

# ESTÉTICAS CORPO-POLÍTICAS

Actas del XXI Congreso Nacional de las  
Literaturas de la Argentina

Jujuy 2022



Coordinadoras:

Nallim, María Alejandra  
Quispe, Gloria Carmen  
Dávila, Carmen Julieta  
Sebastián, Valeria Ruth Abigail



**FHyCS**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias Sociales



**UNJu**  
Universidad  
Nacional de Jujuy

# **ESTÉTICAS CORPO-POLÍTICAS**

**Actas del  
XXI Congreso Nacional de las Literaturas  
de la Argentina**

# **ESTÉTICAS CORPO-POLÍTICAS**

## **Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina**

28 de septiembre al 01 de octubre del 2022  
San Salvador de Jujuy- Tilcara

Coordinadoras: NALLIM, María Alejandra  
QUISPE, Gloria Carmen  
DÁVILA, Carmen Julieta  
SEBASTIAN, Valeria Ruth Abigail

JUJUY- 2024

Prohibida la reproducción total o parcial del material contenido en esta publicación por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso expreso del Editor.

Estéticas corropolíticas : Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina / Alejandra Nallim ... [et al.] ; compilación de Alejandra Nallim ... [et al.]. - 1a ed. - San Salvador de Jujuy : Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 2024.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-987-3926-82-2

1. Literatura. I. Nallim, Alejandra, comp.  
CDD 807

Diseño de Tapa: Noelia del Pilar García

Ilustración: Francisco Quevedo

© 2024 Nallim, María Alejandra, Quispe, Gloria Carmen, Dávila, Carmen Julieta y Sebastián, Valeria Ruth Abigail

ISBN 978-987-3926-82-2



2024 1ra. Edición

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

## CONTENIDO

<b>Palabras de apertura- María Alejandra Nallim</b> .....	9
<b>Acto Inaugural</b> .....	13
<b>CONFERENCIAS Y PANELES</b> .....	21
Este cuerpo mío, ¿es sólo mi cuerpo? -Zulma Palermo .....	22
De la sombra a la luz. Escritoras argentinas, siglo XXI: cuerpos, tramas y traumas -Liliana Massara	33
Una política para enseñar/investigar las literaturas de la Argentina desde cuerpos mutilados, desaparecidos, negados, desarticulados -Andrea Bocco.....	51
Hebe Uhart: corpóferas narrativas con sentido común y sentido del humor -Ana Camblong.....	65
Tres rostros para una virgen -Silvia Tieffemberg .....	74
El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador -Jorge Dubatti .....	84
Políticas de la ficción sobre el monstruo popular -Pablo Heredia .....	95
“Con este sol”: literatura de anticipación y violencia. Futuro distópico y persistencias corporales. Anotaciones iniciales -Domingo Ighina.....	105
De lo poético a <i>Los comensales</i> . Genealogías de una escritura -Jorge Bracamonte .....	118
Libertad Demitrópulos y el periodismo cultural -Herminia Terrón de Bellomo .....	125
La escritura, entre lo real, lo virtual y la ficción especulativa -Jorge Bracamonte .....	130
<b>CORPÓFERA: las cartografías de los cuerpos</b> .....	141
Extrañamiento, metáforas y cuerpo en <i>La perfecta otra cosa</i> (García Lao, 2007) -Araceli Alemán..	142
Jacobó Fijman, cuerpo en fuga y discurso enconradizo. Inmersión en <i>Romance del vértigo     perfecto</i> -María Amelia Arancet Ruda .....	154
El <i>continuum</i> de espacios y el movimiento de los cuerpos en la ficción regional. Una clave de lectura basada en la poética de Hugo del Rosso y Mariano Quirós -Gonzalo Valentín González.....	168
Deslindes para una cartografía. De los archivos territoriales y sus <i>cuerpos</i> posibles -Carmen Guadalupe Melo .....	177
<b>CUERPO Y TERRITORIO: Literaturas de las regiones</b> .....	186
Regionalismo de balneario. Discusión sobre los términos y los espacios de las literaturas de la argentina -Mercedes Alonso.....	187
<i>Triángulo</i> , una poética territorial-misionera de vanguardia -Carla Vanina Andruskevicz .....	202
Modos de decir y formas de vivir en la subalternidad: la narrativa de Clementina R. Quenel en el siglo XX santiagueño -Eloisa Auat García .....	217
Política y ficción. Narrativa del cuerpo en desamparo -María Ester Gorleri.....	228
Estado del microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino -Ana María Mopty .....	235
<b>CUERPO Y TERRITORIO: Literaturas del presente</b> .....	244
“Porque al fin soy quien deseo ser”: poética de una voz femenina en un poema de <i>Poemas del     maravilloso ritual</i> de Silvia Camuña -María del Mar Herrera .....	245

Fantasmas mutilados del organismo social: corporalidades despedazadas y atomización de la sociedad en Luciano Lamberti - <b>Alfonsina López</b> .....	256
Estrategias discursivas encarnadas en la escena: la legitimación de la dramaturgia femenina en <i>El cielo que estamos armando</i> (2021) de María Belén Pistone - <b>Guadalupe Garione</b> .....	266
El cuerpo fragmentado en <i>Melancolía y manifestaciones</i> de Lola Arias - <b>Gabriela Isabel Román</b> .....	279
<b>CUERPOS CANÓNICOS Y CUERPOS <i>OUTSIDER</i>: enseñanza de las Literaturas Argentinas en el Nivel Medio y Superior</b> .....	286
¿Esto leen los chicos? Lectura de <i>La Durmiente</i> de Andruetto - Istvansch para aprender a mirar (Desmitificación de la Literatura Infantil y Juvenil) - <b>Evelyn Arce y Paula Rojas Quiroga</b> .....	287
Malvinas y literatura: hacia una pedagogía popular de la memoria - <b>Julieta Celuci</b> .....	295
Configuraciones retóricas y discursivas en torno a la práctica autoral-escritural borkoskiana - <b>Carla Yamila Gessinger</b> .....	308
Preguntas para refundar la didáctica de la historia literaria - <b>Lorena De Gaspari, Hebe Molina y Gislena Rivas</b> .....	320
Reflexiones en torno a la presencia/ausencia de mujeres escritoras argentinas en el canon literario escolar sanjuanino de Educación Secundaria - <b>Silvina Quiroga Flores</b> .....	332
La literatura argentina del siglo XIX en escuelas secundarias mendocinas - <b>Horacio Seno Díaz</b> .....	344
<b>LOS CUERPOS DE DIVULGACIÓN Y CIRCULACIÓN: periodismo cultural, revistas literarias, editoriales independientes y circuitos literarios</b> .....	357
Intimidad, libertad y compromiso en la producción periodística de Emma Barrandéguy - <b>Alfonsina Kohan</b> .....	358
El editor desde la frontera - <b>María Elena Rodríguez</b> .....	368
Construcciones de lo femenino en publicaciones en prensa de Eduarda Mansilla de García. Colaboraciones en <i>La Libertad</i> - <b>Milagro Rojo Guñazú</b> .....	376
Te la resumo así nomás: La sintética “historia de la literatura argentina” de Héctor Libertella - <b>Diego Hernán Rosain</b> .....	389
<b>CUERPOS EN MOVIMIENTO/CUERPOS EN CONFLICTO: migrancias, errancias, desplazamientos, fronteras, exilios e insilios</b> .....	396
De otredades y mismidades, los migrantes andinos en las villas de Buenos Aires: <i>Sangre Salada. Una feria en los márgenes</i> , de Sebastián Hacher y <i>Si me querés quereme transa</i> , de Cristian Alarcón - <b>Gabriel Edgardo Acosta</b> .....	397
Exilio, silencio, soledad... mujeres en <i>Aves exóticas</i> de Reina Roffé - <b>Martha Barboza</b> .....	412
Haiku Conurbano: El centro cede - <b>Albertina Gauvry</b> .....	426
<b>CUERPOS EPISTÉMICOS DESOBEDIENTES: las literaturas de la Argentina y las teorías literarias contemporáneas</b> .....	440
<i>Borderlands</i> y el horizonte decolonial. Sobre la noción de raza - <b>Jorge Sebastián Atar</b> .....	441
Reescrituras de la gauchesca y su protagonismo en las disputas por el sentido de lo nacional y lo popular en la literatura argentina. Una lectura decolonial - <b>Lucrecia Boni</b> .....	451
Discurso literario y territorio, una imagen en movimiento - <b>Julieta Colina y Raquel Guzmán</b> .....	461
Cuerpos desobedientes, identidades necesarias en las novelas <i>Sumido en verde temblor y Andresito y la Melchora</i> - <b>Javier Figueroa</b> .....	472

