especie de venganza por lo que a él mismo le ha sucedido en el cuento de Poe. Camila, hospitalizada por el proceso de hipnosis sufrido, con médicos desconcertados ante su caso, se salva gracias a Fernando, el tercero en discordia. Él finalmente se sacrifica por amor: negocia con Valdemar y pasa a ubicar el lugar de Camila, quien logra sobrevivir. De Fernando, nos cuenta Pablo, nunca más se supo nada.

Ladrón de vidas también alude muy brevemente a los otros relatos de Poe publicados en la edición. “Los Piel de Judas a veces hacíamos una fogata en el descampado y nos contábamos los cuentos de terror de un libro que Fernando había rescatado de los desperdicios que traía su padre”, narra Pablo. “El que leía era yo [...] Todavía recuerdo algunas historias: la del corazón de un muerto que no dejaba de latir, la del gato tuerto que se llamaba Plutón” (Convertini 26).

Ciertos rasgos de esta novela nos permiten considerarla una obra típica de la literatura juvenil. Según Bombini y López, las obras pertenecientes a este campo contienen “personajes cuyas edades coinciden invariablemente con las de los lectores” (1992: 28), tal como sucede en este caso con este grupo de quinceañeros. Estos autores afirman, además, que a partir de estas figuras adolescentes que protagonizan los relatos, se llevan adelante “centros de interés” o “temas” que “se presuponen exclusivos del adolescente (el amor, los conflictos sociales, la relación con la autoridad, la guerra, los enfrentamientos generacionales, la justicia, el desarraigo, la necesidad de afecto son sólo algunos de ellos)” (28). Varias de estas temáticas se hacen presentes en la novela de Convertini a través del triángulo amoroso que vivencian los protagonistas, las distintas formas de vincularse que tienen con su familia y sus pares, su situación social (por ejemplo, Fernando trabaja de botellero y vive en una casa muy humilde, y por eso se burlan de él en la escuela), la búsqueda de Camila por conocer su identidad y su historia familiar.

Sin embargo, es importante resaltar que, dentro del ámbito de la literatura juvenil, la obra responde a una subcategoría más específica: se trata de uno de esos libros destinados al público juvenil para ser leídos dentro del ámbito escolar más que por fuera de este. Varias son las pistas que nos hacen pensar a la obra de este modo: antes que nada, se da en el marco de una editorial y una colección de alta circulación en la escuela (*Es tan difícil llegar a Ítaca*, por ejemplo, también perteneciente a *Clásicos contemporáneos* de SM, fue ampliamente leída en escuelas) y es un texto relativamente breve, que es posible abordar en una secuencia didáctica no demasiado extensa. Además, en la página de la editorial encontramos una guía para docentes con propuestas de actividades, materiales y textos teóricos complementarios al libro.

Al tratarse, entonces, de una obra que se edita suponiendo que será abordada en la escuela, podemos sospechar que lx docente es entendido por la editorial como unx mediadorx al que será necesario convencer de que la propuesta puede ser provechosa para el trabajo en el aula. Entendemos que por eso, por ejemplo, se aclara al comentar el argumento de la novela en la guía para docentes que lxs jóvenes protagonistas realizarán “travesuras y bravuconadas *no violentas*” (cursivas nuestras). Parece que en el “corral de la infancia” del que nos habla Graciela Montes, ese corral que “limita las escenas de crueldad, violencia y sensualidad” (19), hay también adolescentes que leen en la escuela. También en la literatura juvenil encontramos esas historias realistas plagadas de “niños como tú” (21) a las que esta autora refiere, solo que esos niños son un poco más grandes. O, al menos, estas representaciones de los docentes mediadores y de los estudiantes adolescentes se ponen en juego en ciertas propuestas editoriales de amplia circulación en la escuela. Incluso el propio autor comenta en una entrevista los tapujos a los que se enfrenta a la hora de escribir literatura para jóvenes:

La narrativa para adultos no tiene, al menos en mí, el imperativo moral. Por ejemplo, el protagonista de mi próxima novela, que sale a mediados de 2020, se masturba espionando a su sobrina adolescente. Me gustan los finales infelices, tanto que alguna vez un amigo me reprochó que hago sufrir demasiado a mis personajes. Ahora bien, eso no me sale tan naturalmente en la literatura infantil y juvenil. No es que me vuelva Heidi, porque en *El misterio de los mutilados* hay torturas, amputaciones y violencia, pero siento que de manera inconsciente subo la barrera de las prevenciones.

Quizá por todo esto, aunque se trata de una novela de terror, no hay escenas sangrientas, violentas, macabras, tan típicas del género.

La propuesta editorial parece querer ser recibida por lxs docentes, además, como una de esas obras que Labeur comenta que suelen leerse

en la escuela “porque a lxs chicxs les gustan” (2019: 55): obras que se leen rápido, que atrapan a lxs jóvenes, que lxs dejan con ganas de seguir leyendo. La guía para docentes antes mencionada aclara, por ejemplo, que “el clima que preanuncia el horror se instala en las fibras íntimas de los protagonistas y se trasmite al lector produciendo mil escalofríos y macabras presuposiciones *que fascinan y atrapan en una vorágine irrefrenable*” (cursivas nuestras).

Sin embargo, en el libro aparecen también tres cuentos de Poe. Cuentos clásicos, esos textos que, como afirma Labeur, son los que las convenciones indican que “hay que leer” en el paso por la escuela secundaria: “textos de larga y sinuosa trayectoria en la escuela, textos que lxs docentes eligen «dar para leer» una y otra vez, textos que en cada una de estas lecturas van adquiriendo nuevas modulaciones” (2019: 31). En estos casos, los límites de aquello que puede leerse en la escuela parecen expandirse. Poe como autoridad literaria tiene las puertas abiertas para el ingreso a las escuelas, aunque en sus cuentos personajes borrachos maten gatos o descuarticen ancianos y le mientan a la policía. Sin embargo, aunque estos cuentos ingresen a la escuela por la puerta grande, una vez adentro, no todo pareciera ser tan sencillo a la hora de abordarlos. No es una novela que se lee “porque a lxs chicxs les gusta” sino que pertenece al canon universal y, entonces, el exhaustivo análisis literario previo y posterior a la lectura y la guía constante de lx docente para enmarcar aquello que se lee parecen ser, según la propuesta editorial, mucho más necesarios que en otros casos.

Podemos pensar, incluso, que, siguiendo a Bombini (2004), las “notas del profesor” (es decir, paratextos que funcionen como explicación, contextualización y guía sobre cómo interpretar aquello que se lee.) con las que se abordan las obras de la literatura universal en la escuela, están conformadas en este caso no sólo por la información del apartado “viaje al clásico contemporáneo”. La obra de Convertini,

esa novela “que a lxs chicxs les gusta” es de alguna forma el marco previo necesario para convocar a los chicxs a leer a Poe. “Una lectura que propone un viaje a los límites del miedo, que bucea en nuestra memoria lectora para revivir los sobresaltos que la imaginación se permitió *siguiendo a los autores clásicos del género y leyendo con extraordinario placer a los escritores contemporáneos*” dice la guía docente (cursivas nuestras). El placer queda, por lo tanto, del lado del escritor contemporáneo.

El texto de Convertini que funciona como pretexto para leer luego los cuentos clásicos de Poe, supone, además, una revisión del clásico. Las formas del terror que se ponen en juego son otras: la novela invita a leer el clásico de un nuevo modo. Entonces ¿Cómo piensa esta propuesta editorial una nueva lectura de ese clásico? ¿Cómo lo actualiza? Si, como plantea Bajtin (1989), los textos literarios, gracias a su constitución cronotópica, tienen la capacidad de testimoniar sus condiciones de producción y circulación, ¿Qué nos dice este *spin off* del cuento de Poe sobre su contexto de producción? La novela de Convertini supone una reinterpretación del cuento de Poe que reubica a la historia para hacerla hablar de discusiones actuales, que se encuentran en agenda. El personaje de Camila, por ejemplo, es el de una chica empoderada que “no quería saber nada con el rol de campesina desvalida que debe ser protegida por los cowboys” (Convertini 16) y que lucha por el derecho a conocer su identidad. Los tres integrantes del grupo “piel de judas” sufren bullying por parte de otro joven al que llaman “la bestia”. Las familias rompen con los estereotipos más clásicos: son familias en las que sólo hay un padre, o una madre, o tíos.

Pero, sobre todo, la historia nos muestra qué es lo que se puede decir en una historia de terror contemporánea que se lee en la escuela: además de la falta de violencia que destaca la guía docente, quien narra la historia no es, como en muchos de los cuentos de Poe, el propio asesino. Esta estrategia que nos hace, de alguna manera, ponernos en la

piel de asesinos, psicópatas y violentos es descartada y, en cambio, el punto de vista es el de la víctima: un joven bueno, perturbado por el sufrimiento al que fue sometido. Se suaviza, así, el horror de lo narrado, y ya no hay forma de “ponerse en la piel” de aquel que lleva adelante las acciones más deleznable. La forma de hablar de los personajes, por otra parte, se aleja de su cronolecto esperable al estar limpia de insultos o “malas palabras”. Como explica Mirta Gloria Fernández (2014), son muchas las producciones de literatura infantil y juvenil que suavizan la crueldad o el mal para proteger a lxs destinatarixs. *Ladrón de vidas* no parece escapar a la regla.

Esta relectura del clásico, que supone una readecuación a una situación particular que la propuesta editorial imagina (chicxs a lxs que les gusta leer un tipo de literatura, docentes que quieren “dar para leer” ciertas obras, dinámicas escolares específicas, supuestos límites sobre aquello de lo que se puede hablar en la escuela) se enmarca en toda una colección que va en esa misma línea: la ya mencionada colección *Clásicos Contemporáneos*.

Si Labeur (2019) diferencia los textos que forman “una selección de la literatura general especialmente recortada para lxs jóvenes” de las obras producidas para lxs jóvenes y habitualmente leídas en la escuela, obras que no son ese cánón de clásicos que “hay que leer” pero que se proponen igual porque “a lxs chicxs les gusta”, podemos afirmar que la colección *Clásicos Contemporáneos* en general propone una serie de obras que podríamos asociar a una categoría intermedia: textos que comentan, retoman o reescriben los clásicos “para que a lxs chicxs les gusten”. Además de la novela de Convertini, encontramos en esta colección a la novela previamente mencionada, *Es tan difícil volver a Ítaca*, que retoma *La Odisea*; junto con otras obras como *Si me das tu amor* de Laura Escudero, que se presenta como un contrapunto cómico a la tragedia de *Romeo y Julieta* y *Qué asco de vida*, de Franco Vaccarini, que se vincula fuertemente con *La metamorfosis* de Kafka.

Se trata de libros que retoman las historias del canon escolar pero en el marco de una novela con los rasgos propios de la literatura juvenil, esos que hacen posible que la relación intertextual con el texto más canónico se dé en el marco de una obra de esas que “a lxs chicxs les gustan”. Se buscan en todos los casos, quizá, nuevos modos de que lxs chicxs, en su paso por la escuela secundaria, puedan conocer historias que “hay que conocer”, clásicos, textos canónicos, que la escuela pretende que sepan de qué se tratan, conozcan sus argumentos, sus personajes, se discutan sus temas, incluso sin haber leído nunca la obra original o, como sucede en este caso, para que luego sí puedan abordar la obra original con todo un marco que, supuestamente, la vuelva convocante y suponga una relectura actualizada de la historia.

Es importante aclarar que este modo de leer transversalmente, de ponerse en contacto con la cultura letrada, con reformulaciones de las obras más canónicas de la literatura, no es tan novedoso como podría parecer en una primera instancia. Las obras mencionadas en esta ocasión manifiestan un modo de vincularse con los clásicos de la literatura que ya se ponía a la vista, por ejemplo, en las adaptaciones de las numerosas obras pertenecientes al canon que Editorial Cántaro “ajusta” al público juvenil- escolar. Si nos remontamos aún más hacia el pasado y salimos del ámbito escolar, podemos citar, a modo de ejemplo, *La novela semanal*, tradicional revista de literatura popular que se publicó en Buenos Aires todos los lunes entre 1917 y 1927 que, como afirma Labeur, presenta textos que “suponen y ayudan a crear lectores extensivos, definidos como aquellos que pasan con soltura de un texto a otro, que consumen muchos textos y otorgan un mínimo de sacralidad a la cosa leída” (2004: 122). En esta revista encontramos una sección titulada “Para leer en 10 minutos” en la que, como se afirma en el copete que la presenta, “cualquier persona podrá encontrar un momento de grato solaz para el espíritu y conocer -en pocos minutos- fiel y sucintamente, los más grandes valores de la literatura universal” (*La novela semanal*, n. 616, 2/9/1929). Se resumen en una

página obras como *Madame Bovary*, *Crimen y castigo* y *La guerra de los mundos*.

Tampoco las propuestas de la colección *Clásicos contemporáneos* suponen que en la escuela “cada vez se lea menos”, sino que sólo muestran cómo se reformulan con el paso del tiempo las formas de acercarse a la literatura, y que estas son bien distintas a las académicas pero no por eso menos válidas.

Por otra parte, es fundamental tener en cuenta que lo que hemos analizado en esta ocasión es sólo una propuesta editorial. No sabemos cómo se lee esta y otras obras de la colección en la escuela. ¿Pensarán lxs profesores de Literatura efectivamente que, como propone la editorial, es necesario el paso por una novela “que a lxs chicxs les guste” para luego leer el clásico? ¿Se apoyarán los docentes en toda la parafernalia paratextual para leer a Poe? ¿Será realmente necesario leer una novela que nombra a “El gato negro” y “El corazón delator” para que abordar esas obras en clase tenga sentido? ¿Considerarán necesario, después de leer la novela, leer el cuento al que hace referencia, o bastará con la lectura de la obra menos canónica, menos legitimada, la reformulación adaptada al público juvenil del clásico? Siguiendo a Bombini, creemos que “el profesor adopta lo prescripto pero es un lector/ hacedor de las transformaciones, los ajustes, los agregados y las supresiones que, en sus propios espacios de trabajo, cree convenientes” (2012: 87). El compilado de experiencias reunidas por Colussi y Labeur en *Uno que de miedo. El género de terror en la escuela* nos demuestra que las formas de abordar el género terror en la escuela es sumamente rico y variado, con lecturas aún más distintas a las académicas y también sumamente válidas, que enriquecen los modos de leer en la escuela: se crean cortometrajes basados en personajes de la mitología argentina, se leen y producen *creepypastas*, se narran oralmente cuentos de terror al estilo de Laiseca en su ciclo de *i-sat*, se convierte el aula en una “casa del terror”, se leen y escriben relatos transmedia.

Por ahora, entonces, quedaremos suspendidos, como Camila y Valdemar. No entre la vida y la muerte, pero sí entre aquello que la editorial propone, con sus representaciones de qué es leer en la escuela, qué pueden leer los jóvenes hoy en ese contexto y cómo; y lo que efectivamente pasa en las escuelas a la hora de leer esta obra.

* **Laura Pesenti** es Profesora y Licenciada en Letras (FFyL, UBA), y Especialista en Literatura infantil y juvenil (UNSAM). Se desempeña como docente de Lengua y Literatura en escuelas públicas de Nivel Medio y en Profesorados de Educación Primaria de CABA y Provincia de Buenos Aires. Participa de proyectos UBACyT vinculados a la Didáctica especial en Letras y la Literatura infantil y juvenil.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1989). Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. Madrid: Taurus.
- Bombini, Gustavo y López, Claudia (1992). "La literatura 'juvenil' o el malentendido adolescente". Versiones, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, año I, N°1.
- 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.
- Bombini, Gustavo (2012). Textos retocados. Lengua, literatura y enseñanza. Buenos Aires: El Hacedor.
- Convertini, Horacio (2019). Ladrón de vidas. Buenos Aires: SM.
- Dostoievski, Fiodor (2007). Crimen y castigo. Buenos Aires: Colihue.
- Wells, Herbert (2016). La guerra de los mundos. Barcelona: Bruguera.
- Escudero Tobler, Laura (2019). Si me das tu amor. Buenos Aires: SM.
- Fernández, Mirta (2014). Los devoradores de la infancia. Córdoba: Comunicarte.

- Ferraro, Nicolás (2020). “La tiniebla de los propios miedos”. Entrevista a Horacio Convertini. Recuperado de: <https://evaristocultural.com.ar/2020/01/22/la-tiniebla-de-los-proprios-miedos-entrevista-a-horacio-convertini/>
- Flaubert, Gustave (2013). *Madame Bovary*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Homero (1951). *Odisea*. Buenos Aires: Sopena.
- Kafka, Franz (1993). *La metamorfosis*. La Paz: América.
- Labeur, Paula (2004). “Estrategias editoriales de lectura en La novela semanal”. En Pierini, M. (coord.). *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927)*. Un proyecto editorial para la ciudad Moderna. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Labeur, Paula (2019). *Dar para leer. El problema de la selección de textos en la enseñanza de la lengua y la literatura*. Buenos Aires: UNIPE editorial universitaria.
- Labeur, Paula y Colussi, Romina (coord.) (2021). *Uno que dé miedo. El género de terror en la escuela*. Buenos Aires: El Hacedor.
- Montes, Graciela (2002). *El corral de la infancia*. México: FCE.
- Shakespeare, William (1978). *Romeo y Julieta. La tempestad*. Madrid: Paulinas.
- Troisi, Rosario (2019). “Ladrón de vidas. Guía docente”. Recuperado de: <https://www.smliteratura.com.ar/wp-content/uploads/2019/04/Ladr%C3%B3n-de-vidas-GU%C3%8DA.pdf>
- Vaccarini, Franco (2019). *Qué asco de vida*. Buenos Aires: SM.
- Valentino, Esteban (2010). *Es tan difícil volver a Ítaca*. Buenos Aires: SM.

**El terror y la infancia:
lecturas de *Socorro 10*, de Elsa Bornemann,
en dos profesorados de educación primaria**

Natalia Vaistij *

Flavia Krause **

En el marco del ubacyt “Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de ‘lo maravilloso’ en la literatura infantil y juvenil (LIJ) de terror y humor en el contexto argentino de cambio de siglo (1990-2015)”, dirigido por M.G. Fernández, abordaremos la obra *Socorro 10 (libro pesadillesco)* de Elsa Bornemann (1994). Como confirman las recientes reediciones de sus libros (que incluyen guías con actividades para hacer en el aula), esta autora sigue circulando en las escuelas.

En nuestro trabajo, considerando los conceptos que plantea Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1981), analizamos el modo en que se construye el género terror en este libro destinado a la infancia (junto a lxs estudiantes en la lectura y análisis de algunos cuentos).

Por eso retomaremos una experiencia de lectura llevada a cabo con estudiantes de dos profesorados de Primaria de Caba (el Normal Superior n°3 - anexo Lugano y el Normal Superior n°10 de Belgrano). Estas prácticas consisten en un proceso entre pares y docentes de discusión y análisis de marcos teóricos, de formas de promocionar la lectura, del papel como mediadores entre la literatura y lxs niñxs para proponer modos de formar lectores en las aulas. Nos interesa en particular pensar el modo en que lxs estudiantes de los profesorados conciben la literatura de terror para niñxs.



Socorro 10 contiene doce cuentos “pesadillescos” destinados a la infancia. En las dos ediciones, lo único que cambia es la tapa. En ambas tapas, la referencia es al cuento que le da nombre al libro de cuentos en donde una niña ve esqueletos en lugar de personas. Si tomamos la tapa de la edición de Norma (1994), por ejemplo, ya podemos ver el terror evocado en la imagen: allí aparece a una chica cepillándose los dientes frente a un esqueleto que repite exactamente la misma acción y la mira fijamente. La ilustración, que responde al estilo de la ilustradora y es muy diferente del estilo de Trillo (el que ilustra la otra tapa), está construida con trazos desparejos, la niña se ve de perfil y parcialmente (es extraño mostrar a un personaje de espaldas y más en la tapa de un libro) y su reflejo en el espejo la muestra con un contorno y el esqueleto del tórax únicamente, la cara no es claramente una calavera. No se distingue, además, el marco del espejo que se funde, de algún modo, con el cuadro de la ilustración. Esto produce un efecto extraño

debido a la inexistencia de límite entre la niña y su reflejo. La especialista Carole Scott se refiere al tema de los marcos en las imágenes de los libros y en un artículo, cuando justifica su elección por estudiar “los marcos” lo hace afirmando que:

Las fronteras y los límites son de gran importancia en nuestras vidas. Nuestros cuerpos establecen nuestro dominio físico, vinculándonos a este mundo en espacio y en tiempo y enmarcando los confines de nuestra existencia. Nuestra psique reproduce estas fronteras: la psicología estudia la división del *yo* y el *no yo* y del *yo* y del *otro*... (2010: 90).

Es probable que la inexistencia del marco del espejo entre la niña y su reflejo de la ilustración de Samper se deba a su lectura e interpretación del cuento en el que la niña se cree esqueleto sin cuerpo y de allí que no se distinga su materialidad de su reflejo.

En la edición posterior del libro de 2004, señalamos que cambia la ilustración de tapa y vemos a una niña acostada mirando a personas que la rodean en forma de esqueletos. La imagen es del joven Matías Trillo (hijo del historietista Carlos Trillo y la famosa escritora para niños Ema Wolf). El estilo de Trillo suele ser más humorístico, y le atrae mucho realizar imágenes de la muerte como ha contado recientemente cuando se refirió en una entrevista a su último trabajo en el libro infantil *Vida del muerto* (2021). La ilustración de esta segunda edición, entonces, nos muestra a una niña sonriente en su cama mirando a una gran madre esqueleto que tiene una taza en la mano, un esqueleto niño que trae una pava de agua hirviendo y una mascota, también esqueleto, en la cabecera de la cama. Esta ilustración es más colorida, más infantil y nos remite a las animaciones infantiles que representan a la muerte como esqueletos simpáticos. La situación parece alegre a pesar de que veamos las calaveras ya que el rostro de la niña es de tranquilidad y sonrisa. Sin embargo, es interesante resaltar que, la niña que es la que representa la vida es la más pequeña, ocupa

el porcentaje menor de tamaño de la imagen mientras que el resto de los personajes que representan a la muerte (los esqueletos) cubren la mayor parte de la ilustración.

La única ilustración del libro es la de la tapa aunque, al final de cada cuento hay una hoja en blanco con un recuadro para que lxs lectores puedan ilustrar la historia, como lxs invita la autora en una nota al comienzo: “me encantaría que imaginaras que esas hojas son telas, lienzos en blanco, con sus espacios abiertos para tu libertad y a la espera de los personajes y escenas que puedan surgir de tu propia creación”. (1994: 11/12)

Apenas abrimos el libro, encontramos un prólogo que consiste en una cantata escrita por el mismo Quasimodo, el jorobado de Notre Dame:

Si yo famoso no fuera
por perfección de fealdad,
no tendrían la bondad de pedirme que escribiera...
pero lo hago porque sí
porque la autora es la Elsitá:
me quiere desde chiquita...
a ella nunca asusté. (Borneman 1994:9)

Aquí ya estamos frente a dos operaciones. Por un lado, se realiza un vínculo intertextual con otra obra literaria que podría funcionar como una invitación a descubrir nuevas lecturas (esto se refuerza con la nota al pie que presenta brevemente la novela de Víctor Hugo). Por otro lado, se le propone al lector un juego metafictional ya que el prólogo, un paratexto que no suele ser un texto ficcional está escrito supuestamente por un personaje ficticio. A su vez, la autora real del libro aparece evocada como una amiga de este personaje. Este efecto humorístico que puede verse en el prólogo no se repetirá luego en los cuentos del libro, no habrá risas que puedan suavizar el horror de las

historias que se presentan: habrá niñxs que mueren, que terminan encerrados en neuropsiquiátricos o con lesiones corporales irreversibles.

En *Los devoradores de la infancia* (2014), Fernández desarrolla su concepto acerca de “el comeniños”. Se refiere a la manera en la que se va configurando la representación de infancia en la historia de la LIJ. Discute entonces, el carácter mimético que se le asigna a la literatura (incluso a la literatura juvenil) y es allí donde nos recuerda lo que señaló el famoso psicoanalista:

Freud identifica al poeta con el niño puesto que ambos, uno en su escritura y el otro en su juego, toman un elemento de la realidad conocida y lo transforman. El niño y el poeta pueden sublimar, es decir, transforman sus pulsiones (a veces negativas) hacia lo que les produce placer pero que, a la vez, opera en el mundo de forma positiva, tiene aceptación social. (59)

Fernández entonces afirma en forma contundente que lxs adultxs no son ni niñxs ni poetxs y que no pueden aceptar que tienen sentimientos contradictorios, de allí que censuran o corrigen lo que consideran que puede producir un efecto negativo en lxs niñxs cuando no contemplan esta capacidad de la infancia por sublimar y la necesidad que tienen, además, por transformar la realidad que los inquieta. Además, en otro otro trabajo, Fernández y Vaistij (2018) señalan un conjunto de procedimientos que sirven para mitigar el horror cuando se narra la dictadura cívico-militar en producciones audiovisuales destinadas a la infancia.

En este sentido, podemos nombrar algunos ejemplos de textos literarios que circulan asiduamente por la escuela primaria y que sirven a modo de muestra de la forma en la que se presenta el terror en la ficción hoy en día a lxs niñxs. Una es la novela infantil: *¿Quién le tiene miedo a Demetrio Latov?* de Ángeles Durini (2005). Es la historia de un niñx que proviene de una familia de vampiros y vive alejado de la

ciudad en un castillo. El protagonista de la historia tiene un conflicto y es que no logra socializar y tener amigxs porque en un principio no lo dejan ir a la escuela. Más tarde conoce chicxs de su edad y lejos de asustarse de él, lxs niñxs se le acercan curiosos. En el *Diario de un monstruo* (2015) de Valeria Dávila y Mónica López, semejante a toda la serie de Diarios (de una bruja, de un pirata, etc.), es el propio monstruo el que cuenta su vida de monstruo pero no asusta a nadie y es igual a cualquier niñx, necesita que la mamá lo cuide. Otro ejemplo es *Feroz...¡Feroz!* (2017) de Liliana Cinetto. Un pequeño lobito se niega a ser feroz como todos los lobos feroces de su familia. Muchas historias de miedo no parecen tan terroríficas sino que retoman los temas catalogados como de miedo para parodiarlos y mostrarlos hasta débiles y víctimas.

En contraste, no encontramos ninguna estrategia paliativa del terror en los cuentos de Bornemann. No hay monstruos que se vean ridiculizados, no hay finales felices y en muchos casos los protagonistas niñxs encuentran destinos trágicos que no responden a ningún tipo de justicia poética.

Por otro lado, hay poca bibliografía sobre el género terror circulando en las escuelas, eso habilita que sea un género productivo para construir conceptualizaciones en las mismas instancias de lectura compartida. En *Uno que dé miedo. El género de terror en la escuela*, de Labeur y Colussi se explica: “La poca presencia de estudios sistemáticos -más que operar como un escollo para la enseñanza- funciona como la posibilidad de apropiarse de un saber a delimitar y a construir colaborativamente en las clases de literatura de la escuela secundaria.” (2021: 48)²¹⁰

²¹⁰ Aunque las autoras estén pensando en la escuela secundaria, consideramos que esta afirmación puede aplicarse a otros niveles.

Acordando con esta afirmación, nos propusimos indagar acerca de cómo se construye el saber de la literatura de este género antes de llegar a las aulas de la escuela, en la formación de docentes. Seleccionamos tres cuentos que consideramos que trataban el fantástico y el terror de forma diversa. Los abordamos luego de haber estado trabajando con los aportes de Todorov en otros relatos: la idea de irrupción de lo insólito en lo cotidiano, la vacilación.

Tatuajes es la historia de un tatuador que trabaja en un lugar de la costa haciendo de cuenta que reemplaza a su maestro, un tatuador chino excepcional, que trabajó allí previamente y un día desapareció misteriosamente. Un día se presenta al nuevo tatuador Uma, una joven que tiene un tatuaje sin concluir por el maestro chino en su espalda. El tatuador le promete terminar el trabajo en un primer momento, elucubrando un plan para cobrarle mucho dinero alargando el proceso más de lo necesario. Sin embargo, durante su trabajo se enamora de la joven y cuando termina tiene que confesarle que la engañó. El tatuaje es un Kraken, figura mítica que al final cobra vida, explota la sangre-tinta dejando ciego al farsante tatuador. En el final del cuento, al modo fantástico, la existencia del monstruo, la joven y su venganza se ponen en duda cuando nadie le cree la historia al tatuador.

En puntas de pie cuenta la historia de una adolescente que, luego de haber tomado un micro para ir a su viaje de egresados en Bariloche, se encuentra repentinamente caminando sola frente a su casa sin comprender la razón. Tampoco entiende por qué nadie la escucha cuando habla ni por qué sus padres lloran desconsoladamente. Finalmente descubrirá que todo esto sucede porque en realidad murió en la ruta y ella ahora es un fantasma que contempla su propio velorio.

Socorro Díez es narrado por el hermano de una niña llamada como se titula el cuento. Un día en la escuela, a partir de sus dibujos, descubren que Socorro no ve a las personas de carne y hueso sino que ve

esqueletos, como si sus ojos funcionaran como una radiografía. Los médicos recomiendan una operación que permita que la niña pueda ver de manera habitual a los seres humanos. El conflicto se produce cuando la niña no reconoce a los miembros de su familia al no verlos como esqueletos. Lejos de restituírle su normalidad, se insiste en que tiene que acomodarse a la nueva realidad. Ella no puede y concluye tristemente internada en un psiquiátrico (institución donde van aquellos que no se acomodan a la normalidad impuesta).

Una vez leído el cuento en el aula con lxs futurxs docentes, la conversación literaria acerca del cuento leído suele comenzar con la discusión acerca del “tema” del que trata la historia. Inmediatamente el asunto gira alrededor de la posible “identificación del lector” con lo narrado.

Para el cuento “Tatuajes”, los comentarios giraron alrededor de que el tema de los tatuajes está abordado en la historia de una forma antigua, “hoy en día, hacerse un tatuaje es de lo más frecuente”. En cambio, en el cuento, parecería una novedad, algo incipiente. Lxs estudiantes señalan que puede que eso impida que lxs niñxs se “identifiquen”, sientan lo narrado como algo cercano. Como plantea Bombini y López (1992) cuando se refiere a la literatura juvenil, es recurrente y casi ineludible relacionar la literatura para jóvenes con la identificación.

La conversación literaria también incluyó preguntas como ¿Creen que este cuento es de terror? ¿les da miedo este cuento? ¿lxs perturba o inquieta? ¿cómo se genera el suspenso? Aquí apareció que el monstruo mítico en T, ese ser que se anima al final, no llega a producir un terror tan profundo. Es posible mantener la distancia, de alguna manera, no se percibe que la irrupción de este ser sobrenatural pueda ser muy cercana. La discusión, entonces, se restringe a de dónde proviene el monstruo en la mitología, en qué otros relatos escritos y audiovisuales aparece, la posibilidad cierta de que “todo lo que se cuenta

puede ser producto de la imaginación del tatuador” y en ningún momento se refirieron a alguna situación personal cercana a los hechos narrados en el cuento.

Tan es así, que fue posible realizar un análisis literario mucho más exhaustivo con T que con SD.²¹¹ Como veremos más adelante, con este último cuento, apenas se logró trabajar con el asunto del narrador del texto diario íntimo y el cambio de narrador al final del relato para darle la voz a Socorro, la niña internada en el psiquiátrico.

En puntas de pie surgieron comentarios como los siguientes: “me pareció muy crudo, muy directo, muy real. Es algo que te podría pasar a vos, todos nos vamos a morir y no sabemos si nos puede pasar algo así como lo de la protagonista”. “Sí, es muy real. Podría pasar algo así, que una nena muera en un accidente y bueno después está lo del fantasma que no sabemos...”. Este cuento también dio pie para que empiecen a surgir una serie de relatos biográficos sobre apariciones misteriosas.

Con SD también lxs estudiantes se sintieron muy interpeladx. Comentaban que les parecía muy inesperado el giro del cuento. En un primer momento, pensaron que el terror se iba a dar debido a esta niña particular, imaginaban un terror “más inocente” con monstruos sobrenaturales. Sin embargo, se sorprendieron al ver que lo terrorífico no terminaba siendo la niña, sino la familia: “El terror se ve en lo que le pasa a la niña: la familia no la escucha, la operación parece una tortura (por ejemplo, la atan), la terminan volviendo loca”. “A nosotrxs -lectores adultxs- nos perturba.” Y aquí aparecieron asociaciones diversas que tenían como común denominador el maltrato de adultxs hacia niñxs: infancias trans no escuchadas, terapias de conversión, violencia doméstica. Lo que resulta más inquietante de este cuento no

²¹¹ Los títulos abreviados se corresponden con *Tatuajes* y *Socorro Diez*, respectivamente.

es el suceso sobrenatural (que una niña tenga visión rayos x), sino la crueldad de los seres humanos ordinarios, una crueldad que se encuentra fácilmente fuera de los cuentos de terror.

Ante esto, no podemos dejar de vincular el asunto de la crueldad, la tortura, la censura sin ninguna mitigación con la historia reciente de nuestro país, que indudablemente atraviesa toda la literatura. En este sentido, vale la pena traer las reflexiones de la escritora Mariana Enriquez presentes en una de las entrevistas que le realizan:

creo que el horror latinoamericano tiene que hablar de lo político, tiene que hablar de lo social, de lo cotidiano, porque es ahí donde opera. Creo que el terror no puede ser ya el terror de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea. (Rubio, 2020)

La violencia, la tortura presentes en *Socorro 10* es lo que más llama la atención de lxs estudiantes, es lo que emerge con más insistencia en la conversación literaria. También resulta incómodo el final del relato que rompe la lógica de los *happy end* que caracteriza a muchas historias de LIJ.

A la hora pensar cuál/cuáles de estos cuentos elegirían para llevar a sus aulas, la mayoría optó por T. Si bien en un primer momento señalaban la no identificación directa de los niñxs con el tema, luego de leer SD lo preferían. Explican que podrían trabajar mejor el género fantástico en términos de Todorov. Finalmente, la mayoría de lxs futurxs docentes descartan SD por su crudeza, por ser demasiado triste u horroroso, por generar un miedo tan potente que incluso lxs inquieta a ellxs mismos.

Es pertinente volver a los postulados clásicos del especialista en la literatura de terror para definir entonces más puntualmente cuál es la verdadera literatura de terror. Lovecraft en su libro *El horror sobrenatural en la literatura* (1989), sostiene:

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según la vieja regla. Pues debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá (...) Hemos de saber que, generalmente, un cuento macabro que trata de enseñar o de impartir un efecto de tipo social, o un cuento cuyos horrores se pueden establecer mediante unos medios naturales, no es un auténtico cuento de espanto cósmico. (...) podemos juzgar un libro macabro, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica de la trama, sino más bien a través del nivel emocional que es capaz de alcanzar en sus más pequeños elementos sobrenaturales. (...) El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es sencillamente el siguiente: saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos; una actitud sutil de acecho lleno de espanto, como si se estuviese escuchando el latido de unas alas tenebrosas o el zurrido de unas formas y unos seres en el limbo más remoto del universo conocido. (1989: 119/120)

Creemos que esa “atmósfera” del terror a la que hace alusión Lovecraft realmente está lograda por Bornemann cuando no solamente lxs niñxs pueden sentir inquietud, sino que nuestrxs estudiantes se sienten interpeladx. Sin embargo, podemos establecer cierta gradualidad en el sentimiento de espanto que generan estos cuentos elegidos.

En síntesis, podemos concluir que si bien ninguno de los tres cuentos mitiga el horror narrado, en SD el terror es muy explícito y cercano. Postulamos que justamente porque Socorro Diez incomoda es interesante que circule en las escuelas. En el capítulo del libro de Fernández “La venganza de la gente pequeña”, la autora afirma que lxs niñxs buscan con ansias el verdadero terror:

En sus cruzadas incansables por consumir juegos y películas de violencia y terror, por cierto cada vez más complejos cognitivamente en su constitución material, los niños no hacen más que ejercitar su inteligencia, a la

vez que desahogan sus pasiones en el clima supuestamente acogedor del hogar. (2014: 90)

Agregaríamos entonces, que de la misma forma, la escuela es un ámbito muy propicio (*La gran ocasión*, diría Graciela Montes) para ofrecerles lecturas inquietantes y provocadoras a lxs niñxs, considerándolos capaces de jugar y sublimar con ficciones que lxs interpelen.

Sostenemos que en esta lectura concreta de un libro potente como *Socorro 10*, en el profesorado se condensan muchas de las discusiones históricas que se han dado en torno a la LIJ. ¿Un texto para ser bueno debe generar identificación con el lector? ¿Qué caracteriza a un buen texto de literatura infantil? ¿Hay temas tabú en la LIJ? ¿Qué límites tenemos a la hora de pensar una propuesta que aborde el terror con nuestrxs alumnx? ¿Qué concepción tenemos como docentes de lxs lectores de LIJ?

Si bien no es posible sacar una conclusión definitiva, podemos considerar esta experiencia un punto de partida para seguir trabajando con las elecciones de materiales sobre el género pensando en las nuevas representaciones de niñx en lxs futurxs docentes de primaria.

* **Natalia Vaistij** es Profesora de talleres de lectura y escritura en profesorado de Caba para educación Primaria e Inicial. Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Especialista en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM).

** **Flavia Krause** es Profesora de literatura infantil en profesorado de Caba para educación Primaria e Inicial. Profesora en Letras (UBA). Especialista en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM) y Especialista en Diseño y Comunicación (UBA). Maestría en Diseño y Comunicación (UBA- tesis en curso).

Bibliografía

- Bombini, Gustavo y López, Claudia (1992). "Literatura 'juvenil' o el malentendido adolescente". En *Versiones* (Revista del programa La UBA y los profesores secundarios), Año 1, Nro 1, mayo de 1992.
- Bornemann, Elsa (1994). *Socorro diez (libro pesadillesco)*. Bogotá: Norma.
- Bornemann, Elsa (2004). *Socorro diez (libro pesadillesco)*. 2016, Caba: Santillana.
- Cinetto, Liliana y Bernatene, Poly (2017). *Feroz? ¡Feroz!* Caba: Norma.
- Dávila, Valeria y López, Mónica (2015). *Diario de un monstruo*. Caba: La brujita de papel.
- Durini, Ángeles (2005). *¿Quién le tiene miedo a Demetrio Latov?* Caba: SM.
- Fernández, Mirta Gloria. (2014). *Los devoradores de la infancia*. Córdoba: Comunicarte.
- Fernández, Mirta Gloria y Vaistij, Natalia (2018). "La figura del 'niño ideologizado': presencia de la Literatura Infantil y Juvenil en el relato multimodal sobre la historia". En *Revista Kapichúa sobre Literatura Infantil y Juvenil*, CEMILLIJ, Universidad Nacional de Misiones, nro. 1, año 1, octubre de 2018, p. 95-104. ISSN: 2618-4273. Coautora del artículo: Mirta Gloria Fernández. Disponible en: http://ediciones-fhycs.fhycs.unam.edu.ar/index.php/kapichua/issue/view/18/show-Toc?fbclid=IwAR1-3YIx3pM3_eMY2o0cP7Op7K7UNLO7OKF3O70MTqJr4D7CUwL0r2dF71Y

- Labeur, Paula y Colussi, Romina (2021). *Uno que dé miedo. El género de terror en la escuela*. Buenos Aires: El Hacedor.
- Lovecraft, Howard Phillips (1989). *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Premia.
- Montes, Graciela (2006). *La gran ocasión. La escuela como sociedad de lectura*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.
- Rubio, Inés G. (2020). “Mariana Enriquez: El terror hoy no puede ser el de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea”. El Salto, 19 de septiembre de 2020. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/mariana-enriquez-terror-hoy-casas-embrujadas-cementerios-incorporar-dimension-contemporanea>.
- Scott, Carole (2010). “Creación y ruptura de los marcos en los libros-álbum”. En Colomer, T., Kümmerling Meibauer, B. y Silva Díaz, M.C. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Gretel y Banco del libro. (90-102)
- Wapner, David (2021). *Vida del muerto*. Con ilustraciones de Matías Trillo. Caba: CalibroscoPIO.

XXI
Literaturas digitales

Poesía y Google: modos de la puntuación

Fernanda Mugica*

*“...aquello que desea permanecer silencioso
debe hacerse ruido”*

Friedrich Nietzsche

En nuestros días, muy diversas tecnologías de la información y comunicación dejan a nuestro alcance toda clase de datos y materiales. El surgimiento de la web 2.0. –desde 2004 hasta el presente– ha traído aparejado un incremento de las capacidades de los usuarios de Internet para producir, copiar, manipular y compartir –de forma individual o colaborativa– una inmensa cantidad de contenidos. La literatura no se queda al margen de este fenómeno y también se apropia, de distintos modos, de los materiales textuales que la web ha vuelto disponibles. Cuando Kenneth Goldsmith reflexiona respecto de este estado de cosas, en *Escritura no-creativa* (2011) e indaga sobre las diferentes formas de “gestionar el lenguaje” en la era digital, está pensando en el desafío que constituye esa suma sin precedentes de textos circulantes y en las diferentes técnicas que los escritores han adoptado para intervenirlos y manipularlos. Allí, llega a proponer, en base al término *moving information* de Marjorie Perloff, que una noción contemporánea de “genio” –en alusión al “genio romántico”– debería encontrar su eje en la capacidad de mover, manejar y diseminar las inmensas cantidades de información que circulan en la web.

Muchas producciones contemporáneas se abren al debate respecto de las formas de vinculación e hibridación entre literatura y tecnologías, entre textos e influjos constantes de información. Con el antecedente inmediato de –por ejemplo– los *cut-ups* de William Burroughs, el arte de “cortar y pegar” ha dado lugar a numerosas formas de apropiación en literatura. Conscientes de que ni el apropiacionismo, ni el collage,

ni el pastiche son prácticas nuevas en la historia del arte, en este trabajo nos interesa pensar en los sentidos que adquieren específicamente en relación con el medio digital. En tiempos de mecanografía e imprenta, esos sistemas imponían a la reproducción de los textos sus propios ritmos. Hoy, la reproducción textual es posible en cualquier momento del día y con solo presionar dos o tres teclas. Desde la literatura digital hasta el *livecoding*, desde la narrativa hipertextual hasta el *fanfiction*, escritores y programadores se sirven de las técnicas y de los materiales que el universo de la computación les brinda.

Pero no es sólo la función “cortar y pegar” lo que atraviesa desde las prácticas más experimentales hasta las narrativas formalmente más tradicionales. Cuando en 2008, Pola Oloixarac publicó su primera novela –*Las teorías salvajes*–, Beatriz Sarlo (2009) no dudó en señalar que allí estaba Google. Por su variedad de remisiones culturales y por la agilidad de la autora para traer citas “con solo unos golpes de teclado” (s/n), Sarlo ponía la mirada no tanto en el “cortar y pegar” como en la función “buscar” de Google. Una función que, en sus palabras, permitía acumular referencias y burlar la colección de libros y artículos en papel, “como una amenaza a la custodia privada del saber” (s/n). Así, desde la novela hasta la poesía Flarf –poemas collages a partir de materiales digitales encontrados–, como una carta robada de infinitas valencias –porque, como dice Sarlo, todos sabemos que allí está Google– este buscador comenzaba a poner sobre la mesa de la literatura una inmensa cantidad de textos circulantes. Pero, ¿qué fue lo que escritores y programadores comenzaron a encontrar con *solo unos golpes de teclado*?

En “Google: el lenguaje más allá de la gramática” (2014), Boris Groys analiza los modos de funcionar y los presupuestos filosóficos de este buscador. Lo que recibimos cuando buscamos una palabra, afirma Groys, es una muestra de todos los “contextos accesibles” en que esa

palabra aparece. Esto supone que las palabras se despegan de sus cadenas gramaticales, del lenguaje en tanto jerarquía verbal definida gramaticalmente, y lo que vemos son sus contextos de aparición, sus trayectorias posibles, como si se tratara de “nubes de palabras” que no dicen nada, sino que contienen –o no– tal palabra en particular (195). La hipótesis de Groys se torna interesante cuando analiza este motor de búsqueda como una respuesta posible a la deconstrucción derrideana: también Google “piensa” al lenguaje como espacio topológico en que las palabras siguen sus trayectorias, en una migración eventualmente infinita, sin posibilidad de ser territorializadas en contextos fijos, en significados normativos. Pero, para Google, esas trayectorias son finitas, dado que cada posible contexto está ligado indefectiblemente a un soporte material. Por eso, su trabajo consiste en calcular esas trayectorias y visualizarlas. Así, este motor no busca “las infinitas posibilidades del sentido, sino el conjunto de contextos realmente disponibles, a través de los cuales se define el sentido” (198). La suma de todos esos contextos –para cada palabra, para cada búsqueda– se constituiría, en palabras de Groys, como la única verdad accesible al sujeto contemporáneo (195).

La pregunta que surge de inmediato es si, al realizar esas búsquedas, realmente se nos presentan todos los contextos existentes. La respuesta es, sin dudas, no. En primer lugar, dirá Groys, porque algunos de esos contextos no están disponibles, a no ser que se cuente con posibilidades especiales de acceso. Pero, además, porque Google da prioridad a algunos contextos sobre otros, en función de búsquedas anteriores y criterios que tampoco terminan de ser accesibles para el usuario común de internet. Es aquí donde la cuestión se complejiza y donde queremos detenernos. De acuerdo con Groys, los usuarios de Google se encuentran en una posición metalingüística: no interfieren como sujetos, con sus propios contextos, en las búsquedas que se realizarán. Para afirmar esto, piensa en la metáfora heideggeriana del lenguaje como casa del ser, lugar en que el hombre habita. Al quedar las

palabras desligadas de los contextos gramaticales, para reducirse a contextos de aparición, el hombre se convierte en un “curador de lenguaje”, alguien que “utiliza antiguos contextos lingüísticos, lugares o territorios” (199) y no en un pastor de palabras, como proponía Heidegger. Se trata de un movimiento extra-lingüístico en el que el hombre “deja de hablar en el sentido tradicional del término y en cambio, deja que las palabras aparezcan o desaparezcan en diferentes contextos, en una práctica completamente silenciosa, puramente operacional, extra o metalingüística” (199). El lenguaje como “casa del ser” se convierte, según Groy, en una nube de palabras, y el hombre se queda sin hogar lingüístico: al usar la lengua se embarca en una trayectoria necesariamente extralingüística (200).

Si Google arroja unos determinados contextos y no otros, si las respuestas se materializan incluso con anterioridad a la formulación de nuestras preguntas –porque los motores de búsqueda inician su trabajo sin esperar a que hayamos terminado de escribir la palabra o la frase que será buscada–, ¿qué sucede allí con el sujeto? Cuando Peter Szendy (2016), leyendo a Nietzsche, se plantea la pregunta sobre quién puntúa en la música, insiste en la necesidad de tener cuidado a la hora de nombrar, y de evitar apelar a las figuras tranquilizadoras del autor o del compositor. Prefiere conservar la “esencial indeterminación” de aquel que “silabea los acontecimientos al hilo del flujo musical, que los marca y los designa” (76). A continuación, refiere una “instancia puntuante”: puntuación de obra, que luego oyentes y lectores sobrepuntuarán a su vez. Aquí, en un contexto pensado para que el sujeto-usuario-de-Google intervenga o se posicione sólo metalingüísticamente al hilo del flujo de la información, ¿cómo pensar esa instancia puntuante? ¿Quién puntúa en la poesía digital que trabaja con Google y sus recortes, sus palabras arrancadas de contexto? ¿Cómo pensar esa “puntuación de obra” (Szendy) si se trata de una información mediada por andamiajes técnicos y políticos, si esa información se mueve en base a algoritmos que predicen y autocompletan,

quizás incluso antes de cualquier formulación subjetiva? ¿Y de qué modo algunas obras de poesía digital que dialogan directamente con Google proponen –según nuestra hipótesis– otros modos de puntuación posibles?

El propio Groyes plantea que el sujeto de la búsqueda en Internet solo puede ver lo que Google le muestra, y eso convierte a Google en “una subjetividad oculta (y potencialmente peligrosa)” (201). Entonces, ¿qué tiene para decir –o para hacer escuchar– la poesía digital? ¿Cómo suena, en las obras que elegimos, esa práctica que Groyes caracteriza como “operacional” y “silenciosa”? A partir del análisis de algunas producciones poéticas contemporáneas que –como anticipamos– dialogan de distintas maneras con este buscador, nos proponemos enfocarnos en la cuestión del sujeto y sus puntuaciones posibles. ¿Quién o qué puntúa a quién cuando cantidades inmensas de materiales textuales vienen a completar nuestras frases y nuestras búsquedas, en función de criterios que apenas conocemos? ¿Qué implica pensar a un sujeto como usuario –de un buscador, de internet? ¿Qué o quién usa a quién, cuando Google rastrea hábitos de búsqueda para anticipar comportamientos y segmentar perfiles y así –por ejemplo– mostrar anuncios de forma más eficaz? Y si volvemos sobre el concepto de *moving information*, ¿qué puntúa a la información que viene a responder –y a clausurar y autocompletar– nuestras búsquedas? ¿Es posible pensar en una puntuación implícita en esos textos que se replican de forma masiva gracias al *copy & paste*? ¿no será la información la que nos mueve?

En el apartado final de su libro (*spam*) (2011), titulado “Oldie games”, el escritor argentino Carlos Gradín recopila una serie de textos breves, de procedencias muy diversas, que van desde una cita de Deleuze, hasta los comentarios del foro “MIRAMAR EN LOS 90’S”, pasando también por letras de canciones vinculadas a juegos de pal-

mas infantiles, como “Doctor Jano, cirujano” o “cucharita, chucharrón / no me junto más con vos”. A diferencia del resto de los textos de ese libro, aclara Gradin en el “Disclaimer”, “Oldie games” no fue generado a partir de búsquedas en Google: “no se utilizó ninguna frase en particular, y a veces tampoco el buscador” (2011b, p. 73). Sin embargo, algo de la dinámica que atraviesa a (*spam*) permanece: una serie de fragmentos yuxtapuestos, extraídos de sus contextos originales –en algunos casos citas y, en otros, anotaciones del autor– son puestos a funcionar en un nuevo contexto.

De hecho, si pudiéramos descifrar cuál fue “la frase” que llevó a Gradin a colocar juntos todos esos fragmentos, quizás podríamos acercarnos un poco más a su poética, o incluso a cierta lógica que –pensamos– subyace en muchas de las producciones que proponen como estrategia creativa la generatividad automática a partir de búsquedas en la web. Porque los fragmentos de “Oldie games” nos hablan sobre enunciados dejados a la mitad para que los complete el otro, que tan bien nos conoce²¹²; o sobre frases interrumpidas –según el consejo de Hemingway– para que el deseo de escribir perdure al día siguiente. Son fragmentos sobre el deseo de un dios que nos ordene y lea por nosotros, el deseo de que alguien continúe nuestras palabras. En ellos el mundo, según la cita de María Moreno, es ese “inmenso bar de infinitas puertas por donde siempre entrará alguien con quien tenemos una conversación pendiente” (74). Al mismo tiempo, estos fragmentos nos hablan sobre otras citas que se abalanzan sobre nosotros como asaltantes al costado del camino, según refiere Benjamin (78). Y, lo más singular, nos traen al libro la figura de San Agustín sentado a la

²¹² “‘*Completing each other sentences*’: en su blog una chica pone una foto suya con su novio y relata el día a día de la relación: charlas, accidentes íntimos, frases que se completan entre sí o se dejan sin terminar” (Gradin, 2011b, p. 65) Más adelante: “‘*Completing each other sentences*’: así describen en un diario la empatía de los gemelos Pouncey (...) Se entendían sin mirarse siquiera, como si hablaran por telepatía...” (66)

sombra de un árbol, repasando sus códigos, mientras llega a la conclusión de que no resolverá su historia de malentendidos con la fe sino “cuando las frases de la Biblia se le hayan vuelto indispensables para pasar en limpio el relato de su vida” (2011b, p. 67). Después de sentir que esos pasajes lo comprenden mejor de lo que él hubiera podido, Agustín “ya no podrá evocar ni un instante de su pasado sin citarlos mezclándolos con sus propias palabras, como si hubieran sido escritos para que él los descubriera, tarde o temprano” (67).

Los fragmentos de “Oldie games”, en definitiva, nos hablan sobre frases que se autocompletan, o que son completadas por palabras de otros, de citas que se mezclan con nuestros enunciados, en una serie de movimientos que –consideramos– capta algo sobre nuestra época, sobre nuestra cultura algorítmica, sobre las toneladas de lenguaje que constantemente vienen a completarnos las frases, con sólo hacer un clic –y a veces incluso sin que lo hagamos. Nos referimos a todo lo que habla, dice por nosotros, lo que viene a evitar que nuestras palabras se encarnen –incluso si son ajenas– y en su lugar pone un resultado de búsqueda dependiente de un algoritmo, de una combinación de probabilidades. Un modo de estar en la frase que podría emparentarse con eso que Groys denomina “posición metalingüística” (él o ella “no hablan, sino que practican la selección y evaluación de las palabras y los contextos” (201), siempre con la curaduría verbal, anterior, de Google). O, también, con los modos de puntuación que surgen en diálogo con ese “movimiento de la información”. En definitiva, podría emparentarse con las particularidades que las instancias de subjetivación asumen –quizás desde la destitución– desde algunas producciones poéticas contemporáneas.

Sacando el “Disclaimer”, todos los poemas de Gradin en (*spam*) han sido generados a partir de búsquedas en Google. El poeta introduce una palabra o frase, que podríamos denominar “atractor”, en tanto recupera y trae hacia sí los contextos accesibles que el buscador elija.

Es decir, es el disparador de los procesos de predicción y rellenado automático que vendrán a completarla. En “Cae la tarde y”, el poema que abre el libro, confluyen, por ejemplo, una enorme cantidad de voces que refieren la caída de la tarde en diferentes lugares del planeta:

Cae la tarde y vos no estás, / cae la tarde y dan ganas / de llamarte (...) /
Cae la tarde y el mundo sigue, / algunos árboles se tuercen, / aún no sabemos dónde / vamos a dormir (...) / Cae la tarde y Boca pierde 2 a 1 /
Cae la tarde y en el cielo de Madrid / Cae la tarde y cae la noche, / me llama el Carlos / pa un güen derroche / Peppermint abre el armario / de espejo de su cuarto. / Me hacen señas / de que el séquito / comienza a impacientarse, / Cae la tarde y no estás / y el mundo sigue (...)

El poema recupera la experiencia común de la caída de la tarde y el efecto de lectura es abrumador, en tanto lleva a una percepción de la amplitud de tiempos y lugares superpuestos que efectivamente coexisten –en este poema, pero también en el mundo. La mayoría de los enunciados están en primera persona y eso genera una ilusión de yo poético que va desplazándose de lugar, vive todas las vidas, de un modo que –podría incluso pensarse– dialoga con alguna forma anómala de lo comunitario. Pero –también desde el poema– esa ilusión se quiebra y lo que prevalece es el ritmo de una repetición, el de los muchos “aquí” y “ahora” en los que cae la tarde.

Si, de acuerdo con Groys, el objeto de búsqueda en Google se involucra en una lucha por la verdad al mismo tiempo metafísica y político-tecnológica –dado que en su modo de funcionar subyace una idea de verdad entendida como “la suma total de todos los contextos materialmente existentes” (202)–, la poesía de Gradin le pone el cuerpo al modo de vinculación con la verdad que esta tecnología en particular tiene como presupuesto. Y en el uso de la repetición en un poema notablemente extenso –242 versos– produce un efecto de lectura que también dialoga con una imposibilidad del lector. Cuando buscamos

“Cae la tarde y” en Google, obtenemos aproximadamente 144.000 resultados. Una vez más, ante una cantidad de información imposible de leer al modo tradicional, el lector se encuentra frente a Google en una posición metalingüística. Gradin escribe para un lector cansado, agotado frente a la exhaustividad de unas tecnologías que, incluso con sus limitantes políticas y materiales –no todo está allí–, superan ampliamente nuestras capacidades de leer, de recorrer el espacio de los textos. Y en la mixtura y recombinación de aquello que los atractores recuperan, encuentra un ritmo, una puntuación, algo que todavía suena.

A su vez, el poema de Gradín da forma a algo de esa “mostración misma que se muestra” (Hegel ctd. en Szendy, 150). Como si abrazara la multiplicidad de puntos que devuelve la búsqueda de Google, en donde la información se agencia para imponer su ritmo. En la propuesta de Peter Szendy, la puntuación es pensada como un movimiento retroactivo. Sólo en ese *a posteriori*, se inscribe “el ritmo de una relectura o de una reapropiación”. Así, “*la fuerza del punto se produce luego del golpe*, o mejor: en el intervalo de su repercusión, por muy instantánea o muy diferida que ésta sea” (25) [en cursivas en el original]. Cuando analiza el punto tal como lo describe Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* –el aquí y el ahora de la certeza sensible– Szendy refiere el modo en que el aquí –el punto– pasa de muchos aquí hacia “el aquí en general”. Así, se puntúa a sí mismo como aquello que “no designa sino la generalidad hueca de un aquí cualquiera” (104). También el “cae la tarde y” de Gradín puede leerse como este “cae la tarde y” o como cualquier otro. No tendría sentido preguntarse cuánto de las decisiones del autor o cuánto del trabajo automatizado de Google ha dado lugar en esta hibridación a una “instancia puntuante” o a un ritmo. Son los múltiples aquíes en donde cae la tarde los que se agencian, y en un movimiento que puntea y se deja puntuar, los poemas de Gradin dejan leer esa “pulsación puntuante” de golpes de puntos, o golpes de teclas. No solamente porque el aquí

se vuelva iterable, como afirma Szendy, sino porque el índice que lo puntea vuelve sobre sí mismo y, en ese movimiento, encuentra el boceto de un ritmo (105), quizás un ritmo posible para la caída de una tarde genérica, en mucho más de un tiempo, en mucho más de un lugar, más allá de un sujeto.

Posteriormente a (*spam*), Carlos Gradin creó en 2010 el “Peronismo (*spam*)”. Se trata de un poema visual digital que conjuga música y texto. Además de la obra de este escritor, en este apartado, nos interesa detenernos en una serie de producciones de literatura digital. Con esto nos referimos, de acuerdo con la definición de Claudia Kozak, a producciones generadas “en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales: literatura programada en código binario, a partir de la creación o el uso de diversos *softwares* y cuya experimentación también queda ligada a interfaces digitales” (2017, 223). Nos detenemos en este tipo de producciones para observar los modos específicos que la puntuación asume en obras que, además de dialogar directamente con Google, tienen existencia material fuera del libro. En estas piezas, además de partirse de materiales ajenos para la generación de poesía, la experimentación ligada a interfaces digitales y el propio soporte digital habilitan un desplazamiento y una expansión hacia otros lenguajes –visuales, sonoros, etc.

Para realizar el “Peronismo (*spam*)”, Gradin utilizó un programa de *software* libre (*Time Based Text*) que registra el tiempo de ejecución del texto escrito y lo transmite como información adicional, además de guardar y reproducir cada movimiento durante la composición. Esto le permitió conservar no sólo el texto “definitivo” sino también los errores de tipeo, las reescrituras instantáneas y aquello que decidió borrar, de modo que el poema recrea la escena de escritura, y el efecto que genera es el de algo que está escribiéndose en tiempo real. En cuanto al texto, es resultado de la reutilización de las respuestas obtenidas en Google tras la búsqueda “El peronismo es como”. Sobre un

fondo de color verde, y con música *techno*, el cursor titila. Las letras de color blanco disparan una cita de Neal Stephenson: “What is it? A drug, virus or religion?”. Luego, van sucediéndose una serie de enunciados no muy extensos, que desaparecen a medida que dan lugar a los siguientes. El ritmo de lectura es rápido, vertiginoso, el de un lector acostumbrado al frenetismo de la web y, además, dialoga con la música de fondo. “El peronismo es un caballo brioso, es como ese microorganismo que acaban de descubrir...”, “El peronismo es como Polifemo”, “...un chicle, el sarampión, una camisa” son solo algunos de los versos que constituyen esta pieza. A no ser que el lector/espectador cierre la ventana, la obra continúa, dado que está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema.²¹³

²¹³ Esta obra es considerada representativa de una serie de producciones que han tenido lugar en los últimos años en el campo de la poesía digital argentina y que parten de materiales encontrados en la web, se los apropian, los remixan, los hacen “completar sus frases”. Dentro de esa serie podemos leer también los *Manifiestos robots* (2009) de Belén Gache: una serie de poemas compuestos a partir de un sistema de búsqueda de estructuras fijas asociadas al discurso político, tales como “Nos comprometemos a...”, “Luchamos contra...”, “Nuestro principal enemigo es...” y muchas otras. El resultado de estas búsquedas es un conjunto de versos heterogéneos, que asumen posturas móviles, contradictorias si no se conociera el procedimiento, y que se apropian de la retórica de la propaganda política para interrogar los discursos hegemónicos y dejar en evidencia su falta de contenidos, su estructura puramente formulaica (Vera Barros, p. 14). Los *Manifiestos...* de Gache fueron originalmente concebidos para ser leídos por el procesador *IP Poetry* (2004-2006/presente) de Gustavo Romano, que funciona a partir de un sistema de fonemas previamente grabados. Este proyecto de Romano es considerado, por su parte, uno de los primeros antecedentes en el campo de la generación de poesía a partir de la búsqueda de material textual en la web. En él, el sondeo se realiza en tiempo real y la forma de exhibición es performática, en diferentes espacios públicos. *Sabotaje en la máquina abstracta...* (2004-2008), que resulta de frases como “sueño que soy...”, “sólo recuerdo...”, “es peligroso...”, entre otras; *Verde, blanco y negro* (2008), que nace de las búsquedas “el verde de...”, “el blanco de...”, “el negro de...”, etc.; *Un*

En conclusión, Carlos Gradín, valiéndose de sus búsquedas en Google, convoca una alteridad, una disparidad que está evitada con la gobernabilidad algorítmica. Con el “Peronismo (spam)” y con su poesía *spam* da lugar al exceso, a la multiplicidad de voces que una frase puede atraer hacia sí. De esta manera, deja en evidencia que no hay un modo único de completarla, que hay lugar para lo otro, para lo heterogéneo. Y lo hace a partir de un vaciamiento de enunciados, a partir de un collage de lugares comunes –por ejemplo, sobre el peronismo– que constituye en sí mismo un acto político. No porque se trate de una poesía político-partidaria, sino porque da lugar a un lenguaje del peronismo, en toda su heterogeneidad y complejidad. En este sentido, resulta disruptivo respecto de los sentidos estandarizados y se libera de los automatismos tecnolingüísticos por medio del trabajo con el propio automatismo.

* **Fernanda Mugica** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria Doctoral del CONICET. Docente en las cátedras de Literatura y Cultura Argentinas I y II de la carrera de Letras de la UNMDP. Integra el grupo de investigación “Literatura, política y cambio”, radicado en el Instituto de Investigación sobre Sociedades, Territorios y Culturas de la UNMDP. Participa como colaboradora en el proyecto “Maneras de leer en la era digital”, dirigido por Juan José Mendoza. Integra la Red Iberoamericana de Teoría y Estudios Literarios y participa del comité editorial de la Colección Humanidades Aumentadas (H++), radicada en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. Pu-

robot poeta en Nueva York (2008), que parte de comienzos de versos de García Lorca; o el proyecto en que los robots de Boedo se enfrentan a los robots de Florida son solo algunos de los *poèmes-trouvés* que han generado los dispositivos de Romano a partir de Google.

blicó *Alberta* (Honest, 2014), *El núcleo duro* (Goles Rosas, 2015), *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018; Liliptienses, 2021) y *Soñé* (Matrerita, 2020).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2018). “Experimentum linguae” en *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, Walter (2010). *Calle de dirección única. Obras IV. Volumen I*. Madrid, Abada.
- Berardi, Franco Bifo (2018). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, traducción de Alejandra López Gabrielidis. Buenos Aires, Caja Negra.
- Gache, Belén. (2009). *Manifiestos robots*. Disponible en <http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot.htm>
- Gatica, Paulo (2019). “Entre lo invisible y lo ilegible: el ‘Peronismo (spam)’ de Carlos Gradín”. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 10, n° 20, pp. 131-146.
- Goldsmith, K. (2011). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, traducido por Alan Page. Buenos Aires, Caja Negra.
- Gradin, Carlos (2011a). “Peronismo (spam)”. Disponible en <http://peronismo.atspace.cc/>
- Gradin, Carlos (2011b). *(spam)*. Buenos Aires, Ediciones Stanton.
- Groys, Boris (2014). “Google: el lenguaje más allá de la gramática” en *Volverse público*, traducción de Paola Cortes Rocca. Buenos Aires, Caja Negra.
- Kozak, Claudia (2019). “Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana”. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. pp. 71-93.
- Kozak, Claudia (2017). “Literatura expandida en el dominio digital”. En *El taco en la brea*, n° 6, Santa Fe: UNL, pp. 220-245.
- Kozak, Claudia (2011). “Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento”. *Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, pp. 53-63.

- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Oloixarac, Pola (2008). *Las teorías salvajes*. Buenos Aires, Entropía.
- Perloff, Marjorie (2010). *Unoriginal genius*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Romano, Gustavo (2004-2006/presente). *IP Poetry*. Disponible en: <http://ippoetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>
- Sarlo, Beatriz (2009). “Las teorías en tiempos de Google”. En *Perfil*, 15 de febrero de 2009, disponible en <http://melpomenomag.blogspot.com.ar/2009/02/las-teorias-en-tiempos-de-google.html>, página consultada el 21/12/ 2021.
- Solaas, Leonardo (2018). “Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología”. En *Medium*. Disponible en: <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>.
- Szendy, Peter (2016). *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*, traducción de Gustavo Celedón. Santiago de Chile, Metales pesados.
- Vázquez, María Celia y Poggiese, Diego Arnaldo (2015). “El retorno del peronismo en la literatura del presente”. En *Problemática de la investigación literaria*. Bahía Blanca, Hemisferio Derecho.
- Vera Barros, Tomás (2014). *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.

***Live Coding*: estética y política de la programación**

Lucas Bazzara*

Introducción

Look out honey, 'cause I'm using technology
(*Search and Destroy*, The Stooges)

Este trabajo se inscribe en el marco de mi actual investigación doctoral, dedicada al estudio de la música algorítmica argentina contemporánea abordada desde tres ejes en articulación: técnico, estético y político. Al interior del cruce entre el arte y la tecnología lo que me propongo es analizar las relaciones entre música y tecnologías algorítmicas en el contexto de una época que algunos han definido como el tiempo de la gubernamentalidad algorítmica, esto es, de los dispositivos automáticos que nos asisten en múltiples planos de la vida cotidiana y en los que delegamos funciones y decisiones que hasta hace no mucho eran exclusivamente humanas. En el punto de intersección entre la filosofía de la técnica, los estudios algorítmicos y el arte de los nuevos medios, la idea central de mi tema de estudio consiste en explorar y analizar la dimensión técnica, estética y política de las expresiones artísticas que se sirven de la automatización para la composición sonora, con la finalidad de poner de relieve las materialidades y los imaginarios tecnológicos que distintas obras y performances ponen en juego, y con ello, los cruces, diálogos y tensiones que establecen con la cultura socio-técnica en la que se inscriben.

Hecha esta aclaración quisiera ahora, antes de entrar directamente en tema, reponer brevemente de qué hablamos cuando hablamos de música algorítmica. Se suele hablar de música algorítmica cuando se trata de composiciones que se rigen por un conjunto de reglas cuyas instrucciones son finitas, ordenadas y definidas, esto es, cuando se aplica la definición de algoritmo al campo de la música. ¿Pero qué tipo de

expresión musical no se sostiene sobre una serie de reglas o procedimientos más o menos aplicados, o más o menos tensionados e interrumpidos? O incluso: ¿no es una partitura un conjunto de instrucciones finitas, ordenadas y definidas para ser ejecutadas por una serie de instrumentos? Así entendida, casi toda forma musical tendería a ser algorítmica. Por eso, con esto lo que aparece es un primer problema, el de la definición. Pero para poder avanzar, a los fines prácticos y operativos de este escrito, voy a definir a la música algorítmica, provisoriamente, como un modo de creación sonora que resulta –parcialmente– de un proceso de automatización. Esto supone, por un lado, que la intervención humana en ese proceso creativo está dada fuertemente en la puesta en marcha del sistema, es decir, en la preconfiguración de las reglas a partir de las cuales emergerá la música. Por el otro lado, cabe precisar que este proceso de automatización puede efectuarse de diferentes maneras: se puede activar manualmente (como es el caso del juego de dados musical de Mozart), mecánicamente (como sucede con los autómatas musicales típicos del siglo XVIII), o bien informáticamente (a través de una computadora que incorpora las instrucciones lógicas en un programa). Lo que me interesa tratar aquí es la música algorítmica por computadora, y dentro de ella, una de sus formas de expresión más actuales y extendidas: el *Live Coding*.

¿Quién ha visto un código fuente?

El *Live Coding* es una práctica en la que convergen texto, imagen, sonido, improvisación, retroalimentación y exploración. A estas palabras-clave hay que agregar que su soporte mediático principal es una computadora, su destinatario, una audiencia colectiva, y su presentación, en vivo. Se trata de una práctica de programación, y más específicamente, de programación en tiempo real en la que, por un lado, el compositor-programador escribe y modifica los algoritmos al mismo

tiempo que se ejecutan, mientras por el otro el público accede a la visualización de la escritura del código fuente que es proyectado en una pantalla. Sobre lo primero haré sólo una breve mención porque quisiera concentrarme en lo segundo: el trabajo compositivo es en rigor un proceso meta-composicional, en la medida en que se componen instrucciones lógicas (a través de un lenguaje de programación) que serán las encargadas de componer los sonidos que se escuchen. Hay, por lo tanto, un énfasis puesto en el proceso como motor creativo, y una mediación indirecta entre el artista y la forma artística. Pero que el proceso compositivo esté automatizado no significa que el resultado musical sea completamente autónomo: una instancia de agencia humana estará siempre garantizada en la medida en que el artista-programador es el codificador, que por otra parte escucha, interpreta y reacciona a los resultados sonoros del proceso algorítmico. Este es el motivo por el que para algunos investigadores (McLean 2011) resulta más apropiado hablar de música algorítmica antes que de música generativa, pues el código es el medio de expresión a través del cual el programador/músico/*live coder* articula sus ideas creativas en una dinámica retroactiva²¹⁴.

²¹⁴ En relación a esta dinámica retroactiva relativa a la intervención humana sobre la composición algorítmica me remito a Brown y Sorensen (2009), quienes, a pesar de conservar y utilizar la noción de música generativa, sostienen: “Muchos de los aspectos más desafiantes relacionados con la composición algorítmica, como la estructura de alto nivel y la forma, se mitigan en la codificación en vivo por la intervención directa del intérprete humano. En un sentido muy real, esta orientación humana está en el centro de la codificación en vivo, y creemos que la convierte en un punto de partida sustancial con respecto a los enfoques actuales de la música algorítmica y generativa. En nuestra práctica de la codificación en vivo, las computadoras proporcionan una capacidad de creación de patrones de nivel bajo y medio, y los humanos proporcionan la comprensión cultural y contextual necesaria para un resultado musical significativo. Esta responsabilidad compartida sobre el resultado musical proporciona una rica asociación entre el intérprete y el instrumento” *-traducción propia* (27).

En cuanto al segundo aspecto mencionado, la proyección del código otorga a la práctica un carácter distintivo. A contrapelo de la opacidad con la que se nos presentan hoy las tecnologías infocomunicacionales, de las que sólo conocemos los datos que ingresan y los datos que salen, en tanto no tenemos acceso a su sistema interno de funcionamiento, el *live coding* exhibe su proceso interno y el tratamiento que se hace de la información, y al hacerlo trastoca el contexto y la forma habitual en que funcionan estas tecnologías.

Es significativo en este sentido el aporte temprano del Manifiesto TOPLAP²¹⁵, una serie de declaraciones y máximas expresadas por una de las primeras comunidades de codificadores en vivo, allá por el año 2004. El Manifiesto entiende a la codificación en vivo (*live coding*) como una nueva dirección en video y música electrónica; a los codificadores en vivo (*live coders*) como los encargados de exponer y recablear las entrañas del software mientras éste genera música y visuales improvisados; y a la manipulación de código, por último, como una actividad que ha de ser proyectada para su disfrute. “Muéstranos tus pantallas”, exige el Manifiesto como política de codificación, pues, según aseguran, “el oscurantismo es peligroso”. Así, el código puede ser no sólo escuchado, sino también visto –y no sólo visto como equivalente visual del sonido, es decir como imágenes proyectadas improvisadas al compás del devenir musical, sino visto como secuencia de símbolos, como el despliegue mismo del lenguaje de programación al compás de su escritura–. Visualizar los algoritmos, agrega el Manifiesto, porque ellos no son como las motosierras: las motosierras son

²¹⁵ Reverso de Laptop, pero también acrónimo de Temporal Organisation for the Permanence of Live Artistic Programming (Organización Temporal para la Permanencia de la Programación Artística en Vivo), se trata de una agrupación artística actualmente presente en ciudades de distintas partes del mundo, que explora, comparte y crea utilizando herramientas de codificación en vivo.

herramientas, pero los algoritmos son pensamientos, de allí que suelen ser más difíciles de percibir. Mostrar las pantallas, proyectar los algoritmos, para de esta manera “tener acceso a la mente del intérprete (performer)”. Porque la escritura de código es –o puede ser– una expresión del pensamiento. Y su exteriorización (a través de la proyección), concluyen, es una apuesta por una mayor apreciación y comprensión de los algoritmos –si bien se reconoce que no es necesario que se comprenda el código para apreciarlo, del mismo modo que no es necesario saber tocar la guitarra para apreciar un solo de guitarra–

216 .