“Sota de bastos, caballo de espadas”. Un acercamiento a la heterogeneidad de la nación y el continente desde el paradigma decolonial -Julián Galván.....	485
Orality: inclusiones y exclusiones en la Literatura Argentina -Ezequiel Orlando.....	496
<b>CUERPOS Y FORMAS DE LA VIOLENCIA. Subjetividades alternativas y estrategias de resistencia</b> .....	505
Una lectura en clave de género de “La hija del mazorquero” de Juana Manuela Gorriti -Silvia Elizabeth Acosta .....	506
Narrativas del silencio: el “idioma invisible” de los matacos, una estrategia de resistencia -Laura Destéfani .....	512
Cartografía de una muerte: el santuario de Almita Sibila -Fernanda Escudero y Ariadna Tabera .....	527
El concepto de familia en dos obras de Carolina Sanín: deseo, mandato y ausencia -Sofía González Mozzi.....	547
Hacer visible la potencia de los desechos: la escritura como resistencia en <i>Fruta podrida</i> de Lina Meruane y <i>La virgen cabeza</i> de Gabriela Cabezón Cámara -Verónica Moreyra .....	557
Mujeres que narran violencia(s) reivindicación de la identidad femenina, disputa al canon y nuevos sujetos en la ficción -Nadia Maribel Muñoz .....	565
La Masacre de Trelew: lecturas y tradiciones encontradas -Nilda Susana Redondo .....	576
La <i>mutación</i> y la <i>regeneración</i> como formas de la resistencia popular en la obra de Juan Diego Incardona -Juan Ezequiel Rogna .....	594
Sobrevivir a la violencia de género: denuncia y resistencias en “Las cosas que perdimos en el fuego”, <i>Por qué volvías cada verano</i> y <i>Cometierra</i> -Nataly Rojas .....	604
<b>CUERPOS, ARTE Y MEMORIA: Genealogías traumáticas en las tramas del pasado</b> .....	615
Malvinas: un territorio al que la literatura vuelve -Silvina Beatriz Barroso .....	616
“Campo Minado”: una puesta de Lola Arias que pone en tensión la construcción de los archivos nacionales sobre la Guerra por Malvinas -Adriana Cecilia Milanese .....	634
Cuerpo, memoria y respiración: la Guerra de Malvinas (1982) en el teatro -Ricardo Dubatti .....	647
Ecos del terror: Corporalidad y heterotopía en la construcción de una resistencia a la ubicuidad del poder en <i>La Malasangre</i> de Griselda Gambaro -Claudio Damián Martínez .....	661
Poder, género y humor en <i>Soy paciente</i> de Ana María Shua -Marcelo Méndez.....	675
<b>DISIDENCIAS SEXO GENÉRICAS EN LAS LITERATURAS ARGENTINA Y LATINOAMERICANA</b> .....	682
La femineidad desacralizada en los cuentos de Silvina Ocampo -María Alejandra Abonia Vivas .....	683
El erotismo de los vínculos fraternos en la estética de Mariano Blatt: reflexiones en torno a las representaciones del cuerpo, el deseo y la masculinidad en <i>Mi juventud unida</i> -Fernanda Bustamante, Sara Muñoz Becerra y Florencia Olea .....	692
Espacialidad y subjetivación trans en <i>Las Malas</i> de Camila Sosa Villada -Matías Pardini .....	699
(Trans)géneros, violencias y división sexual del trabajo en una novela jujeña reciente, <i>Decime Julieta</i> -Stephanie Simpson .....	709
<b>ESTÉTICAS CORPOPOLÍTICAS</b> .....	730
Escritura extática y lecturas beatnik: “Antropología del éxtasis” de Néstor Perlongher -Sofía Gina Barelli.....	731

Poéticas transfronterizas argentinas: Mao, cuerpo y rizoma en <i>Made in China</i> de Federico Falco - María Antonella Dujmovic .....	739
Comunidades experimentales: usos anómalos del cuerpo en <i>La comemadre</i> de Roque Larraquy - Rodrigo Montenegro y Martín Haczek .....	747
El terror como recurso persuasivo en <i>Facundo</i> de Sarmiento -Fernando Suárez .....	755
Escribir la niebla: enfermedad y muerte en la obra de Ana Teresa Fabani -Cecilia Corona Martínez.	769
<i>La débil mental</i> de Ariana Harwicz: Escritura de un cuerpo codificado -Macarena González Stempel.	778
<b>FRONTERAS CORPÓREAS: Lo humano, no humano, posthumano y animalidades en las literaturas argentinas y latinoamericanas</b> .....	786
Círculos de fuego: Autómatas y homúnculos. Recorrido narratológico por cuerpos hechos, deshechos, soñados y fabricados -Matías Baldoni Amar y Ana Bárcena .....	787
<i>Runa (2003)</i> : narración de excepciones -Marcelo Bonini .....	800
Fronteras de lo humano en los niños de Elías Castelnuovo y Silvina Ocampo -Mónica Bueno .....	814
El cuerpo en tensión hacia lo no-humano: Laura Wittner, Elena Anníbali, Mercedes Araujo -Enzo Cárcano .....	827
En el umbral: modulaciones de lo humano y lo monstruoso en <i>La sed (2020)</i> de Marina Yuszczuk - Sabrina Rezzónico .....	836
<b>IDENTIDADES Y ALTERIDADES CORPÓREAS: monstruosas, fantásticas y digitales, hipertextuales</b> .....	852
El discurso heteronormativo y corpo-político en las proyecciones de <i>El Duende</i> -Jesús Emanuel Choqui Chaud .....	853
<i>Mi derecho a ser un monstruo</i> : Redefiniciones de la monstruosidad en la Literatura argentina del siglo XXI -Catalina Correa .....	863
Políticas del Fantasma: una imagen-desecho del pensamiento literario -Nahuel Cristobo .....	876
El relato policial y la construcción de la verdad: Eximición del delito, justicia y lucha por la facultad transgresora en <i>Emma Zunz</i> , de Borges y <i>Estrategia</i> , de Gandolfo -Franco Pascual Lisa Ferrero .....	894
Maternidades monstruosas en la estética del espanto -María José Olmos Mandolini .....	909
Errancia de cuerpos y reconfiguración de poses del policial en "Terminal" (2017) de Noé Jitrik - Claudio Verdese .....	922
<b>LETRAS ENCARNADAS: violaciones, torturas y cautiverios en la literatura colonial rioplatense y en la tradición literaria del siglo XIX con reversiones del siglo XXI</b> .....	931
Silenciamiento del pasado: el origen mestizo de Elizabeth en <i>Finisterre</i> de María Rosa Lojo. Mujer mestiza en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX -Agustina Belén Bogado .....	932
Guerra y justicia en la <i>Argentina</i> de Ruy Díaz de Guzmán: motivaciones y justificaciones bélicas desde bandos indígenas -Valentín Héctor Vergara .....	946
Autobiografía, ejemplaridad y subjetividad romántica en la escritura de Juana Manso: <i>Las consolaciones (1856)</i> -María Gabriela Boldini .....	957
Cuerpos textuales en circulación: Misterios en torno a una novela de Juana Manso -Lucía Alonso Gómez, Hebe Molina, Agustina del Rosario Muñoz y Romina Oyarse .....	970
La impronta sarmientina de la clase hegemónica de Río Cuarto: <i>Villa heroica</i> , de Jorge Torres Vélez, y su producción desde la matriz ideológica de <i>Facundo</i> -Franco Pascual Lisa Ferrero .....	985



La reescritura de la Conquista del Desierto y del cautiverio femenino en <i>El país del diablo</i> de Perla Suez -Lucila Rosario Lastero .....	995
<b>RELECTURAS, REESCRITURAS Y PARODIAS</b> .....	1006
“La Bella Durmiente”. Su cuerpo ¿silente? -Maira Betig .....	1007
Espacios fronterizos: mujeres del mito, la historia y la literatura en “Mitominas” de Olga Zamboni - Sofía Cortese .....	1018
El vector es el otro -Juan Facundo Giorda .....	1026
Latencias del borde: reescritura y subversión en <i>Las aventuras de la China Iron</i> de Gabriela Cabezón Cámara -Ángela Lucía Molina .....	1034
Crisol de violencias. La práctica de la imaginación sadeana en dos novelas contemporáneas - Roberto Jesús Sayar .....	1044
<b>SIMPOSIO “CUERPOS EN LA INTEMPERIE”: formas narrativas en las literaturas de la Argentina. Abandono y crueldad en los espacios “de provincia”</b> .....	1059
Lo inhabitable en <i>La voracidad del gusano</i> de Humberto Hauff: literatura, experiencias del cuerpo y violencia de estado -Analía Verónica Benítez .....	1060
Cuerpos, afectos y espacios en <i>Cometierra</i> , de Dolores Reyes -Laura Fandiño .....	1072
Develar la lindura: ficción, novela e intemperie. Análisis de <i>Detrás de las imágenes</i> (2018) de Daniel Medina -María Victoria Rodríguez Rea .....	1080
<b>SIMPOSIO LITERATURA CÁRNICA ARGENTINA: el hambre, la antropofagia, lo caníbal, lo erótico político, lo porno literario</b> .....	1091
Literatura y sexualidad: en la búsqueda de un canon escolar libre de tabúes y que seduzca a jóvenes y adolescentes -Andrea Carina Ariza .....	1092
Cuerpo mudo, espacio roto: Corporeidad y fantasmagoría en <i>Una casa junto al Tragadero</i> de Mariano Quirós -María del Rosario Bakun .....	1107
Literatura argentina, de cuerpos y erotismo: una mirada sobre <i>Sumido en Verde Temblor</i> de Rodolfo Nicolás Capaccio -Melisa Carolina Becker .....	1114
Mujeres y escritura de carne: análisis del motivo de la carne desde la perspectiva de género en Gabriela Cabezón Cámara y Jimena Néspolo -Daniela Rocío Rodríguez González .....	1120
La antropofagia neobarroca: práctica estético-política escritural y método lector -María José Rossi .....	1130
Las representaciones del Yo femenino que surgen a partir las fronteras discursivas de la sociedad violenta, patriarcal y caníbal de <i>Cadáver Exquisito</i> de Agustina Bazterrica -Claudia del Valle Zurita .....	1142
<b>SIMPOSIO: Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente</b> .....	1151
Mi doble y yo: una lectura sobre la fragmentación del ser en <i>La Condesa Sangrienta</i> de Alejandra Pizarnik -Fernanda Escudero y Josefina Corro .....	1152
La monstruosidad heroica en el gótico mesopotámico de Mariana Enríquez: una lectura de <i>Nuestra parte de noche</i> -Paula Irupé Salmoiraghi .....	1165
¿Hay un teatro posdramático en Jujuy?: el caso de tres producciones escénicas jujeñas del período 2007-2018 -María Elizabeth Ortiz .....	1176

## Palabras de apertura

María Alejandra Nallim

Coordinadora General de la Comisión Local Organizadora

Cuando decidimos postularnos en La Pampa para que Jujuy sea el domicilio geocultural de este Congreso -como convivio de pensamiento, suelo y cultura diría Kusch-, nos comprometimos ante un desafío mayor, alojar al país desde y en una universidad de frontera, una Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales que repiensa sus lógicas de conocimiento del patrón occidental, en clave de un desprendimiento de la ratio universal, para lugarizar los saberes, para reconocernos en las literaturas situadas con sus archivos populares y sus oralidades, con la enseñanza de sus lenguas originarias -como ya hoy se está realizando en nuestra facultad con la incorporación del quechua y el guaraní-, para revisarnos como tejido andino y latinoamericano, con el afán de reposicionar las universidades del Norte Grande en la construcción crítica del conocimiento y a tomar la palabra desde una de las zonas más satelitales del país.

Desde el portal de la Argentina aspiramos diseñar un mapa literario federal como proyecto decolonial que busque reconstruir las genealogías locales porque “Pensar desde lo local, desde la pertenencia, es construir un lugar epistémico que incluya las diferencias, que reconozca a los silenciados y derribe la ‘sordera hegemónica’” (Palermo, 2012, pág. 51).

Desde esta lugarización territorial y simbólica, epistémica y discursiva, desde la Universidad de Jujuy en donde vivimos, *pensamos y expresamos en/desde/sobre* la frontera como experiencia compartida entre lxs que habitan muchos mundos, desde este *estar geocultural*, celebramos que se interpele a la Academia, a las epistemologías occidentales, a la literatura como textualidad letrada y elitista, a las historiografías literarias canónicas, a la colonialidad del saber practicada en todos los niveles del sistema educativo, a los géneros-desgéneros, a las estéticas y aesthesis, a las literaturas hegemónicas para expandirlas y cruzarlas con otros lenguaje artísticos, a los cuerpos y corpóferas estéticas-éticas y políticas, a los efectos de proponer un desafío crítico ante una pluralidad de saberes, haceres y sentires. Desde este lugar fronterizo apostamos a un pensamiento situado que, desde ontologías relacionales y epistemologías decoloniales, habiliten el ‘entre’ de la Argentina con

nuestro continente, Abya Yala, como región transnacional, transcultural y zona glocal de las alteridades.

Este XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina en Jujuy, aspira fortalecer la visibilización de las cartografías literarias argentinas con una doble apuesta: profundizar la red constitutiva de la diversidad fronteriza latinoamericana y potenciar el diálogo inclusivo de las literaturas de nuestro país con las múltiples expresiones de comunalidad sensible, acorde al espíritu colaborativo de las prácticas literarias, artísticas, críticas y didácticas heterodoxas.

La propuesta elegida para esta convocatoria son las **Estéticas corpo-políticas** como territorios somáticos y semióticos, temáticos e ideológicos, en donde los cuerpos del lenguaje irán tramando el tejido sentipensante y decires de sus pluriversos.

Inauguramos un Congreso que descentre lo académico como objetivo programático y abra las puertas al arte impregnado en los cuerpos situados, al cuerpo como territorio del pensar, del hacer y sentir del murmullo social, en tanto cuerpo político activo. Las corpóferas entonces, serán rutas de sentido, pero también prácticas vivientes y sintientes de un activismo y artivismo de una comunidad creativa. Los cuerpos conviviales siempre interpelan los vínculos con los otros (humanos, no humanos, animales, otras entidades, etc.) para recobrar la emotividad de la piel, para reconocer la temperatura del cuerpo, para localizarlos en sus entornos y temporalidades, como lugares de enunciación desde donde hablamos, como agencia discursiva desde donde pensamos, leemos, investigamos e intercambiamos como sujetos sociales. Recobrar los cuerpos como territorios vivos, amplifica entonces, los propósitos medulares de la plataforma estética-ideológica de este Congreso de las Literaturas de la Argentina para que sea:

1. *Multiartístico*
2. *Transnacional/Latinoamericano*
3. *Interinstitucional* (Facultades, IES, carreras de posgrado y proyectos de investigación del NOA y del país)
4. *Descentralizado* para fomentar la participación de otras sedes académicas y el turismo geocultural por las regiones jujeñas

En estos desplazamientos de una pedagogía sensible decolonizante integramos a las disidencias como cuerpos protagónicos, en clave de género con los diversos feminismos, las nuevas masculinidades, los cuerpos homoeróticos, LGTBIQ+; cuerpos-territorios marrones, los cuerpos de nuestros pueblos originarios, con sus

lenguas madres y sus historias orales; corporalidades diversas de las infancias, juventudes, adulteces, maternidades-paternidades; colectivos artísticos, editoriales, digitales, ciberliterarios que cartografían los cuerpos hipertextuales. Cuerpos de las fronteras y fronteras corpóreas de lxs cautivxs, abyectos, enfermos; cuerpos-basura excluidos del sistema, cuerpos monstrificadas; cuerpos erógenos, afásicos, caníbales y cuerpos de la resistencia y la resiliencia como apuestas rupturales al patriarcado, a los patrones biopolíticos; cuerpos comestibles consumidos por el magma del mercado, cuerpos de cacería, prostituidos y violentados por el extractivismo territorial y cultural que se apropia de sus voces, sus territorios y sus memorias.

La Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, en diálogo con otros espacios donde rueda la palabra y la magia del arte, se viste con los colores de la diversidad y libertad creativa para convertirse en hospedaje académico-afectivo para lxs que nos visitan, en domicilio convivial para la investigación y docencia de la literatura con otras expresiones y experiencias sensibles como la pintura, performances, danza, estatuas vivientes, música, títeres, copla y teatro, motores de acción colectiva y foros políticos de nuestra cultura viviente.