Hacia finales de la década del 40 Juan Domingo Perón preguntaba “¿Quién ha visto un dólar?”. Parafraseando esta idea, y extrapolándola desde el dominio económico al técnico, podríamos preguntarnos: ¿Quién ha visto un código fuente? Una respuesta posible: la audiencia de los eventos de *live coding*. Mientras las tecnologías computarizadas se vuelven cada vez más ubicuas, son pocas las personas, proporcionalmente, que acceden, visualizan y reconocen sus códigos fuente. Esto se debe, como ya se dijo, a que la ubicuidad de su uso es paralela a la opacidad de sus procedimientos. El *live coding* no sólo pone en tensión este hecho, también deja ver al código haciendo algo distinto de cierto sentido común relativo a su finalidad: lo muestra haciendo música. Como se ha sostenido (Cox 2014), la programación como performance es una manera novedosa y alternativa de pensar la práctica de la computación, en contraste con las perspectivas estereotípicas de la programación. En el *live coding* la programación es exploración; es una práctica del ajuste continuo: ajustar el código para ajustar el sonido. Ajustar como una búsqueda de la justeza. Explorar ajustando, y viceversa. Y comunicar y compartir la práctica de esa bús-

²¹⁶ Para más información sobre el Manifiesto TOPLAP consultar: https://tidalcycles.org/docs/around_tidal/toplap_manifesto/

queda en vivo. Así entendido, el *live coding* es otro sentido de la programación. Alberto de Campo, músico austríaco e investigador de las artes algorítmicas, se explaya sobre este punto de la siguiente manera:

Leer programas muy cortos que crean una estructura en el tiempo, escuchar cómo se desarrolla esa estructura, y escuchar cómo los propios cambios en el código provocan los cambios correspondientes en el desarrollo de la estructura musical, es una experiencia muy inmediata del potencial de la programación. Por extensión, tales experiencias permiten una comprensión más profunda del papel de la programación en la determinación de los comportamientos de los innumerables dispositivos y servicios que impregnan las sociedades tecnológicas actuales. De hecho, estas experiencias [las de la codificación en vivo] pueden iluminar el valor de la programación como una técnica cultural que es demasiado importante y demasiado interesante como para dejarla en manos de quienes están interesados solamente en el aspecto ingenieril de la práctica *-traducción propia* (2014: 153).

Otro sentido de la programación

Sobre esta base es posible pensar el aporte tecnosonoro del *live coding* como una preparación del terreno para, eventualmente, escuchar de otro modo. Sartre (2009) decía que no hacerse la pregunta *qué sucedería si todo el mundo procediera así, como yo procedo*, es actuar de mala fe. Una posible hipótesis de trabajo que podría surgir de esto sería considerar que, en función de lo que se viene argumentando, todo sucede como si los *live coders* obraran de buena fe: ¿qué sucedería si todos escucháramos o hiciéramos *live coding*? Habría un gesto de responsabilidad sartreana en la codificación en vivo, es decir en la combinación de una operación técnica de programación con una estética de improvisación, musicalización y exposición del código en tiempo real. ¿Qué sucedería si todos supiéramos programar y operacionalizar la programación estética o artísticamente? Una respuesta posible sería la siguiente: la programación sería otra cosa, de otro modo. De allí la

importancia dada por el colectivo de *live coders* a la educación en computación a través de la codificación en vivo, en tanto oportunidad pedagógica que se abre con la emergencia de esta todavía nueva práctica tecnosonora²¹⁷.

En *Las palabras en las cosas* Pablo Manolo Rodríguez insta a aprender a programar para no ser programados por otros (2019: 390). Unos años antes, el escritor estadounidense Douglas Rushkoff (2020 [2010]) postulaba, en un libro titulado *Programa o serás programado*, que

La tecnología digital está programada. Por eso está sesgada en favor de quienes tienen la capacidad de escribir el código. En una era digital como la nuestra, debemos aprender a crear el software, o arriesgarnos a convertirnos en el software. No es muy difícil ni demasiado tarde para aprender el código que se esconde tras las herramientas que utilizamos, o al menos para comprender que efectivamente hay un código detrás de sus interfaces. De lo contrario, quedaremos a merced de quienes las programan, de quienes les pagan para hacerlo o incluso de la propia tecnología (128).

El colectivo *live coding* pareciera poner en acto estas palabras, por un lado, haciendo foco en la práctica de la programación y la necesidad de transformarla en una experiencia visible y compartida, por el otro

²¹⁷ Mark Guzdial, profesor en Ciencias de la Computación e investigador en educación informática, sostiene al respecto: “Necesitamos explorar el valor de la codificación en vivo en el cambio de percepciones sobre la informática, en la participación de nuevos estudiantes en la exploración de la programación y en los tipos de entornos de programación que tienen éxito como entornos de codificación en vivo y como herramientas pedagógicas. Necesitamos explorar cómo la codificación en vivo puede ser adoptada por un amplio rango de estudiantes. Los docentes deben sentirse cómodos con la tecnología para acercarla a las aulas, por lo que debemos explorar cómo hacer que la codificación en vivo sea atractiva para los docentes. La codificación en vivo puede ser una herramienta útil para mejorar el acceso y cambiar las percepciones sobre la informática” -traducción propia (2014: 136).

y al mismo tiempo, reorientando su lógica y repensándola desde su potencial estético.

Finalmente, resulta de interés la puesta en valor de la improvisación como componente característico de la codificación audio-visual en vivo. La improvisación en la secuencia de símbolos vuelve incierto lo que de otro modo se presentaría como un proceso lógico predeterminado. Así como las profecías y otros tipos de predicciones son formas de inscribir el futuro en el lenguaje –y más aún, formas de producir el futuro por medio del lenguaje–, también el código en un lenguaje de programación es capaz de inscribir el futuro (las acciones e interacciones que posibilita u obtura) a través de combinaciones de símbolos que son los algoritmos (Berardi 2013). ¿Pero qué sucede cuando esas combinaciones no están dadas, sino que, por el contrario, van emergiendo y desplegándose en el tiempo bajo el efecto de una retroalimentación conjunta entre el programador, la computadora, la música y la audiencia? Este hecho abona la hipótesis de concebir al *live coding* como otro sentido de la programación, en la medida en que pone en juego un elemento de riesgo: programar en tiempo real significa exponerse al error y, en consecuencia, a la capacidad o no de resolverlo tan pronto como sucede. Se diría que las formas más arriesgadas de hacer música son más propensas a producir resultados aberrantes, esto es, distintos a los buscados. Una aberración sonora es simplemente la percepción de un sonido inesperado; si la aparición de ese sonido inesperado es evaluado como valioso, se tiene la oportunidad de redefinir lo que se estaba buscando, reorientando la exploración; si en cambio se evalúa como infructuoso, se puede modificar la manera de trabajar sobre el código fuente para evitar resultados infructuosos similares en el futuro (McLean 2011). En cualquiera de los dos casos, el programador, como si apostara por la emergencia de la aberración, asume el riesgo de tratar con la incertidumbre de no saber qué va a resultar y cómo lo va a resolver, a la inversa de aquella otra lógica de la progra-

mación, a la que estamos habituados, y de la que se espera eficacia predictiva o bien simplemente resolver funcionalmente un problema. Alex McLean, *live coder* e investigador de *live coding*, en una entrevista que le hace la antropóloga argentina también investigadora de *live coding*, Carolina Di Próspero, lo resume así:

Creo que es importante tener en cuenta la programación como exploración en lugar de como ejecución, porque entonces estamos utilizando lenguajes de programación más como lenguajes humanos. Cualquier interfaz de software puede ser considerada como un lenguaje, pero la apertura de la programación nos permite explorar, en vez de trabajar dentro de unos límites fijos predefinidos. Para mí esto es usar las computadoras en un nivel más profundo que el nivel para el que ellas están creadas (citado en Di Próspero 2018: 8).

En ese nivel más profundo, dice McLean en otro lugar (2011), es importante estar lo suficientemente cómodo “como para que tu código proporcione algunos resultados predecibles cuando los necesites, pero lo suficientemente flexible como para que puedas sumergirte en lo desconocido y ver qué pasa” (142). Sin dedicarse a la programación ni estar pensando en la codificación en vivo, pero depositando en las posibilidades de la práctica un mismo sentido estético-político, algo parecido cantaba Maynard James Keenan en “Lateralus”, a comienzos de siglo: montar la espiral hacia afuera, en busca de lo aleatorio, lo desconcertante, para abrazar lo que sea que vaya a venir. *¡Spiral out, keep going!*

Conclusión

Siendo la computadora un elemento omnipresente de la vida contemporánea, las formas artísticas que se enfrentan a sus mecanismos y procesos –y digo “enfrentar”, tal como lo entiende Flavia Costa (2021), en el sentido más literal y a la vez más amplio posible: como “mirar de frente”– tienen hoy una gran relevancia. El *live coding* se

puede pensar así, como una práctica que mira de frente la actual tendencia a la ubicuidad de los procesos algorítmicos, y lo hace desde un ángulo cuya singularidad consiste en “mostrar las pantallas”, visibilizar el código, improvisar secuencias de símbolos y líneas de texto, musicalizar los algoritmos y compartir la experiencia para una escucha colectiva. En el extremo, es expresión de la posibilidad de atravesar de otro modo la cultura socio-técnica contemporánea, esa que se rige por códigos ignorados y procesos computacionales invisibles, y constituye por lo tanto eso que Foucault llamaba una *contraconducta*²¹⁸, porque más allá de las intenciones con que se lo conciba pone en tensión, a través de prácticas alternativas, los usos y costumbres asociados al normal funcionamiento de los dispositivos informáticos.

*** Lucas Bazzara** es Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario doctoral en Ciencias Sociales por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Su tema de investigación aborda el cruce entre técnica, estética y política en la música y arte sonoro algorítmico argentino. Forma parte de los grupos de investigación “Big Data, algoritmos y plataformas: las nuevas formas de gubernamentalidad a la luz de la teoría de lo transindividual de G. Simondon”, a cargo de Pablo Rodríguez y Flavia Costa, y “Políticas de la materialidad en las tecno-artes latinoamericanas contemporáneas: análisis de casos en contextos analógicos y digitales”, a cargo de Claudia Kozak. Es autor de artículos en revistas especializadas en comunicación, tecnología y sociedad.

²¹⁸ Dice Foucault: “¿Cómo designar (...) esa suerte de trama específica de resistencia a formas de poder que no ejercen la soberanía ni explotan, pero conducen? (2006: 235): *Contraconducta* –cuya única ventaja es permitir referirse al sentido activo de la palabra ‘conducta’–, *contraconducta* en el sentido de lucha contra los procedimientos puestos en práctica para conducir a los otros; lo cual me lleva a preferir este término a ‘inconducta’, que sólo remite al sentido pasivo de la palabra, el comportamiento: no conducirse como es debido” (2006: 238).

Referencias bibliográficas

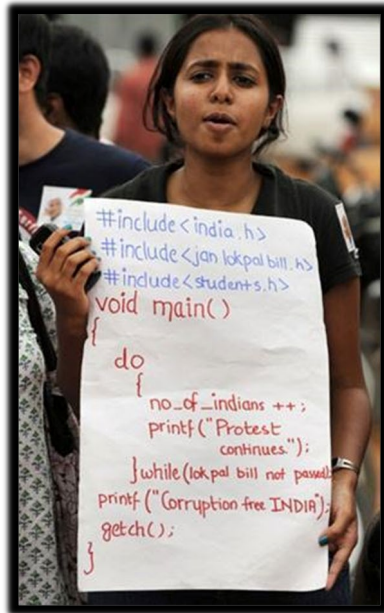
- Berardi, Franco (2013). "Foreword: Debt, Exactness, Excess". En Cox, Geoff y McLean, Alex. *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. IX-XII.
- Brown, Andrew y Sorensen, Andrew (2009). "Interacting with Generative Music through Live Coding". *Contemporary Music Review*, 28 (1), 17-29.
- Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Cox, Geoff (2014). Cultural-Epistemological Aspects of Live Coding. En Blackwell, Alan, McLean, Alex, Noble, James y Rohrerhuber, Julian (Eds.). *Collaborative and learning through live coding. Report from Dagstuhl Seminar 13382*. Dagstuhl Publishing. 159-160.
- De Campo, Alberto (2014). Republic: Collaborative Live Coding (2003-2013). En Blackwell, Alan, McLean, Alex, Noble, James y Rohrerhuber, Julian (Eds.). *Collaborative and learning through live coding. Report from Dagstuhl Seminar 13382*. Dagstuhl Publishing. 152-153.
- Di Próspero, Carolina (2018). "Escrito en el cuerpo. Nuevas performances tecnoartísticas". *Artelegie*, 11. 1-18.
- Foucault, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- Guzdial, Mark (2014). Live Coding in Education. En Blackwell, Alan, McLean, Alex, Noble, James y Rohrerhuber, Julian (Eds.). *Collaborative and learning through live coding. Report from Dagstuhl Seminar 13382*. Dagstuhl Publishing. 135-136.
- McLean, Alex (2011). *Artist-Programmers and Programming Languages for the Arts*. [Tesis Doctoral]
- Rodríguez, Pablo (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Rushkoff, D. (2020). *Programa o serás programado. Diez mandamientos para la era digital*. Barcelona: Debate.
- Sartre, Jean Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Edhasa.

Literatura digital y escrituras (texto, código): sobre *Amazon* de Eugenio Tisselli

Alejandro Del Vecchio*

Cómo hacer cosas con programas

En la introducción a *Critical Code Studies* [Estudios críticos del código] (2020), Mark Marino apostilla una fotografía publicada en la red social Reddit por demás sugestiva: en el contexto de una protesta política, hacia 2011, una mujer sostiene una pancarta escrita en lo que parece ser lenguaje de programación C, cuyo plan o idea se expresa a través de un algoritmo. La manifestante convoca, desde el diseño de un lector modelo concreto, a estudiantes de ingeniería e informática para que apoyen el proyecto Jan Lokpal, redactado por activistas de la sociedad civil india con el objetivo de crear un organismo independiente que investigue con celeridad casos de corrupción.



A grandes rasgos, una lectura referencial del código (o pseudocódigo) del cartel –cuyo contenido denotativo es evidente– permite advertir que se estructura en un *loop* que incrementa la cantidad de indios en la protesta hasta que el proyecto de ley se promulgue, momento en el cual el país estará libre de corrupción. El algoritmo, en tinta roja, aparece precedido por directivas para incluir librerías que pueden leerse como referencias al contexto y los actores implicados: la India, el proyecto Jan Lokpal y los estudiantes (el azul de esta sección del código contrasta con el rojo sangre del programa principal, que acaso connote las posibles consecuencias de arriesgar el propio cuerpo en la revuelta).

Solamente el llamado final a *getch* resulta disruptivo en el conjunto. Esta función implica una detención en el proceso hasta que se ingrese un carácter a través de un teclado. Como nota Marino, el significado de esta línea del código resulta nebuloso en la analogía. Tal vez en algún momento el programa (y en consecuencia la protesta) deban ser concluidos o confirmados. Presionar una tecla (un carácter) para que detenga la ejecución del programa podría leerse como presionar por más integridad (carácter) en los ciudadanos activos (Marino 2020), aunque la polisemia desplegada por la función impide una lectura definitiva, hecho que homologa de por sí la productividad del código con la del texto.

Este ejemplo, citado por Marino en su libro, muestra cómo, producto de la revolución digital y de la emergencia de culturas de la programación, el código fuente de los lenguajes informáticos –normalmente escatimado al ojo humano y confinado a una caja negra– deviene elemento estético para la producción artística y literaria, motor del activismo digital y (me importa sobre todo destacar) objeto de investigación crítica. No obstante, aunque el código constituye un reino semiótico independiente, el letrero revela más elementos en común con el *codework* (u “obra de código”) –un estilo de escritura creativa que

utiliza código y sintaxis propios de un programa informático para crear poesía y arte²¹⁹ – que con la programación en el contexto del desarrollo de software (Marino 2020). De allí el equívoco de quienes en Reddit efectuaron lecturas en clave informática, de tipo prescriptivo o normativo, en las que se señalaban errores sintácticos o problemas de funcionamiento en el código de la mujer india, como si en efecto estuviese destinado a su ejecución.

Ocurre que, en palabras de Rita Raley (2016), aunque tanto el código como la lengua pueden divertir, asombrar, informar y deleitar, ambos pueden ser escritos y leídos, ambos son performativos y pueden iniciar cambios en el mundo, uno puede ser ejecutado por la computadora y el otro no. Por eso en el título de este trabajo la coma entre “texto” y “código” sugiere una doble lectura: “texto” y “código” como materialidades distintivas (en tanto la coma separa términos de una enumeración) o equivalentes (en tanto introduce una aposición explicativa). En cualquier caso, el código fuente ejecutable también es

²¹⁹ Por ejemplo el siguiente *code poem* de Belén García Nieto (vinculado temáticamente a la pieza de Tisselli que analizo en este trabajo):

COLAPSO

```
if(this.habits){
  if(temperature.rise){
    if(thaw){
      if(species.extinction){
        if(deforestation){
          if(desertification){
            return collapse;
          }
        }
      }
    }
  }
}
```

un texto, un sistema de signos con sintaxis y retórica específicas, cuyo potencial signifiante excede su dimensión funcional.

Asimismo, la pancarta india puede leerse como indicio metafórico de la emergencia del código a la superficie material de los dispositivos, ya sean digitales o no. Develar (¿deconstruir?) código ejecutable, sacarlo de la caja negra, posee potentes implicancias ideológicas. En el prólogo al volumen *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression* de Geoff Cox (texto) y Alex McLean (código) (2012), “Bifo” Berardi advierte que el código tiene el poder de inscribir el futuro, mediante el formateo de relaciones lingüísticas y del desarrollo pragmático de signos algorítmicos. El código modela el futuro, porque el futuro está inscripto en el código: la implementación de código configura nuestro entorno digital, pero también nuestros comportamientos. El código financiero, por ejemplo, dice Berardi, desencadena una serie de automatismos lingüísticos capaces de modelar y ejecutar actividades sociales, patrones de consumo y estilos de vida (Cox y McLean 2012).

En este escenario, se instalan –de modo inevitable– el interrogante acerca de los códigos ocultos y la sospecha de que operan contra nuestros intereses (“Programa o serás programado”, advierte el título de un libro de Douglas Rushkoff). Por eso los denominados “Estudios críticos del código” (CCS en su sigla original en inglés), como campo incipiente pero en continua expansión, focalizan su polisemia significativa aplicando “una hermenéutica crítica a la interpretación del código informático, la arquitectura del programa y la documentación dentro de un contexto sociohistórico” (Marino 2020: 39). Evadir estos aspectos, por cierto extrafuncionales, implicaría reducir el análisis a operatorias evidenciadas en los efectos de lectura generados por su ejecución, es decir, al nivel de interfaz.

A partir de estos conceptos y ejes-problema –expuestos sucintamente– me propongo en este trabajo indagar *Amazon* (2019) del

poeta, *net.artista* e ingeniero informático nacido en México, Eugenio Tisselli, deteniéndome en un aspecto que considero neurálgico: las implicancias ideológicas de la inserción de código visible como parte esencial de la concepción de un texto literario.

Amazon de Eugenio Tisselli

En *Amazon*, el diseño del espacio de la página revela la elección de una estética minimalista, evidenciada en su maquetación reductible a elementos verbales carentes de color (salvo en los enlaces) y de variaciones tipográficas. El texto –que había aparecido de modo fragmentario en la cuenta de Twitter de Tisselli el 3/8/2019– se presenta en el navegador web en minúsculas y con características formales propias de un instructivo, articulado por una sucesión de verbos con modalidad exhortativa: “copia el código que aparece aquí debajo, pégalo en un editor de texto simple, guárdalo como «amazon.html», haz doble click sobre el archivo para que aparezca en tu navegador, y observa cómo se despliega el capitaloceno”.

copia el código que aparece aquí debajo, pégalo en un editor de texto simple, guárdalo como "amazon.html", haz doble click sobre el archivo para que aparezca en tu navegador, y observa cómo se despliega el [capitaloceno](#).

```
<!doctype html><html><head><meta charset="utf-8"><title>amazon</title>
<style>body{margin:0;overflow:hidden};#x{text-align:center;padding-top:50px};p{line-height:1.3;display:block};d{font-size:2em;font-family:"Courier";letter-spacing:-3px};</style></head><body><div id="x"></div>
<script>var s=0;var c=["#f8a3c0","#23e12f","#f8a3c0"];var w=document.getElementsByTagName("p");function g(y){return ~~(Math.random()*y)};var i=60;while(i--){var d=document.createElement("DIV");d.className="p";var t=document.createElement("SPAN");t.className="q";t.style.color=c[g(c.length)];t.textContent="";d.appendChild(t);x.appendChild(d);function m(){(var ewe.children[g(ewe.children.length)]||var fwe.children[g(fwe.children.length)]||f.style.color="#999999");f.textContent=String.fromCharCode(g(10)+48)+s+s+1007a-10010;/setTimeout(m,1);/setTimeout(m,1);}
longitud: 873 bytes
```

¿qué es lo que destruye las selvas? es el algoritmo capitalista, ejecutado por **soldados-máquina fascistas**. borra el algoritmo de cuerpos y mentes, destruye las máquinas asesinas!

el código es el **vector** que transforma tus deseos en datos // el código extrae los deseos de tu cuerpo, los entrega a la máquina y los transporta a través de todas las capas // el código es lo que conecta el vacío infinito de tu aburrimiento con la tragedia de las selvas quemadas.

Aunque las instrucciones se formulan de modo secuencial y con un lenguaje concreto y exento de ambigüedades, requieren un lector con competencias específicas para ejecutar el documento *html* incrustado

en la página, elemento perturbador en lo visual y que altera, en principio, todo código de legibilidad literario.

Pero el hecho fundamental, en última instancia, es que la emergencia de un algoritmo a la superficie de la pantalla opera como elemento metatextual, en tanto que, suerte de ruptura de una hipotética “cuarta pared digital”, no solo exhibe el artificio implicado en la exhortación a ejecutarlo, sino que nos recuerda (o incluso nos revela) que “delegamos aspectos significativos de nuestra existencia a las maquinaciones oscuras de las cajas negras tecnológicas” (Tisselli 2018: 36). Ya Rita Raley, a partir del análisis de una escena fílmica, había sugerido la existencia de un “ímpetu del *code art* contemporáneo” que consistiría, en pocas palabras, en revelar códigos, hacer visibles al espectador los mecanismos de producción. Pero en *Amazon*, el código visible no es un artefacto lingüístico y estético fijo, sino un programa funcional que debe ser activado por un lector maquínico.

Cuando los pasos del instructivo se completan otro texto (otra página web) se despliega en el navegador: una selva de asteriscos con tres tonalidades de verde, sustituidos por números rojizos en forma paulatina (con frecuencia temporal creciente, acaso sugiriendo la aceleración de la tala en el Amazonas) hasta que solo quedan dígitos sustituyéndose unos a otros en un *loop* infinito del algoritmo que, sombrío, parece insinuar que estamos frente a un proceso sin retorno.²²⁰ Si bien la interacción propuesta por el artefacto digital diseñado por Tisselli resulta exigua, es el usuario-lector quien al copiarlo, pegarlo y ejecutarlo, hace proliferar el código, como si se tratara de un virus y sin siquiera sospechar –en la mayoría de los casos– su funcionalidad.

²²⁰ Ya en el año 2000 el químico Paul Crutzen había propuesto el término Antropoceno para delimitar una era en la que la influencia del comportamiento humano sobre la Tierra ha implicado transformaciones en el nivel geológico que traspasaron el umbral de irreversibilidad (Costa 2021: 10).



En sintonía con los “estudios críticos del código”, una metalectura especializada de *Amazon* –es decir, una lectura que considere también el código (visible y subyacente) y el proceso de su ejecución como elementos fundamentales en la comprensión y concepción de la pieza artística (Bootz 2012)– posibilita describir y analizar alguno de los principios compositivos del programa replicado. Cuando menos, aquellos definidos en variables: la cantidad de filas (50) y columnas (60) de la selva de asteriscos humanoides, el triplete hexadecimal que codifica los tres tonos de verde de la paleta y el correspondiente a los dígitos sangrientos, las operaciones aritméticas rectoras de la temporalidad acelerada²²¹, entre muchos elementos que solo pueden ser descifrados en el código fuente.

²²¹ Inicialmente, el *timeout* que controla la “desaparición” de cada árbol-asterisco está *seteado* en $5 * 10^3$ milisegundos (es decir, 5 segundos). Luego, ese lapso se va reduciendo a razón de 100 milisegundos por ejecución ($s = s > 100 ? s - 100 : 10$), lo que genera la aceleración simbólica de la tala.

Sin embargo, en *Amazon*, la legibilidad del código informático visible resulta afectada de modo intencional en virtud de su minificación: el fuente carece de caracteres sin funcionalidad (indentación, espacios en blanco, saltos de línea, comentarios y delimitadores) y –en contraste con el cartel de la joven india– exhibe una ausencia total de nombres de constantes, variables, contenedores y funciones con valor connotativo²²². En el mismo sentido, la utilización de la sintaxis del “*if-else* en una línea” propia de *JavaScript* (por citar otro ejemplo) contribuye a oscurecer el código, a perder legibilidad, aspecto que –señala Mackenzie– se relaciona con la velocidad de ejecución, con la forma en que circula, con la rapidez con la que otros programadores pueden leerlo y comprenderlo, y con las revisiones, modulaciones y modificaciones que promueve (en Raley). Como muestra Mark Marino, cada programador elige sus estrategias de codificación a sabiendas de que está inscribiendo su subjetividad, en tanto “puede ser influenciado por su exposición o inmersión en varios paradigmas de programación o lenguajes que enfatizan una virtud (digamos, reusabilidad) sobre otra (legibilidad o optimización)” (4). En cualquier caso, la elección paradigmática de una retórica críptica configura –en línea con el modelo de gubernamentalidad algorítmica– un sujeto receptor interpelado como una “caja negra” de la que solo es posible conocer el *input* y el *output* (Costa 2021: 70).

Al final del párrafo que condensa el instructivo, el verbo “observar” (no exento de ironía hiperbólica) inscribe la pieza de Tisselli en el orden de la simulación, aunque la puesta en escena digital de la tala amazónica, a la manera del arte ASCII o de un mapa satelital, carezca de todo rigor científico en beneficio del golpe de efecto. Más adelante,

²²² Así por ejemplo, se utilizan letras como nombres de variables (que a lo sumo pueden leerse como iniciales de términos en inglés: *s* por *speed*, *c* por *colors*) y se define un contenedor genérico sin significado semántico específico: `var t=document.createElement("SPAN")`.

mediante los hipervínculos bajo las palabras “capitaloceno”²²³ y “soldados-máquina fascistas”²²⁴, el discurso de Tisselli se descentra para permitir el ingreso de materiales que, entre otras alteraciones, rompen la linealidad de la lectura y modulan hacia escrituras por definición no ficcionales (como el periodismo de investigación) que enfatizan el compromiso político de la escritura. De este modo, el hipertexto²²⁵ de Tisselli conecta con nodos argumentativos externos, que a su vez constituyen citas de autoridad y dibujan líneas de fuga hacia el referente extratextual.

²²³ Se trata de un *link* a un artículo de Jason W. Moore publicado en 2019 en la revista *maize* con ilustraciones de Rebecca Hastings bajo el título “Who is responsible for the climate crisis?” [“¿Quién es el responsable de la crisis climática?”]. Allí el historiador medioambiental y economista político cuestiona, en línea con el activismo por la justicia climática, la distribución igualitaria de la responsabilidad histórica por el cambio climático, en un sistema marcado por una distribución desigual de la riqueza y el poder. Desde este punto de vista, la frase “cambio climático antropogénico” sería un modo de culpar a las víctimas de la explotación, la violencia y la pobreza por la crisis del clima.

²²⁴ Al *clickear* este hipervínculo accedemos a una nota de Jordan Davidson titulada “Amazon Deforestation Rate Hits 3 Football Fields Per Minute, Data Confirms” [“La tasa de deforestación del Amazonas equivale a tres canchas de fútbol por minuto, según datos confirmados”] y publicada en 2019 en el portal EcoWatch.

²²⁵ Me importa resaltar que, como explica Landow, durante las últimas décadas han convergido dos campos del saber, en apariencia desconectados: la teoría literaria y el hipertexto informático. En efecto, En *S/Z* (1970), Barthes describe un texto ideal coincidente con el hipertexto electrónico: un texto compuesto por bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos a través de múltiples recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como *enlace*, *nodo*, *red*, *trama* y *trayecto*. Michel Foucault, en la misma línea, también concibe el texto en forma de redes y enlaces. En *La arqueología del saber* (1969) sostiene, precisamente, que “las fronteras de un libro nunca están claramente definidas”, ya que se encuentra “atrapado en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de una red [...] de referencias” (citado en Landow, 2009: 24-25).

Por otra parte, existe en *Amazon* un impulso compositivo signado por un isomorfismo que puede ser pensado a través de la figura del “espejo negro”²²⁶: “¿qué es lo que destruye las selvas? es el algoritmo capitalista, ejecutado por soldados-máquina fascistas. ¡borra el algoritmo de cuerpos y mentes, destruye las máquinas asesinas!”. Si la respuesta al interrogante planteado en el fragmento produce verdad no solo en el sistema de signos propuesto por el código ejecutado (los asteriscos reemplazados por números), sino en el referente extratextual (los árboles talados en la selva amazónica), el impulso programático de la dupla de verbos en imperativo del fragmento interpela al lector, en tanto constituye una invitación a la rebeldía y acaso (como veremos) también una velada acusación: la figura monstruosa y autoritaria del soldado-máquina (ensamblaje de cualidades heteróclitas cuyo correlato lingüístico es el guion que acopla los lexemas) evoca el trauma colectivo de la destrucción del medioambiente como consecuencia de largos procesos de deshumanización y automatización propios de sociedades tecnificadas y digitalizadas en las que lo instrumental adquiere primacía casi absoluta. Pero el soldado-máquina remite, a la vez, al ser adoctrinado (programado) para cumplir determinada función y que, por ende, carece de sentido crítico y su enajenación compite con su falta de sensibilidad. ¿No funcionamos los usuarios-lectores como soldados-máquina cuando ejecutamos irreflexiva y mecánicamente el instructivo que nos plantea *Amazon*, debido entre otros factores a la opacidad del código?

Por eso, el texto de Tisselli modula discursivamente hacia la configuración pronominal de una segunda persona (tu, tus) que nos enfrenta a la distopía y la tecnoparanoia del reflejo en el “espejo negro” de las frías pantallas de los dispositivos electrónicos que invaden paredes, escritorios y las palmas de nuestras manos: “el código es el vector que

²²⁶ Hago referencia al título de la serie *Black Mirror* (2011-2019), creada por Charlie Brooker.

transforma tus deseos en datos // el código extrae los deseos de tu cuerpo, los entrega a la máquina y los transporta a través de todas las capas // el código es lo que conecta el vacío infinito de tu aburrimiento con la tragedia de las selvas quemadas”.

Más allá del componente político implicado en llevar el código a la interfaz, en moverlo del fondo al primer plano –es decir, desvelarlo–, estrategia relacionada además con el software libre y los movimientos de código abierto (Raley), el texto metapoético (o metatecnológico) que se despliega al seguir el hipervínculo bajo la palabra “vector” escenifica su naturaleza digital como objeto de problematización y usina conceptual de *Amazon*. Se trata de una “declaración de artista”, género afín al manifiesto, cuyo didactismo y poder de persuasión articula una descripción del objeto artístico y su inserción en un contexto histórico y teórico preciso. Tisselli asegura allí que quiso:

transmitir la idea de que el código de esta pieza era algo condensado y oscuro, como una pequeña píldora cuyos contenidos sólo se vuelven evidentes una vez que ha sido ingerida. O como el material genético de un virus, encerrado en su capa de proteínas y lípidos, esperando el contexto necesario para su activación. Código que se esparce: pequeño y aparentemente insignificante, fácil de copiar y pegar y, a pesar de ello, críptico e inmanente.

Así, la autorreferencialidad –y en específico la autorreflexividad– surgen como marcas de escrituras que pueden pensarse como alegorías materiales que integran construcción y descripción.

En esta “declaración de artista”, la primera persona se pluraliza de modo gradual para provocar políticamente al lector: “A lo largo de nuestro acontecer cotidiano ayudamos al código a proliferar”: copiar, pegar y ejecutar devienen metáforas de la viralización del modelo de conducta de los *homo economicus*, quienes evaluamos “todas las actividades y eventos de nuestras vidas en términos de costos y beneficios, de racionalizaciones y optimizaciones”. De allí que Tisselli proponga

una relación entre “los comportamientos codificados” y esa “inteligencia artificial ambiental” que “interpreta y produce al mundo como un sistema compuesto por números”. No es azaroso entonces que la ejecución de *amazon.html* no incluya un mecanismo interruptor: los usuarios somos testigos impotentes frente al proceso de destrucción monetizante de la selva, que itera sin fin sobreimprimiendo dígitos para remedar el tablero caótico e indescifrable de las cotizaciones de Wall Street.

Por último, si como dice Goldsmith, “durante los últimos años ha habido una explosión de escrituras que emplean estrategias de copiado y apropiación, alentados por la idea de imitar el funcionamiento de la computadora” (26), resulta evidente que también el código informático resulta susceptible de apropiación y reescritura, hecho que supone nuevos desafíos para la teoría y la crítica literarias. En este sentido, nada impide reescribir *Amazon* para diseñar, por ejemplo, una nueva versión con *emojis* y funcionalidades distintas:



La exégesis de una producción digital, por lo tanto, implica también leer críticamente no solo su documentación y comentarios (es decir, su sistema paratextual), sino sus diferentes versiones y reescrituras.

Por un arte digital heterónimo

Todo es veneno, nada es veneno.
Paracelso

Si la literatura digital²²⁷ puede pensarse como forma compleja, articulada en capas: el código (secuencia de instrucciones para traducir un mensaje de una forma simbólica a otra), su ejecución (un proceso maquínico) y la salida (la pieza artística), producciones como *Amazon* ponen en abismo esa estructura al incorporar a su vez fragmentos de código visible, cuya ejecución supone un nuevo (hiper)texto, que complementa o expande la pieza inicial. La preferencia por una retórica de ilegibilidad en el documento *html* expuesto refuerza la necesidad de configurar un aparato teórico-crítico adecuado para indagar la especificidad del código como práctica de escritura, sin eludir además sus modalidades de circulación y apropiación, e incluso su potencial para el activismo digital. Lejos de reducirlo a dimensiones lógicas y matemáticas carentes de significación, los “estudios críticos del código” lo conciben como un sistema de signos pródigo en denotaciones y connotaciones, que circulan y se activan en contextos múltiples (Marino: 19).

La pieza de Tisselli, en sintonía con planteos de García Canclini en *Ciudadanos reemplazados por algoritmos* (2020), sugiere desde la opacidad del código expuesto que en el funcionamiento interno de

²²⁷ Entiendo el término “literatura digital”, en sintonía con Claudia Kozak, como “literatura generada en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales, es decir, por fuera de medios electrónicos analógicos [...] Una literatura programada en código binario a través de la creación y uso de diversos software y experimentada en vinculación con interfaces digitales. De tal manera, la literatura digitalizada –traslado de textos desde el medio impreso a la pantalla, por ejemplo– no entra en esta definición. Sí lo hace en cambio toda literatura nacida digital y en cuyos procedimientos la creación o utilización del código digital informático es intrínseca” (2017: 2).

nuestros dispositivos digitales se ocultan tecnologías y codificaciones que influyen y modifican nuestro comportamiento en tanto “ciudadanos-consumidores-usuarios”²²⁸. Así, como sucede con la pancarta en defensa del proyecto Jan Lokpal, las tramas hilvanadas por códigos informáticos y códigos de conducta se esparcen, como virus, “esperando el contexto necesario para su activación”.

Frente a la datificación de la experiencia y los predicamentos del Capitaloceno, Tisselli propone, a partir de producciones como *Amazon*, “poner en tela de juicio la irresponsabilidad implícita en la supuesta autonomía del arte” y asumir con plenitud un arte heterónomo, “interdependiente con los seres y fenómenos que se enmarañan en esta era de la vulnerabilidad” (2019b: 1). En este sentido, el cultivo de una “actitud farmacológica” ante la tecnología resulta ineludible para los artistas digitales. Esta actitud implica, advierte Stiegler, “una investigación de cómo los artefactos tecnológicos curan o dañan nuestros cuerpos, mentes y almas individuales y colectivas” (Tisselli 2019b: 1). Como bien sabía Platón, la paradoja del *pharmakon* remite en simultáneo, desde la ambigüedad semántica del término, al veneno y al remedio. Por ende, dicha actitud farmacológica sugiere una “pregunta permanente y constante acerca de la justa dosis de tecnología que necesitamos para vivir bien” (Tiselli 2019b: 1). *Amazon* puede leerse, entonces, como una convocatoria (cuya dimensión política reside sobre todo en la forma: la impotencia frente a la ilegibilidad del código remeda la impotencia frente al ecocidio) a borrar el algoritmo de cuerpos y mentes, y destruir las máquinas asesinas.

²²⁸ Sin embargo, la paradoja es evidente: a pesar de que Tisselli opta, como señalé, por un diseño compuesto por elementos mínimos, acaso para sugerir transparencia y ocultar el artificio, la página principal de *Amazon* (como toda web) también tiene su propio código fuente, escamoteado sin remedio al usuario-lector.

* **Alejandro Del Vecchio** es Magister en Letras Hispánicas. Ayudante graduado en "Literatura y cultura latinoamericanas II" (UNMdP). Profesor adjunto de "Gramática Castellana" (UCAECE). Analista de Sistemas.

Referencias bibliográficas

- Bootz, Philippe (2012). Signs and apparatus in digital poetry: The example of JeanMarie Dutey's le mange-texte. *Literary and Linguistic Computing*, Oxford University Press Vol. 27.
- Cayley, John (2002). "The Code is not the Text (Unless It Is the Text)". *Electronic Book Review*. Recuperado de: electronicbookreview.com/essay/the-code-is-notthe-text-unless-it-is-the-text/
- Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.
- Cox, Geoff y McLean, Alex (2012). *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- García Canclini, Néstor (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Guadalajara: Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja negra.
- Hofstadter, Douglas (1982), *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Kozak, Claudia (2017). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas*. Año III, Nro. 4.
- Landow, George (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós.
- Mackenzie, Adrian (2006). *Cutting Code: Software and Sociality*. New York: Peter Lang.
- Marino, Mark (2020). *Critical Code Studies*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Raley, Rita (2016). "Code.surface | Code.depth". *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 36, Jg. 8.
- Tisselli, Eugenio (2018). *La espectralidad del lenguaje*. Recuperado de: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Tisselli, Eugenio (2019a). *Amazon*. Recuperado de: motorhueso.net/amazon/es/

Tisselli, Eugenio (2019b). La comunidad extendida: arte e implicación social en el Antropoceno. *Ecología Política*. Recuperado de: <https://www.ecologiapolitica.info/la-comunidad-extendida-arte-e-implicacion-social-en-el-antropoceno/>

XXII

Ficción y testimonio en las narrativas de Chile, Argentina, Europa. Aparatos críticos, casos, archivo, representaciones

Período Especial en Cuba: del trauma a la ficción, tres formas de la literatura testimonial

René Camilo García Rivera*

La llamada revolución cubana triunfó en enero de 1959. En el mundo de entonces, Elvis Presley cumplía el servicio militar, Gabriel García Márquez era un joven reportero del diario *El espectador* (en Barranquilla), y Marilyn Monroe recién estrenaba en Hollywood la película *Una Eva y dos Adanes*. Luego, el hombre llegaría a la Luna, Diego Maradona marcaría contra Inglaterra los dos goles más famosos en la historia del fútbol, Mijaíl Gorbachov perdería un imperio en navidad, un afroamericano gobernaría en los Estados Unidos, y Rusia llevaría al mundo al borde de la Tercera Guerra Mundial tras invadir Ucrania. Durante la mitad de este tiempo, Cuba ha vivido bajo el denominado Período Especial.

El Período Especial en Tiempos de Paz, la profunda crisis económica desatada desde 1990, debió ser el punto final del experimento humano más prolongado en el hemisferio occidental. Sin embargo, la situación se ha enquistado en tres indolentes puntos suspensivos. Como el castigo de Sísifo, los cubanos padecen periódicamente oleadas de desabastecimiento, cortes de electricidad y éxodos.

El capítulo más oscuro del drama transcurrió entre 1990 y 1995, cuando la isla amenazó con volver a la comunidad primitiva (la llamada Opción cero).²²⁹ Los estragos fueron tan intensos, en específico la carencia de alimentos, que todavía perduran en la memoria insular. De acuerdo a la investigación de Ángela Ferriol Muruaga (1998), el aporte nutricional durante estos años se redujo de 2 mil 800 a mil 800

²²⁹ La Opción Cero constituyó un plan para la supervivencia del régimen en el peor escenario económico. Suponía la inexistencia de combustibles fósiles para el funcionamiento del país, e incluía las “ollas comunitarias” como método de alimentación fundamental de la población.

calorías diarias, cuando lo recomendable para el cuerpo adulto son 2 mil 200. En cuanto a las proteínas, el consumo disminuyó de 75 gramos diarios a solo 46. Como consecuencia, cada cubano adulto perdió en promedio entre un 5 y un 25 por ciento de su masa corporal.

El impacto de la debacle económica trascendió la alimentación. Entre los múltiples perjuicios podemos citar el colapso del transporte público, el aumento de la delincuencia y la prostitución, la pérdida de horizontes personales, el deterioro inmobiliario en la ciudad, y el derribo de referentes existenciales. La trascendencia y rapidez de los cambios generó en la población un severo trauma, una huella aún palpable.

El concepto de trauma alude a un “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente”, según la Real Academia Española (s/f). La argentina María Inés Mudrovcic (2005) —quien ha desarrollado una línea de investigación sobre las perspectivas psicoanalíticas de la historia—, lo define como una lesión o herida de la mente, causada por un shock emocional súbito e inesperado. Para la autora, determinados eventos históricos pueden considerarse traumas, en especial aquellos que impactan negativamente la memoria colectiva de una sociedad. El sustento de la tesis de Mudrovcic descansa en el estrecho vínculo entre las categorías de historia y memoria (135).

Diversos estudios ratifican la hipótesis del Período Especial como trauma para el conjunto de los cubanos. Las investigaciones de las psicólogas Maricela Perera y Consuelo Martín (2001) describen el impacto de la crisis sobre la vida cotidiana: “A nivel cognoscitivo, los referentes previos disminuyen o pierden su efectividad para dar una respuesta ajustada a las nuevas circunstancias. A nivel afectivo, las nuevas condiciones se experimentan con alta carga de emocionalidad” (35). En otro artículo, Perera (2002) demuestra el carácter traumático de los sucesos. En indagaciones realizadas durante el primer semestre de 1994, el método de Asociación Libre de

Palabras evoca “los fuertes impactos emocionales y afectivos de la situación” (6). Las personas, con independencia de su edad, sexo y ocupación, mencionan fundamentalmente términos de connotación negativa para referir la vida cotidiana: Recondenación, Rutina, Monotonía, Agobio, Agotadora, Tormentosa, Horrorosa, Desgracia, Agonía, Tragedia, Sacrificio, Agitación, Difícil, Insoportable constituyen los vocablos más comunes (6).

La literatura del Período Especial, en específico la narrativa, reivindica el impacto psicológico de la crisis de los noventa. El crítico Jorge Forner alude al “traumático lustro que siguió a la caída del Muro de Berlín” para definir a la generación del desencanto. (2003: 8). Por su parte, la investigadora Elizbeta Sklodowska asegura que el Período Especial “parece haberse grabado en la memoria (...) como un partea-guas y un trauma” (2016: 56), y que las generaciones más jóvenes “empiezan a intervenir en la re(construcción) de este pasado traumático” (33).

El objetivo de la presente ponencia radica en describir la apropiación de este “pasado traumático” en tres textos. Cada uno evidencia diferentes formas de la literatura testimonial, lo que implica diversos códigos estéticos, procedimientos narrativos, y grados de ficcionalidad en los relatos. Las obras analizadas son *No hay que llorar* (Aristides Vega Chapú, 2009), *Habana año cero* (Karla Suárez, 2012) y *Naufra-gios de fin de siglo. Crónicas, relatos y entrevistas sobre el Período Especial en Cuba* (investigación periodística de autoría propia, 2019).

La obra de Vega Chapú, publicada en 2009 por Ediciones La Memoria, recoge el testimonio de 36 personas vinculadas a la cultura y las artes. Las historias —redactadas por los propios testimoniantes— poseen una extensión breve y describen mayoritariamente los avatares de la vida cotidiana durante la década de los noventa. El libro se inscribe en los llamados géneros referenciales o de no-ficción, pues

establece un pacto de lectura autobiográfico entre el enunciante y el receptor.

La lectura política del testimonio de Vega Chapú revela la pugna de narrativas sobre la experiencia del Período Especial. Mientras una tendencia literaria reivindica el discurso del poder —es decir, el relato de la *resistencia heroica del pueblo*, de la *salvaguarda de su revolución*—, la otra expone el fracaso de la utopía socialista y su irreversible costo para Cuba.

En el caso de *No hay que llorar*, el texto pretende demostrar un carácter ecuménico e instalarse en la ambigüedad. Sin embargo, ciertas pistan connotan el predominio del discurso del poder. Dicha perspectiva se manifiesta desde la selección del título, verso de una célebre canción popular: *no hay que llorar,/ que la vida es un carnaval,/ y las penas se van cantando*. La intertextualidad con el tema musical enmarca la interpretación general de la crisis: enmascarado en un falso optimismo (en consonancia con la frase *no hay que llorar*), el estribillo asume la filosofía de la evasión ante los problemas de la vida. La letra llama al inmovilismo social y desecha la necesidad de la acción política, pues en definitiva, *las penas se van cantando*. Jorge Ángel Hernández, el prologuista del libro, coincide con esta tesis cuando afirma:

“No hay que llorar”, nos dice Vega Chapú, [...] y, en efecto, los testimonios no resumen llanto, sino capacidad de sobrevida, inventiva y sentido del humor. De una dificultad extrema puede nacer una iluminación radiante. Del tortuoso camino de esos años, de esos días terribles, [...] puede surgir la luminosa llama de un amanecer en el que hemos sido mejores y sinceros (Vega Chapú 2009: 10).

La selección de las voces constituye otro elemento que evidencia el predominio de la narrativa impulsada desde el poder. Mayoritariamente, los testificantes permanecen activamente vinculados con

las organizaciones políticas del país —tal y como narran en las historias—, u ostentan cargos en las instituciones culturales controladas por el Estado (la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, la Asociación Hermanos Saíz, el Ministerio de Cultura, Casa de las Américas y el Instituto Cubano del Libro). Por ejemplo: el escritor villaclareño Ricardo Riverón, director de una editorial en su provincia, afirma que “el Período Especial es una tragedia que he preferido interpretar —en el sentido en que lo haría un actor— como tragico-media: sacándoles el zumo a las situaciones absurdas que todos debimos enfrentar” (Vega Chapú 2009: 35). Por su parte, el historiador Rolando Rodríguez —quien ha fungido como Viceministro de Cultura y trabajó en la Secretaría del Consejo de Ministros—, describe los años noventa como “apasionantes”, y considera que “se volvería totalmente reductor y no sería justo con mi propia vida referirme [...] de manera señera, solitaria, a ellos” (54). Por tal motivo, dedica más de la mitad del relato a narrar su lucha contra la dictadura anterior, la del general Fulgencio Batista, y suaviza la experiencia de la siguiente manera: “comenzaron los tantos lances, que ahora recordamos a veces con humor, porque los cubanos estaríamos perdidos si un día no nos pudiéramos reír hasta de nuestros propios pesares (54). Aunque predominan las fuentes que concuerdan con la narrativa del poder sobre la experiencia del Período Especial, Vega Chapú integra varios criterios disonantes —usualmente de testigos emigrados— que aportan algunos de los testimonios más lacerantes y dramáticos del texto.

Aunque en *No hay que llorar* se enuncian innumerables vicisitudes de la vida cotidiana, dos elementos del Período Especial resaltan sobre el resto: los apagones (mencionados en 35 ocasiones) y el hambre (recordada 41 veces). Acerca del hambre, dos pasajes ilustran la huella emocional de la experiencia. El primero, del periodista y crítico de cine Dean Luis Reyes:

Del Período Especial no he olvidado el Hambre. El hambre física que devuelve al hombre a su condición animal [...]. El Hambre como angustia, locura casi, que te arroja a los deseos más primarios y oscuros, y te deja sin defensas morales ante la tentación de robar, saquear, acaparar golosinas, mordisquear por lo bajo sin que los demás hambreados oigan, estirar las reservas de comida a costa incluso de su putrefacción, todo con la ilusión de unas horas de seguridad, sin la congoja de encontrarte con la ausencia de alimento (Chapú 2009: 30).

La peculiaridad del testimonio de Reyes radica en la trascendencia al impacto biológico del hambre; sus palabras reflexionan sobre el daño moral de la carencia, y atienden al deterioro de la dignidad humana. Esta lectura de la crisis focaliza el aspecto político del tema. Al exponer el efecto real de las políticas económicas del régimen sobre el individuo, Reyes dinamita las bases de la narrativa del poder sobre el Período Especial. Más aun, afirma explícitamente el fracaso de la utopía socialista encarnada en el modelo de hombre nuevo guevariano:

Después de padecer el Hambre, dejé de ser el titán que me pidieron para la sociedad. Ahora tengo tantos achaques que ya no podré subirme a una nave espacial. Con esta salud de mierda, mucho menos podré llegar a ver el Mundo Nuevo. Con esta angustia, que me obliga a trabajar como un loco y a atesorar billetes como un vulgar tacaño, difícilmente pueda construir un mundo mejor (Vega Chapú 2009: 31).

El segundo pasaje sobre el hambre pertenece al testimonio de Agustín Labrada, quien se refiere al Período Especial como “el trauma económico de los 90” (Vega Chapú, 2009: 46). El escritor, oriundo de la provincia de Holguín, asegura: “Una tarde me sorprendí mirando los gorriones en los parques de Miramar. Esa vez no quería convertir aquel vuelo profundo en escritura poética. Imaginaba una sopa humeante, un fricasé, un arroz con gorriones...” (47). Al igual que las reflexiones de Dean Luis Reyes, la confesión de Agustín Labrada coloca al hambre como el punto de quiebre en la narrativa del poder

sobre el Período Especial. No solo aborda la degradación humana implícita en el impulso de cazar gorriones para comer, sino que asume la imposibilidad de conjurar las carencias materiales con evasivas poéticas. El hambre, podríamos concluir, *no se va cantando*.

El trauma de los años 90, como hemos visto, comienza por el tema alimentario. Al decir de Elizbeta Sklodowska, “las penurias y carencias del Período Especial han dejado una huella en el imaginario cubano, dentro y fuera de la isla, que a veces raya en una compulsión obsesiva por la comida” (2016: 185). Dicha realidad también se identifica en los otros textos analizados en la ponencia: la investigación periodística de autoría propia titulada Naufragios de fin de siglo. Crónicas, relatos y entrevistas sobre el Período Especial en Cuba, y la novela Habana año cero (de Karla Suárez).

En el primer libro, conformado por diez trabajos de diversos géneros periodísticos, el trauma del hambre aparece nítidamente reflejado en las entrevistas a José Alejandro Rodríguez —reportero del diario cubano Juventud Rebelde— y al profesor y fotógrafo Ramón Cabrales. En el caso de Rodríguez, relata la odisea diaria para la alimentación: “Llegaba al periódico y sentía hambre todo el tiempo. El almuerzo [...] era terrible. Unos chícharos nadando en agua, sin nada, sin sazón, un poquito de arroz, a veces una croqueta” (García Rivera 2019: 55). Además, el periodista enfatiza una tesis clave para dimensionar la gravedad del colapso alimentario, un suceso suavizado y manipulado en la narrativa oficial: “Yo no sé si alguien dice que no la hubo, pero yo pasé hambre. Hambre, tercermundista, yo pasé” (57).

En la misma línea de Rodríguez, Ramón Cabrales describe la angustia cotidiana para alimentar a sus hijos. “La primera preocupación era el desayuno”, asegura. “No había leche, pan, nada. En el patio tenía una mata de naranja. Bajaba, arrancaba unas hojas, las hervía, le echaba un poco de azúcar, y con eso se iban para la escuela” (García Rivera 2019:

112), rememora el profesor. Entre las experiencias más recordadas, Cabrales refiere una anécdota con una amiga:

Ella se apareció en la casa. Simplemente me dijo: “Ramón, no tenemos qué comer”. Yo me volví como loco. Pensé en sus niños. Recogí la comida que encontré. En la alacena, las gavetas, el refrigerador. Le di una bolsa y ella se la llevó contenta; pero yo sabía que los pocos días iba a estar en las mismas. Ese hecho me marcó, me dolió ver la desesperación de aquella madre y la cara hambrienta de sus hijos (García Rivera 2019: 113-114).

La narración de José Alejandro Rodríguez y Ramón Cabrales describe un paisaje traumático, una vida cotidiana desarticulada y hostil. Sin embargo, al igual que en los relatos de *No hay que llorar*, finalmente prevalece la actitud resiliente para rebasar la crisis. Dicha dinámica se reitera en las diversas historias de *Naufragios de fin de siglo...*. Entre otros testimonios, aparecen el de Alicia Quiala, una traductora de ruso que se reinventa tras fracasar la construcción de la Central Nuclear de Juraguá; la de Pedro Urra, quien en medio del colapso inventa Infomed, una especie de “internet cubano” enfocado en la bibliografía médica; y la de Lázaro Valdés, quien con tecnología propia funda una mini-industria para procesar tomates y sortear la crisis de alimentos.

El pacto de lectura de *Habana año cero*, por su parte, resulta diferente al de los libros previamente analizados. Mientras *No hay que llorar* y *Naufragios de fin de siglo...* aspiran a un horizonte de verdad —y por tanto proponen un pacto biográfico o autobiográfico—, el texto de Karla Suárez plantea un pacto de lectura novelesco. Pero como advierte Manuel Alberca (2007), entre la solución autobiográfica y la solución novelesca caben infinidad de puntos intermedios, lo que puede generar un prolongado efecto de insolubilidad entre lo verdadero y lo falso (129). La narración de *Habana año cero* explota dicha

ambigüedad. Mientras Suárez construye un Campo de Referencia Interno ficticio, el Campo de Referencia Externo señala directamente al contexto cubano del Período Especial. “Todo ocurrió en 1993, año cero en Cuba. El año de los apagones interminables, cuando La Habana se llenó de bicicletas y las despensas se quedaron vacías. No había nada. Cero transporte. Cero carne. Cero esperanza (2016: 11), afirma.

En la obra, Suárez aprovecha las excepcionales circunstancias históricas para inscribir el relato. En la medida que recrea verosímilmente el contexto cubano, la ficción consigue la confianza del lector. Ahí reside el carácter testimonial de la novela, en el intento de rescatar conscientemente el pasado para sustentar la credibilidad de la narración.

Habana año cero reconstruye la atmósfera habanera de principios de los noventa. El libro no solo apela a los reiterados tópicos del hambre, los apagones y el colapso del transporte público; también explora la huella psicológica y emocional de los sucesos. En el siguiente fragmento, Suárez resume la experiencia subjetiva de vivir, afrontar, y superar la crisis:

Creo que en este país todo el mundo recuerda 1993, porque fue el año más difícil del llamado Período Especial. La crisis económica llegó a su tope. [...] Incluso se hablaba de opción Cero, de la posibilidad de subsistir con el mínimo de los mínimos. Un año cero. Vivir en La Habana era como estar dentro de una serie matemática que no converge a nada. Una sucesión de minutos que no iba a ninguna parte. Como si todas las mañanas despertaras en el mismo día, un día que se ramificaba y se volvía pequeñas porciones que repetían el todo. Horas enteras sin electricidad. Poca comida. Arroz con chícharo a diario. Y la soja. Picadillo de soja. Leche de soja. En Europa eso será un lujo dietético, pero aquí era el pan nuestro de cada día. Y solo teníamos derecho a un pan al día. Una pesadilla (22).

La detallada descripción de la vida cotidiana en el año 93, como se aprecia, converge en el recuerdo más reiterado sobre el Período Especial: el hambre. La narradora menciona la pesadilla del arroz con chícharo, el picadillo de soja, y el derecho a un único pan diario. Al igual que los testimonios de *No hay que llorar* y *Naufragios de fin de siglo...*, *Habana año cero* reitera las huellas del drama alimentario en el imaginario cubano, un rasgo típico en las vivencias traumáticas. Como advierte la investigadora norteamericana Cathy Caruth (1996), “el trauma describe la experiencia de sucesos catastróficos y la respuesta a dicha experiencia a través de fenómenos repetitivos” (11), por lo que no extraña le constante reiteración de eventos tan emocionales como la ausencia de alimentos.

En este sentido, podemos concluir que el acceso predilecto al trauma del Período Especial en los testimonios ocurre mediante el recuerdo del hambre; cada vez que se menciona, el sujeto revive la situación catastrófica que padeció, es decir, la vida cotidiana desgraciada, insoportable, horrorosa, trágica y agónica relatada por los sujetos del estudio psicológico de Maricela Perera. A la vez, el hambre constituye una sinécdoque del estado de carestía en el país; cuando se invoca, se alude implícitamente al resto de escenas subyacentes de la crisis: concurren las noches calurosas por los apagones, las horas perdidas en las colas, el racionamiento, la odisea del transporte público, las bicicletas, la incertidumbre del futuro, el deterioro moral, el desencanto con la utopía revolucionaria, la sensación del fracaso colectivo y personal, y el colapso de la cosmovisión construida durante 30 años.

* **René Camilo García Rivera** es Doctor en Literatura Latinoamericana (Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Concepción: Concepción, Bío-Bío, CL) y Licenciado en Periodismo (Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana)

Referencias bibliográficas

- Ferriol Muruaga, Ángela. (1998). El empleo en Cuba (1989-1996). En Cuba: crisis, ajuste y situación social (1990-1996). La Habana: Ciencias Sociales.
- Alberca, Manuel. (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Real Academia Española. (s.f.). -trauma. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 25 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/trauma>.
- Mudrovic, María Inés. (2005). Historia, narración y memoria: Los debates actuales en filosofía de la historia. Madrid: Ediciones Akal.
- Martín, Consuelo y Perera, Maricela. (1999). Crisis, reajuste y cotidianidad en los noventa en Cuba. Kairos. *Revista de temas sociales*, 3 (3). Versión digital. Disponible en: <http://www.revistakairos.org/crisis-reajuste-y-cotidianidad-enlos-noventa-en-cuba/>. Consultado el 18 de agosto de 2022.
- Martín, Consuelo y Perera, Maricela. (2001). Representaciones sociales de la vida cotidiana en Cuba. *Revista cubana de psicología*, 18 (1), pp. 34-45.
- Perera, Maricela. (2002). Vida cotidiana y subjetividad en la Ciudad de La Habana. Versión digital. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/AR-TICU LOS/ArticulosPDF/07P074.pdf>. Consultado el 28 de septiembre de 2020.
- Sklodowska, Elizbeta. (2016). Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015). Santiago: Cuarto Propio.
- Suárez, Karla. (2016). Habana Año Cero. La Habana: Ediciones Unión.

- García Rivera, René Camilo. (2019). Naufragios de fin de siglo. Relatos, crónicas y entrevistas sobre el Período Especial en Cuba. Sevilla: Guantánamera.
- Chapú Vega, Arístides. (2009). *No hay que llorar*. La Habana: Ediciones La Memoria.
- Fornet, Jorge. (2003). “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”. *Hispanamérica*. Año 32, No. 95, 3-20.

Editar el propio encierro: publicaciones testimoniales en la cárcel en Argentina durante el siglo XXI

María José Rubin*

Introducción

Este trabajo aborda un conjunto de prácticas editoriales desarrolladas en contextos de encierro desde la perspectiva de los estudios de la memoria y de la edición, con el objetivo de conocer su especificidad y contribuir a los estudios de la escritura y la edición en la cárcel. Se tomará en consideración un grupo de obras que pueden leerse a la luz de la escritura testimonial en tanto fenómeno creciente durante las últimas décadas (Nora 1984), especialmente en vinculación con la vivencia y sobrevivencia de “experiencias límite” (Strejilevich 2019: 17), es decir, “acontecimientos traumáticos de carácter político y (...) situaciones de represión y aniquilación, o (...) profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin 2002: 10-11).

Proponemos que estas obras son escritas con el horizonte de la publicación como objetivo que no se presenta *a posteriori* de la práctica escritural, sino que la guía desde temprano, posiblemente desde antes de comenzar la escritura en sí. En consecuencia, se propondrá entender la práctica editorial como parte de la escritura y se buscará elaborar la noción de *libro testimonial* para pensar la especificidad de estos objetos desde un punto de vista editorial, no como perspectiva que aborde las características de un producto comercial, sino como uno de los ejes de sentido que atraviesa el testimonio. Escribir un libro, para estos autores, es una forma de contar su historia. La publicación, como una instancia de la escritura, se constituye en trabajo de la memoria en la medida en que permite “nombrar el daño” (Strejilevich 2019: 37) y librar una “lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido” (Jelin 2002: 6).

Las próximas líneas considerarán estas prácticas en el marco de nuevos modos de hacer editorial que también se encuentran en expansión en los últimos años. Numerosas “prácticas de producción y distribución de redes subterráneas de editoriales alternativas” (Rabasa 2001: 19-20) con importantes “dimensiones micropolíticas” (Schmied 2017: 5) han colaborado no solo con la bibliodiversidad, como resultado de la publicación de autores que los grupos editoriales concentrados no incorporan en sus catálogos, sino que también ponen en marcha modos de edición y publicación que proponen lógicas diferentes de las que impone el mercado, ampliando o tensionando el estatuto de la práctica editorial.

Entendemos que los *libros testimoniales* editados en contextos de encierro hacen parte y contribuyen a estas prácticas desde su especificidad. Estudiarlos permitirá aportar al conocimiento de la potencia, los desafíos y los límites de la edición en la cárcel, y, esperamos, también a retroalimentarla y fortalecerla.

Escritura y edición en la cárcel

En los últimos años, la práctica editorial intramuros en Argentina ha crecido de manera sostenida (Parchuc 2018a; Gude 2018). Tiene lugar principalmente en el marco de actividades educativas y culturales llevadas adelante por universidades, organizaciones sociales y otros actores que buscan habilitar espacios de encuentro donde puedan arraigar diversos modos de hacer comunidad. Por su inscripción institucional en la universidad, muchos de estos proyectos se han dedicado a estudiar las prácticas de lectura, escritura y edición en la cárcel desde una variedad de perspectivas disciplinares: entre ellas, la teoría literaria y las prácticas de enseñanza de la literatura (Parchuc 2018b, 2020, 2021; Sbdar, 2019; Camarda 2020; Charaf y García 2020; Frugoni 2021); las ciencias de la educación (Chauvin 2016; Bustelo, 2017,

2020, 2021) y la comunicación (Perearnau 2017; Chiponi y Manchado 2018); recuperando en muchos casos las implicancias para las instituciones que se involucran con la educación en cárceles (Parchuc 2015; Umpierrez 2016; Bustelo y Decembrotto 2020).

En este contexto, la práctica editorial adquiere sentidos específicos que permiten pensarla, entre otras cosas, como heredera de movimientos contraculturales históricos (Rubin 2022); como promotora de la libertad de expresión (Rubin 2021) y como práctica pedagógica colectiva (Rubin 2020). La ineludible dimensión política y de resistencia que subraya su carácter situado y su disputa con los sentidos que construye (y destruye) la cárcel también permite vincularla con los movimientos que se han desarrollado en el campo editorial durante las últimas décadas.

El crecimiento de la edición en contextos de encierro es contemporánea a la emergencia y desarrollo de nuevos modos de producción editorial en Latinoamérica (Botto 2014 [2006]; Szpilbarg 2019; De Diego 2019). Estos proyectos entienden la edición como una forma de militancia o activismo cultural, buscando intervenir el campo literario y del libro en general desde un lugar subalterno. Estas editoriales, denominadas por diversxs autores como “alternativas”, “pequeñas”, “micro”, entre otras categorías, no se dirigen a un público masivo, sino que “aspiran a funcionar en muchos casos como principios organizadores de comunidades de lectura” (Vanoli 2009: 173). Es habitual que formen parte de o tengan vínculo con movimientos populares definidos por sus prácticas de “auto-organización, el horizontalismo, el cooperativismo y la ayuda mutua”, las cuales incorporan a su lógica de producción y distribución en “redes subterráneas” (Rabasa 2001: 19-20). Recurren así a modos de producción y distribución que eluden pero también desafían las lógicas editoriales concentradas, publicando autorxs que no tienen lugar en otros catálogos.

Además de aportar a la bibliodiversidad entendida como “la ampliación del acceso a un saber y una práctica antes más restringida, que tiene como consecuencia un aporte al pluralismo” (Badenes y Stedile Luna 2019: 22), estas editoriales participan activamente en disputas de sentido respecto de aquello que publican (dando espacio para que se oigan otras voces en la arena pública), pero también respecto de la práctica editorial en sí misma, de su rol social y su potencia transformadora. Son prácticas que se ubican activamente en el margen, no como posición relegada, sino como opción ética y estética, como parte de una actividad *microeditorial* “que tiene importantes dimensiones micropolíticas, que puede atravesar –o confluir en– nuevas subjetividades, a veces opuestas, afirmativas, nuevos modos de hacer el mundo” (Schmied 2017: 5).

Consideramos que la práctica editorial en contextos de encierro es una forma particular de retoma y resignificación de este fenómeno que se encuentra en crecimiento en la región. Lejos de concebir la institución carcelaria como un ámbito cerrado sin vínculos con el “exterior”, entendemos que las cárceles son instituciones porosas y de bordes difusos (Cunha 2014; Kalinsky 2016; Ferreccio 2017), que participan de la producción de sentidos y prácticas de la sociedad, sin que esto implique desestimar su especificidad como territorio. La edición en la cárcel también muestra, como los proyectos editoriales “alternativos”, una manera particular de entender la edición, que ya ha comenzado a producir nuevos modos de abordarla desde su campo de estudios. Esto puede observarse en la construcción de objetos de análisis que no se centran en el carácter comercial-industrial de la edición, sino en su potencia para poner en circulación voces socialmente postergadas.

Al tratarse de una población especialmente silenciada, las personas alojadas en establecimientos penales subrayan el sentido alternativo

de las prácticas editoriales que desarrollan. Con ellas, buscan constituirse en alternativas a los grandes medios de comunicación y las empresas de publicación multinacionales, en las que no solo no tienen lugar sus voces, sino desde las cuales se construyen y sostienen los mecanismos discursivos de discriminación y marginación que operan como condición del encarcelamiento selectivo (Delfino y Parchuc, 2017). La disputa de sentidos respecto de los discursos hegemónicos sobre la cárcel, el delito y la seguridad constituye, desde esta perspectiva, un trabajo de la memoria dedicado a desocultar desigualdades y a proponer nuevos modos de nombrar aquello que se aborda principalmente en clave punitiva.

Editar en la cárcel como trabajo de la memoria

Dentro del universo de acciones y políticas de la escritura en contextos de encierro que delineamos en el apartado anterior, la práctica editorial adquiere sentidos específicos que exceden la labor técnica y mercadotécnica con la que se la asocia habitualmente. En estas líneas nos proponemos hacer foco en un conjunto de publicaciones escritas por personas privadas de la libertad y publicadas en los últimos años, en el marco de la creciente actividad editorial, cultural y educativa en cárceles. En todos los casos, asumen el formato libro y relatan en primera persona sucesos autobiográficos. Las presentaremos brevemente para desarrollar sus particularidades a lo largo de este apartado.

No todos somos iguales, de Lautaro R., es una publicación editada en 2017, en el Centro Socioeducativo de Régimen Cerrado “Luis Agote”, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El proceso editorial respondió al deseo de Lautaro de publicar su historia, que ya había escrito a mano. Él se encontraba en aquel momento alojado en esta institución y participaba de diversos talleres de arte, a través de los cuales comunicó su proyecto a docentes y trabajadoras que realizaron un trabajo colaborativo para publicar y luego presentar su libro.

17. *Autobiografía de un profesor (la vida de un gusano)* es el cuarto libro de la colección “Catarsis” publicada por la editorial Tren en Movimiento. Su autor, wk-pvc (2021), estudiante de la carrera de Letras que comenzó sus estudios en el marco del programa UBA XXII, completó su redacción en la cárcel de Devoto. Corrigió y publicó este libro en 2021, estando en libertad, y participaron del proceso editorial docentes y editores con quienes entabló vínculo en el marco de los talleres de extensión y materias de carrera cursados en el Centro Universitario Devoto (CUD). La primera parte de su firma, “wk” (sin mayúscula inicial), refiere a Waki, apodo y seudónimo de Gastón Brosio, mientras que “pvc” es la sigla de Pensadores Villeros Contemporáneos, un colectivo de pensamiento y acción fundado en el Centro Universitario Devoto, a principios de la década de 2010.

El encierro no te cambia, el cambio sos vos, fue escrito por Maikel-pvc (2021a), también estudiante de Letras y miembro fundador de PVC. Esta obra, que relata diversos momentos de la vida del autor, fue escrita y publicada de manera independiente durante el cumplimiento de la pena privativa de libertad ambulatoria, con la colaboración de docentes y amigxs que conoció en el CUD.

Todas las publicaciones se caracterizan por abordar momentos de la biografía de sus autores que desembocaron en o guardan relación con la privación de libertad ambulatoria en instituciones penales. Si bien algunas de las obras abordadas convocan, a lo largo de sus páginas, a la reflexión y al cambio a lxs lectores que puedan encontrarse en condiciones semejantes, para que tomen otras decisiones y puedan así evitar el encierro, sus relatos no dejan de problematizar esta posibilidad: la vida en los barrios vulnerados, las trayectorias educativas interrumpidas, las circunstancias socioeconómicas injustas, entre otros ejes que recorren sus biografías, hacen foco en las condiciones del encierro penal que el sentido común calla u oculta (Delfino y Parchuc 2017).

Ahora ustedes dirán: “no trabajan porque son vagos”, y no es así. Muchos chicos no tienen zapatillas y son familias grandes de muchos hermanos, yo he ido a la escuela con hermanos que se turnaban las zapatillas para ir a estudiar, ¿y eso alguien lo ve? No, ¿alguien lo valora? No, porque somos pobres, porque somos de clase baja. (Lautaro R. 2017: 15)

En estas líneas, Lautaro contrapone su experiencia vivida al sentido común sobre el delito como una alternativa al trabajo y evidencia su extracción social, que es la de una gran mayoría de las personas encarceladas. Señala así condiciones socioeconómicas que son resultado de las políticas neoliberales aplicadas en la región desde los gobiernos dictatoriales de la década del 70, que son negadas por los discursos que piden “mano dura” y mayor “seguridad” entendida como militarización de barrios vulnerados o presencia policial en las calles de la ciudad, penas más largas o baja de la edad de imputabilidad.

De manera semejante a los otros autores, la escena enunciativa que propone su escritura es colectiva. Al narrar su historia como la historia de los *pobres*, los de *clase baja*, provoca la “multiplicación de nombres propios” con la que Jameson caracteriza al testimonio como “contra-autobiografía” (1981: 129). El estatuto testimonial de estas obras también se hace eco de la hibridez genérica propia de este tipo de escritura (Macciuci, 2010; Gutierrez Aguilar, 2016; Strejilevich, 2019), en la que conviven anécdotas, citas eruditas y de los santos evangelios, consejos, denuncias y giros literarios que, en algunos casos, estructuran toda la narración.

En contraposición a esta hibridez de géneros, las obras sostienen más claramente el horizonte de expectativas que permite reconocer el libro como vehículo legítimo de la obra intelectual, ese “gesto universal” de la cultura (Benjamin 2014: 43) que delimita las fronteras de una obra. Este gesto de publicar el “libro propio” (De Leone 2012) se contrapone al “enredo y la mezcla” de publicar en otros formatos editoriales, como las revistas o las antologías, que también integran el acervo de

publicaciones editadas en la cárcel. Consideramos que atender a la elección del formato de libro, que prestigia la escritura, es relevante en tanto “(l)a memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (Jelin 2002: 35). El libro como institución ligada a otras (las editoriales, la universidad) otorga un lugar particular en la cultura a estos relatos.

Sin embargo, y como se mencionó anteriormente, la edición en la cárcel recupera, en estos pero también en otros casos (Rubin 2022), los modos de producción y distribución de las pequeñas editoriales que proliferan como formas de resistencia a la concentración de los grandes sellos. Como estos proyectos, la publicación de estos *libros testimoniales* se orienta también a la construcción de trama social, en la medida en que “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin 2002: 37).

En efecto, podemos observar en estas publicaciones algo de lo que Badenes llama “La edición imperfecta” (Badenes y Stedile Luna 2019), en tanto centra su labor antes en el acto comunicativo que en la producción de un objeto de cambio que se corresponda con estándares industriales. Como señala wk.pvc, “esta vez la historia vamos a tratar de contarla nosotros, para liberar todo lo reprimido de este sistema que solo beneficia a unos cuantos. *Salga como salga*, porque el fin será contar el cuento de este lado de la frontera” (49; el subrayado es propio). De esta manera, la práctica editorial contempla la urgencia de esa comunicación y, como en el caso de Lautaro, recurre a prácticas artesanales para diagramar en programas de computación accesibles y encuadernar manualmente, con dos puntos de costura roja, los ejemplares impresos. El libro como “gesto universal” queda entonces matizado, recuperando rasgos de otros modos de producción editorial, desde fanzines urgentes hasta libros artesanales.

¿Los libros no se escriben? Algunas notas para pensar la edición

Una cita recurrente en los estudios del libro y la edición reza que “Hagan lo que hagan, los autores no escriben libros”. Esta idea, atribuida a Roger Stoddard, es desarrollada por Martyn Lyons en el capítulo 1 de *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental* (2012: 29): “Los libros no se escriben. Son manufacturados por escribientes y otros artesanos, por mecánicos e ingenieros, y por prensas de imprenta y otras máquinas”. Roger Chartier (2005 [1992]) retoma también la cita de Stoddard para definir la tarea editorial: “Los autores no escriben libros, escriben textos que son convertidos en libros por los editores. Editar es convertir textos en libros y libros en bienes de consumo”.

Estas líneas son utilizadas muy a menudo para visibilizar y jerarquizar la labor editorial, muchas veces desconocida o ignorada, especialmente en algunas de sus dimensiones: la corrección y el trabajo en profundidad con los textos (lo que se suele llamar “edición propiamente dicha”), el encargo de obra y la creación de colecciones. Este intento por reconocer la tarea de lxs editorxs olvida los tránsitos de sentido que se desplazan sobre esas “correas de transmisión” que son los géneros (Bajtín, 1998 [1979]), de las cuales el libro forma parte como soporte de numerosos géneros editoriales. Una autobiografía, por caso, inscripta en el formato libro, establece una escena enunciativa particular, con sus propios “indicadores” (Chartier, 1993) que guían la lectura. Ese “horizonte de expectativas” (Bajtín, 1998 [1979]) que mantienen a la vista culturalmente los miembros de una comunidad lectora se encuentra operando ya en la escritura. Considerar este modo de existencia del libro, previo a su impresión, encuadernación y distribución, también es parte de reconocer y pensar la edición.

Cuando Lautaro R. (2017) escribió su testimonio, pensó la diagramación, las ilustraciones, las citas destacadas, la tapa, escribió un agradecimiento, una dedicatoria, pidió un prólogo. Lo hizo acompañado de

docentes y compañeros, observando cómo eran otros libros, para replicar ese formato a través del cual él quería “hacer esta historia de mi vida” (7).

También Maikel recurrió a docentes, así como a amigos y referentes, para poder poner en marcha la publicación de su libro, que es el nombre con el que se refiere a la propia obra a lo largo del texto. Ese fue el formato al que eligió recurrir desde el momento de la escritura para “decir cosas que muchos no pudieron decir porque han quedado en el camino, cosas que la sociedad por ahí no sabe” (Maikel 2021b).