Las voces poéticas de las mujeres serán protagonistas de los cuerpos parlantes y audibles de este encuentro, los paneles homenajes celebrarán el centenario de dos figuras emblemáticas de nuestra historia literaria argentina como Libertad Demitrópulos y Antonio Di Benedetto que pulverizaron la cristalización de las llamadas literaturas del interior; los conferencistas y artistas de distintas regiones van a iluminar las lugarizaciones del conocimiento de la Argentina y Latinoamérica, sin centralismos ni endogamias, sino como puentes luminosos para otros modos de leer la literatura y la cultura.

Aspiramos que estos homenajes, mesa de escritoras, paneles, simposios, conferencias, conversatorios, espectáculos, mesas temáticas, prácticas estéticas, sean itinerarios para pensar /nos, para leer y aprender con estudiantes y especialistas, con maestros y artistas, en tanto comunalidad corazonada y sentipensante, literaria y multiartística. Más que cuerpos textuales y digitales, cuerpos presentes que viven en este aquí y ahora una nueva oportunidad para celebrar el encuentro, para renovar el abrazo.

Que este habitar las fronteras sea el lugar de *reunión*, -que significa "acción de volver a ser uno", de intercambio fronterizo para seguir defendiendo a la literatura como derecho humano y arte verbal de los pueblos, no sólo letrada y academicista sino oral

y comunitaria, con sus aiesthesis decoloniales, sus estéticas relacionales, sus otras formas de conocer y hacer sus ecologías creativas, a los fines de habilitar la voz de la esperanza como tejido compartido y construido con los otros en este mundo, donde quepan muchos mundos.

## Acto Inaugural

Damos apertura al **XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina** (Resolución Facultad de Humanidades. N° D. 753/21 del 10 de noviembre del 2021), en nuestra Casa de Estudios Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu que inicia desde hoy 28 de septiembre hasta el 1 de octubre del 2022 en la ciudad de San Salvador de Jujuy y en la expansión académica de Tilcara, bajo el formato bimodal, con actividades presenciales y transmisiones en vivo por el canal de la FHyCS de las conferencias y paneles.

[...] Agradecemos profundamente la confianza institucional, el cálido acompañamiento de colegas y el compromiso de investigadores, artistas y alumnxs que hicieron realidad este sueño y desafío emprendido en La Pampa-2019 donde se realizó el **XX Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina**, apelando a esa nueva denominación, mentada en el Discurso de Zulma Palermo, como *Doctora Honoris Causa* en el Congreso anterior de la UNAF-Formosa. En esa oportunidad, se destacó la emergencia de este giro académico y desprendimiento decolonial de las universidades del país para desmontar la homogeneización nacional de la literatura argentina y poder pensarla en la pluriversalidad de un mapa literario federal. Adoptar esta nominación respondió también al reconocimiento de un proyecto colectivo de la RELA (Red Universitaria de Literaturas de la Argentina) y a las propuestas de Eduardo Romano como director del Instituto de Literatura Argentina de la UBA.

Hoy, Jujuy les da la bienvenida en nuestra casa, la *Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* de la Universidad Nacional de Jujuy que, junto a las carreras del *Profesorado y Licenciatura en Letras* y la *Maestría en Estudios Literarios de Frontera*, y les augura a todxs lxs invitados, docentes, estudiantes, artistas y amigos de la cultura una inolvidable estadía en nuestra tierra y les deseamos que este **XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina** sea el *CONGRESO DE LOS ABRAZOS*, en donde podamos corazonar los pensares, decires y haceres creativos en una comunión festiva.

La envergadura y trascendencia nacional e internacional de nuestro Congreso aspira a fortalecer la promoción activa de nuestra región literaria en el mapa federal de las *Literaturas de la Argentina* mediante la producción, circulación, debate, intercambio y divulgación de saberes y experiencias de las literaturas plurales del país, contribuyendo a la integración y participación inclusiva de oralituras, literaturas y

lenguajes artísticos de la cultura glocal, para afianzar lazos de articulación interinstitucional entre Universidades, Institutos de Educación Superior, Nivel Secundario, colectivos artísticos, editoriales universitarias e independientes y librerías, en tanto órganos de construcción y socialización del conocimiento comunitario.

Este XXICNLA tiene el honor de coronar el esfuerzo, la trayectoria académica, el trabajo en las aulas, la formación de docentes e investigadores, la gestión editorial, la fundación del periodismo cultural y las múltiples publicaciones que abonaron el campo de los estudios literarios del Noa y latinoamericanos, reconocidos en tres figuras que resultan meritorias de la siguiente distinción:

- *Honoris Causa Póstumo*
- *Honoris Causa en Actividad*

Honramos dos figuras meritorias por sus prácticas innovadoras en el campo literario y cultural en Jujuy-NOA-Latinoamérica a Andrés Fidalgo y a Néstor Groppa Álvarez, quienes se incluyen al libro de *Honoris Causa* de la UNJu. Dicha distinción *post mortem* es compartida con sus familiares.

- **ANDRES FIDALGO**

El Dr. Andrés Fidalgo (1919 - 2008) fue abogado, escritor (poeta y ensayista), investigador, codirector de la emblemática Revista *Tarja* (1955-1960), defensor de los derechos humanos y Profesor Extraordinario Honorario de la Universidad Nacional de Jujuy, en la Cátedra Libre de Derechos Humanos.

Nació en Buenos Aires un 7 de marzo de 1919, vivió su adolescencia y juventud en Córdoba, y hacia la mitad de la década del '50 se instaló definitivamente en Jujuy, donde residió hasta su fallecimiento el 20 de julio de 2008. Ocupó altos cargos en el Poder Judicial de la provincia, se desempeñó como juez de Instrucción Vocal de Cámara y vocal del Superior Tribunal de Justicia.

Durante la última dictadura militar, representó -como abogado defensor- a los presos políticos y a familiares de detenidos-desaparecidos en la provincia de Jujuy. Asimismo, fue detenido por el PEN y luego de su liberación, partió al exilio junto a su mujer Nélida Pizarro para radicarse en Venezuela entre 1976 y 1982, año en que retornó a la provincia.

Su nutrida producción literaria estuvo comprometida desde sus inicios con las ficciones del obraje, y se orientó a visibilizar la explotación de la clase trabajadora migrante. Se lo reconoce como indiscutido creador de una poética de corte ético-político que, a través de sus textos líricos, ensayísticos e investigativos, trama un

discurso sociocultural de denuncia y resistencia. Fue artífice e impulsor de un programa estético a largo plazo que reivindicó la literatura popular y, además, gestor cultural de una política literaria provincial con proyección en el NOA y Latinoamérica, a la que abonó con sus publicaciones, editoriales, espectáculos de títeres y otras acciones culturales. Fue además promotor de la primera librería de la capital jujeña. Se lo reconoce como el fundador de la historiografía literaria en Jujuy por su obra *Panorama de la literatura jujeña* (Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1975) y como el impulsor en el terreno académico de una crítica literaria ejercida como oficio autónomo. Fue protagonista del emergente periodismo literario y cultural en la provincia, al ser responsable de las tareas de periodización, sistematización, visibilización y difusión del campo cultural y literario local. Sus estudios se proyectan en órganos culturales de divulgación mediática, en la paradigmática revista *Tarja* y en los suplementos literarios del diario *Pregón*, dirigidos por la dupla Groppa/Paz.

Por sus diversas actuaciones culturales y literarias; por su compromiso político con los sectores populares; por haber sido defensor de los más desfavorecidos y víctimas del Terror de Estado; por ser uno de los maestros literarios en Jujuy y estudioso tanto de la literatura local como de la historia política provincial; por su lugar emblemático de fundador de la revista *Tarja*; por sus actividades académicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales y por su labor de gestor cultural para y desde la Universidad Nacional de Jujuy, se considera al Dr. Andrés Fidalgo un intelectual comprometido con su tiempo, que ha dejado un valioso legado literario y cultural situado en las fronteras andinas y profundamente consustanciado con sus problemáticas sociales. Por todas estas consideraciones, amerita el reconocimiento de esta máxima distinción en su memoria, para orgullo de sus familiares y de toda la comunidad científica, literaria y cultural de la provincia, Argentina y América Latina.