Wk-pvc, de manera semejante, construyó su obra para publicarla en formato libro y, más aun, para que estos cinco libros integraran una colección llamada Catarsis. Ya durante la producción dentro de géneros diversos (poesía, cuento, aforismos, cartas y su autobiografía), organizaba estos textos con el horizonte del libro guiando la escritura.

Consideramos que el trabajo de “«materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*” (Jelin 2002: 37), incluidos los libros, constituye un trabajo de la memoria. Numerosos “indicadores”, como la presencia de la sigla PVC en la firma de wk y Maikel, así como la ilustración del libro de Lautaro R. con dibujos que él y sus compañeros realizaron en los talleres de arte de los que participan muestran cómo, en /contra / a pesar del encierro, los territorios pedagógicos (Bustelo, 2017) de los que forman parte los autores permiten recomponer trama social allí donde el encierro pugna por debilitarla.

La explicitación de los vínculos entablados entre los autores con otros que son alcanzados por ese “nosotros” en que se ubica el lugar de enunciación hace de los textos un “salto en abismo” que revela sus propias condiciones de producción.

¿Qué es lo que consagra a esta estrella de los lugares de memoria: su intención inicial o el retorno sin fin de los ciclos de su memoria? Evidentemente ambos: todos los lugares de memoria son objetos *en abyme*. (Nora 1984: 35)

Recuperando la idea propuesta por Delfino y Parchuc (2017) respecto de que la escritura en la cárcel construye una historia de las luchas colectivas por sus derechos de las personas privadas de la libertad, consideramos que se puede pensar también a estos libros como “lugares de memoria” (Nora 1984). No solo porque son fruto del ejercicio deliberado de «memoria como trabajo, como rememoración» (Arfuch 2014: 72), sino también porque preservan las marcas de las tramas comunitarias en que se inscribió el proceso editorial. Estos libros, que efectivamente tienen como “intención inicial” construir una memoria de las historias de sus autores, también hacen memoria de sí mismos y de las tramas socio-comunitarias que los hicieron posibles. Coincidimos con Jelin (2002) en que las “posibilidades de escuchar varían a lo largo del tiempo: parecería que hay momentos históricos aptos para escuchar, y otros en los cuales esto no ocurre” (97). En este sentido, consideramos que la escritura, edición y publicación de estos testimonios es una manera de colaborar con la construcción de condiciones de escucha para esos relatos, esas perspectivas, que todavía son resistidas por una parte de la sociedad.

Palabras finales

¿Es posible que el antónimo de “el olvido”
no sea “la memoria” sino *la justicia*?
Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido”, 26.

En estas primeras aproximaciones a obras autobiográficas producidas en contextos de encierro se buscó, por un lado, considerar el corpus a

la luz de los estudios de la memoria, para considerar su valor testimonial. Por otra parte, se propuso abordar la práctica editorial como un horizonte de la escritura de estas obras que permea su sentido, poniendo en cuestión la idea de que los autores solo escriben textos que solo se convierten en libros a través de su inscripción en una industria cultural.

En cambio, propusimos pensar la escritura y la edición como parte de un mismo trabajo de la memoria, que busca producir conocimiento, conformar un colectivo lector interpelándolo desde sus páginas, disputar sentidos sobre ese “nosotros” silenciado y construir condiciones de escucha que puedan ser también condiciones de una democracia más justa.

Consideramos que la aproximación a estas publicaciones, que proponemos llamar *libros testimoniales*, permite conocer aspectos poco explorados de la práctica editorial así como ampliar el conocimiento sobre la escritura y la edición en la cárcel y aportar a los territorios y proyectos que los enmarcan.

Elegimos encabezar estas líneas finales con una cita de Yosef Hayan Yerushalmi que contrapone el olvido a la justicia, y estrecha así los innegables lazos entre justicia y memoria. Al “contarla nosotros”, los libros abordados en los apartados precedentes parecen coincidir con esta perspectiva: recuperar sus historias resulta indisociable del reclamo y la denuncia de la injusticia vivida en carne propia y narrada colectivamente, pero también de la exigencia de una transformación urgente de las condiciones sobre las cuales se asienta esa injusticia social. Condiciones que las obras analizadas señalan, no solo desde los textos, sino también desde su propia existencia como libros testimoniales, *microeditados* desde los márgenes.

* **María José Rubin** es editora y doctoranda en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Crítica de Artes por la Universidad Nacional de las Artes. Docente e investigadora en ambas casas de estudios. Integra el Programa de Extensión en Cárceles y coordina el Taller Colectivo de Edición. Dictó talleres en los Centros Socio-educativos de Régimen Cerrado de CABA. Miembro del comité organizador del Encuentro Nacional de Escritura en la Cárcel. Estudia procesos editoriales en contextos de encierro y la constitución de colectivos editores en el marco de prácticas de extensión universitaria. Ha publicado artículos al respecto en libros y revistas académicas.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Badenes, Daniel y Stedile Luna, Verónica. (comps.). (2019). *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020*. La Plata: Club Hem.
- Bajtín, Mijail. (1998 [1979]). “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Benjamin, Walter. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Botto, Malena. (2014[2006]). 1990 – 2000. La concentración y la polarización de la industria editorial argentina, en De Diego, José Luis (comp.), *Editores y políticas editoriales en la Argentina 1880 – 2000*. Buenos Aires: FCE.
- Bustelo, Cynthia. (2017). Experiencias educativas en contextos de encierro. *Un abordaje político pedagógico desde la perspectiva narrativa y (auto) biográfica*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bustelo, Cynthia (2020). Decidir el lenguaje. *Revista de la escuela de Ciencias de la Educación. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario*, núm. 15, vol. 2, diciembre.
- Bustelo, Cynthia (2021). Experiencias de formación y producción cultural en cárceles de Argentina: una reflexión sobre el Programa de Extensión

- en Cárceles. *Educação Unisinos*, 25. <https://doi.org/10.4013/edu.2021.251.09>
- Bustelo, Cynthia y Decembrotto, Luca. (2020). La universidad y la comunidad en diálogo: la experiencia de una acción transformadora en una cárcel de Argentina. *Educazione Aperta*, 7.
- Butler, Judith. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Camarda, Ana. (2020). “Puro cuento”: para una lectura del género delictivo. En Parchuc, Juan Pablo et al. *Escribir en la cárcel. Prácticas y experiencias de lectura y escritura en contextos de encierro*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Charaf, Sabrina y García, Yanina. (2020). Un lápiz sin punta, ¿no puede escribir? Un abordaje de experiencias de talleres de lectoescritura en contexto de encierro adolescente. En Parchuc, Juan Pablo et al. *Escribir en la cárcel. Prácticas y experiencias de lectura y escritura en contextos de encierro*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Chauvin, Silvina. (2016). “Taller Colectivo de Edición en el Centro Universitario de Devoto: inclusión educativa en primera persona”, ensayo final para la Especialización Docente de Nivel Superior en Educación en Contextos de Encierro.
- Chartier, Roger. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Universidad.
- Chartier, Roger (2005 [1992]). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chiponi, María y Manchado, Mauricio. (2018). Prácticas culturales y comunicacionales en el encierro. La cárcel y sus sentidos en disputa. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 138, agosto-noviembre, Sección Ensayo.
- Daona, Victoria. (2016). Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memoria en Latinoamérica. *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 4, pp. 129-142, Universidad del Zulia.
- De Diego, José Luis. (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.

- De Leone, Lucía. (2012). La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo. Tesis doctoral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Delfino, Silvia y Parchuc, Juan Pablo. (2017). Experiencias pedagógicas en contextos de encierro. En Gerbaudo, Analía y Tosti, Ivana. (eds.) *Nano-intervenciones con la literatura y otras formas del arte*. Santa Fe: FHyC-UNL.
- De Sagastizábal, Leandro y Esteves Fros, Fernando. (comps.). (2002). *El mundo de la edición de libros*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Cuadernos del IDES*, 32: 4-21.
- Frejtman, Valeria y Herrera, Paloma. (2009). *Pensar la educación en contextos de encierro. Aproximaciones a un campo en tensión*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. Módulo 1 de la Colección Pensar y hacer educación en contextos de encierro.
- Frugoni, Sergio. (2021). Escribo en este trozo de papel. Sobre la literatura en contextos de encierro. Gerbaudo, Analía; Torres, Patricia y Tosti, Ivana. (eds.) *Más allá de la anécdota: una pretensión*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gude, Federico. (2018). Editar desde el encierro. Límites y potencialidades en el trabajo de edición de las revistas producidas en las cárceles bonaerenses y federales, 2003-2015. Informe de investigación Beca Boris Spivacow, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Gutierrez Aguilar, Raquel. (2016). *¡A desordenar!: por una historia abierta de la lucha social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón; México: Pez en el árbol.
- Jameson, Frederic. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lyons, Martyn. (2012). *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- Maikel-pvc. (2021a). *El encierro no te cambia, el cambio sos vos. Cómo vivir y sobrevivir en la "cloaca de la sociedad"*. Buenos Aires: edición del autor.

- Maikel-pvc. (2021b). Entrevista inédita. Centro Universitario Devoto. Transmitida parcialmente en la presentación del libro *El encierro no te cambia, el cambio sos vos*. Mesa “Pensadores Villeros Contemporáneos” del VIII Encuentro Nacional de Escritura en la Cárcel. https://www.youtube.com/watch?v=2JvWj9VE7bo&list=PLR6Z3NgYJX9LhkpzHnccwJSvS6XsGr8Z&index=3&ab_channel=CCUPU-UBA%3AFILO
- Nora, Pierre. (1984). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Parchuc, Juan Pablo. (2015). La Universidad en la cárcel: teoría, debates, acciones. En *Redes. Revista de Extensión, Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Buenos Aires, núm. 1, pp. 18-36, agosto de 2015. En línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/redes/article/view/1463>
- Nora, Pierre. (2018a). Escribir en la cárcel: intervenciones con la literatura y otras formas de arte y organización. Proyecto UBACyT, programación científica 2018, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Nora, Pierre. (2018b). Sólo esta voz tan muda: literatura y legalidad en textos escritos en la cárcel. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, 4, 67-85.
- Nora, Pierre. (dir.). (2020). Escribir en la cárcel: lenguas, políticas y comunidad. Proyecto UBACyT, programación científica 2020, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Nora, Pierre. (2021). Un hilito de luz: usos de la literatura y otras formas de arte y organización en la cárcel. *Educação Unisinos*, 25. <https://doi.org/10.4013/edu.2021.251.11>
- Perearnau, Marcos. (2017). Agrandaré mis prisiones. En Chiponi, M., Castillo, R., Manchado, M. *A pesar del encierro. Prácticas políticas, culturales y educativas en prisión*. Rosario: El Feriante - Documental Transmedial.
- Procuración Penitenciaria de la Nación. (2022). *Informe Anual 2021: la situación de los Derechos Humanos en las cárceles federales de la Argentina*. Buenos Aires: Procuración Penitenciaria de la Nación. <https://www.ppn.gov.ar/pdf/publicaciones/Informe-Anual-2021-final.pdf>

- R., Lautaro. (2017). *No todos somos iguales*. Buenos Aires: edición del autor.
- Rabasa, Magalí. (2021). *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Temperley: Tren en movimiento; Buenos Aires: Tinta limón.
- Rubin, María José. (2020). Políticas y dinámicas editoriales en contextos de encierro: la experiencia del Taller Colectivo de Edición. En Parchuc, Juan Pablo et al. *Escribir en la cárcel. Prácticas y experiencias de lectura y escritura en contextos de encierro*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Rubin, María José (2021). Educación para la Libertad de Expresión en Cárceles Argentinas durante la Pandemia. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 2021, 10(2), 135-147.
- Rubin, María José (2022). La resistencia editorial: genealogía contracultural de prácticas de publicación en cárceles argentinas. *Puriq*, 4, e281.
- Saferstein, Ezequiel. (2013). Entre los estudios sobre el libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología. *Información, cultura y sociedad: revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, 29, 139-166.
- Sbdar, Julieta. (2019). *La blessure du temps. Configurations de la mémoire dans la poésie contemporaine écrite par des femmes privées de leur liberté en Argentine*. París, Mémoire de Master Études sur le genre, Université Paris 8.
- Schmied, Alejandro. (2017). *Libro de fanzines*. Temperley: Tren en Movimiento.
- Strejilevich, Nora. (2019). *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago de Chile: LOM.
- Szpilbarg, Daniela. (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada*. Temperley: Tren en Movimiento.
- Umpierrez, Analía. (2016). La Universidad entra a la cárcel, la cárcel entra a la Universidad. *Fermentario*, 1(10). <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/235/314>
- Vanoli, Hernán. (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, pp. 161-185.

Venturini, Santiago. (2016). Edición artesanal y traducción: sobre Barba de Abejas (1984-1986). *Orbis Tertius*, XXI(24).

wk-pvc. (2021). 17. *Autobiografía de un profesor (la vida de un gusano)*. Temperley: Tren en Movimiento.

Una afectación de la lírica testimonial: los Vuelos de la Muerte en la poética de Alberto Szpunberg

Luján Travela*

Introducción

Cuando el poeta argentino Alberto Szpunberg partió a París el 9 de mayo 1977, tenía la convicción de retornar al país y reanudar sus actividades de militancia una vez que lograra instalar a su esposa y su hija en Europa. Sin embargo, una semana después de su partida, el ejército había ya requisado la casa de sus padres y familiares en su búsqueda (Boccanera 1999). Comenzó, entonces, el exilio del poeta que, tras sobrevivir a lo que él mismo denominó “un cataclismo histórico” (Freidemberg 2008), asumió la labor de testimoniar no sólo la clandestinidad, la persecución que había vivido y su experiencia diaspórica, sino las prácticas genocidas de la dictadura cívico-militar instaurada en 1976. A partir de la publicación de *Su fuego en la tibieza* (1981), la poética de Szpunberg fija la mirada en lo inenarrable, en términos de Agamben (2019), para dar testimonio, inscribir y reinscribir la barbarie dictatorial a partir de una huella testimonial (Jelin 2002), un interrogante que no deja de reformular: ¿qué *nos* ocurre con los cuerpos arrojados desde un avión? ¿Qué transformaciones en el mundo material es capaz de realizar la presencia de un cuerpo torturado hasta morir? En efecto, a lo largo de los años, Szpunberg actualiza la tortura y la desaparición de sus compañeros, dándole materia, peso y superficie a la ausencia, y señalando aquello que los cuerpos ausentes generan.

En el presente trabajo nos detendremos en distintas inscripciones que hace el poeta sobre los vuelos de la muerte, “gesto metonímico de la totalidad de los masacrados, secuestrados, torturados, desaparecidos” (Redondo 2016: 207), con el fin de indagar qué implicancias tienen tales preguntas. El acento que pone la escritura de Szpunberg sobre

los cuerpos permite incluir en este análisis las perspectivas relacionales spinozianas que recuperan de Deleuze y Guattari las teorías de los afectos, donde el énfasis se coloca sobre las capacidades corporales de actuar, de comprometer, de afectar y ser afectado (Clough 2007). Mabel Moraña (2012), a su vez, se refiere al afecto como un punto de inflexión clave en la “caja de herramientas” de la crítica, en la medida en la que se reconozca que la potencia afectiva es la que configura los vínculos de una comunidad con su pasado, así como las lecturas que esta hace de su presente y “la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes” (p. 315). Bajo estas consideraciones, es posible afirmar que Szpunberg configura una lírica testimonial afectada, en tanto que encarna su testimonio en los efectos de la tortura de los cuerpos desaparecidos, y, a su vez, afectiva, puesto que la presentificación del acontecimiento en la poesía supone un entrar en contacto con dichas ausencias, una experiencia transformadora del mundo material de la que participan también sus lectores (Flatley 2008).

Alberto Szpunberg, poeta testigo

De acuerdo con lo que propone Giorgio Agamben (2019), el sobreviviente, que es superstes y testis, testimonia un testimonio faltante, un intestimoniado-intestimoniabile, en la medida en que los testigos integrales del acontecimiento son los hundidos, los muertos, los que no pueden testimoniar. Tal es la “aporía de Auschwitz”: la no coincidencia entre hechos y verdad, la divergencia constitutiva entre la experiencia de los campos y su representación. El sobreviviente se convierte, entonces, en testigo por delegación, y su testimonio tiene como elemento esencial una laguna, en tanto que, para testimoniar, la lengua debe ceder a la no-lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. En términos similares se expresa François Rastier (2005) al referirse a la imposible comunicación en la que el testimonio tiene lugar,

en la que los vivos pueden oír, pero no entender, y los hundidos podrían comprender, pero ya jamás podrán oír (156). Elizabeth Jelin señala, a su vez, la existencia de un doble hueco en la narrativa del trauma histórico, la imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico, ya que no hay sujeto y no hay oyente (2002: 84). No obstante, la misma autora, a propósito de Lanzmann, postula que no se trata de entender, sino que es desde lo que no se comprende, desde lo que resulta incomprensible, que se genera el acto creativo de transmitir (Ibid.: 87)-.

Así, esta incomprensión, eso que no podría ser dicho sino por los testigos integrales, es lo que moviliza la escritura de Szpunberg, lo que funda la posibilidad del poema, en palabras de Agamben (2009: 43). A través de la pregunta, en la poesía del autor se recoge esta insignificancia de la lengua para mostrar la imposibilidad de testimoniar (Ibid.: 47), forma interrogativa que permanece abierta e ineludible, cuya respuesta jamás se oye, tal como lo plantea Derrida: “hay una línea, y está marcada por el poema mismo, donde no se puede responder en su lugar y donde calla, donde guarda su secreto, a la vez que nos dice que hay un secreto” (1996: 20). Tras interrogarse, entonces, por los vuelos de la muerte, la práctica en la que los militares daban muerte periódicamente a un número de secuestrados, adormeciéndolos con pentotal y lanzándolos al Río de La Plata (Redondo 2016: 196-197), la escritura de Szpunberg se detiene para dar lugar a lo intestimonial, como ocurre en el poema de 1981, primero en abordar dicho acontecimiento, “Manual de Geografía”:

El Río de La Plata, el más ancho del mundo, ocupa la mitad de la página ochenta y siete,/donde una línea temblorosa como el dibujo de todas las aguas de todos los ríos/baja hasta ensancharse y desaparecer “en la mar que es el morir”./El dedo que sigue esa línea también tiembla como si bogara sobre las aguas,/por encima de los bagres, la mugre, los barcos y el atardecer./El hombre que después de años ha vuelto a abrir este libro,

aunque tarde, recuerda la lección para mañana/y cierra los ojos un instante para repasar:/¿ya se han sumado a esta línea los cuerpos arrojados desde un avión?/¿cambia mucho el curso de un río cuando un corazón se deposita en el fondo de sus aguas?/¿qué ola de barro se encrespa inútilmente a la altura del codillo del Río de la Plata?/El hombre deja correr las páginas y acaricia el libro, se despide,/a través de la ventana observa la geografía por donde habrán de venir (Szpunberg 2013: 194).

De esta forma, el poema actualiza esta práctica genocida para señalar la atrocidad no solo del hecho en sí mismo, sino en el curso de la cotidianidad: el verdadero horror es la normalidad (Agamben 2019: 29), que estas preguntas buscan interrumpir colocándose sobre un abismo de la lengua que anula la posibilidad de decir, de dar respuesta. En la misma medida, las preguntas restituyen la presencia de estos cuerpos torturados hasta la muerte, que afectan al poema y a sus lectores. Esta afirmación se desprende de lo que, de acuerdo con Judith Butler (Lossigio 2017), llamamos precariedad del sujeto, en tanto que no existe por sí mismo de forma plena, autónoma o autosuficiente, sino que, por el contrario, este se halla siempre en relación de sujeción a otros sujetos. La precariedad supone, entonces, una marca de falta e incompletitud y, a su vez, una posibilidad de potenciación de la agencia (Lossigio: 56). El carácter relacional y precario del sujeto es encarnado por el cuerpo que, arrojado al mundo, entra en contacto con lo otro desde su primera aparición. Dicha concepción se desprende del pensamiento spinoziano, según el cual un cuerpo no puede experimentarse sino a través de las relaciones que éste es capaz de establecer y a las que se expone desde el momento en el que nace, cuando compone relaciones específicas y particulares con otros cuerpos a su alrededor. Deleuze y Guattari explican que, cuando Spinoza postula que “no sabemos lo que puede un cuerpo” sugiere que no es posible determinar *a priori* lo que un cuerpo será sin considerar la disposición, la afectación, en la que se encuentre, las transiciones por las que atraviesa al entrar en contacto con otros cuerpos (Béjar Ramírez 2021). Por lo

tanto, no sabemos de un cuerpo hasta no saber cuáles son sus afectos, cómo se compone o no con otros afectos que lo descomponen o lo modifican, proceso mediante el cual se produce un devenir-otro (Deleuze y Guattari 2008). Bajo estas premisas, de acuerdo con Patricia Clough (2007), los afectos constituyen una complejidad no-lineal capaces de conservar y reactivar acciones y contextos pasados. A su vez, Jonathan Flatley (2008) indica que pensar los afectos implica partir de una lógica relacional y transformativa, en tanto que estos siempre amplifican, disminuyen o modifican de algún modo otros afectos, conexiones que necesariamente se establecen, ya que, de lo contrario, no llegan a ser (16). Este mismo autor propone el concepto de “mapa afectivo” para analizar el modo en que ciertos escritos buscan producir determinadas experiencias en sus lectores, a la vez que narran la producción de los mismos lectores. En términos similares se expresa Rastier cuando establece que el texto literario “construye implícitamente un concepto de humanidad [...] Al propiciar una imagen de lector capaz de compartir sus propios valores de indignación y benevolencia [...] su lector debe querer, en efecto, hacerse digno de la imagen que implícitamente el testimonio le devuelve” (2005: 155). Así, lo que el lector vivencia es una experiencia afectiva dentro del espacio del texto, que repite o recuerda otras experiencias anteriores, sobre las que se produce un extrañamiento (Flatley 2008: 7). En este sentido, el poema “Manual de Geografía” busca recuperar experiencias anteriores de sus lectores, las del Río de La Plata y los saberes colectivos que implica, “el río más ancho del mundo”, para transformarlo en “la mar que es el morir”, cita a las coplas de Manrique, una vez pronunciada la pregunta “¿ya se han sumado a esta línea los cuerpos arrojados desde un avión?”. Entonces, al ingresar en el poema en su condición de secuestrados y desaparecidos, estos cuerpos solo pueden dar lugar a una palabra que falta, que no es posible nombrar, de modo que lo intestimoniabile se convierte en un hueco en la lengua de sus lectores.

Huella testimonial y trabajo de memoria

Ahora bien, estas nociones nos remiten a lo esbozado por Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002). En relación al testimonio, la autora se pregunta qué pueden contar quienes vivieron “estas situaciones invivibles” y reconoce dos obstáculos: la imposibilidad de narrar y los huecos simbólicos de lo traumático (79-80). Tal es la “huella testimonial” que queda en los sobrevivientes, el “daño” del que es portadora la memoria, en términos de Tatián (2008). En relación a los huecos traumáticos y la capacidad de representar, la autora indica, a través de Van Alphen, que habría una “incapacidad semiótica” en el testimonio que puede vincularse a las restricciones y limitaciones del lenguaje y los marcos narrativos existentes. Como resultado, se produce en los sobrevivientes una suspensión de la temporalidad que se expresa en “los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes” (2002: 94). Estas caracterizaciones resultan, al menos, llamativas para abordar la inscripción de los vuelos de la muerte en la obra poética de Alberto Szpunberg, si consideramos textos como el primer poema de *Traslados* (2012), que comienza de la siguiente manera:

Vuelven, se van pero vuelven, caen al mar pero se elevan por los cielos,
son nuestra sombra, y se expanden de noche pero, al mediodía, se agazan
bajo nuestros pies, y cuanto más los pisoteamos, más se aferran a
nuestro desprecio y por la noche vuelven

[...] espanta que no cese el murmullo de chillidos salobres y graznidos
caídos de un vuelo salvaje y gritos ahogados y llantos de madre, que
nunca, allá lejos, ‘¿lejos de dónde?’, terminan de saciar la sed” (Szpunberg 2013: 399).

En éste y otros pasajes del libro, puede apreciarse la culpa de haber sobrevivido, de vivir en lugar de otro, de tener una vida vicaria, como lo expresa Primo Levi y recupera Agamben (2019). El deíctico “allá”

refuerza esta idea, en tanto que supone un lugar de enunciación distante del sitio en el que ocurre el acontecimiento. La mención al mar, los vuelos salvajes, los gritos ahogados, a los que se le suman los llantos de madre, hacen posible pensar nuevamente en los vuelos de la muerte, sinécdoque del genocidio dictatorial. . Los que vuelven, los que habrán de venir en “Manual de Geografía”, los desaparecidos, insisten en encarnar su ausencia impronunciable en el poema. También en Traslados Szpunberg escribe “siempre hay otro que habla por boca de lo que uno dice” (2013: 437). . En este sentido, el poeta, testigo por delegación, impulsado por el deber de memoria, renueva su testimonio de lo no dicho en la búsqueda de explorar los sistemas simbólicos disponibles, desplazar y desrealizar sus límites, “incluso a costa de saber que lo que el mal sabe de sí mismo, lo encontramos fácilmente también en nosotros” (Agamben 2019: 38). De este modo, la lengua poética de Szpunberg es portadora de una huella, de un daño, de un intestimoniable, que se cifra en la constante repregunta por los cuerpos ausentes y señalan el mar, como vemos en los siguientes fragmentos tomados de Apuntes (1987) y de El síndrome de Yessenin (2013), dos libros distantes en sus fechas de publicación que, sin embargo, reiteran sobre los mismos interrogantes:

Pero, ¿por qué la muerte a las seis y veinte cuando la gaviota cruza el cielo de la ciudad lejana –esta ciudad, esta ciudad– sin otro sentido que la proximidad del mar? ¿por qué también en medio de esta plaza el mar agita cajones destrozados, anillos de petróleo y un cuerpo ya sin brazos ni ojos ni memoria? (Szpunberg 2013: 224).

¿Treinta mil?”, ¿qué piedra, qué matorral, qué chillido de gaviota son ahora –“¿todos muertos?”– los hermanos con los que un día emprendimos el camino?

Desaparecidos como estas rocas bajo el mar aún se levantan, cabecean contra la soledad, sin estar ni saber que están aquí, en esta geología

donde ella y yo nos amamos sin otra tierra prometida que las propias huellas (232).

Las corrientes de fondo son las que deciden:
oleajes de cuerpos que hondo caen y, de pronto, nada,
ríos en estado deliberativo que aún se desangran
¿son llevados hacia qué mar, qué último mar
que desconozco pero en el fondo elijo?
¿Demasiado es tarde todavía? (57).

Los poemas, con mayor o menor transparencia, repiten el mecanismo analizado a partir de “Manual de Geografía”, ensayan nuevas aproximaciones y reinscriben su huella testimonial, la pregunta sin respuesta (“¿todos muertos?”, “¿son llevados hacia qué mar?”), que reinstala una y otra vez en el curso de lo cotidiano los cuerpos que, “sin estar ni saber que están aquí”, dan continuidad en el presente a los efectos de la dictadura. En la lectura crítica de la poética de Szpunberg, debemos considerar, a su vez, una motivación que integra insoslayablemente su escritura a su proyecto político. En palabras del propio autor, “la poesía es la militancia” (Redondo 2016: 196) y, de considerarse un indiferente, no escribiría poesía, como declaró en numerosas entrevistas. En este sentido, es posible considerar que el deber de memoria del testigo delegativo asume, en este caso, el papel de trabajo de memoria, en tanto capacidad de agencia y transformación simbólica (Jelin 2002), una acción deliberada que se propone disputar los sentidos del pasado reciente en su proyección hacia el presente. Asimismo, tal como lo expone Diego Tatián, “en Argentina, sólo gracias al testimonio fue posible hacer frente al negacionismo” (2008: 57). Es posible conjeturar, de este modo, que el poeta apela a una fuerza interrogativa para resquebrajar el orden discursivo en cada nuevo contexto de enunciación, de hacer oír en su testimonio aquello para lo que la lengua no dispone de palabras, activar el pasado en el presente y afectar la expe-

riencia de los lectores. La poética de Szpunberg presenta lo que Derrida concibe como la compulsión de “citar y recitar, repetir lo que comprendemos, sin comprenderlo del todo, sintiendo en la obra, en la economía de la elipsis, una fuerza más fuerte que la del sentido y quizás aún más que la verdad” (1996: 19). Podemos consignar una última cita para promediar el análisis, tomada de *Luces que a lo lejos* (2008), que sintetiza la potencia restitutiva de la interrogación reiterada:

Para entendernos, por ejemplo: la ausencia pertenece indudablemente a la superestructura, los huesos, en cambio, tan claro su espejismo, tan inasibles y puros cuando salen a la luz, ¿en qué memoria hace nido el espejismo de los huesos cuando salen a la luz, pregunto? ¿contra qué altos acantilados, infatigables, estalla la espuma, pregunto, la rabia del espejismo de los huesos? ¿en qué tiempo fugazmente demorado entre los avances y repliegues del mar, pregunto? y de todos los mares, pregunto, ¿en qué mar? (381-382)

Conclusión

Alberto Szpunberg, sobreviviente en el exilio, ha asumido el acto de testimoniar el genocidio perpetrado durante la última dictadura cívico-militar argentina. Hemos conjugado diferentes teorías del testimonio con las premisas esenciales del giro afectivo para dar cuenta del modo en el que esta poética logra transformar la cotidianidad al actualizar el acontecimiento del que da testimonio, los vuelos de la muerte: la pregunta por los que desaparecieron en manos del terrorismo de Estado, insistente e ineludible, es la que lleva a la lengua al límite de lo que no puede ser dicho por los hundidos, los testigos integrales. Esta pregunta funda una comunicación imposible, cede a una insignificancia intestimoniabile desde la que el poema nos coloca ante los cuerpos arrojados desde un avión. En este contacto, en esta

puesta en relación, la poesía afecta la experiencia que sus lectores tienen del tiempo presente a la vez que afectan las experiencias pasadas. En tanto trabajo de memoria, la permanente reinscripción de la huella testimonial de la que es portadora la poética de Szpunberg renueva la apuesta por afectar a sus lectores, por construir un concepto de humanidad del que sea constitutiva la demanda por no olvidar a los detenidos-desaparecidos y las diferentes formas de tortura a las que fueron sometidos, por no cesar los reclamos hasta no saber dónde están.

*** Luján Travela** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se encuentra finalizando la Licenciatura en Letras con una investigación sobre Alberto Szpunberg. Es colaboradora del proyecto Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas II del Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CTCL – IdIHCS – CONICET) y profesora adscripta de la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la UNLP.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2019 [1998]). Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testimonio. Bs. As.: Adriana Hidalgo editora.
- Béjar-Ramírez, C. (2021). “Cuerpos en fuga: el afecto espinosista en la teoría de los devenires de Deleuze y Guattari” en: *Metafísica y Persona* año 13, núm. 25, enero-junio 2021.
- Clough, P. (2007) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press: Durham.
- Deleuze, G. y F., Guattari (2008 [1980]). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1996)
- Flatley, J. (2008) *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University.

- Freidemberg, D. (2008) “El tiempo interrogado” en: Szpunberg, A. Apuntes. Luces que a lo lejos. Buenos Aires: Colihue.
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Losiggio, D. (2017). “La política desde el affective turn: el rescate de las pasiones” en Abramowski, A. y S. Canevaro (eds.), Pensar los afectos. Buenos Aires: UNGS.
- Moraña, M. (2012). “Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas” en Moraña M. e I. Sánchez Prado (eds.), El lenguaje de las emociones. Afectos y cultura en América Latina. Verbuert: Iberoamericana.
- Rastier, F. (2005). Ulises en Auschwitz. Primo Levi, el sobreviviente. Barcelona: Reverso Ediciones.
- Redondo, N. (2016) La voz popular y el concepto de patria. La Plata: Ediciones de la campana.
- Szpunberg, A. (1999). “Una valija a medio abrir, a medio vaciar” en: Boccanera, J. (ed.). Tierra que anda. Buenos Aires: Ameghino.
- Szpunberg, A. (2013). Su fuego en la tibieza [1981], Apuntes [1987], Luces que a lo lejos [2008], Traslados [2012], El síndrome de Yessenin [2013]. Como sólo la muerte es pasajera. Poesía reunida 1962-2013. Buenos Aires: Entropía
- Tatián, D. (2008). “Lo impropio” en: Vallina, C. Crítica al testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Leer a Rodolfo Walsh y a las hijas/H.I.J.A.S.

Rocío Altinier*

En *Umbrales* (1987) Gérard Genett explica que el texto rara vez se presenta *desnudo*. Es decir, en la modernidad los textos (las obras literarias, especifica él) aparecen acompañados de una serie de elementos que portan su propia significación respecto del *texto principal*: elementos que lo rodean y prolongan. Son los casos obvios del nombre del autor/a, el título, el prefacio. Pero Genett se detiene también a pensar y analizar de forma minuciosa otras producciones que amplían y conducen las significaciones de una obra: las dedicatorias, los epígrafes, las notas. Todos ellos, de aquí en adelante *paratextos*, más que imponer límites o fronteras textuales bien definidas funcionan, entiende Genett, como *umbrales*. Es decir, estos paratextos conforman y ocupan “zonas indecisas” entre el adentro y el afuera, de transición y transacción: “lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente (más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados)” (8).

Siguiendo a Genett y esta noción de frontera textual permeable que propone, podemos considerar que *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) de la autora argentina María Moreno comienza *antes del texto*. Inicia con las dedicatorias, el epígrafe, las citas y las cartas de Rodolfo Walsh que Moreno repone, transcribe y trabaja, toda una lista de elementos previos que se colocan *por fuera* del texto moreniano pero que a la vez *ingresan* y forman parte constitutiva de él, lo completan y justifican.

El primer paratexto visible es la dedicatoria, que puede dividirse en dos partes. La primera incluye los nombres de cuatro mujeres (Graciela Camino, Silvia Catalá, Noemí Ciollaro y Lila Pastoriza) y la segunda recupera la memoria (*in memoriam*) de Ana Amado (crítica,

profesora universitaria de cine y amiga personal de Moreno) y Lilia Ferreya (periodista y última pareja de Rodolfo Walsh, con quien también Moreno cultivó un entrañable vínculo). Esta dedicatoria, con sus menciones directas pero también con sus mensajes subrepticios, conjura la comunidad de mujeres que se hará lugar en *Oración*: las militantes, las testigos, las hijas, las teóricas, las escritoras (las consagradas y las que *no fueron*).

El segundo paratexto visible en *Oración* es el epígrafe que, si seguimos de nuevo la definición de Genett, marca una serie de desvíos que, creemos, prefigura toda la labor crítica que en el libro se retrata. En primer lugar, es menester notar que el epígrafe cumple, por una parte, su función más canónica (la de comentar y precisar la significación del texto principal), aunque se desmarca a la vez de una de las formas típicas que adquiere este paratexto. En lugar de ser una cita alógrafa (atribuible a un autor o autora que no es el del texto), el epígrafe de *Oración* es una explicación lisa y llana de un encargo que Moreno ha desacatado, lo que *no ha hecho* con/en el texto: “En 2002 gané la Beca Guggenheim para escribir sobre la moral sexual en las organizaciones revolucionarias de los años setenta en Argentina. No escribí ese libro: escribí este” (9).

Considerada desde un primer estrato textual, se puede decir que la obra es una (re)lectura de las dos cartas que Rodolfo Walsh (1927-1977) escribió luego de que su hija, María Victoria (Vicki) Walsh (1950-1973) fuera asesinada²³⁰ en un operativo del Primer Cuerpo del Ejército y el Grupo de Artillería Aérea 101 de Ciudadela, que tuvo

²³⁰ “Suicidio coercitivo” es una de las figuras que se puede proponer para el caso de la muerte de Vicki Walsh, quien, según los testigos, se dispara a sí misma con un arma de fuego con el objetivo de no ser secuestrada por el Cuerpo del Ejército, en el momento que este la acorrala junto con sus compañeros de la organización Montoneros.

lugar en Floresta el 29 de septiembre de 1976, durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Así, *Carta a Vicki*, rescatada por Lila Pastoriza durante su detención y escrita luego de la muerte de la aparente destinataria, y *Carta a mis amigos*, “necrológica revolucionaria y despedida privada de un padre” (93), dedicada a los compañeros y compañeras de militancia, son sometidas al escrutinio lector de Moreno, quien emprende un arduo trabajo de investigación a través del cual recupera testimonios algo desplazados del centro de la escena en los intentos de rememoración de la figura de Vicki y el enfrentamiento que tuvo lugar en la calle Corro. Allí, entonces, el tercer elemento paratextual: las dos cartas de Walsh que son transcritas en su totalidad antes de que la narradora de *Oración* emprenda su elegía y, luego, recuperadas fragmentariamente a lo largo del texto para una lectura *en pendant*²³¹.