### **La importancia de esta distinción para la UNJu**

El otorgamiento del Doctorado *Honoris Causa* al Dr. Andrés FIDALGO responde a un reconocimiento individual tanto por su labor intelectual en el campo literario, cultural y jurídico, local y transnacional, como por su lucha social y política. Su obra literaria, su actuación pública, su aporte al periodismo cultural y a los estudios literarios situados, así como también su compromiso ético-estético-político ante las violaciones democráticas en Jujuy, lo colocan en un lugar destacado en el concierto de las letras



y en la defensa de los derechos humanos. Como universidad comprometida con la literatura como derecho humano, con las memorias situadas y con la articulación fronteriza andina, se recomienda a la UNJu reconocer en la persona de Fidalgo al intelectual, protagonista de una destacada trayectoria en el campo académico de las Letras, de la crítica y referente indiscutido de los Derechos Humanos en nuestra provincia y en el país. Las valoraciones precedentes lo hacen merecedor del título de Doctor *Honoris Causa Post Mortem* de la Universidad Nacional de Jujuy, solicitado a instancias de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

- **NÉSTOR GROPPA**

Leandro Néstor Álvarez Groppa (Córdoba 1928 - Jujuy 2011) fue maestro, poeta, investigador, gestor editorial, periodista cultural y referente indiscutido del ámbito de la cultura en Jujuy. Así lo acredita su prolífica producción poética y el hecho de haber sido iniciador del periodismo literario en nuestra provincia. Fue codirector de la emblemática revista *Tarja* (1955-1960), creador del suplemento cultural y literario del diario *Pregón* y fundador de la editorial de la Universidad Nacional de Jujuy (actual *EDIUNJu*) desde donde promovió ediciones fundamentales para la historia social, económica, cultural y literaria de Jujuy. Se destacó en su rol de promotor cultural e investigador de la historiografía literaria jujeña, y fue guía de jóvenes generaciones de escritores. Recibió el título de *Profesor Extraordinario Honorario* de la Universidad Nacional de Jujuy y declarado miembro de número de la *Academia Argentina de Letras*. Groppa es figura intelectual emblemática del escenario cultural y artístico de la provincia que trasciende las esferas jurisdiccionales del campo literario y del periodismo cultural local.

Néstor Groppa forma parte de una generación de renovación artística-cultural y política en la Argentina, integrada por intelectuales, plásticos, periodistas y escritores. En la capital jujeña cumplió múltiples funciones ligadas a la labor bibliotecaria, educativa, periodística, literaria y de gestión cultural. Sus idearios poéticos asumen un compromiso artístico y ético para con la sociedad jujeña, revalidado durante sus 57 años de poesía implicada con su tierra y su gente, despojada de todo paisajismo turístico. La potencia poética de su lenguaje le permitió remover las pautas hegemónicas del canon y fundar una literatura urbana en Jujuy que embraga las estéticas callejeras y los decires de su gente, como clara expresión heteroglósica de la cultura.

Groppa tuvo una producción literaria prolífica y comprometida; ya en sus primeras producciones, *Taller de muestras* (1954) e *Indio de carga* (1958), inaugura dos líneas axiales en sus ficciones: el compromiso con la literatura de testimonio popular y una 'poética de la claridad' que convierte a la ciudad en texto literario. Asimismo, creó un programa cultural que redefinió los resortes conservadores del campo literario, crítico y periodístico en Jujuy. Como poeta-cronista dio emergencia a estéticas alternativas al sistema literario canónico urbano; como crítico reposicionó los estudios literarios que gravitaron secularmente en nuestro escenario fronterizo. Groppa trasciende a su época y territorio con una literatura que entrama interdiscursividades y miradas transdisciplinarias, las cuales se han propagado y propagan en las generaciones posteriores.

Por sus diversas actuaciones culturales y literarias, por su compromiso ético-político, por ser uno de los maestros literarios en Jujuy y estudioso de la literatura local, por ser codirector de la revista *Tarja* y fundador del emergente periodismo literario y cultural en la provincia, como también de la editorial universitaria de nuestra Universidad de Jujuy desde la cual publicó obras fundamentales para el conocimiento de la realidad histórica de la provincia, por haber sido impulsor de una historiografía crítico-literaria de Jujuy con *Abierto por balance (de la literatura en Jujuy y otras existencias)* (1987), en donde amplía los horizontes del objeto literatura, en diálogo con otros lenguajes artísticos y discursos culturales, se considera a Néstor Leandro GROPPA, como un intelectual, promotor cultural y un poeta comprometido con su tiempo, su gente y sus paisajes de frontera urbana y andina.

Por todo lo considerado, amerita el reconocimiento de esta máxima distinción en su memoria, para orgullo de sus familiares y de toda la comunidad científica, literaria y cultural de la provincia, Argentina y América Latina.

### **Valor e importancia de esta distinción para la UNJu**

El otorgamiento del Doctorado *Honoris Causa* a Néstor Leandro Groppa Álvarez responde tanto a un reconocimiento individual a su labor intelectual en el campo literario, cultural y periodístico local con proyección nacional y continental, así como también al reconocimiento de su lucha social-ética-política expresada en su vasta producción poética y su sostenida gestión cultural. Estos méritos justifican el otorgamiento de la máxima distinción de la Universidad Nacional de Jujuy, que con

este reconocimiento da cuenta de su compromiso con la literatura como patrimonio de una sociedad y como derecho humano, con las memorias situadas y con la articulación fronteriza andina.

Por su trayectoria literaria y editorial, por su compromiso intelectual, literario, crítico y periodístico con la sociedad y la cultura de nuestra provincia y del país, por haber sido Profesor Extraordinario Honorario de la Universidad Nacional de Jujuy y por haber sido miembro de número de la *Academia Argentina de Letras* con residencia en Jujuy, Leandro Néstor Álvarez Groppa (más conocido como Néstor Groppa) merece ser declarado Doctor *Honoris Causa Post Mortem* por la Universidad Nacional de Jujuy a instancias de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

- **ZULMA PALERMO**

La Lic. Marta Zulma del Valle Palermo es profesora Emérita de la Universidad Nacional de Salta y Doctora *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Formosa. Es egresada en el nivel de grado en la disciplina de las Letras, se ha dedicado a investigar las socioculturas geopolíticamente localizadas tanto en el orden epistémico como crítico y metodológico. Desde fines del siglo XX forma parte del espacio de la crítica a la modernidad/colonialidad con numerosas publicaciones que indagan en hacer decolonizantes generando diversos espacios de diálogo sobre las problemáticas actuales de América latina.

Ha desarrollado su actividad en el campo de la literatura latinoamericana y argentina desde una propuesta teórica que busca indagar en los modelos culturales de este continente. Ha publicado numerosos libros y artículos en revistas especializadas del país y del extranjero. Dirige proyectos de investigación vinculados a los temas de su especialidad, entre los que se cuenta el destinado a conformar una historia sociocultural de la literatura de Salta. La historia y la continuidad de innumerables vínculos entre nuestra provincia y Latinoamérica exceden lo meramente geográfico otorgando una especial significación a la distinción.

### **Valor e importancia de esta distinción para la UNJu**

El otorgamiento del Doctorado *Honoris Causa* a la Lic. Marta Zulma del Valle Palermo es tanto un reconocimiento individual como a lo que ella representa, más aún en esta universidad anclada en la frontera. Esta intelectual cuenta con una destacada trayectoria en el campo académico de las Letras, de la crítica literaria y de los estudios

culturales, tal como se desprende del análisis de su vasta producción. Su labor docente, su obra escrita, la actuación pública y sus importantes aportes al avance de los estudios latinoamericanos, la colocan en un lugar destacado en el concierto de las letras y los estudios decolonizantes de América Latina. Por lo enunciado, son numerosas e inobjetable las razones que fundamentan la decisión de reconocer el compromiso intelectual, político y científico de Marta Zulma del Valle Palermo, otorgándole el título de Doctora *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Jujuy, de acuerdo con la solicitud presentada por las autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu.