En una particular economía textual, el libro se divide en siete partes tituladas respectivamente: “Bitácora”, “De la voz a la sangre derramada”, “Nota al pie”, “H.I.J.A.S. de la lengua”, “De la sangre derramada a la sangre azul”, “29 de septiembre de 1976”, “las simetrías asimétricas”. Las cartas de Walsh son el *leitmotiv* de escritura y atraviesan, en un vaivén que se repite e insiste, toda la densidad textual. Pero lejos de conformar una línea conductora fija e inmutable que estructura el texto, las cartas más bien lo conmueven en una fluctuación constante. Por momentos parecen ausentarse y entran en una especie de suspensión o letargo textual (sin dejar de asomar en el horizonte

²³¹ Anabel Tellechea (2020) señala que Moreno introduce “otra” manera de leer las cartas: propone considerarlas como un par que se retroalimenta; concluye que los dos documentos le desestabilizan uno al otro el carácter de público/privado; y abona la lectura de Daniel Link en que la *Carta a Vicki*, al tener uno y no dos puntos después del encabezado “Querida Vicki”, no pertenece al género epistolar.

escritural) y luego retornan, siempre con una diferencia: las “entradas” y “salidas” de las cartas varían de forma constante, como también su desmembramiento y rearmado.

Así, *Oración* puede pensarse como un texto arbóreo: ramificaciones, multiplicidades que se desprenden en diferentes direcciones (muchas de ellas inesperadas) que habilitan otros testimonios, materiales, memorias, versiones, lecturas. La insistente, casi obsesiva lectura y releitura de las cartas posibilita todo un nuevo campo de significaciones alrededor de los debates (políticos, militantes, intelectuales, teóricos) que se han articulado luego del terrorismo de Estado de la última dictadura militar argentina.

En el caso de *Carta a Vicki* en particular, Moreno insta a leerla *escuchándola* (“hay que leerla en voz alta”). También invoca la presencia de Walsh frente a la escritura: repone la cadencia (las interrupciones marcadas con fechas en el manuscrito original), los probables interlocutores y los posibles motivos para escribir (“a escribir o morir”, resume ella). Finalmente, esa lectura (esa oración) es la que deriva en la propia escritura de Moreno:

Quise escribir. Pensé que, si no lo hacía, no podría ya escribir otra cosa. Tardé, desistí, volví a intentarlo. Dudé. Hasta que la prórroga que me había dado venció: ya tengo edad para morir. Entonces, a los apurones, terminé lo que me había impuesto como una deuda. Las idas y vueltas se notan en los saltos de registro, las voces que se suceden (a veces quere llantes, imperiosas, otras de una desolada lucidez), el estilo, temeroso para el dato político recién adquirido, y el miedo de un error sobre lo más obvio allí donde la gravedad exige una cautela respetuosa y los escrúpulos del neófito. Quise poner a mi favor las tipografías, obligarlas a comprometerse: elegí dejar las palabras del enemigo en cursivas diferenciadas; los testimonios de los sobrevivientes, completos, en un capítulo entero; las citas, casi siempre destinadas al relato oral; las notas, en igual cuerpo que el texto principal y como parte de él. Que la repetición, la

densidad, el avance penoso fueran para la lectura, como lo fue para la escritura, una de las maneras de oración (28-29).

Moreno menciona las voces que irrumpen y se suceden en el texto. Ellas (las de Patricia Walsh, las de la familia Mainer) tendrán un protagonismo central, problematizando fuertemente cuestiones alrededor del testimonio, la verdad, las figuras y representaciones del heroísmo. Con estas voces, además, se impone un particular método de lectoescritura: se yuxtapone lo escrito con lo dicho, lo publicado con lo oído. Las voces vienen a remover recuerdos, imágenes, significados del pasado, a la vez que fracturan la armonía textual; el contenido de las cartas es puesto en cuestión, la estructura del libro fluctúa con la irrupción de los testimonios.

Carta a mis amigos, fechada el 29 de septiembre de 1976, es la segunda carta incorporada en *Oración*. En ella, Walsh escribe:

A los camiones y el tanque se sumó un helicóptero que giraba alrededor de la terraza, contenido por el fuego. “De pronto -dice el soldado- hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase; en realidad no me deja dormir. ‘Ustedes no nos matan -dijo- nosotros elegimos morir’. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros” (citado en Moreno 2018: 22).

“Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, esa frase pronunciada segundos antes de la muerte de Vicki Walsh y su compañero Molinas en la terraza, es la síntesis de la rumiación textual de *Oración*. La polémica desatada alrededor de la frase, su autor/a, la adjudicación, los gestos que la acompañaron, los significados que emanan de su enunciación, desprenden múltiples vías de reconstrucción de una

memoria histórica, colectiva pero también de memorias particulares, subjetivas, íntimas, heridas.

En el *correveidile* que Moreno recupera aparece una versión alternativa de los hechos: el hijo de la empleada de limpieza de una compañera de trabajo de la madre de la prima de la ex cuñada de Patricia Walsh dice que quien pronuncia la frase “es el muchacho”. Aparece, así, una multiplicidad de voces (o una voz que va adquiriendo diferentes modulaciones en la medida que se desplaza a través de esta cadena de mujeres) que transmite oralmente *otra verdad*²³². Moreno, tal como Walsh supo hacerlo en el transcurso de sus investigaciones luego devenidas libro, coteja las voces con los documentos, en un intento de reconstrucción (ahora en el caso específico de Moreno, que no encierra un propósito necesariamente esclarecedor o armonizante, sino todo lo contrario). Los testimonios (y también los otros materiales que Moreno hace ingresar: literatura, cine, teoría) vienen a tensar el relato que las cartas proponen y, simultáneamente, proponer otras posibles lecturas *desde el género* (Molloy 2002). La lectura de las cartas propuesta en *Oración* incorpora, por una parte, una voz desatendida (la de Patricia Walsh, hija menor del escritor) y, por extensión, toda una zona invisibilizada que tiene a las mujeres y sus experiencias ahora como protagonistas de las organizaciones revolucionarias.

De esta forma, el tejido de entrevistas, versiones, lecturas y materiales trabajados, lejos de componer una narración cohesiva y conciliadora, conforma un relato conflictivo, en pugna. De él se desprenden diversas alternativas en el acercamiento a la figura de Vicki y Rodolfo

²³² Afirma Patricia Walsh en una de las entrevistas concedidas a Moreno: “(...) Sí. Y de acuerdo a lo que mi padre le importa (los hechos, las personas, su apelación a la prueba, todo eso que el construye como verdad en la escritura), no es secundario que las últimas palabras las haya pronunciado el compañero y no mi hermana” (100).

Walsh, por una parte, pero también a los relatos sobre la dictadura militar y las violencias de Estado articulados por mujeres de diferentes generaciones. En el tratamiento de documentos y testimonios, la cronista/escritora investigadora que Moreno encarna trabaja en el entramado no de *una verdad*, sino de las verdades posibles alrededor del hecho. Experimenta con el/los discurso/s (de verdad), con los diferentes géneros que los materiales disponibles proponen, coteja los materiales, los somete a pruebas y vínculos múltiples para desarmarlos y volverlos a encajar siempre en una visión/versión distinta, posible. En la repetición e insistencia se hace palpable la imposibilidad de una verdad incuestionable o una historia transparente. Más bien la repetición abre el juego y expone mecanismos posibles de construcción y reconstrucción virtualmente infinita de una historia que tiene a la lucha política en su centro.

En el caso de la entrevista hecha a Patricia Walsh que Moreno realiza y transcribe, ella afirma:

(...) con mi padre discuto esa carta (...). Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras, ‘Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir’, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza (98-99).

Patricia explica que ha contado otras veces sobre este intercambio que coincide, además, con el último encuentro que tuvo con su padre antes de que este fuera desaparecido por las Fuerzas Armadas. Sin embargo, afirma que “nadie parece haberlo oído” (101). Frente a esta indiferencia irrumpe el rol de la Moreno entrevistadora, hábil oyente, que recupera el relato oral otras veces descartado y lee, relee y reescribe a partir de él los documentos sí, pero también los relatos y discursos de ellos decantados, producidos.

En su protesta, Patricia arguye que la versión que ella tiene para dar de su padre fue constantemente dejada de lado, en tanto discute con

la *versión oficial*, la imagen que de él ha trascendido: “a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o molesto” (101). En su relato, sin embargo, apela a una figura que, dice, es también la que interesaba al padre: la amenaza de insignificancia. Patricia explica que son las personas amenazadas de insignificancia las que a Rodolfo Walsh le interesaban para obtener los testimonios que formarían parte de sus investigaciones y, luego, en buena parte, su literatura. Es posible notar en este punto un cambio de posiciones: es Moreno, ahora, quien se coloca como la cronista/investigadora que recupera al personaje amenazado de insignificancia (Patricia Walsh) para reconstruir y desentrañar los eventos ocurridos aquel 29 de septiembre, relatados, esta vez, por Walsh en las cartas. Realizados los movimientos necesarios, Moreno opera a lo Walsh, aunque con una diferencia: cotejo de los documentos disponibles con los testimonios, recuperación de las voces “insignificantes”, apelación a la prueba, reconstrucción de los hechos en la escritura²³³. Pasos necesarios para discutir a/con Walsh, pero no para desacreditar el contenido de las cartas o anular de ninguna manera su formulación. Casi contrariamente, el gesto cuestionador aparece para retomarlas frase a frase, palabra a palabra y habilitar, entonces, un escenario de discusiones más amplio, completando y complejizando las cartas y el entramado de problemas que allí se teje. Moreno expone la imposibilidad de la recuperación de una verdad unívoca (los testimonios siempre se presentan contradictorios, es imposible (re)presentar los hechos a través del discurso) mientras que Walsh va en busca de nada menos que la verdad (los testimonios, el trabajo sobre los testimonios, apela a una

²³³ En el capítulo titulado “De la voz de la sangre a la sangre derramada”, dentro de una sección a su vez titulada “Política del número”, Moreno afirma: “Voy a hacer una performance y cometer una impertinencia: *colocarme en el lugar de Walsh* frente a la doble página de La Opinión del 2 de octubre de 1976” (el subrayado es mío) (114).

representación de los hechos, la recuperación de una verdad, el restablecimiento de la justicia).

En esta misma entrevista, Patricia Walsh menciona, además, “Nota al pie”, cuento de Rodolfo Walsh publicado en 1964 y que coincide, además, con el título de uno de los capítulos de *Oración*. El cuento de Walsh juega con dos instancias textuales que se intercalan: un texto principal y otro que es, justamente, una larga nota al pie. Lo que sucede allí es que el que en apariencia es el texto secundario, la nota, avanza sobre “el principal” ocupando su lugar. En otras palabras, el texto secundario, en apariencia menos significativo, toma progresivamente el control de la historia hasta ocupar el plano principal. Movimiento similar es el que podemos identificar en *Oración*, donde el relato de Patricia Walsh, de nuevo, “amenazado de insignificancia”, avanza sobre el texto moreniano que es, nada más y nada menos, repito, un texto de la lectura de las cartas escritas por Walsh padre.

Cabe también señalar, en este punto, la decisión estilística que toma Moreno en el tratamiento, justamente, de las notas al pie en *Oración*: hace explícita su decisión de incluirlas al final de cada capítulo con la misma tipografía y tamaño que tiene el “texto principal”, cuestionando en buena medida la jerarquía que la información incluida en uno u otro texto tiene. Aquello que Moreno se propone llevar adelante en la escritura (el contenido) de *Oración* se corresponde con la forma: no hay relato secundario o “de segunda”, sí múltiples caminos, saltos o elecciones textuales. En lugar de ser meras aclaraciones, expansiones o digresiones, esas notas conforman otros relatos que también se incluyen en el libro; otros recorridos alternativos o posibles que *Oración* propone. En este sentido, se impone una particular ética textual: no hay *verdad* del texto, sino posibilidades, versiones, elecciones, así como no hay verdad testimonial posible tampoco.

Moreno parece retomar recursos ya implementados por Walsh para, esta vez, revisar el contenido de las cartas escritas por él pero, sobre

todo, como adelantamos, para rescatar un *resto* no observable a primera vista (o a primera leída). En su disección lectora Moreno no solo reconstruye otras versiones de los hechos, otras imágenes, lee en las palabras otros sentidos, propone otras asociaciones (un trabajo que, vale recordar, aparece de forma insistente en el resto de su producción periodística y literaria); también lee *otra Vicki* allí donde Walsh la escribió antes. Gracias a la recuperación de los testimonios de la familia Mainer, Maricel en este caso, Moreno revive una escena ausente en las cartas: Maricel narra que Vicki le niega un arma a cuando esta se la pide para defenderse frente al ataque militar:

Al negarle un arma, antes de morir, Vicki legó a otra mujer la posibilidad de sobrevivir allí donde la arbitrariedad nacida de la suspensión de la ley podía convertirla en nada, pero Maricel sobrevivió. El padre no pudo ver ese gesto de Vicki. ¿Lo habría dejado escrito? Tal vez no, para que la soberanía de su muerte brillara única, sin sombra de ninguna otra cosa para el encomio y la memoración (160).

Como vemos, Moreno no se limita en absoluto a leer las cartas escritas por Walsh, sino que lee, a través del lente de la literatura, el cine o el psicoanálisis (sus otras lecturas) a todos/as los/las Walsh (e incluso indagando en la lógica de su novela familiar, logra leer más allá de ellos/as). Si Moreno identifica una “construcción ficcional que padre e hijas parecen haber sostenido respecto de su propio conjunto” (44), ella tomará la posta para ir un poco más lejos: leerlos/as literaria, psicoanalítica, políticamente y, en esa lectura, construir y reconstruir la(s) familia(s), pensar (otras) posibles variantes parentales, reinventar las herencias, genealogías y sucesiones.

Es así que en *Oración* Moreno no solo revisita la figura de Vicki Walsh. Tampoco se limita a otorgar un nuevo protagonismo a *la otra hija*, aquella amenazada de insignificancia, Patricia. Realiza sí todo esto, pero aún más: como en una onda expansiva, el gesto alcanza a

otras hijas. De nuevo, Moreno parece emular la gestualidad, el procedimiento walshiano, aunque apretando un poco más las clavijas. Moreno rescata el protagonismo otorgado por Rodolfo Walsh a las hijas en *Operación Masacre* (1957), echando luz sobre una zona del libro hasta el momento poco explorada:

Pero las hijas son otra cosa y merecen otros relatos, homenajes; una duda recorre *Operación Masacre* y es si los hijos *pagan* las elecciones políticas de los padres o si son sus legatarios: en principio habla solo de las hijas.

Hay una niña, Elena, a quien se retiene en una comisaría de un pueblito de Santiago del Estero para extorsionar a su padre, Nicolás Carranza. (...) Otra niña, Delia Beatriz, única mujer entre los cinco hijos varones de Francisco Gariboti, otro de los ferroviarios fusilados de José León Suárez, es testigo del atropello sufrido por su familia a manos de las fuerzas armadas.

Mientras Walsh recorre los andurriales en busca de Horacio Di Chiano -uno de los sobrevivientes-, acompañado por la periodista Enriqueta Muñiz, una niña intercepta su camino.

“-El señor que ustedes buscan -nos dice- está en su casa. Les van a decir que no está, pero está.

-¿Y vos sabés por qué vinimos?

-Sí, yo sé todo.

-Bueno, Casandra” (128).

Moreno se detiene y destaca el “Casandra”²³⁴, identificando en el Walsh de *Operación Masacre* una mirada particular sobre las mujeres como testigos precoces y poseedoras de un poder *visionario*. Pero

²³⁴ Aquí, de nuevo, el lente literario moreniano (que puede ser también el de Walsh). Casandra, en la mitología griega, es una sacerdotisa a quien fue dado el don de la profecía. Sin embargo, al no corresponder el amor de Apolo, este la castigó coartando su poder: nadie creería jamás en sus palabras y poderes adivinatorios. Sería desoída y desacreditada y su don se convertiría en una fuente continua de dolor y frustración.

cabe detenerse, también, en el comienzo de la cita: “las hijas son otra cosa y merecen otros relatos, homenajes”. Moreno se refiere a Walsh pero también a sí misma. Son los momentos de *Oración* en los que sus figuras parecen fusionarse. Ella también introducirá a las niñas, toda una extensa y compleja reflexión sobre las niñeces y las madres, la maternidad, la familia, y luego, los/las hijos/as. Pero, si bien las niñeces y la maternidad son complejos y vastos puntos de reflexión en *Oración*, el trabajo no se agota allí. En *Oración* las hijas de los y las desaparecidas, ahora mujeres ya adultas, irrumpen para introducir nuevos y torcer viejos discursos sobre la última dictadura militar. En uno de los momentos más vehementes del libro, Moreno se afirma en su posición como cronista/crítica/escritora en favor de los relatos rupturistas, disonantes y hasta “políticamente incorrectos” de una nueva generación de hijas también marcadas por el terrorismo de Estado:

Yo voy a conjugar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S.), romper con el masculino abarcador y plural para tunear una sigla en homenaje a Néstor Perlongher y su resonancia literaria. (...) Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada -erguida- entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo de ellas (178).

Es así que Moreno recupera a Marta Dillon (1966), Albertina Carri (1973), Mariana Eva Pérez (1977) y Lola Arias (1976) como muestras contemporáneas de escrituras, performances y producciones fuera del patrón y la vigilancia discursiva existente alrededor de los relatos vinculados a la dictadura militar. La elección y cercanía entre estas mujeres que Moreno propone, aclara, no tiene tanto que ver con una experiencia traumática común (aunque efectivamente la haya, tan común como diferentes pueden ser), sino con una *sororidad estética*. Estas cineastas, escritoras, dramaturgas y militantes apelan a soportes o

lenguajes poco atendidos o incluso menospreciados (la entrada de Facebook, el blog o Twitter), registros irónicos y humorísticos en buena medida vedados para los relatos de la violencia política (el “hijismo” o “militontismo” señalado por Pérez, por caso) modos de representación inéditos y experimentales (la recreación de la escena de secuestro mediante muñequitos *Playmobil* que aparece en *Los rubios*, el uso de juguetes para la representación en *Mi vida después*) o puntos de vista e interrogantes sobre el pasado poco explorados en la literatura (¿qué hacer con los huesos? Como se pregunta Dillon en *Aparecida*).

Si bien Moreno destaca el carácter *estético* de la sororidad que une a estas mujeres, resulta imposible no retener este término, “sororidad”. La palabra nos reenvía inevitablemente a los imaginarios de comunidad, solidaridad, hermandad entre mujeres y, luego, a nuevos posibles lazos de fraternidad, diferentes a los modelos y discursos predominantes sobre la familia y las relaciones posibles entre mujeres. Conforman todas ellas, en resumidas cuentas, una fraternidad mujeril que reúne, dirá Moreno, “una producción más de ovejas negras que de mujeres en duelo” (179).

Cada una de las producciones tratadas encarna algún tipo de *contradiscurso* de los relatos disponibles sobre la dictadura militar, los y las desaparecidas, la militancia política, el afán revolucionario de la época y, con todo ello, las madres y padres que fueron protagonistas de las luchas políticas de los años ‘70. Juegan, cada una a su manera, dirá Moreno, con una “impertinencia majestuosa”:

Con *Los rubios* (Carri) no desea ninguna reconstrucción, ninguna reparación, no averigua nada más de lo que ya se sabía a través de los expedientes judiciales; en ese sentido, es lo contrario a una investigación que actúe en contraposición a la versión oficial, según el índice rector de Rodolfo Walsh, y eso no puede simplemente explicarse por la vigencia de la democracia (186).

Los rubios (2003), *Mi vida después* (2009), *Diario de una princesa montonera* (2012) y *Aparecida* (2015) son producciones que escapan al registro panfletario y a una memoria que se resume/agota en un relato melancólico o vindicativo: “por si se lo preguntaban, la muerte de Massera no me movió ni un pelo. Nunca me interesaron los milicos. No los odio, no me importan, nunca pienso en ellos” (Pérez citada por Moreno, 212). De hecho, la memoria (y su aparente contraparte: el olvido) es profundamente revisada en sus (im)posibles formulaciones. Esta nueva generación trae interrogantes antes no formulados e intentos de respuesta tampoco con anterioridad arriesgados: exponen crudamente la imposibilidad de reconstrucción de una memoria, desacralizan los legados políticos (205), exploran los efectos de lo inconcluso y de lo que jamás podrá saberse.

En la “desobediencia a los legados narrativos” que Moreno lee en esas artistas, creemos, se inscribe también ella, como una especie de *hija*, sucesora a su vez. En *Oración*, en su rol de periodista/investigadora/escritora, Moreno se coloca como una posible sucesora intelectual, una hija literaria que viene a cumplir un designio a la vez que de/reconstruirlo: como descendiente literaria de Rodolfo Walsh, Moreno pondrá en funcionamiento varias de las estrategias textuales ya leídas en la producción walshiana (los hechos, las personas, la apelación a la prueba, el trabajo periodístico de investigación) para rescatar a todas aquellas “amenazadas de insignificancia”.

Así, en el vaivén de temas y problemas trabajados en *Oración* es posible reconocer a Moreno inscripta como “hija literaria” e H.I.J.A. con puntitos también. En el retorno a las cartas, María Moreno y Patricia Walsh, estas *hijas*, discuten al/con ese *padre* (recordemos la frase de Patricia: “con mi padre discuto esa carta”) a la vez que recuperan su legado. De nuevo: es Patricia Walsh quien le recuerda a Moreno en el transcurso de sus entrevistas que son las “voces amenazadas de insignificancia” las que Walsh padre estaba interesado en recuperar. Y es

Moreno quien toma la posta y “*sigue al padre* reivindicando la palabra de aquellos *amenazados de insignificancia*” (288)²³⁵. Se embarca, así, en un trabajo de recuperación de voces múltiples, en contradicción. El testimonio en *Oración* aparece bajo un formato coral de voces pero no armoniosas, sino disonantes.

“Las simetrías asimétricas” es el último capítulo de *Oración*, donde Moreno vuelve de lleno sobre la figura de Rodolfo Walsh y aparece una detallada reflexión sobre las relaciones (im)posibles entre literatura y política, escritura y militancia, ficción y acción revolucionaria. Moreno recupera la disyuntiva que atraviesa a Walsh quien, según su propio testimonio²³⁶, debe relegar la literatura en pos de la acción revolucionaria: “La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el ascético gozo de la creación literaria aislada” (Walsh, 31 de diciembre de 1968, citado por Moreno).

Restaría pensar otras posibles articulaciones entre literatura y política que Walsh no concibió o descartó. Pensar cómo la labor política volcada a la escritura tiene que ver con algo del orden de lo literario (*Operación masacre*, por caso) y cómo su literatura (diremos aquí, su ficción, lo que él mismo pensó como trabajo literario) teje algo del orden de lo político, incluso aunque no sea en los términos en que él concibió estas esferas (“Nota al pie”, por notar un caso previamente mencionado). Luego, pensar cómo las artistas recuperadas por Moreno (y la propia Moreno) articulan sus propias disputas sobre *lo político*, desde una perspectiva o concepción de ese campo más cercana a la

²³⁵ La frase es enunciada por Moreno haciendo referencia a Patricia Walsh. Aquí he decidido tomarla para describir el gesto de Moreno como *otra* hija literaria e intelectual de Rodolfo Walsh.

²³⁶ Entrevista recuperada por Moreno que Rodolfo Walsh otorga a Ricardo Piglia.

consigna feminista “lo personal es político” que a la de Walsh padre, por caso.

Unas tres, cuatro décadas después están las hijas, *todas* las hijas, las biológicas, las testigos, las literarias, las H.I.J.A.S. artistas con puntitos que se proponen discutir con los legados pero de ninguna manera niegan el nombre del padre. Lo recuerdan, se lo apropian, lo resignifican: componen sus particulares elegías. Ensayan, cada una a su manera, formas de conciliar esas esferas que por momentos Walsh sintió no poder unir (arte y política) y escriben, ya en democracia, sus propios relatos sobre la sangre derramada.

*** Rocío Altinier** es Profesora de Educación Media y Superior y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Estudios y Políticas de Género en la Universidad de Tres de Febrero. Se desempeña como adscripta en Teoría Literaria II de la carrera de Letras de la UBA y como investigadora en el marco del proyecto FILOCyT titulado “Experiencia y narración: cruces, intercambios y polémicas entre la teoría literaria y la literatura”, dirigido por Martín Kohan y co-dirigido por Adriana Imperatore. Es también docente en escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Referencias bibliográficas

- Dillon, Marta (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrables*. México: Siglo XXI editores.
- Molloy, Sylvia (2002). “La flexión del género en el texto cultural latinoamericano”. *Cuadernos de Literatura Bogotá (Colombia)*, número 15, volumen 8, (enero-junio), pp. 161-167.
- Moreno, María (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moreno, María (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moreno, María (2013). *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Mansalva.

- Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires: Planeta.
- Tellechea, Anabel (2020). “Artista archivística, escritora investigadora, la intervención de María Moreno en las operaciones de lectura y escritura de *Oración*”. *Cuaderno de Letras*, número 37, pp. 253-264.
- Walsh, Rodolfo (2007). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1985). “Nota al pie”. En *Obra literaria completa*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

La memoria del cuerpo: *Voyager* (2019) de Nona Fernández y *Zona ciega* (2021) de Lina Meruane

Mario Federico David Cabrera*

Introducción

Este trabajo se desprende de una investigación de mayor alcance que se interroga acerca de las configuraciones poéticas de la memoria en un corpus de narrativa chilena reciente en la que se incluyen las obras de Alejandro Zambra, Álvaro Bisama, Juan Pablo Sutherland, Lina Meruane y Nona Fernández, entre otros.²³⁷ En este marco, una de las preguntas que me interesa explorar en particular se refiere al modo en que se reconfigura y se resignifica el repertorio de símbolos asociados con la represión y el terrorismo de Estado en una serie de narrativas que emergen en medio del amplio ciclo de protestas los últimos años –los reclamos de los estudiantes universitarios en 2011, las tomas feministas de las universidades en 2018 y el proceso constituyente que se inició en octubre de 2019, entre otros– entendidos como la materialización de una crisis generalizada del modelo social y económico heredado de la Dictadura Militar (1973-1990) (Bassa, 2021; Richard, 2021).

De acuerdo con este objetivo general, uno de los presupuestos que organiza mi investigación sostiene que el campo de la creación literaria constituye un espacio de disputa que exhibe las huellas de un discurso social atrapado entre las políticas de olvido y las promesas del desarrollismo neoliberal. En lo que se refiere a la dimensión teórica y

²³⁷ Me refiero a mi plan de trabajo propuesto en el marco de la Beca Interna Posdoctoral de CONICET (período 2022-2025). El mismo se titula “Configuraciones poéticas de la memoria en la narrativa chilena de posdictadura a partir del año 2000” y está dirigido la Dra. Rossana Nofal (CONICET- UNT) y codirigido por el Dr. Alejandro de Oto (CONICET- UNSJ).

metodológica, me sitúo desde una perspectiva intersticial que busca articular aportes de los estudios de la memoria (Jelin, 2010; Stern, 2009; Richard, 2017) y atender a la especificidad de los discursos literarios. Esto implica, entre muchas otras tareas, intentar responder a la pregunta sobre la dimensión ética y política del recuerdo en tanto práctica que asigna roles y configura sentidos de amplia resonancia en el presente. Desde este punto de vista, conceptualizo a los discursos literarios y artísticos como piezas fundamentales para la construcción de narrativas memorialistas que exploran las fisuras y tensiones de los discursos oficiales y las experiencias silenciadas (Cabrera 2019).

En esta ocasión focalizo mi análisis en dos textos de publicación reciente: *Voyager* (2019) de Nona Fernández y *Zona ciega* (2021) de Lina Meruane. En primer lugar, debo decir que la selección de este corpus se fundamenta en un criterio formal por cuanto en ambos escritos es posible identificar una operación de hibridación discursiva en la que convergen el gesto analítico del ensayo y una singular modulación del testimonio de una generación atravesada por los enclaves autoritarios de la Dictadura. En segundo lugar, en estos textos gravita además una serie de metáforas que hacen hincapié en el espacio del cuerpo como dominio sobre el que se edifican las memorias colectivas. En este sentido, ambos escritos señalan con claridad que al leer las marcas del cuerpo es posible leer las series históricas que configuran un proyecto de humanidad.

Una niña sudaca que intentaba entender el quebrado país donde le había tocado vivir

Voyager (2019) de Nona Fernández se presenta como un ensayo a través del cual su autora busca explorar las zonas de contacto entre las formas del conocimiento astronómico y las del recuerdo. Pero, a pesar de este objetivo inicial, la escritura se cruza con formas testimoniales

que permiten explorar el espesor colectivo de ciertas experiencias privadas de la autora. Con esto último me refiero, por ejemplo, a los efectos de la epilepsia sobre el cuerpo de su madre, la gestación de su hijo, la impotencia ante un discurso social que elige silencio ante la atrocidad de la historia y sus propios recorridos por el desierto de Atacama con el fin de rendir homenaje a las víctimas de la Caravana de la muerte.²³⁸

En efecto, al comienzo del texto la autora relata un desmayo que sufrió su madre mientras ella intentaba redactar un ensayo acerca de la memoria de las estrellas y cómo es que luego la acompaña a hacerse un electroencefalograma. En este contexto, la imagen en la pantalla de los impulsos electromagnéticos que emanan del cerebro de su madre cuando recuerda el momento de su alumbramiento se le representa a la narradora como una constelación de estrellas a través de la cual los sistemas se comunican. Esto permite trazar una primera extensión metafórica que entrelaza el diseño astronómico del universo con el repertorio de los procesos corporales y de los afectos. Cito a modo de ejemplo: “El cerebro de mi madre contiene un grupo de estrellas que constelan llevando el nombre del recuerdo cariñoso que las enciende” (Fernández 2019: 17).

A partir de esta metáfora inicial, el texto busca hilvanar imágenes diversas que indagan en las memorias familiares y colectivas. En este sentido, una de las reflexiones que más preocupa a la autora se refiere al espacio que ocupa el silencio o el olvido dentro de un discurso social

²³⁸ Se denomina “Caravana de la muerte” a una operación militar ordenada por Augusto Pinochet a fines de septiembre de 1973 que consistió en la conformación de una comitiva militar que recorrió diversas poblaciones de Chile con el fin de apresar y asesinar a personas consideradas opositoras al régimen. En poco más de un mes esta operación encabezada por el general Sergio Arellano asesinó a 97 personas en las ciudades de Calama, Antofagasta, Copiapó, la Serena, Cauqueras, Linares y Valdivia.

marcado por la lógica del consenso y la reconciliación. Esto se manifiesta especialmente en la inclusión (en la parte central del texto) del testimonio de Violeta Berríos, una defensora de los DDHH que desde hace décadas busca en el desierto el cuerpo de su marido junto con la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos y Detenidos Desaparecidos de Calama. Este testimonio en particular hace del cuerpo ausente (pero que duele) un espacio de insubordinación que interroga, desde la ausencia, las lagunas y agujeros negros de la memoria.

Por último, una de las primeras cosas que llama la atención a lo largo de la lectura se refiere al título, *Voyager*. En efecto, este término se refiere a dos sondas exploratorias lanzadas por la NASA en 1977 que tienen como objetivo registrar información o, en palabras de la autora, “almacenar fragmentos de la memoria estelar” (Fernández: 9). En relación con la propuesta del texto, este nombre resulta especialmente simbólico por cuanto remite temporalmente a la infancia de la narradora, territorio en el que superponen grandes relatos acerca de los agujeros negros (con la voz de Carl Sagan), la carrera espacial y el peso del silencio en medio de un país destrozado por la fuerza de la represión. Precisamente, la narradora vuelve sobre ese escenario de infancia y se define a sí misma como “[...] una niña sudaca que intentaba entender el quebrado país en el que le había tocado vivir” (Fernández: 160) mientras veía televisión.

Además, la imagen de la sonda espacial adquiere especial relevancia como una metáfora acerca de la relación entre la memoria y la escritura. Desde esta perspectiva, la imagen del libro o de la escritura se representa como una cápsula espacio temporal que “[...] detiene el presente y lo lanza al mañana como un mensaje” (Fernández: 153).²³⁹

²³⁹ Agrega luego la narradora: “Una biblioteca puede ser también un pedazo de cielo. Memorias que viajan rompiendo las leyes del tiempo para llegar a nuestras

En este marco, la imagen de la propia actividad de la escritura se equipara también con el trabajo de la sonda espacial, es decir con una agencia de memoria. Escribir, en consecuencia, se significa como una trama colectiva de postas y saberes compartidos, tal como lo plantea la autora hacia el final del texto:

[...] en mi calidad de sonda espacial, de máquina registradora, hoy rescato esta foto y la lanzo a las estrellas para que deambule, para que vague por el tiempo y el espacio y, quizá algún día, en alguna otra vida, en un futuro que no conoceré, alguien la encuentre y quiera seguir la posta del recuerdo (Fernández: 176).

La memoria tras los ojos

Zona ciega (2021) de Lina Meruane está compuesto por tres textos anfibios que se desplazan libremente entre la crónica, el ensayo y la crítica literaria: “Matar el ojo”, “Ojos prestados” y “Las casi ciegas”. En líneas generales, este proyecto creativo puede ser pensado a la manera de una colección de citas textuales a través de la cual la autora intenta reconstruir una genealogía nacional y cosmopolita de la ceguera en la literatura en la que convergen figuras como las de Homero, Jorge Luis Borges, José Saramago, Gabriela Mistral, Marta Brunet e, incluso, la propia Meruane. Pero, además, el primer capítulo se presenta como una crónica en diferentes tiempos que asiste a la emergencia de la Revuelta social de octubre de 2019.

A través de estas páginas, Meruane retrata parte del estremecimiento corporal que le significa asistir desde el extranjero a este escenario y,

manos, a nuestros ojos, a nuestro cerebro, a nuestra conciencia. A nuestra vida” (Fernández: 154-155).

especialmente, a la declaración de guerra por parte del presidente de ese momento, Sebastián Piñera, hacia la población en general.²⁴⁰

En su relato, llama la atención sobre una de las formas de represión características de este momento, la de cegar o, en palabras de la autora, “matar el ojo” como forma de marcar el cuerpo y castigar a quienes se manifiestan en contra de las políticas de Estado. En este recorrido el texto propone un particular enlace de imágenes oculares que hacen foco en los ojos cegados de los manifestantes, en los ojos recién operados del presidente Piñera, en las gafas oscuras de Pinochet y los lentes quebrados de Salvador Allende como una constelación metafórica que advierte acerca de la innegable permanencia de la memoria:

Con sus ojos retocados se mostraba ahora, y yo pensé, ya sin escucharlo, que prescindir de anteojos le confería un *look* menos adverso que el elegido por Augusto Pinochet, quien en sus primeros años de dictador se escudaba tras unos ominosos lentes negros.

Esos anteojos impenetrables eran el antónimo perfecto de los diáfanos lentes, golpeados, quebrados, estallados, del presidente socialista Salvador Allende (Meruane 2021: 20).

En este particular entramado en el que el acto de tomar la calle y reunirse para protestar ante décadas de abuso parece activar una memoria colectiva de luchas sociales, la amputación del cuerpo parece activar también una memoria funesta que invita a repensar la dimensión fundante de una violencia que vincula el terrorismo de Estado no so-

²⁴⁰ El 21 de octubre de 2019, dos días después de que se iniciara la Revuelta Popular, Sebastián Piñera afirmó lo siguiente en conferencia de prensa: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie y que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite, incluso cuando significa la pérdida de vidas humanas, con el único propósito de producir el mayor daño posible”.

lamente con la Dictadura sino con el despliegue de un orden aristocrático y colonial a lo largo y a lo ancho del país. En un juego de palabras, la imagen del parche sobre el ojo amputado se lee como el síntoma cultural de un país que cubre sus heridas con parches, oculta a sus muertos y disimula la injusticia sobre la que se erige (Meruane 19).

Conclusiones

Como he señalado al comienzo, el objetivo de este trabajo es exponer parte de los resultados provisionales de una investigación que se encuentra en proceso respecto de las configuraciones poéticas de la memoria en un corpus de narrativa chilena reciente. En particular, en esta ocasión he propuesto un recorrido por dos textos que se desmarcan de los límites genérico-discursivos tanto del ensayo como de la escritura testimonial con el fin de indagar en las huellas de la Dictadura en un contexto dinámico y de pura efervescencia política marcada por las revueltas sociales de los últimos años.

En este sentido, tanto el texto de Nona Fernández como el de Lina Meruane insisten no sólo en hablar de una memoria, sino trabajar sobre ella como materialidad desde la incomodidad de las imágenes representadas hasta la experimentación con la materia verbal.

Más allá de la lógica del registro y la enumeración de los males, estos textos operan por medio de distintas estrategias de reactivación y recuperación de la capacidad de estremecimiento ante el horror de lo acontecido y su permanencia. En este sentido, cada una de estas escrituras insiste en la necesidad de leer a contrapelo las huellas y las heridas de una memoria inconclusa.

Precisamente, desde un punto de vista teórico y metodológico que conceptualiza a las prácticas literarias como un escenario social a través del cual es posible explorar y leer los síntomas de una época, con-

sidero que uno de los mayores desafíos que debemos enfrentar quienes nos acercamos al problema de la memoria consiste en idear recorridos críticos que aporten a una revisión dinámica y creativa de lo sucedido para evitar su clausura como algo temático o simplemente histórico.

Por último, en relación con el título de este trabajo quisiera señalar que, en sus diversas configuraciones metafóricas, ambos textos insisten en la dimensión corporal de la memoria y del dolor: es a través del cuerpo que se cifra la desaparición de las víctimas y es a través del cuerpo que se amputa un proyecto rebelde. Pero, tal como nos proponen Meruane y Fernández, es también a través del cuerpo, en sus pasajes cerebrales y en el estremecimiento de sus pliegues, que se configura un espacio para registrar, recrear y subvertir la memoria con la que se construyen los proyectos políticos.

*** Mario Federico Cabrera** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, Magíster en Estudios Latinoa-mericanos por la Universidad Nacional de Cuyo y Profesor de Letras por la Universidad Nacional de San Juan. Docente responsable de las cátedras “Literatura Hispanoamericana II” y “Métodos de investigación y crítica literaria” en la Universidad Nacional de San Juan.

Bibliografía

- Bassa, Jaime (2021). “En Chile hay una destitución en curso de lo neoliberal”. En *Chile despertó. La revuelta antineoliberal*. Buenos Aires: Tinta Limón. 94-105.
- Cabrera, Mario Federico (2019). “El archivo y las modulaciones de la memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 17, N°1, 65- 85.
- Cabrera, Mario Federico (2020). “Constelaciones metafóricas de la memoria: *Sumar* de Diamela Eltit”. *Literatura y Lingüística*, N°41, 61-77.

- Fernández, Nona (2019). *Voyager*. Santiago: Literatura Random House.
- Jelin, Elizabeth (2010). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Meruane, Lina (2021). *Zona ciega*. Santiago: Literatura Random House.
- Nofal, Rossana (2015). “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N°6, 835-851.
- Richard, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile 1990-2015)*. Córdoba: EDUVIM.
- Richard, Nelly (2021). *Revuelta social y nueva constitución*. Buenos Aires: CLACSO.
- Stern, Steve (2009). *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Esperar para llegar al cuerpo. Sexualidad y política en “La señora muerta”, de David Viñas

Pablo Debussy *

El relato de David Viñas “La señora muerta”, incluido en su libro *Las malas costumbres* (1963), puede leerse en serie con un conjunto de textos argentinos que abordan el peronismo y, más específicamente, a la figura de Eva Perón, a partir de los mecanismos de la elipsis y de la alusión. En su artículo llamado “Julio Cortázar, inventor del peronismo” (2007), Carlos Gamerro menciona como parte de esa serie a “El simulacro” (1960), de Jorge Luis Borges, *El incendio y las vísperas* (1964), de Beatriz Guido y a “Esa mujer” (1965), de Rodolfo Walsh; bastante más tardíamente podríamos sumar, en abierto diálogo con algunos de los anteriores, al cuento de Ricardo Piglia, “La película” (2015).

Ante la pregunta una y otra vez transitada en la literatura argentina sobre cómo narrar el peronismo, Viñas elige hacerlo a partir de una referencia histórica concreta y conocida por todos: el funeral de Eva Perón, a fines de julio de 1952. Es en aquel suceso popularmente recordado donde hace intervenir a la ficción para transformarlo, para poner en juego sentidos resonantes y muchas veces implícitos. En esa intervención se permite un gesto disruptivo, discordante: el protagonista del cuento, un hombre de mediana edad llamado Moure, asiste a ese gigantesco velatorio con el objetivo de la conquista ocasional de alguna mujer. Ya desde ahí se pone en evidencia una conducta llamativa: la de alguien que, aparentemente ajeno al evento histórico que tiene lugar en las calles, va para levantar, precisamente adonde todo indicaría que no se va de levante. (Digamos, de paso, que el cuento de Viñas podría inscribirse dentro de una serie de los lugares del levante en la literatura argentina: recordemos, por ejemplo, los populosos baños de la estación Constitución, en “La narración de la historia”

(1959), de Carlos Correas; la casa familiar en “El perjurio de la nieve” (1948), de Bioy Casares; la cárcel en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; el consultorio del dentista en “La pista de los dientes de oro” (1937), de Roberto Arlt, sólo por citar algunos casos).

Habría que mencionar, además, el hecho significativo de que Moure, quien como se verá hacia el final del cuento, siente una profunda repulsión por Eva Perón –y acaso por el peronismo todo–, busca una mujer precisamente allí donde todas son peronistas o, al menos, donde todas están subyugadas por la figura de Evita. Su acercamiento a esa multitud, entonces, nada tiene de casual; no se trata de un encuentro fortuito (imposible ignorar la magnitud de aquellos funerales) sino que hay una clara deliberación. Cuando el hombre por fin entabla un diálogo con una muchacha, le aclara que el olor desagradable que se siente en el aire no es porque estén quemando gomas (como la mujer creía), sino “inmundicias”, tal como él las define. Y agrega a continuación: “Hace dos días que vienen haciendo lo mismo” (Viñas: 63). Este diálogo al pasar marca un dato relevante: Moure ya estaba ahí desde antes.

El gesto disruptivo de Viñas también pasa por hacer recaer el punto de vista del cuento en ese intruso voluntario, ese que no participa del ritual funerario ni quiere mezclarse con la multitud. Moure es un “personaje un tanto cínico, que funciona literalmente como un far-sante” (Cortés Rocca; Kohan 1998: 75). Aunque el relato está en tercera persona, el narrador accede únicamente a sus pensamientos y sentimientos. Lo singular radica en que el punto de vista está puesto en el único personaje del relato que tiene nombre propio; el resto forma parte de la indefinición o de la generalidad. La muchacha, el taxista, la vieja que reza, ninguno es nombrado, ni siquiera (o sobre todo) Eva Perón, aludida desde el título como “la señora muerta”, “esa mujer” o “esa yegua”. Gamero explica la elipsis a partir del Decreto Ley 4151

del 5 de marzo de 1956, impuesto por la autodenominada “Revolución Libertadora”, la dictadura militar de 1955, que sancionaba legalmente la mención de los nombres del “presidente depuesto y su esposa” (45), y que fue derogado recién en 1964. De esta manera, uno de los recursos principales del cuento aparece como estrategia estética ante una prohibición instaurada desde lo extraliterario.

En esta diferencia a la que hacemos mención entre Moure y los demás personajes podrían leerse un señalamiento y una exclusión: quien puede ser nombrado, quien puede ser identificado es aquel que no pertenece a la multitud, que no se integra en ella, quien en lugar de disolverse en la masa, permanece en su individualidad. El conservar su nombre frente a un conjunto de personajes anónimos es la marca de esa no pertenencia. Por su parte, Moure para su conquista amorosa procede de un modo similar al que el texto utiliza con él: localiza en la muchedumbre a una mujer –“esa mujer”–, la identifica, la aborda y luego quiere llevársela de allí, sacarla del amontonamiento. El cuento usa el verbo “descubrir”: “Moure la miró un rato antes de contestar, pero no como la había estado observando hasta ese momento, desde que la *descubrió* en la cola apoyada a medias contra la pared” (Viñas: 63). Hecho entonces el descubrimiento, la multitud es borrada, pasa a un segundo plano porque ya ha dejado de importar e incluso pronto se convertirá en una molestia.

Ni Eva Perón ni la muchacha son nombradas en el texto. De Eva se dirá “la señora muerta”, la “yegua” (“¡es demasiado por la yegua esa!”, se dice) o, simplemente “la señora”. El peronismo está elidido y, sin embargo (o precisamente por eso) se hace presente todo el tiempo. Detrás del título “La señora muerta”, de una generalidad e indeterminación engañosas, no hay otra que Eva. La señora muerta podría en apariencia ser cualquiera, cuando en verdad es una sola; lo que parecería algo indeterminado es en cambio lo más preciso, y así lo entienden todos los que concurren al funeral, todos menos uno, ese

que tiene nombre, justamente aquel que se mantiene ajeno al ritual fúnebre:

–¿A usted le gustaba? –dijo de pronto.

Moure se sobresaltó pero largó una lenta bocanada: –¿Quién?

–La Señora... ¿Quién va a ser si no? (Viñas: 68).

Moure, el intruso, el farsante, es el único que necesita que le rectifiquen que se trata de Eva Perón, en un contexto en el que todo remite a ella. Asimismo, la chica tampoco es nombrada. En ese juego de las indeterminaciones y las ambigüedades que el relato explota, se puede leer una homología entre la chica y Eva, a partir de los modos en los que el texto las refiere. En el cuento a la muchacha se la llama “esa mujer” (“–No me gusta el olor de la goma quemada– fue lo primero que dijo esa mujer” [63]), una denominación que uno hoy no puede sino asociar con el cuento homónimo de Walsh (más allá de que su escritura haya sido posterior). Se dice que es joven (“Moure [...] la miró a esa mujer: era joven, tendría unos veinticinco, no mucho más” [63]), y pocos renglones más abajo lo que se lee respecto de Eva es que “era joven”. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan señalan respecto a este punto que la edad de la chica es la que “tenía Evita en 1944, cuando conoció a Perón” (Cortés Rocca; Kohan: 76). Asimismo, cabe señalar que el personaje de la muchacha reúne una serie de rasgos emparentados con la figura de Eva Perón, y en algunos casos con el imaginario que su figura concitaba, ya fuese en sus admiradores o en sus detractores: es joven, es provinciana, tiene un tono desafiante, viste un tapado de piel y se sugiere (sin nunca terminar de confirmarlo) que podría ser prostituta.

Moure, en tanto, en su desprecio por Eva Perón combinado con el interés sexual por una muchacha que guarda semejanzas con ella, recuerda por momentos al personaje del Doctor Hardoy en el cuento de Cortázar “Las puertas del cielo”, el abogado que asiste a los bailes

populares del Santa Fe Palace para ir a ver a los monstruos, es decir, a los cabecitas negras, los peronistas. Ambos protagonistas no tienen necesidad de estar allí, sin embargo van. Eso que los atrae (en un caso, una festividad; en otro, un rito fúnebre) está directamente ligado a la cultura popular. Además, en medio del desorden de la multitud, tanto Hardoy como Moure se detienen con fascinación en la contemplación de una mujer (Celina, en el relato de Cortázar; la chica anónima, en el de Viñas) cuya aparición es espectral o remite a otra que se le parece de manera perturbadora. Vale recordar que “Las puertas del cielo”, al igual que “La señora muerta” comienzan con el velorio de una mujer (Celina, Eva Perón).

Si efectivamente en el cuento de Viñas el procedimiento central es la elipsis, valdría preguntarse qué es aquello que no se nombra de modo directo. Por un lado, lo sabemos, es Eva Perón; Moure no la nombra porque su odio y su desprecio así lo mandan; sus admiradores y simpatizantes no lo hacen porque ¿para qué mencionarla, si ella está ahí, junto a la multitud, como una presencia sacralizada y espectral? “– Dicen que está muy linda” (Viñas: 66), aclara la chica con un verbo en inquietante tiempo presente, como si Eva estuviera viva. A través de la elipsis, entonces, se omite la referencia directa a Eva Perón y, con ella, por contigüidad, al mundo de la política. Pero además, el otro elemento al que nunca se nombra en el texto (y al que siempre se alude) es a la sexualidad. “–¿Está cansada? – la sostuvo Moure mientras se repetía “No me falla, no me puede fallar”. Al fin de cuentas, él había ido a la cola para eso” (64). Y más adelante:

–¿Tiene sueño?

Ella negó sin dejar de bostezar: –Hambre tengo.

–¿Quiere...?

–Sí.

Y fue ella misma quien lo tomó del brazo y la que dijo que subiera a un auto y fueran primero a cualquier lugar (67).

De esta manera, la elipsis (lo que no se nombra, ya porque no se quiere, ya porque no hace falta) recae en la sexualidad y la política, articuladas dentro del relato por este procedimiento en común, pero además porque en ambos ejes hay un personaje que podría desplazarse hacia el otro para encarnarlo. Eva Perón funciona como referencia al mundo de la política pero también remite a la sexualidad a partir de las similitudes que la chica guarda con ella, y del deseo sexual de Moure que quiere ser satisfecho con “esa mujer”. En tanto que la chica, objeto de ese deseo, también está vinculada al mundo de la política por su admiración hacia Eva Perón, por su cercano parecido con ella y por la defensa que hace de su figura cuando se baja del taxi, indignada por el comentario despectivo de Moure.

Además, en “La señora muerta”, la sexualidad y la política se vinculan también por medio de la espera, de la dilación, del permanente posponer. Podríamos decir que la ley implícita del cuento es que para llegar al cuerpo hay que esperar ¿A qué cuerpo? Al de Eva, pero también al de la chica. La continua dilación para ver el cuerpo de Eva Perón se manifiesta en el relato de múltiples modos:

–Pero mire que tenemos para rato. Ella frunció las cejas:

–¿Lo dice en serio?

–Yo siempre hablo en serio.

–¿Y cuánto dice que falta?

[...]

–Unas tres horas– dijo. (Viñas: 65)

Luego es la muchacha la que se refiere a la gente que aguarda para ver el cadáver: “Le gusta esperar algo, cualquier cosa...” (66). Y más adelante, en un nuevo diálogo: “–Usted cree que la podremos ver? –Y, no sé. Habrá que esperar” (68).

Por su parte, la espera para acceder al cuerpo de la chica también se pospone indefinidamente. Dice el narrador de Moure: “él había espe-

rado demasiado” (70). Y el taxista, cuando encuentra los hoteles alojamiento cerrados por duelo, afirma: “Hay que aguantarse [...] Es por la señora” (70). En esa tensión entre esperar y aguantarse se cifran las pulsiones del cuerpo. Moure es al principio el que sabe esperar, quien entiende que en la conquista amorosa se juega también la paciencia, el dejar que las cosas transcurran, el no apurarlas. “Papa comida”, “esto marcha solo” (70), se dice. Sin embargo, la demora en el taxi lo toma por sorpresa, el derrotero en busca de un hotel cuando es evidente que todos están cerrados lo desquicia, y va quedando cada vez más claro que su actitud de caballero con la mujer era parte de una impostura, de una vulgar farsa. Si al principio del cuento se dice que Moure descubre a la chica, hacia el final es él el que se descubre, el que queda en evidencia. Su conducta de hombre atento a las necesidades corporales de la muchacha (si tiene hambre, si tiene frío, si le duelen los pies) le da paso a la explícita cosificación, cuando ya no se puede aguantar:

ella empezó a reírse porque sentía las manos de Moure que le oprimían las piernas, pero no como para acariciarla, como si ella fuera ella, es decir, una mujer, sino como si su piel fuera un pañuelo o una baranda [...], algo de lo que se aferraba para secarse o para no caerse (Viñas: 69).

Afirman Martín Kohan y Paola Cortés Rocca respecto de la cuestión del cuerpo:

Esa mujer se define en el relato desde la corporalidad, pero no sólo en el sentido sexual de la corporalidad: le duelen los pies, siente hambre. También en este plano se juegan los olores: ‘Usaba un perfume de malva, un perfume de vieja o de casa con pisos de madera’ [...] No es el mal olor de un cuerpo muerto ni tampoco el de las inmundicias que se queman en la calle, sino el olor artificial, artificialmente pensado para no desagradar: el olor de lo que se conserva (76).

Asimismo, las pulsiones del cuerpo se juegan también en esa multitud peronista que hace patentes sus necesidades fisiológicas, orinan y defecan en la calle, a la vista de todos. Si Moure es al inicio el que sabe esperar, ellos son los que no se aguantan. El texto insiste una y otra vez con el mismo verbo:

Moure volvió la cabeza y vio a un hombre que orinaba al borde de la vereda y se sintió irritado, justamente irritado, porque ése podría haber ido a otro lugar o se hubiese aguantado o, en último caso, no se hubiera puesto en la fila, entre tantas mujeres, porque esas cosas siempre pasan y uno debe saber lo que se puede aguantar (Viñas: 67).

Frente a Moure, que busca un espacio privado para tener sexo, las masas peronistas, animalizadas desde su perspectiva, lo espantan porque exteriorizan lo íntimo sin pudor, exhiben el cuerpo. El espacio público ha sido tomado y ya no hay distinciones entre lo que es privado y lo que no. El texto señala aquí dos movimientos opuestos: el de la cola interminable que no avanza y el del taxi al que Moure y la chica se suben, que va de un lado al otro, deteniéndose en cada hotel alojamiento cerrado para volver a arrancar. En el espacio público reinan la lentitud y la postergación: nunca se llega al cuerpo de Eva; en ese espacio a medias privado pero tampoco enteramente público del auto también se posterga el acceso al cuerpo, aun en la velocidad incesante del vehículo.

Sexualidad y política vuelven a cruzarse. Los hoteles están cerrados debido a que guardan luto por la muerte de Eva. De este modo, el peronismo interviene (e interfiere) hasta en las prácticas más íntimas. No hay adonde ir, no hay repliegue posible. Si en “Casa tomada” de Julio Cortázar, leído bajo la hipótesis paranoica de Sebreli, el único modo de escapar era salir a la calle, aquí la calle es justamente aquello que se trata de evitar, aquello de lo que hay que huir. En aquel cuento,

ese fantasma indemostrable del peronismo ocupaba tácitamente el espacio privado, la casa; en “La señora muerta”, en tanto, el burgués an-sía ingresar al espacio privado pero se encuentra con que éste le está vedado.

Así como en el relato de Viñas la figura de Eva Perón nunca es mencionada directamente, en consonancia con esto la representación de las masas que acuden al funeral es borrosa, difuminada. Esa muchedumbre es indivisible e imprecisa, casi no hay descripciones concretas de sus integrantes. Ya desde lo visual, se señala la falta de luz: “los que estaban en medio de la penumbra que flotaba sobre la calle” (63), “una mancha larga que se estremecía en medio de la penumbra” (64), “había tan poca luz con esos trapos negros que envolvían los faroles y todo era tan borroso” (64), “esa cola, la gente que esperaba con tanta indiferencia, amontonados, pasivos, la calle en tinieblas” (70). Asimismo, desde lo auditivo también reina la confusión: “unos metros más adelante se fue levantando un murmullo [...], como un moscardoneo” (65). De la mujer que Moure y la muchacha tienen adelante se dice que “parecía rezongar con una confusa irritación mientras se frotaba las manos”, “sin dejar de gangosear”, “seguía murmurando algo que no se entendía muy bien” (63).

En “La señora muerta”, aproximarse a la sexualidad es hacerlo también a la política y viceversa, porque una no se entiende sin la otra. Tal como afirman Kohan y Cortés Rocca: “Abordar la figura de Eva Perón es entonces preguntarse por la articulación entre cuerpo y política. Cuerpo ficcionalizado, cuerpo alzado como estandarte, pero también cuerpo robado y cuerpo en disputa” (15). El espacio común de la sexualidad y la política es precisamente el cuerpo, ese cuerpo yacente y exánime de la líder, aquel que concita furores colectivos y turbios imaginarios en los cuales la sexualidad aparece, acaso, como un medio de dominación y de sometimiento. Y es también el cuerpo joven y vibrante de una muchacha, distante réplica del otro, su versión

saludable y juvenil. Ambos, sin embargo, están marcados por la dilación y por la espera, y se revelan inaccesibles. En cualquier caso, la política obtura la sexualidad: en el espacio público, mediante una ceremonia fúnebre que anula con su magnitud la posibilidad de refugiarse en un hotel; y en el espacio más resguardado del taxi, mediante un insulto (“yegua”) en el que se combinan el sexismo y el desprecio político en partes iguales (a Eva se la desprecia por peronista y por mujer), que termina por dinamitar el inestable consenso al que se había arribado.

* **Pablo Debussy** es Doctor y Profesor en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En su tesis doctoral ha trabajado con las representaciones literarias y cinematográficas del policial negro argentino durante las décadas del setenta y de comienzos de los ochenta. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del CONICET con una investigación acerca de las narraciones policiales de las revistas *Vea y Lea* y *Leoplán*. Es Ayudante de 1^{ra} en la materia “Teoría Literaria II”, de la carrera de Letras (UBA) y en “Narrativa Argentina II”, de la carrera de Artes de la Escritura (Universidad Nacional de las Artes). Además, es docente de la materia “Taller de Escritura y Argumentación” en la Universidad Nacional de José C. Paz. Integra el FILOCyT titulado “Experiencia y narración: cruces, intercambios y polémicas entre la teoría literaria y la literatura”, dirigido por Martín Kohan y codirigido por Adriana Imperatore y participa también del UBACyT denominado “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos”, dirigido por Román Setton. Asimismo, ha publicado artículos en revistas como *Iberorromania* (Berlín), *Secuencias* (Madrid), *Badebec* (Rosario), *Bulletin of Spanish Visual Studies* (Liverpool), entre otras.

Referencias bibliográficas

Arlt, Roberto (2006) [1937]. “La pista de los dientes de oro”. En Contreras, Álvaro (selección e introd.). *Un crimen provisional: policiales vanguardistas latinoamericanos*. Mérida: Bid co editor.

- Bioy Casares (1970) [1948]. “El perjurio de la nieve”. En *La trama celeste*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, Jorge Luis (2011) [1960]. “El simulacro”. En *El hacedor*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Correas, Carlos (1959). “La narración de la historia”. *Revista Centro*, 14. 6-18.
- Cortázar, Julio (2007) [1951]. “Las puertas del cielo”. En *Bestiario*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Cortázar, Julio (2007) [1951]. “Casa tomada”. En *Bestiario*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Cortés Rocca, Paola; Kohan, Martín (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Viñas, David (2007) [1963]. *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Peón Negro.
- Gamero, Carlos (2007). “Julio Cortázar, inventor del peronismo”. En Viñas, David. *Literatura Argentina siglo XX*. 4. *El peronismo clásico (1945-1955)*. Guillermo Korn (comp.). Buenos Aires: Paradiso. 44-57.
- Guido, Beatriz (1985) [1964]. *El incendio y las vísperas*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Piglia, Ricardo (2018). “La película”. En *Los casos del comisario Croce*. Buenos Aires: Anagrama.
- Puig, Manuel (2010) [1976]. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Walsh, Rodolfo (2000) [1965]. “Esa mujer”. En *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Diario de una princesa montonera-110 % verdad de Mariana Eva Pérez en el debate sobre las relaciones entre testimonio y ficción

Adriana Imperatore *

Principales posiciones teóricas

Desde su primera edición en 2012, *Diario de una Princesa Montonera 110% verdad* de Mariana Eva Pérez intervino de manera decisiva en el debate sobre las relaciones entre testimonio y ficción, y, en su edición de 2021, se actualizan algunos interrogantes que desde un texto literario se le pueden hacer a algunas posiciones teóricas hegemónicas.

Conviene examinar la posición de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005), quien reconoce la validez del testimonio en el ámbito judicial o cuando constituye la única fuente para restituir lo que fue borrado por el terrorismo de estado, pero siempre dentro de la vigilancia epistemológica de la Historia: “De todas las materias con las que puede componerse una historia, los relatos en primera persona son los que piden, a la vez, mayor confianza y se prestan menos abiertamente a la comparación con otras fuentes” (162). Se trata del cuestionamiento de Sarlo a la entronización de la primera persona que, según denuncia, volvería a fusionar al sujeto de la experiencia con el “yo” del relato a la manera del pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune, pasando por alto los aportes críticos que el postestructuralismo realizó a la supremacía del sujeto encarnado metafísicamente en el discurso.

En este sentido, los textos literarios de ficción se rescatan como válidos en la medida en que pongan en escena una distancia extrañada respecto de los hechos narrados o conocidos a través del testimonio. Según esta autora, los textos de ficción son *lo otro* del testimonio que promueve la identificación y la falta de distancia crítica:

La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera*²⁴¹ de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla (166).

Entonces, desde esta perspectiva, la literatura ficcional se considera válida en el caso de que promueva estrategias de diferenciación con respecto al testimonio y fundamentalmente, distancia con respecto a la experiencia.

La posición de Hayden White (2010) invierte la óptica, ya que aprovechando las tramas y procedimientos de la ficción amplía la concepción de realidad, incluyendo también los planteos hipotéticos posibles; por eso engloba bajo el concepto de “literatura testimonial” tanto la escritura de Virginia Woolf como la de Primo Levi, puesto que ambas combinan las funciones poéticas y emotivas utilizando figuraciones específicas para producir el referente. En esta posición, las figuras retóricas y otras formas embrionarias de la ficción se ponen al servicio de la precisión y la verdad testimonial:

La coherencia (del discurso de Levi) no es del orden de la consistencia lógica solamente, sino también del orden de la consistencia imaginativa —lo “topológico” del discurso imaginario también. Ésta es la razón por la que, aunque Levi esté escribiendo acerca de acontecimientos reales que tuvieron lugar en un tiempo real y en un lugar real en su propio pasado reciente, tiene tan poco sentido preguntar qué es verdadero y qué es falso del *Guernica* de Picasso (171-2).

En la posición de White, el cómo del discurso —géneros, formas y tropos— funda el qué y ambas facetas son inescindibles, no hay un objeto previo al tipo de figuración discursiva que lo produce, aunque lo que se narre se refiera a hechos que efectivamente ocurrieron.

²⁴¹ El destacado en cursiva figura en el texto original y refuerza la posición de Sarlo en relación a la estrategia de diferenciación de la ficción respecto del testimonio.

Cuando la literatura interroga a la teoría

Dejamos en suspenso estas dos posiciones teóricas antitéticas para considerar la particular disposición del acceso al testimonio y la ficción por parte de algunas novelas de escritores que son hijos de desaparecidos, ya que se produce una suerte de desplazamiento en relación con las exigencias del testimonio: la realidad política los impactó en calidad de víctimas, pero a tan temprana edad que los recuerdos no alcanzan a dar cuenta de la propia vivencia que en muchos casos acarrea el trabajoso duelo por la pérdida de los padres, el enjuiciamiento a sus apropiadores y posterior reconstrucción de la propia identidad. Si hay un testimonio “directo” será el de la pérdida, y se enfrentan a un arduo trabajo de reconstrucción de la lucha revolucionaria protagonizada por sus padres seguida de la derrota y la represión ejercida por el terrorismo de Estado. Todo lo recuperable de los padres serán testimonios y relatos de sus compañeros de militancia y/o cautiverio o de los familiares y acceden a ese trabajo de reconstrucción también a través de materiales simbólicos como libros, cartas, fotos y algunos objetos cotidianos que dan cuenta de la supervivencia propia, superpuesta al vacío de la enorme pérdida. Entonces, la dimensión de lo que hasta ese momento se ha considerado testimonial se encuentra notablemente mediada y desplazada y, quizás, el posible acceso a esa época se torne más propicio a través de la elaboración ficcional.

Se agrega, además, en algunas de las novelas más emblemáticas como *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, *Los topos* de Bruzzone o la novela que nos ocupa, una búsqueda o un cuestionamiento en torno a la distribución de lo sensible en cuanto a los géneros: en efecto, estos textos ejercen como reivindicación el derecho a la ficción, pero siempre en algún momento hacen jugar elementos testimoniales que empiezan a responder al planteo ficcional sin entrar necesariamente en contradicción. Como señala Rancière en el artículo “Las paradojas del arte político” (2010), hay una conciencia particular del arte crítico

referido al que cuestiona el modo en que se separan los discursos o las estéticas y es capaz de alterar esa separación para distribuir nuevamente las voces y articular opciones que brindan los géneros. Así lo expresa Rancière:

Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción de géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard. Ésa es la línea que alteran numerosos artistas palestinos o libaneses — pero también israelíes— que toman prestadas, para tratar la actualidad de la ocupación y de la guerra, formas ficcionales de diversos géneros, populares o sofisticadas, o crean falsos archivos (78).

Considero que el *Diario de una princesa montonera 110% verdad* de Mariana Eva Pérez desbarata de manera única esta distribución de los géneros porque la ficción ya no es lo otro del testimonio, como postulaba Sarlo, ni se encuentra indiferenciada y prestando sus tropos y figuraciones para mejor testimoniar, como analizaba White en los textos de Primo Levi; sino que realiza una operación más compleja: la ficción excede el testimonio sin anularlo, de múltiples maneras, por momentos reescribe y corrige en otra clave lo que la escena testimonial no llega a decir, sobreimprime la ironía, nombra de otro modo y reabre sentidos allí donde el ritual de la memoria o de los organismos de DDHH cristaliza e impone también un modelo único. En palabras de María Moreno “se contrabandea el testimonio en la ficción” (2018: 186), por eso lo testimonial está presente, pero la ficción lo excede desde el título: ese 110% verdad ironiza sobre la demanda de verdad que soporta todo hijo de desaparecidos, pero a la vez, en esa hipérbole hay algo que únicamente la ficción podrá decir.

Con marcas y montajes sucesivos de los nuevos géneros de internet, lo más interesante es que la novela y el diario se oponen contrapuntísticamente a algunas de las características clásicas exigidas al testimonio: además del mandato de verdad, aparece la demanda de hechos truculentos y ominosos que es satirizada de esta manera: “En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (9), paradójicamente la ficción, en su falta de condicionamientos, aparece como más exacta que el testimonio.

El diario íntimo ofrece la posibilidad de presentar una subjetividad múltiple y desplegada, a veces contradictoria, desde donde criticar los clisés impuestos por la militancia y la memoria políticamente correcta, para rescatar los rastros más singulares que se pierden en el testimonio judicial y público. La lucha entre la intimidad que gana terreno y se impone a la memoria cristalizada puede observarse en las dos tipografías contrapuestas en la reproducción de este mail, casi a la manera del cuento “Nota al pie” de Walsh:

de: princesa montonera
para: vecinos de almagro
fecha: 5 de febrero
asunto: baldosa

Hola, Viviana. ¿Qué tal? (*Yo mal. Para chequear la dirección de Gurruchaga tuve que buscar la carpeta amarilla que dice en el lomo: Patricia y José –militancia y desaparición. Te imaginarás los fantasmas que salieron disparados de entre sus páginas. Lo bueno de tener todo tan clasificado es que una nunca se encuentra con estas cosas sin querer, por ejemplo, buscando una foto de la primaria, de pronto, páfate, un hábeas corpus rechazado*).

La dirección de la última casa donde viví con mis viejos, y de donde nos secuestraron a mi mamá y a mí (*porque a mí también me llevaron en un Taunus sin chapa, no sé si sabías, hasta hace poco no me hacía cargo, pero sí. No se estila ponerlo en la baldosa, ¿no? Algo como: “De aquí también se*

llevaron a la hija de quince meses, horas más tarde la dejaron con la familia paterna, pero igual la secuestraron y la tuvieron en algún lado todas esas horas". Esa baldosa habría que ponerla en la vereda del Castillo de Almagro, para que sea la propia Princesa Montonera quien ejercite la memoria como un músculo todos los días, para que se recuerde y reconozca ex detenida y sobreviviente, categorías a las que siempre se creyó ajena, la muy negadora), es Gurruchaga 2259 3° 20." (32)

Ese paréntesis excesivo muestra lo literario como contrapunto y continuidad del testimonio, porque al mismo tiempo el texto da cuenta de las contradicciones y de las acciones militantes de la narradora y protagonista incluso en acciones de DDHH a nivel internacional, pero mostrando los aspectos controvertidos de la militancia y las organizaciones, parodiando muchos de los rituales y el lenguaje, quitándole solemnidad y devolviéndole vitalidad, interrogantes y actualización al tema, al tiempo que recupera la marca singular que parece borrada en los rituales públicos de la memoria.

Esta novela, sobre todo en la edición de 2021, ofrece la posibilidad de pensar de qué modo lo personal se vuelve político, porque no todo lo personal es político y conviene cuestionarnos qué aspectos de lo singular y cómo se transforman en políticos. Esto se nota en la manera de nombrar y aludir: los organismos de DDHH se aluden con asteriscos y el personaje más controvertido, jefe de uno de los organismos en el cual la Princesa trabajó, aparece bajo el apodo de "el Nene"; en cambio los nombres de los represores responsables de la desaparición de sus padres figuran con sus nombres reales: Brigadier Graffigna, Trillo y Gómez. Del mismo modo, se elaboran las contradicciones de la militancia en las formas en que lo singular se inscribe en lo político: la Princesa en un momento abandona el pañuelo de HIJOS y adopta el pañuelo verde, porque a través del feminismo conecta y reinscribe las luchas del pasado con las del presente, a la vez que se siente fortalecida en ese movimiento más universal.

El final de la primera parte que culmina en 2010 está dedicado a la muerte de Néstor Kirchner, hecho al que le dedica varias entradas del blog, y donde se exponen, con coherencia, todas las contradicciones que este hecho representa para los hijos de desaparecidos, y lo hace a través de la parodia homenaje que reúne el reconocimiento al presidente que hizo de la demanda por las desapariciones una cuestión de Estado, pero a la vez, no ahorra las críticas:

Mi primer pensamiento fue: vuelven los milicos. No, bueno, no vuelven, pero se frenan los juicios. Cae Cristina. Me voy del país (...) Después pensé en los cuadros. Justo esa imagen, gastada, demagógica. Los cuadros. Hizo bajar los cuadros. Nos pidió perdón en nombre del Estado. En eso pensé. No en las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la ESMA. Pensé en esos gestos simbólicos que normalmente me envenenan porque están bien pero no alcanzan y como no alcanzan son hipócritas. Los cuadros, el pedido de perdón. Fue pensar en esas dos cosas y empezar a llorar todavía en la ducha” (142).

En la edición de 2012 había una foto intervenida que mostraba a la Princesa con Néstor y un dibujo de Cupido como condensación del punto de afinidad más alto luego de la recuperación de la ESMA, al igual que un montaje fotográfico en el que la Princesa adulta aparece con su papá. En la última edición ya no se incluyen las fotos, una interpretación posible es que el texto se consolida como novela y deja atrás las fotos que lo ligaban a su genealogía como blog.

Así como la parodia homenaje mantiene la tensión dialéctica entre el reconocimiento y las críticas y los temas graves están tramados desde la ironía, hay también una combinación de lógicas temporales distintas en la arquitectura del texto a partir de las entradas de blog que configuran escenas y fragmentos que superponen los tiempos: por un lado se va filtrando un formato de novela que mantiene lo episódico del diario sin su cronología estricta, esto permite armar secuencias,

como las tres partes (la que termina en 2010, la intermedia de 2011 a 2015 que narra la estancia de investigación en Alemania y por último, el regreso a Argentina 2016-2018 con los juicios a los represores) que mantienen un tiempo sucesivo, pero también, hay una lógica asociativa que permite abordar la complejidad de una ficción en capas. Por ejemplo, una lectura posible pasa por analizar las entradas ligadas a la militancia de los padres desaparecidos: por un lado, su padre poniendo en riesgo su vida quería seguir militando, en cambio, su madre, antes de caer detenida, quería salir de la militancia; ambas opciones se reconocen como válidas; a la vez, la foto del padre eternamente joven, con sus ideales se contrasta con un sobreviviente convertido en funcionario que tendría su edad pero actualmente es corrupto, entonces se rescata la figura del padre militante pese a estar desaparecido. En otra ocasión, encuentra a Nelly, una militante de un barrio popular que albergó a su papá en la clandestinidad y que desarma los lugares comunes en torno a la militancia de los 70 al reivindicar que el padre de la Princesa haya luchado por los más desfavorecidos:

De Nelly no puedo contar nada más porque es imposible hacerle justicia en pocos párrafos. Es un libro en sí misma. Solo diré que antes de ser montonera fue vedette, fue desaparecida y sobrevivió, nunca denunció ni declaró porque así es el terror, pero tampoco dejó de militar en el peronismo; tiene un pelo fabuloso, platinado, con rulos muy peinados y fuma con boquilla. Y cómo habla, si pudiera escucharla Puig y volvería a morir de la envidia. Pero acá con la esperanza de haber tentado a algún editor. (211).

Así como con el tópico de la militancia, hay un trabajo que el texto realiza a contrapelo sobre otros grandes pilares: la maternidad articulada en espejo con la madre desaparecida y con la protagonista cuando se convierte en madre a la luz de las nuevas demandas del feminismo, se narran los partos y cómo se asocian y se diferencian con los ocurridos en la ESMA. La novela trabaja todo el tiempo con lo inesperado:

la Princesa experimenta con sus dos hijos pequeños el temor de separarse o de morir cuando ellos llegan a los 15 meses, momento en que secuestraron a Paty, su madre; pero quien enfrenta con humor y valentía la muerte es una de sus amigas. Aparece también la generación de los nietos y se simboliza la desaparición de los abuelos a través del juego, algo que la Princesa nunca pudo hacer. El trabajo con el juego abre otra línea de análisis que no abordaremos aquí, pero cabe destacar que lo singular en la novela es que surge como la manera de narrar, elaborar y asimilar la desaparición desde la niñez y como respuesta a un proceso abierto de la transmisión entre generaciones, donde hay lugar para lo inesperado y lo nuevo.

La tensión y la complejidad se sostienen en la forma del texto, que desacraliza los organismos de DDHH en la primera parte, en la segunda, el mundo académico y la maternidad, para terminar en el último capítulo con los juicios en “Mi pequeño Nürenberg”. Podríamos pensar que el género diario atraviesa todas las instancias que van desde lo íntimo a lo público: el diario personal, el diario de la escritora para terminar con un diario del juicio a quienes hicieron desaparecer a sus padres. En ese capítulo final se pueden apreciar todos los modos de intervención de la ficción en torno al testimonio y a los discursos de la verdad ligados al aparato judicial. Nuevamente la ficción cuenta el *backstage*, marca y corrige las deficiencias de esos otros discursos veritativos y postula nuevas formas de narrar. Cabe detenerse en dos ejemplos: el testimonio de la Princesa Montonera no aparece en el texto, sino que aparecen sus efectos reproducidos en los comentarios del chat del grupo de amigas. En este diálogo se ve cómo la protagonista logra dar vuelta una de las trampas de las preguntas del abogado de los represores:

MEMILÍ: ...Aún no tengo suficientes palabras para definirles lo que hizo P. Pero quiero contar dos cosas. El abogado mierda de los mierdas

dijo “¿usted considera que los acusados son sus enemigos?”. Y nos quedamos asombrados.

VANE: Contá. Por favor.

MEMILÍ: y P* para ganar tiempo dijo “¿tengo que responder a esa pregunta?”. Y el juez dijo que sí.

VANE: Contá, contá.