- **Profesora Honorífica de Literatura Argentina y del NOA en la FHyCS-UNJu**

La profesora y Dra. en Letras Liliana Massara fue docente de *Literatura Argentina I, II y Literatura del NOA* durante el periodo 1993-2004 en nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, viajó por más una década desde San Miguel de Tucumán a San Salvador de Jujuy para el dictado de tres cátedras de la carrera del Profesorado y Licenciatura en Letras, que la acogieron no sólo por su rigurosa propuesta académica sino por los profundos vínculos afectivos construidos con el plantel docente y el colectivo estudiantil, constituyéndose en una profesional faro por sus investigaciones en la literatura nacional y por ser pionera en los estudios de literatura regional del NOA. Dicha trayectoria avala las convocatorias como evaluadora en diversos concursos docentes y defensa de tesis, y como expositora en jornadas y congresos gestados desde la carrera de Letras. Fue docente titular con dedicación exclusiva, en la Cátedra de Literatura Argentina I, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT; Directora del Instituto de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán; Secretaria de Selección del Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y Coordinadora de la Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina (RELA). También dirigió diversos proyectos de Investigación (CIUNT), co-coordinó la revista "Narrar la Argentina" y participó en innumerables reuniones científicas dedicadas a las literaturas argentinas, regionales y locales a nivel nacional e internacional. Tuvo estancia en Colonia, Alemania, para el dictado de un curso sobre el cuento argentino. Integró junto a Raquel Guzmán y Alejandra Nallim el Proyecto del

Prohum- UNJu sobre el *Fomento de las investigaciones de la literatura del NOA* con la producción de tres libros colectivos. Posee múltiples publicaciones en Actas, revistas especializadas y libros académicos, así como también obras críticas y literarias de su autoría.

Actualmente es profesora de la *Maestría en Estudios Literarios de Frontera* junto a las Dras. Guzmán y Nallim, en el módulo “Literatura, política y sociedad en el NOA” (FHyCS-UNJu); es miembro de la Asociación Literaria Dr. David Lagmánovich; colaboradora de la sección literaria de *La Gaceta*; es capacitadora y tallerista, dirige y evalúa tesis de maestría, doctorado y becas Conicet, se destaca como escritora de microrrelatos y dirige la *Revista de las Literaturas de la Argentina: “Confabulaciones”*. Por los antecedentes señalados y la experiencia docente e investigativa de la Dra. Massara en la formación profesional de profesores y licenciados en Letras de nuestra Casa de Estudios y su labor en la FFyL-UNT, como en el arco literario del NOA y el país, se le otorga el reconocimiento por su labor y entrega docente y humana como Profesora Honorífica (Resolución F.H. N° D- 122/22) de este evento, que celebra los estudios de las Literaturas de la Argentina.

Las y los conferencistas y escritoras invitadas para este Congreso fueron reconocidos como **HUÉSPEDES ACADÉMICOS** por esta Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- UNJu- por Resolución 233/22.

# **CONFERENCIAS Y PANELES**

## **Este cuerpo mío, ¿es sólo mi cuerpo?**

Zulma Palermo  
Universidad Nacional de Salta  
zulmapalermo@gmail.com

Palabras clave: corporalidad/es, glocalización/es, comunalidad/es, saberes

Key words: corporality/s, globalization/s, communality/s, knowledge

### **Resumen**

Estas páginas, nacidas al calor de un homenaje del que no sé si soy en verdad merecedora, buscan compartir el recorrido de mi vida andando por los territorios del saber y del hacer. Este andar no busca decirse con valor "glorificante", sino como una manera de poner en texto parte del recorrido que abrevó mi propio cuerpo como parte del cuerpo social: el pensamiento crítico nuestroamericano en sus distintos avatares. Tenso, así, fragmentariamente, el arco que va desde mi cuerpo al cuerpo de teorizaciones en el territorio de Abya-Yala y al cuerpo sociodiscursivo que lo sostiene, en la sensible paradoja de un "estar-siendo" fronterizo.

### **Abstract**

These pages, born in the heat of a tribute that I do not know if I am truly worthy, seek to share the journey of my life walking through the territories of doing and knowledge. This walk does not seek to be expressed with "glorifying" value, but as a way of putting into text part of the journey that watered my own body as part of the social body: our American critical thinking in its different avatars. I thus tense, in a fragmentary way, the arc that goes from my body to the body of theorizations in the territory of Abya-Yala and to the sociodiscursive body that sustains it, in the sensitive paradox of a border "existing-becoming".

Esta Universidad Nacional de Jujuy fue parte de mis días desde los mismos comienzos cuando -en tiempos posdictatoriales- convocara a los graduados del Profesorado en Letras para cursar la Licenciatura universitaria. Desde entonces siempre ha sido para mí un lugar de privilegiados encuentros, de íntimas satisfacciones, de ininterrumpidos vínculos que trascienden lo académico. Esa memoria colma de cálida complacencia este momento en el que están quienes vamos quedando y, junto a nosotrxs, lxs que ya se han ido. Y se encuentra, simultáneamente, en la plenitud muy personal de los hijos y dos de los seis nietos que acá me dan su amoroso apoyo.

Agradezco a todxs ustedes este homenaje que recibo, según aconteciera otras veces, en nombre de quienes estuvieron junto a mí, acompañándome y sosteniéndome en el hacer para saber y que, por eso, no se han ido; en igual dimensión, como un tributo a las múltiples marginalidades que buscan un lugar solidario en el mundo. Por eso este

cuerpo y esta voz acá presentes buscan ser no sólo míos, sino lxs de todxs lxs que habitamos las fronteras.

Debo ahora “conferenciar”, al decir de Macedonio, un poco a pesar mío -en complicidad con Ana Camblong (2003)- porque estos formatos discursivos impiden la profundidad genuina del “calchar”. Por eso hablo/escribo en/desde una frontera que busca un difícil maridaje entre “la vocación discutidora [...] molesta como un abejorro [pero] que no busca avergonzar al otro [...] ni pretende dar a luz una verdad [sino] involucrar a su interlocutor-lector en una experiencia única en la que habrá que discutir casi todo ‘lo que ya sabemos’ sin violencia, con altruismo, sin abandonar la sonrisa ni la pasión de pensar” (Camblong, 2014, pp. 128-129)<sup>1</sup>.

### **Rememoraciones para la re-existencia<sup>2</sup>**

Desde hace algún tiempo -y conjeturo es una emergencia nacida en necesidades sociales y políticas de un presente agónico- se advierte un particular interés por escuchar el relato autobiográfico de los mayores de esta tierra nuestroamericana, de los sobrevivientes de un siglo atravesado por tensiones que terminaron erosionando el suelo de una gran utopía: la que soñaba con la emergencia libre de este suelo, de esta Abya Yala.

Esas inquietudes me obligaron más de una vez a reconstruirme -y seguramente algunxs de ustedes me habrán escuchado en ese diapasón reiterativo- pues no me es posible desdoblar lo íntimo de lo que ha acontecido socialmente en el transcurso, menos aun cuando el hacer profesional modeló en gran medida todas las elecciones realizadas. Por eso -y con el deseo de explicarme más allá de lo siempre compartido- quisiera en este momento dar continuidad a esta “autoetnografía” de mi andar por casi un siglo (Guerrero, 2014), no buscando hablarme en la subjetividad sola, sino en la convicción de que esas opciones personales respondieron a una gramática del mundo -de este mundo nuestro- que nos hace pensar como pensamos, hablar como hablamos, actuar como lo hacemos. Porque tengo la única certeza de que las

---

<sup>1</sup> Pensar sostenido en lecturas y reflexiones compartidas durante este recorrido, que intento diseñar en la bibliografía seleccionada, como su huella.

<sup>2</sup> Adolfo Albán-Achinte concibe la re-existencia como “formas de re-elaborar la vida auto-reconociéndose como sujetos de la historia, la cual es interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza: revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento” (2015: 39-40 infra).



opciones no son nunca absolutamente propias ni definidamente profesionales, sino íntimamente entramadas en el tejido político y pulsional de la sociedad que compartimos, de cada “cuerpo social”, por eso sentipienso que este cuerpo mío no es sólo mi cuerpo sino el de “mi lugar y de mi tiempo”<sup>3</sup>.

Sentipienso que allá, en los comienzos, empezando a transitar las páginas impresas cuando mediaba el siglo XX, nació mi fascinación por los relatos infantiles que a cada tramo reclamaban el “¿y ahora qué?” de la intriga y, encabalgadamente, el encantamiento de infinitos versos repetidos una y otra vez, con voz nacida de un cuerpo que empezaba a advertir su propio ritmo en la inmensidad del mundo. Debieron cambiar muchas lunas para que -con la incertidumbre de mi docilidad púber- el saber escolar me dijera que esos relatos y esos versos formaban parte de una manera de dibujar la vida, y que tenían un rótulo en la taxonomía del conocer; ese nombre recién incorporado fue *Literatura*. Circular por ese mundo fue recorrer un territorio de placer, más bien de goce, un refugio en medio de la sola ruralidad que me habitaba, una ventana que se abría para andar por lugares, gentes, paisajes hasta entonces invisibles. Fue un momento en el que sensiblemente aprendí a apoderarme de todo lo existente viajando por infinitas páginas diversas, esparcidas en los estantes de las bibliotecas, a veces leídas a hurtadillas de la censura patriarcal que por esos años -y durante muchos más para mí y para muchas- pesaba y pesaría sobre nuestro cuerpo hambriento de horizontes.