MEMILÍ: Y P* dijo no. Ellos me consideran a mí su enemiga. Ellos nos consideraron a nosotros, a mi familia, como sus enemigos. De pie, hijas de puta. Esa respuesta” (298)

Una última entrada para analizar la relación entre testimonio y ficción es la que se titula: “Lo que quedará por siempre fuera del testimonio de Marcelo”. Marcelo es un primo mayor, católico y de derecha, que, sin embargo, fue quien recibió a la Princesa Montonera de 15 meses cuando los militares luego de haberla secuestrado junto a sus padres, deciden después de algunas horas entregarlas a un familiar. Sin tener afinidad ideológica con el padre, Marcelo le salva la vida a la protagonista. El abogado defensor y Marcelo se dan cuenta de que el captor que casi no entrega a la Princesa Montonera era Gómez, uno de los acusados, y no podrá agregar ese dato fundamental porque no pudo recordar y asociar ese dato en el momento de la instrucción. Entonces, la ficción repone la escena que ya no formará parte de la justicia, donde la memoria y la posibilidad de reconocer a los culpables, luego de 38 años, no resulta tan fácil (308). En este punto, la novela reescribe lo que rodea al testimonio, puede también rescatarlo de la sede judicial y prolongar su vida y su sentido al convertirlo en literatura.

Por último, hay dos registros de la recepción de esta novela que aportan claves para una conclusión. El artículo “Pero bailamos” de Martín Kohan (2014) analiza el humor en este texto desde una perspectiva reveladora: se trata del ensayo y la exploración del chiste sin negar el dolor, o, mejor dicho, el humor aparece como la mejor forma de elaborar el tremendo dolor. Esa tensión de dos términos -aparentemente- contradictorios permite pensar lo desafiante de esta novela: el

uso de la ficción desbordante a partir de los límites del testimonio, pero sin desactivarlo. El segundo registro es la respuesta que da Mariana Eva Pérez en una entrevista reciente de mayo de 2022 publicada en la revista *Clepsidra*. Le preguntan cómo fue la recepción de la novela, y ella responde:

....estaba muy asustada de cómo iba a ser interpretado. Inclusive, tenía temor de que algunas cosas fueran a “hacerle el juego a la derecha”, como se dice. También tenía mucho miedo de ponerme en contra a mi abuela. Y, no, la verdad que no, no fue así para nada. Me encontré con mucho interés, descubrí que el libro abre un montón de diálogos, que me devuelven nuevas reflexiones, que yo no había pensado al momento de escribir. Por otro lado, hay que decir que, a diferencia de otros libros que cuentan historias de hijos e hijas de desaparecidos, el mío no fue declarado “de interés municipal” ni “de interés cultural” por ningún organismo gubernamental. No fui invitada a presentarlo desde ninguno de esos ámbitos que legitiman la palabra, por así decirlo. De ahí me quedé afuera y era esperable, por no respetar las liturgias de la sagrada familia de los derechos humanos (143).

Quizás este *Diario de la Princesa Montonera*, como toda literatura que desacraliza no reciba premios institucionales, pero sí puede entrar al canon de lo que es capaz de hacer la literatura cuando se vuelve política en sus propios términos.

* **Adriana Imperatore** es Doctora en Literatura por la UBA, codirectora del Proyecto Filocyt: “Experiencia y narración: cruces, intercambios y polémicas entre la teoría literaria y la literatura”, dirigido por el Dr. Martín Kohan. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la asignatura “Teoría Literaria II” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y como Profesora Asociada de “Teoría y Crítica Literaria” y “Estrategias de Enseñanza de la Lengua y la Literatura” en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Es autora de artículos y libros vinculados a problemas teóricos en torno a la relación entre historia, memoria

y literatura, así como de textos críticos sobre literatura argentina y latinoamericana.

Referencias bibliográficas

- Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa.
- Bruzzone, Félix (2008). *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori.
- Kohan, Martín (2014). *Katatay* IX/11-12: 23-27.
- Moreno, María (2018). *Oración*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lampasona, Julieta; Basile, Teresa y Catoggio, Soledad (2022). “Entrevista a Mariana Eva Pérez y Martín: Partir de la incomodidad: la escritura como exploración abierta sobre los sentidos del pasado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075. Volumen 9, Número 17, 126-145.
- Pérez, Mariana Eva (2021). *Diario de una princesa montonera 110% verdad*, Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Rancière, Jacques (2010). “Las paradojas del arte político”. En: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- White, Hayden (2010) “Realismo figural en la literatura testimonial”. En: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010: 183-201.

La palabra justa

Demian Ariel Irbauch*

El signo equívoco y el presente continuo

¿De qué manera el lenguaje puede dar cuenta de sus propios límites? ¿Cómo transformar en materia de narración aquello que en principio es inenarrable? ¿Cómo poner palabras en donde no hay ni siquiera silencio? Porque al menos el silencio puede ser un espacio, un vacío a rellenar. O también una manera de decir. ¿Pero cómo expresar con signos cuando aquello que se intenta describir ya no es siquiera inenarrable, sino que es en esencia invivible? Y al mismo tiempo que es invivible, es algo que se repite en el presente porque no deja de suceder:

Me desperté sobresaltado a las dos de la madrugada. “Desperté” tampoco es el término más adecuado, aunque sea exacto. Pues efectivamente salí, de un sobresalto, de la realidad del sueño, pero tan sólo para sumirme en el sueño de la realidad: la pesadilla, mejor dicho.

Justo antes, andaba perdido en un universo agitado, opaco, turbulento. Una voz había retumbado en esas comarcas confusas poniendo las cosas en su sitio. Una voz alemana, cargada de la verdad muy próxima aun de Buchenwald.

“*Krematorium, ausmachen!*”, decía la voz alemana. “¡Crematorio, apaguen!” Una voz sorda, irritada, imperativa, que resonaba en mi sueño y que, curiosamente, en vez de hacerme comprender que estaba soñando, como suele ocurrir en los casos semejantes, me hacía creer que por fin me había despertado, otra vez -o todavía, o para siempre- en la realidad de Buchenwald: que jamás había salido de allí, a pesar de las apariencias, que jamás saldría de allí, a pesar de los simulacros y melindres de la existencia (Semprún 2004: 169).

Jorge Semprún (2004) testimonia sobre aquella experiencia y reflexión sobre la posibilidad de dar cuenta de ella:

La realidad está ahí, disponible. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas (169).

Poco más de tres décadas después de la liberación de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, la Escuela de Mecánica de la Armada, El Vesubio y El Olimpo reproducen a otra escala y en otra realidad aquel mecanismo creado en Auschwitz, Treblinka y Buchenwald. Si bien hay un modelo a seguir, hay también una clara diferencia: los cuerpos que transitan los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio argentinos no son gaseados, no forman parte del testimonio del horror con su presencia o con lo que queda de ellos, su destino es desaparecer, como si de esta manera fuera posible borrar toda marca de origen, no solamente de un crimen, de un genocidio, sino de aquellas vidas que en algún momento transitaron por estas calles, como si la ausencia del cuerpo del delito pudiera facilitar la ausencia de las palabras que de alguna manera den cuenta de ese crimen. Pero siempre hay restos que quedan, ya sea de esos cuerpos, de las palabras que vibraron en ellos y fuera de ellos, que los nombraron, que dieron cuenta de aquellas vidas, de aquellas miradas, de aquellas formas de transitar en este mundo. En una pared de la calle Yerbal al 4800, a metros de la Avenida Canónigo Miguel

Calixto del Corro, en el barrio porteño de Villa Luro, puede leerse la siguiente frase: “Ustedes no nos matan”. La casa de Corro 105 parece nueva, su fachada reluciente contrasta con la pared contigua en la que continúan presentes las marcas de los balazos. Ahí están inscriptos los nombres de cinco militantes que enfrentaron al ejército con las escasas armas que tenían a su disposición. El helicóptero, la tanqueta, los camiones y los 150 hombres armados, de acuerdo al relato de vecinos y de un conscripto, derriban o hacen ver absurda la idea de que lo que hubo fue un combate y no una masacre. La disparidad está ahí, es evidente en cada versión. Y sin embargo, es aquella disparidad la que acentúa las características de los diferentes protagonistas. En “Carta a mis amigos” (2007), Rodolfo Walsh se centra, luego de una breve descripción del arsenal del ejército, en la risa de Vicki:

He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto: “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraban una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía.”

He tratado de entender esa risa. La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella, aunque conociera su manejo, por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír. Sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga 150 hombres se zambulleran sobre los adoquines, empezando por el coronel Roualdes, jefe del operativo (269-270).

El contraste no podría ser mayor en esta escena: un coronel a cargo de un batallón con todas las armas a su disposición agachándose por la ráfaga de balas de una militante que sabe que apenas le quedan minutos de vida y aun así no deja de reír. Por qué tratar de entender esa risa. Tal vez porque sea otra manera de dar cuenta de un acto de

libertad, de adueñarse de los pocos instantes de vida que le quedan. Por eso la risa. Una risa que estalla con cada ráfaga de la ametralladora, ante la cual los dueños de la vida y la muerte se arrodillan, se acurrucan, se esconden, se empequeñecen. Una risa que está ya más allá del destino del cuerpo que la contiene. Una risa que es talla de un presente que aun reverbera en las paredes de aquella casa.

El cuerpo que habla

En un artículo publicado en 1984 en la revista *Punto de vista*, titulado “Una alucinación dispersa en agonía”, Beatriz Sarlo menciona esta carta: “Un capítulo más de la violencia argentina, desde *El Matadero* a *Facundo*, está escrito en esta carta. Se trata ahora de una heroína romántica, que es también Ifigenia, lista para el sacrificio, aceptándolo con una exaltación casi dichosa” (3). Unas líneas más abajo, Sarlo reconoce: “Nunca pude entender esta carta y durante mucho tiempo no pude hablar de ella” (3). Es cierto, hay algo que Sarlo no comprende, pero no solamente de la carta, sino también del acto del cual hace mención. Al establecer una línea de relaciones con los textos de Echeverría y Sarmiento, Sarlo omite aquella frase fundante de David Viñas: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación” (13). Y lo que no quiere o no puede entender en este caso es que la violación no es una metáfora, sino la realidad ineludible de Vicki si se entrega con vida.

“ESE CUERPO NO LLEGÓ VIVO A LAS MANOS DE SUS ENEMIGOS” (2018: 47), titula María Moreno en *Oración*.

Si lo hubieran abierto, habrían leído en él que había dado a luz, que la sonrisa de las fotos [había] sido tocada en un consultorio odontológico; comprobado, como muchas otras veces, que si el cadáver habla, habla casi exclusivamente de sus asesinos, de que los ha vencido al haber podido evitar hablar, bajo el precio más alto de levantar la mano contra sí mismo, obligándolos aún en su más alta vulnerabilidad, a

que ellos se vean obligados a su vez a privarse de los secretos guardados en él (47).

Queda resonando el título del artículo de Sarlo, “Una alucinación dispersa en agonía”. Ya desde su inicio, Beatriz Sarlo está errando el rumbo. No hay alucinación en el último acto de Vicki Walsh, de su padre ni de Paco Urondo. Es diametralmente opuesto, una acción lúcida, demasiado lúcida, porque ese acto da cuenta de una lectura que Vicki, Rodolfo y Paco hacen rápidamente y Sarlo todavía no puede hacer. En aquel último acto no hay alucinación porque precisamente hay una plena conciencia de la situación en la que se encuentran y obran en función de ello. Tampoco hay agonía. No cuando toman aquella decisión. Y podríamos afirmar que después tampoco, ya que la muerte acontece casi inmediatamente. En “Carta a mis amigos”, Rodolfo Walsh reconoce:

Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despellejamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral y la delación (268-269).

Como Emma Zunz, Beatriz Sarlo trastoca algunos datos para que le cierre su texto. Pero hace agua por todos lados. Algunos años más tarde, para el centenario del nacimiento de Borges, Sarlo escribe un artículo sobre “Emma Zunz” en el que desarrolla un análisis sobre el saber del cuerpo, en línea con el pensamiento spinoziano. Tal vez la Sarlo de 1999, autora de ese artículo, pudiera tener otra perspectiva acerca de aquel último instante de Vicki Walsh, de su padre y de Paco Urondo, en la que -en lugar de ver una acción agónica producto de cierta alucinación- podría considerarlo como un acto extremadamente lúcido, que da cuenta de que quien lo ejecuta es plenamente consciente de que -más allá de una muerte inminente- se

trata de un claro gesto de reapropiación en el que se evidencia de manera cabal *lo que puede un cuerpo*²⁴².

El otro que habla por mí

En *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Ricardo Piglia (2016) analiza el modo en el que Walsh trabaja con el procedimiento de la voz ajena y el testigo y explora los límites del lenguaje:

Su obra de no ficción elabora la noción de límite, es decir, la imposibilidad de expresar directamente la verdad de lo real. ¿Qué puede decir el testigo? ¿Cómo puede decir el que ha visto la verdad de los hechos? ¿No es esa una de las grandes preguntas de nuestro tiempo? Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos ha enfrentado a muchos de nosotros (y a Walsh en primer lugar) con esa pregunta, o mejor, con los límites de la literatura y nos ha permitido reflexionar sobre ellos. La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria, y por lo tanto con el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar, digamos, al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si fuera un territorio con una frontera después del cual está el desierto infinito y el silencio.

²⁴² En este artículo, Beatriz Sarlo (1984) toma la frase de Spinoza: “No sabemos ni siquiera lo que puede un cuerpo” (Sarlo: 129) y da cuenta de cómo hay un saber en el cuerpo de Emma Zunz que es percibido en un instante de anagnórisis, como así también hay un momento revelador que atraviesa Erik Grieg, el protagonista del cuento de Martín Kohan. Podríamos pensar en aquel instante de lucidez de Vicki Walsh, de su padre y de Paco Urondo, como un modo de ver más allá de sus vidas e inclusive de sus propios cuerpos. Podría ser (para decirlo con palabras de Borges) que hayan vislumbrado “la cosa horrible” (62) que habían vivido otras personas y que les esperaba a sus cuerpos. Por eso, no hay alucinación en el acto ni mucho menos agonía, sino una plena conciencia del alcance de aquella decisión que determina el modo de concluir una vida y de mantener la integridad de ese cuerpo.

¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar sobre él? (176).

Piglia responde más adelante su propia pregunta, cuando recuerda al hombre mencionado por Walsh en su carta (aquel que habla de su sufrimiento en el tren). Advierte en el final de ese relato la importancia de las palabras de Walsh: “Hablaba por él, pero también por mí” (266).

Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento -darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año”-, ese desplazamiento- casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto de lo que se está tratando de decir -es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite, alguien que habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Rodolfo Walsh realiza un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir (177).

Piglia advierte que Walsh utiliza el mismo desplazamiento al reconstruir las circunstancias en las que muere Vicki:

Y para narrar lo que ha sucedido, otra vez le da la voz a otro. (...) Igual que en el caso del hombre del tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere decir y entonces es el soldado el que cuenta. Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio en la enunciación, funciona como un condensador de la experiencia (178).

Jorge Semprún hace dos tipos de movimientos. Por un lado, hay un corrimiento con respecto a ese centro que supone la tierra natal, ya que advierte en varias ocasiones que en realidad no hay regreso posible. No al menos a la España falangista. Tampoco a la Francia recuperada. Si hay una patria para él, un sitio de pertenencia, que lo identifica, que lo marca y del cual no puede salir porque lo lleva dentro suyo, sin dudas aquel lugar es el campo de concentración de Buchenwald. Por eso, al visitar en 1992 el lugar donde había estado prisionero en su juventud, afirma: “No puedo decir que estuviera emocionado, el término es demasiado débil. Supe que volvía a casa” (311).

Por otra parte, Semprún hace otro movimiento: se corre del narrador en primera persona. O para ser más categórico, se corre del lugar del narrador que cuenta lo que ha vivido. Decide no narrar para vivir:

En Ascona, pues, bajo un sol de invierno, decidí optar por el silencio rumoroso de la vida en contra del lenguaje asesino de la escritura. Lo convertí en la elección radical, no cabía otra forma de proceder. Elegí el olvido, dispuse, sin demasiada complacencia para con mi propia identidad, fundamentada esencialmente en el horror -y sin duda, el valor- de la experiencia del campo, todas las estratagemas, la estrategia de la amnesia voluntaria, cruelmente sistemática.

Me convertí en otro para poder seguir siendo yo mismo (244).

Y así es como, descentrado de su memoria, de su escritura, Semprún vuelve a un relato en tercera persona en donde un oficial francés se encuentra con un muchacho que lo mira “con unos ojos más allá o más acá de la vida. Como si el destello neutro, plano, de esa mirada le llegase de una estrella muerta, de una existencia desaparecida” (246). Ese muchacho es el propio Semprún, quien logra hacer ese movimiento, primero renunciando a la palabra, ya sea escrita u oral, a cualquier forma de testimonio. Después, ya pasados varios años, retoma la escritura, pero desde un lugar ajeno, en tercera persona, para reencontrarse con aquel muchacho sobreviviente del campo, con aquella

mirada desencajada que sigue buscando las palabras que puedan dar cuenta de aquella experiencia invivible.

La pregunta sobre cómo armar un relato sobre aquella experiencia invivible se repite en *La escritura o la vida*. En un cine, antes de que proyecten la película, Semprún ve un noticiero en el que aparecen filmados los campos de concentración. Entre ellos, Buchenwald. Pero esas imágenes, lejos de ser familiares, terminan resultándole ajenas, no por su veracidad, sino por la posibilidad de que lo que en ellas se ve pueda ser comunicable. Es por ello que Semprún reflexiona sobre el modo en que aquellas imágenes deberían estar articuladas, como cualquier relato: “En resumen, se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción” (218).

El nombre de la hija y el color del cielo

Hay otro movimiento inverso al de aquel corrimiento del yo para seguir narrando a pesar del horror: es el volver a centrarse en el nombre propio, que es lo que hace Jorge Semprún cuando retoma la primera persona en *La escritura o la vida* y es lo que hace Rodolfo Walsh cuando firma la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. Como advierte María Moreno (2018) en *Oración*, “en el volver a ser Rodolfo Walsh en cierto modo pasa a escribir con el apellido de la hija” (371). Es continuar ametrallando y poniendo en duda quién ríe último. Es invertir en cierto modo la frase de Paco Urondo: empuñar la palabra para dar con el arma justa. Es asumir la dimensión accional de la palabra más allá de lo que podrían advertirlo Austin, Searle o Grice. Es apropiarse de un poema de Vallejo como hace Semprún, burlándose de Wittgenstein “y de la sentencia abrupta y hueca de su *Tractatus*” (192), enfrentando a la muerte a través de los ojos de un sobreviviente de la Guerra Civil Española, de Auschwitz y de Buchenwald que se desvanece de disentería, devolviéndole en ese instante fi-

nal la singularidad que el campo le niega sistemáticamente. O es asumir que la forma más genuina de verse reflejado en su propio libro es precisamente en la versión española, ya que es la única cuyas palabras han sido borradas “por la nieve de antaño” (292). No se trata esta vez de la muerte del autor. Con este gesto Semprún se reapropia de esas páginas en blanco, se ve y se reconoce más nítidamente en ese libro vacío que en las otras ediciones. Ese vacío es tal vez el silencio necesario del que habla Adorno, es el tiempo que necesita Semprún para reencontrarse con su palabra, es el espacio donde es posible -una vez que los pájaros vuelven porque el resplandor del cielo ya no arde por la llama del crematorio- volver a escribir.

En un trabajo detectivesco digno de Daniel Hernández, María Moreno descubre un detalle crucial: de acuerdo a las palabras de Walsh, lo que ve con los ojos de su hija -entre otras cosas- es “el cielo amaneciendo” (269). Pero en septiembre no amanece a las nueve, sino a las siete de la mañana. Y el ataque de los militares (en esto no hay contradicciones en las diferentes versiones) comienza a las nueve de la mañana. María Moreno concluye su trabajo haciendo foco en la deliberada transposición temporal de quien basó su trabajo más conocido, *Operación Masacre*, en la precisión de la hora en la que se dieron los diferentes acontecimientos: “Para que amanezca en septiembre tienen que ser las siete, porque hay un amanecer de la revolución, del fin del capital, del género que nazca del ocaso de la novela, y lo escribe en la mirada postrera de su hija, para separarla de la 'leche negra del alba'” (375).

En el poema de Paul Celan (2020) al que María Moreno hace referencia, un hombre grita “toquen más dulcemente la muerte la muerte es un maestro de Alemania / grita tañan más sombríamente los violines para que asciendan cual humo en el aire / para que tengan una tumba en las nubes donde no hay opresión” (53). En la escena que describe Rodolfo Walsh no suenan violines, tampoco el aria de la *Lucrecia* de

Haendel que habría querido María Moreno. Hay un silencio atronador que anula todo el ruido que lo antecede, enmudeciendo no solamente las armas por un posible alto el fuego, sino también el estruendo de los motores del helicóptero. Acaso para que lleguen más nítidamente aquellas palabras finales. ¿Las dijo Vicki? ¿Fue su compañero Alberto Molinas? “Ustedes no nos matan”, sigue diciendo la pared de Yermal y Corro. Y una risa continúa resonando en esas paredes, testigos mudos que dan cuenta de aquellas balas y de aquel amanecer.

* **Demian Irbauch** es docente, recreador y pertenece a la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla tareas de investigación dirigido por Martín Kohan.

Referencias bibliográficas

- Celan, Paul (2020). “Fuga de muerte”. Traducción de Moisés Perera Lezama. Revista de la Universidad Nacional de México, p. 53, septiembre de 2020.
- Moreno, María (2018). *Oración*. Buenos Aires: Random House.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sarlo, Beatriz (1984). “Una alucinación dispersa en agonía”. Revista *Punto de Vista*. Año VII, número 21, pp. 2-4.
- Semprún, José (2004). *La escritura o la vida*. Traducción de Thomas Kauf. Buenos Aires: Tusquets.
- Viñas, David (1974). *Literatura argentina y Realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Segunda Edición. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Walsh, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

¿Personal o político?

Martín Kohan*

Lo personal, en efecto, es político. Esa idea felizmente prosperó, en primer lugar como consigna de lucha y luego como hipótesis de lectura. Lo personal es político, en efecto; lo sabemos, y sabemos en qué sentido lo es (en qué sentido llega a serlo, en qué sentido *puede* serlo).²⁴³ La reformulación de la propia noción de lo político en términos de relaciones de poder, y más específicamente en términos de microfísica del poder, permitió advertir hasta qué punto el poder circula aún en ciertas instancias en las que en principio parecía no hacerlo (las familias, la sexualidad, la psiquiatría, etc.) y por ende ciertas esferas (la de lo doméstico, la de los cuerpos, la de lo personal) se revelaron en su carácter político específico y singular.

Ahora bien, cabría preguntarse asimismo, dentro de esta misma consabida redefinición conceptual, si lo personal ha de ser político siempre, de por sí y por necesidad²⁴⁴; preguntarse, llegado el caso, según de qué formulación de lo personal se trate, y en especial según de qué formulación de lo político se trate, si lo personal no puede convertirse también en un factor de despolitización. No en un elemento apolítico, si es que algo así puede existir, y en todo caso tampoco en un vector de lo impolítico, en el sentido en que lo definió Roberto Espósito (porque lo político, en su planteo, asume en definitiva un carácter político, sólo que de otra índole)²⁴⁵, sino lisa y llanamente en un factor

²⁴³ Me remito en este aspecto a Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica*, Cátedra, Madrid, 1991.

²⁴⁴ Tomo en cuenta en este sentido la discusión planteada por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

²⁴⁵ Dice Espósito: “La fundamental diferencia de planteo que corre entre la perspectiva de lo impolítico y cualquier actitud apolítica o, con mayor razón, antipolítica. Que lo impolítico no comporta un debilitamiento o una caída del interés por la

de despolitización: uno por el cual, transfiriendo determinado conflicto a la esfera de lo personal, y por el hecho mismo de hacerlo, se lo sustrae de la esfera de lo político, se lo despoja de su carácter de tal.

Pienso, por ejemplo, en el final de “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh. Ese cuento, cuento político por excelencia, termina empero (¿emperero o por eso mismo?) con una célebre frase de marcado tenor concluyente, una frase notoriamente cargada de un resignado dramatismo, de una reconcentrada desesperación, que cabe entender como un gesto de despolitización: “Esa mujer es mía” (1985: 171). ¿De qué clase de apropiación se trata? ¿Cuál es el “yo” de ese “mía”? ¿Por qué motivo, en la construcción ficcional del relato, una vez que esa frase se pronuncia, ya no queda nada más que decir, ya no puede decirse más nada?

Claro que tratándose, como se trata, nada menos que de Eva Perón, lo personal y lo político se constituyen muy de otra manera. Porque en ella, en su figura y en su vida misma, lo personal es político, lo personal fue político, no ya en la dimensión de una microfísica del poder, sino en la dimensión de una macrofísica del poder (Michel Foucault, no lo olvidemos, no dejó de subrayar la conexión entre esos planos, y hasta qué punto la consideración de lo microfísico era decisiva para entender la dimensión de lo macrofísico).²⁴⁶ Lo personal es político, tratándose de Eva Perón, ahí donde lo político se inscribe en el aparato de Estado, ahí donde se erige e insufla el carácter de la Nación. ¿Y qué otra cosa sería, en este sentido, un libro como *La razón de mi vida*, sino un compendio enfático de una proyección de ese tipo? ¿Qué otra cosa significa “el amor a Perón”, a lo largo de sus páginas,

política sino, por lo contrario, una intensificación y radicalización de la política” (Estósito 2006: 11).

²⁴⁶ Dice Foucault: “Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía” (157).

sino un amor de Estado? En Eva Perón lo personal se estataliza y se nacionaliza, se politiza en cuerpo y alma (en alma, por verse consagrada como Jefa Espiritual de la Nación; en cuerpo, por la inmolación sacrificial de su abnegación en el trabajo primero, de su enfermedad y su agonía después; por el carácter redentor de su muerte a la edad de Cristo; por su paso a la inmortalidad, embalsamamiento mediante).²⁴⁷

Cuando en el final de “Esa mujer” el coronel declara: “Esa mujer es mía”, no hace sino desalojar todos estos componentes políticos y desplazar la cuestión entera al plano de lo personal. O bien, dicho de otro modo, valerse de lo personal para desactivar el factor político, valerse de lo personal como un recurso de despolitización. Él es un coronel del ejército y un agente de los servicios de inteligencia, él es un hombre de Estado actuando en su carácter de tal; de quien hablan, sin nunca nombrarla,²⁴⁸ es Eva Perón. Pero al decir “Esa mujer es mía”, al combinar con un tono conclusivo (literalmente conclusivo) elipsis y posesividad, ya no es Moori Koenig hablando de Evita, es un hombre hablando de una mujer, de una mujer que pretende suya, de una mujer que siente suya, a la que posee en cierta forma en secreto (el secreto que no revela: el lugar donde ella está).

La intersección de lo personal en el cuento no es sin embargo un recurso de irrupción en el desenlace, aunque se busque la frase final de impacto, sino una línea de tensión narrativa que lo atraviesa por en-

²⁴⁷ Desarrollamos estos aspectos en Martín Kohan y Paola Cortés Rocca. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998.

²⁴⁸ Ricardo Piglia sostiene que, para Walsh, “la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho” (Ricardo Piglia, “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, en Jorge Lafforgue (editor). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires-Madrid, 2000; pág.14). En ningún caso lo es tanto como en “Esa mujer”.

tero. “Esa mujer” se compone bajo una impronta marcadamente teatral: una escena única, dos personajes que conversan. Los personajes que aparecen en escena, sin embargo, no son dos, sino tres: está el periodista, está el coronel y está la mujer del coronel. La mujer del coronel entra dos veces (una vez se la menciona así, como “la mujer del coronel”; la otra como “su mujer”), pero sin alcanzar a adquirir, ninguna de las dos veces, el espesor de una presencia. Aparece primero para ofrecer café (para interrumpir, con el café, la secuencia continua del whisky),²⁴⁹ el coronel le habla (la llama “Negra”: “Contale vos, Negra”), ella sin embargo no le responde, “se va sin contestar” (164). Más tarde aparece para avisarle al coronel que lo llaman por teléfono, él declina, ella ofrece encender la luz (una sola palabra: “¿Enciende?”), él rechaza (una sola palabra: “No”). Ella entra como un fantasma (“No veo entrar a la mujer del coronel, pero está ahí”) y se va como un fantasma (con una sola palabra del narrador, contundente: “Desaparece”) (169). La mujer del coronel asume en el cuento cierto carácter de espectro, aparece pero para desaparecer, consta pero para ser olvidada, se hace presente para constituirse como ausencia. Para eso está, para dejar de estar; y en el espacio que de esa forma despeja, anulándose, retirándose, le hace lugar a la otra mujer del cuento, a “esa mujer”, a Eva Perón. Desapareciendo, como “desaparece”, le hace lugar a la que está efectivamente desaparecida; cobrando ese carácter, el de lo fantasmal, le hace lugar a la que, muerta pero inmortal, muerta pero revenida, sería el verdadero fantasma. Diluyéndose como lo que es, la mujer del coronel, aquella de la que él bien podría decir “es mía”, le hace lugar a Eva Perón, para que el coronel lo diga de ella. Así, en la esfera de lo personal (es su casa, es su familia, es su mujer) se

²⁴⁹ Propuse una lectura del cuento en clave de una secuencia de whisky en “Tomo y obligo”, Revista Barda, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, Año 4, número 7, octubre de 2018.

abre un hueco, y en ese hueco pasará a estar Eva Perón, se volverá una cuestión personal.

El narrador presencia todo y es en definitiva el destinatario de la frase culminante: “Es mía -dice simplemente-. Esa mujer es mía” (171). Y es que él mismo participa, en la conversación, de ese desalojo de lo personal que hará posible su reconfiguración. El coronel le detalla su tragedia personal con la bomba que le pusieron en el palier de su casa. El ataque es un ataque político, los daños afectan a su familia y a sus cosas (la mujer, que quedó mal; la hija de doce años, a la que hubo que ponerle un psiquiatra; los valiosos adornos, rotos). De todo eso el narrador dice, para sí mismo, es decir, para el lector, “Me importa un carajo” (y sólo con ironía, a la manera de un aparte teatral en el que se le dice una cosa al interlocutor y a la vez se le dirige un guiño de entendimiento al público, le responde “Cómo no me va a importar” al coronel, cuando el coronel le dice: “Pero a usted no le importa esto”) (164).

Este descarte de lo personal, de lo personal del coronel, por parte del narrador, habilita a preguntarse a su vez por lo personal del narrador. No en términos generales (su vida, su familia, etc., de lo cual no sabemos nada), sino en el sentido específico de su motivación en este asunto. ¿Se trata de una motivación política, la de un peronista herido que busca verdad y justicia? ¿O se trata de una ambición personal, la del que intuye la oportunidad del gran golpe periodístico y va detrás de ese objetivo? Cuando el narrador reclama, embaldado, “Piense. *Paris Match*. *Life*”, ¿al deseo de quién le habla? ¿O por el deseo de quién habla? La respuesta se la encuentra en la prescindencia del coronel, a quien en todo caso le interesan los tiempos largos de la historia (“Cuando llegue el momento”) y no la acuciante intervención en el presente (“No, ya mismo”) (170). La motivación del narrador sería entonces, en este sentido, también personal, personal en el sentido de profesional, eventualmente, pero en cualquier caso, no exactamente

una motivación política (sin exagerar una clave biográfica de lectura, cabe recordar que no fue sino la expectativa personal del batacazo periodístico, con el Pulitzer como tope en la escala de la ilusión, lo que impulsó a Rodolfo Walsh a avanzar con la investigación sobre la historia del “fusilado que vive”, la que derivaría en *Operación Masacre*, más allá de la dimensión que ese trabajo terminaría cobrando). De hecho, en el desenlace del cuento, mientras el coronel se aferra a la pasión personal del “Esa mujer es mía”, el narrador por su parte entra en un juego que es a la vez de contraste y de correspondencia; de contraste porque lo que expresa es su paso hacia la indiferencia, de correspondencia porque esa indiferencia es también una cuestión personal: “Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa” (171). Llegados a este punto, con el coronel pegando su lengua al paladar y sin decir dónde está la muerta, de todo este asunto que tanto lo agitó el narrador ya podría llegar a decir: “Me importa un carajo”.

“Esa mujer” cuenta una indagación frustrada. No hay cuerpo ni confesión; por lo tanto, no hay verdad (los cuerpos son las pruebas materiales y las confesiones son las pruebas discursivas que permiten alcanzar una verdad, probarla y revelarla). De haber conseguido ese propósito, Walsh habría tenido entre manos los materiales necesarios para encarar un nuevo texto de no-ficción, como el de los fusilamientos en José León Suárez o el del asesinato de Marcos Satanowsky. La frustración de ese propósito determina el tener que mantenerse en la ficción, y Walsh entonces escribe este cuento: un cuento sobre la imposibilidad de obtener una confesión, sobre la imposibilidad de acceder a un cuerpo, sobre la imposibilidad de descubrir y establecer una verdad.²⁵⁰

²⁵⁰ Si el Coronel de ‘Esa mujer’ no hubiera interrumpido el pacto de intercambio de información”, dice Gonzalo Aguilar, “no tendríamos un cuento sino otro relato testimonial” (Gonzalo Aguilar, “Rodolfo Walsh: escritura y Estado”, en Jorge Laf-

Esa obturación se produce por la interposición de lo personal por parte del coronel. Pero es por esa misma vía, la de lo personal, por la que el narrador se va a escabullir del conflicto. Si para uno es fijación, para el otro es una línea de fuga. Ya no le interesa. No va a volver. No va a buscar más. O no va a empezar a buscar. Porque, en rigor, cuando el narrador entra en el tema, lo hace en estos términos: “Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme” (163). Si en el final va a salir de la historia por un vector de lo personal, el desinterés, es porque había entrado en principio por un vector también personal, el de una fantasía (que es además una fantasía perversa, aunque no sepamos bien por qué). La fantasía debería haberse convertido en búsqueda, y la búsqueda a su vez haberse convertido en hallazgo, para que el impulso personal asumiera un tenor político. Un traspaso que precisaba que el coronel se desplazara a su vez del plano subjetivo de su pasión personal al plano objetivo de la revelación de la información requerida: Milán, María Maggi. Pero, como sabemos, se niega a hacerlo. Suprime la revelación política, se empaca en la pasión personal. Se empaca en “Esa mujer es mía”.

La del narrador de “Esa mujer” no es la única “fantasía perversa” que consta en el relato. Consta también la de Pedro Ara (con su nombre igualmente omitido), el embalsamador español a quien el propio Perón le encomendó la tarea de eternizar el cuerpo de Evita. En este cuento sobre un cuerpo ausente, cuerpo sustraído y escondido, cuerpo faltante, hay un tramo de recapitulación con escenas de ese

forque (editor). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, op.cit.; pág.71). “Cuando se frustra lo que concibe como una investigación sobre el secuestro del cadáver de Eva Perón”, dice Eduardo Jozami, “Walsh prefiere escribir un cuento” (Eduardo Jozami, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Edhasa, Buenos Aires, 2013; pág.144).

cuerpo presente. Que permiten calibrar el poder de irradiación que detenta el cadáver de Evita. Por lo pronto sobre Ara, “ese gallego asqueroso”, y su propia fantasía perversa: “Se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones” (167). También al “gallego asqueroso” el asunto se le volvió personal, también al “gallego asqueroso” se le encendió una pasión personal a propósito de Evita. Bajo la forma perturbada de la fantasía perversa, la de la necrofilia, porque Ara no se enardece con Evita, sino con Evita muerta, es decir, con la muerte de Evita (así como otros, ya en el plano de las pasiones estrictamente políticas, se excitan con la fantasía de la muerte del peronismo). También Ara podría haber dicho, como dirá Moori Koenig: “Esa mujer es mía”. De hecho, es lo que bajo el arrebato sexual intenta: poseerla, hacerla suya. Y no por nada el que se interpone y lo hace a un lado, trompada mediante, no es otro que el coronel. Se interpone: interpone una pasión decente y buena, contra la pasión perversa de “ese gallego asqueroso”.

Sustraer el cadáver de Evita, alejarlo, ocultarlo, despojarlo de su nombre real (su nombre real en la política, porque en la vida civil ella se llamó María Eva Ibarguren y en la vida artística Eva Duarte) no es otra cosa que una empresa de neutralización política: neutralización del poder de irradiación política de ese cuerpo eternizado, como quien procura controlar los efectos de algún material radiactivo. Walsh registra en el cuento ese poder de irradiación, por detrás de las pasiones personales del periodista, del coronel, del embalsamador. Lo hace en la escena en la que los obreros, se sobreentiende que peronistas, acuden convocados por el coronel para ayudarlo a mover ese cuerpo que resulta ser el cuerpo muerto de Evita. La conmoción que eso les produce es enteramente política. Les importa en lo personal, pero no ahí donde lo personal es político, no a causa de que lo personal sea político, sino en esa instancia primordial en la que la política, y en verdad, una política en particular, ha llegado a tocar sus vidas y ha logrado transformarlas.

* **Martín Kohan** es Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires en la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente trabaja como profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Comenzó a publicar en 1993 libros de ensayo, cuentos y novelas, pero su reconocimiento literario no llegó sino hasta el año 2007, año en el que fue ganador del Premio Herralde de Novela por su novela *Ciencias morales*, la cual fue llevada al cine tres años más tarde en el filme *La mirada invisible*.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. “Rodolfo Walsh: escritura y Estado”, en Jorge Lafforgue (editor). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*.
- Jozami, Eduardo (2013). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Edhasa.
- Piglia, Ricardo (2002). “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, en Jorge Lafforgue (editor). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires-Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Walsh, Rodolfo (2000) [1965]. “Esa mujer”. En *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.