Ese andar por el mundo de afuera, abierto en abanico no clasificable, casi inefable, por momentos escandaloso en su vertiginosidad, fue modelando mi mundo de adentro y, con ello, el deseo de encontrar otras maneras de hacerlo propio para darle curso y compartirlo con lxs otrxs. Así, pasado el medio siglo, la Literatura empezó a tomar la forma que los estudios superiores le moldean y el placer -si bien nunca del todo suprimido- fue mutando al ejercicio sistemático, analítico, clasificatorio. Fue el tiempo

---

<sup>3</sup> Detrás de esta localización circulan tanto las definiciones de Hommi Bhabha (1998), como las de Arturo Escobar (2010), Enrique Dussel (1996), Antonio Cornejo Polar (1996), Ana Camblong (2014), Ana Pizarro (1995), Tania Franco Carvalhal (1996) entre muchos otros, quienes señalan la pertinencia insoslayable del territorio, no entendido sólo cartográficamente, sino como la pertenencia a “un lugar en el mundo en el que se viven interseccionalidades increíblemente complejas entre la naturaleza y la cultura, entre el espacio y el lugar, entre el paisaje y la acción humana, entre la cultura y la identidad, entre el conocimiento y el poder, entre la economía y la política, modernidad y globalización, y diferencia y mismidad asociadas con la globalidad imperial y colonialidad global” (Escobar, 2010: 24). También algunas páginas por mí borroneadas a través del tiempo (Palermo, 1998, 2001, 2005 a y b, entre otros).

de las “corrientes y escuelas literarias” europeas tardamente adoptadas por lxs escritores (y la crítica) de este lado del Atlántico, según se entendía, en la convicción de que era necesario encontrar los “atajos” para participar de la “modernidad”. Fue el tiempo novedoso de los estructuralismos que dieron cimiento positivo a las ciencias del lenguaje con inevitable traslación a la lectura de los “textos literarios”. Y, a la vez, en simultáneo, discurrir amorosamente fascinada por las páginas de Carpentier, de Lezama, de Cortázar, de García Márquez..., al compás del boom y el destape del socialismo latinoamericano con el vórtice cubano. Después advertiría que tales “maravillas” seguían respondiendo al reclamo exotista devenido desde afuera. Años aquellos de gestación del cuerpo y su fruto inefable, el hijo, de saberes que -mucho después- revisaría desprendidamente; del advenimiento de nuestra Universidad de Salta alentada por el movimiento ciudadano, esta Gran Partera de la Historia.

Poco después habían de llegar “los tiempos de penuria” abonados con muchas muertes físicas y también morales, cuando mi cuerpo re-encarnó en el cuerpo social agostado, exiliado dentro y fuera de su propio territorio. Borrada la letra, silenciado el grito, creció la borradura del cuerpo literario sustituido por la presencia re-existente de “lo real”, realidad que la literatura -aún utilizada como instrumento de combate- quedaba ante mis ojos y mi social dolencia, muy sesgada. Hubo, sin embargo, epifanías: de mi cuerpo gestando otra vida, del encuentro con otras marginalidades provincianas<sup>4</sup>, de la parición de una incierta democracia, la socialización de saberes nuevos aprendidos de “la gente” con la que compartía y, fatalmente, de re-conocer la distancia casi insalvable entre mi cuerpo, el cuerpo social re-asumido y la Academia, ajena a ellos. Momento de poner en entredicho el orden institucional con el desorden de una subjetividad atravesada por múltiples presencias en un cuerpo que ya, definitivamente, no sería sólo mío tanto en el orden del discurso como de la vida.

Es el comienzo de la transmutación de la idea escolarizada de literatura hacia la de “escritura” y los desplazamientos de la “obra” al “texto”, ambas resistiendo los embates de los silogismos impuestos por la nueva importación de científicidad en nuestras “disciplinas”. Años de solapar el “placer del texto” desde el *dictum* de la Escuela de Tal Quel - Roland Barthes (1982) a la cabeza- revisitando a Bachelard (1957) o a

---

<sup>4</sup> A través del Grupo de Estudios Literarios (GEL). nacido en los postrimeros años dictatoriales, tiempo en el que creció una “cultura de catacumbas” Fue ese un esfuerzo por leernos-pensarnos-sentirnos-en-común. Allí se gestarían algunas propuestas formalizadas después institucionalmente (Palermo, Zulma, 1998, 2002, 2004, 2006 entre otros).

Ricouer (1969) o en sus antítesis, disputando en la elección con las marcas del “lugar”: Mariátegui (1969), Fernández Retamar (1981), don Ángel Rama (1985), con la oreja puesta en la voz arguediana llevada por la mano guiadora de Cornejo Polar y, al mismo tiempo, de la tendida por Rodolfo Kusch (1986), dando re-existencia al estar-siendo. Un renovado “conflicto de las interpretaciones”, con algunas infructuosas incursiones en el “método” que imponía la semiótica formal en combate abierto con la crítica social y regional que se esforzaba en aprehender “las diferencias” ocultas en los textos (Palermo, 2002). Escabrosas y contradictorias maneras de entender lo que en ese tiempo interesaba a la Academia.

Todo ello fue la nutriente que alimentó el momento en el que nos re-unimos en esta Facultad jujeña en un abanico heterogéneo de voces y deseos; pequeño grupo que, en un extremo, dejaba escuchar la presencia de una tímida militancia feminista y, en el otro genérico -pero igualmente tensado en rebeldía-, una pasión por la escritura que buscaba alterar con ella el canon de la narrativa *en lugar*. Formábamos parte de un cuerpo social que resistía al logos eurocéntrico con las herramientas que la memoria del saber canónico negaba. Eso que ya estaba inscripto en lo que Aníbal Quijano (2014 [2000]), el peruano entrañable, unas décadas más tarde llamaría *colonialidad del poder*, buscando desatar “el nudo arguediano”. “Nudo” que buscó su desarmado también en esta Casa, en el espacio que quiso abrir – no hace mucho- el Aula José María Arguedas pergeñada por Herminia Terrón, en pos de desanudar la más que secular domesticación de Abya Yala, hecha carnadura y sangre en los pensamientos y la historia de *este lugar del mundo*. En nuestras maneras de “estar-siendo”, como relevara Rodolfo Kusch (1986), esta especie de frontera propiamente andina, en este cruce de maneras de vivir, de amar y de morir en el arraigo andino.

En simultáneo, abreviar en las aguas bajtinianas (Bajtín, 1987 entre otros) en diálogo intenso con entrañables estudiosas cordobesas, transitando por esas mismas insoslayables rutas (en ininterrumpidas páginas de la *Revista E.T.C.*). Diálogo de largo aliento transversalizado por las luchas feministas (Palermo, 2006) y discursos devenidos de otras diferencias (Malkuzynski, 1991) las que, desde los comienzos de este siglo, se expande para alimentar los estudios culturales con el “estallido” que produce el pensamiento lotmaniano (Arán y Barei, 2002).

### **Saberes-en-lugar**

Transito ahora hacia la búsqueda del *conocimiento en lugar* para pensar en las sujeciones que el poder ejerce y conjeturo, convocándolas, a otras formas de hacer/saber capaces de romper con el patrimonialismo que se reproduce a sí mismo indefinidamente, ahogando los proyectos emancipatorios. Digo conocimiento de/en el lugar y digo *geocultura* (Rodolfo Kusch, 1976); búsqueda de reconstrucción de la propia memoria cultural con los soportes que encontrábamos en las formas de hermeneusis construidas por la sociocrítica montpelleriana (Cros, 1986) junto con las propuestas historiográficas (Pizarro, 1993) y comparatística (Franco-Carvalho, 1996) crecidas en la crítica latinoamericana. Búsqueda de un conocimiento/saber situado, pero no limitado ni predeterminado por la materialidad física en la que moramos, sino aquello que da sentido al mundo que habitamos y nos habita en las relaciones y tensiones entre espacio y lugar, entre el paisaje y la acción que sobre él ejerce el “progreso civilizatorio” alimentado por el incontrolable extractivismo –cuyo nombre es hoy en nuestro suelo, “litio”- que diezma la vida humana aniquilando la existencia en el planeta.

Ese es el camino que desde muy temprano muchxs de nosotrxs elegimos recorrer, en el tránsito del cruce epistémico y político del latinoamericanismo a la colonialidad -finalizando el siglo e iniciándose el que transitamos en la quijotesca cruzada contra los actuales molinos de viento (Palermo, 2022). Lugar de enunciación éste que encontró su anclaje en un primer intento de descentramiento de la colonialidad del poder que nos controla, al reconocer la existencia de las múltiples formas de expresión a las que accedemos, al hacernos cargo de la proliferación de muy heterogéneas culturas “otras”, de “otras” creatividades. Es desde entonces que -a impulsos de buscarme en la re-existencia de esas otredades- no hay para mí otra forma de habitar el lugar si no es través de haceres compartidos que modulan no solo mi subjetividad/cuerpo solo, sino a subjetividades/cuerpos transversales como forma política de resistencia.

Decía “lugar”, y digo “territorio” pensándolos -ya no como “regiones”, denominación capturada por un discurso que descalifica - sino como expresiones que dicen de una pertenencia histórica, geopolítica y cultural al propio “suelo”, consolidada en la disputa, más todavía en nuestro tiempo, cuando todas las dinámicas se mueven tensionadas por las presiones hegemónicas de la globalización unicéntrica que niega la existencia de múltiples culturas otras.

## **Habitar la “frontería”**

En estos dolorosos tiempos en los que vamos sobreviviendo lxs todavía privilegiadxs del sistema, ¿qué hacer con nuestros saberes/haceres letrados, sobredeterminantes, para atenuar los efectos de lo que desaprensivamente llamamos “crisis del mundo global”? ¿Podemos dar respuestas no sólo teóricas sino también y, sobre todo, políticas para ir revirtiendo esos efectos? No hay apuestas ciertas si perseveramos en los modos de conocer y hacer que nos atraviesan; necesitamos, contrariamente, ir arriesgando algunos *modos-sentires-pensares en lugar* como propuesta: pensarnos primero en la necesidad de des-prendernos de los controles que rigen nuestras prácticas para generar territorios otros. De leudar el pan del saber de un saber propio; de apostar a crecer en el desgarró, la contradicción y la ambivalencia que nos embarga cuando advertimos que somos subjetividades construidas no por una sola memoria sino por todas las que sostienen nuestro habitar en sus múltiples fronteras. En el vagón de este viejo carromato de las “disciplinas literarias” que es el que acá nos re-une nuevamente, estos requerimientos vienen siendo asumidos lenta pero firmemente desde hace ya un tiempo por el cuerpo institucional de la “literatura”. Así, el cambio de lugar de enunciación crecido no hace mucho en el encuentro formoseño y concretado después en Santa Rosa (La Pampa), que dio un gesto político disruptivo al desplazar el histórico unicentrismo de *LA Literatura Nacional* para multiplicarlo en la construcción de relaciones pluricéntricas. Y ahora aquí, en esta proyección de ese mismo cuerpo institucionalizado, potenciando la mirada descentrada/periférica no sólo en la cartografía sino en el trazado de múltiples espacios orilleros en común interacción. Digo esto y nombro las tramas que se vienen tejiendo en común y desde siempre como estrategias de resistencia y de sostén del *todxs*, en comunalidad, al interior de la Academia- todavía encerrada en los límites de un hacer que no se decide definitivamente a abrir su telar para que se entrecrucen en él los hilos de quienes moran por fuera de su disciplinamiento.

## **Despedida**

En la tercera década de este siglo XXI el mundo está siendo arrasado por los horrores de múltiples guerras: la de una pandemia que no cesa, cuya presencia no es ajena a la apetencia ciega por el “tener más” que globaliza y extrema las diferencias entre

poderosos y oprimidos; la que insiste en el hacer thanático de la siempre y larga confrontación entre sí de las potencias dominantes en el mundo; la de los acosos constantes a las regiones subsumidas y, en éstas, de los gerenciamientos políticos que castigan y mutilan los proyectos que, en procura de un buen vivir, nacen del corazón de sus pueblos soterrados. Gerenciamientos éstos de políticas locales que sólo responden a las apetencias del extractivismo ejecutado por nuevas colonialidades que se ejercen sobre el cuerpo del suelo que habitamos y sobre nuestras vidas chiquititas.

Por eso vuelvo otra vez a preguntarme y preguntarles: ¿será posible pensar ahora, en este presente crítico en el que se arriesga la definitiva extinción de Pachamama - cuando no se trata ya de una especulación ni una amenaza, sino de datos ciertos de la realidad- que haya todavía tiempo para incentivar haceres-pensares-decires que conduzcan a un “mejor vivir”, a un necesario pacha-kuty de salida (Vilca, 2022)? Sólo aspirar a ello nos salva del abismo de la desesperanza.

Por todo esto, reitero, en este tiempo de tanta incertidumbre, es bueno y necesario encontrar-nos en el empoderamiento de las raigalidades, con sus corporalidades específicas, como una búsqueda en la que la mismidad no quede “en-sí-mismada”, sino formando parte del gran cuerpo del común, colaborando en la gestación de una política epistémica para un mundo en el que sea menos difícil el amor.

Así, ya en la despedida, les invito a compartir estas “Instrucciones” que nos dejara, en nuestro mismo suelo, Teresa (Kuky) Leonardi:

Haz leves tus pisadas sobre el campo minado  
Para atravesar el presente no lleves equipaje  
ni vestidos ni dioses ni música  
solo el sueño obstinado que heredaste  
de tanto ausente cuerpo:  
alcanzar al final de un mundo que agoniza  
el horizonte nuevo donde brille  
el corazón fraterno de los hombres.

(en *Incesante Memoria*, 1985)

## **Bibliografía**

Albán-Achinte, A. (2015). *Sabor, poder, saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos del Patía y Chota-Mira*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

- Arán, P. y Barei, S. (2002). *Texto / memoria / cultura el pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Espejo Ediciones.
- Barthes, R. (1983). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais*, Madrid: Alianza Ed.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Camblong, A. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- (2014). *Habitar las fronteras...* Universidad Nacional de Misiones: REUN.
- Cornejo Polar, A. (1996). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología, sociedad*. Madrid: Gredos,
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la cultura y la liberación*. México: UNAM.
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugares, movimientos, redes*. Popayán: Universidad de los Andes.
- Fernández Retamar, R. (1981). *Para El Perfil Definitivo del Hombre*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Franco Carvalhal, T. (org.) (1996). *O Discurso Crítico na América Latina*. Porto Alegre: UNISINOS.
- Guerrero, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, N° 3: 237-242.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro Ed.
- (1986). *América Profunda*. Buenos Aires: Editorial Bonus.
- Malkuzynski, M. P. (Ed.) (1991). *Sociocríticas, Prácticas Textuales, Cultura de Fronteras*. Amsterdam: Rodopi.
- Mariátegui, J. C. (1969). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Palermo, Z. (Coord.) (1998). *Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino*, Montpellier: Université Paul Valéry, CERS.

- (2002). *Texto cultural y construcción de la identidad. Contribuciones a la interpretación de la "imaginación histórica"*. Salta- Siglo XIX. Universidad Nacional de Salta: CEPHIA-INSOC, Avances de Investigación N° 2.
- (2004). *Culturas locales / Diseños globales. Para una reconfiguración de las "Identidades"*. Actas Congreso Internacional *La Cultura de la Cultura en el Mercosur*. (Vol. 2). Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta: 1152- 2020.
- (2006). *Cuerpos(s) de Mujer. Presentación simbólica y crítica cultural*. Universidad Nacional de Salta y Ferreyra Editor.
- Palermo, Z. (2000). La cultura como texto: tradición /innovación. En *Sociocriticism, XIV 2, Dossier Culture et Discours de subversión* (pp. 61-80). Montpellier: Univ. Paul Valery, CERS.
- (2001). Estudios culturales y epistemologías fronterizas en debate. En E. Coutinho (Coord.). *Fronteiras imaginadas. Cultura nacional / teoría internacional*. (pp. 169-182). Ed. Universidad Federal de Río de Janeiro.
- (2005a). Epistemes emergentes en la periferia latinoamericana. En M. Soriano (Org.). *Théories critiques et littérature latino-américaine*. (pp. 19-48). Montpellier: Université Paul Valery: CERS, Colección Imprevue:
- (2005b). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción Editora.
- (2006). Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? Revista *Acta Poética. Marie-Pierrete Malkuzynski, in memoriam*. N° 27-1. UNAM: 213-244.
- (2022). Aníbal/Alonso Quijano. Los Quijote y los molinos de viento. *Otros Logos*. (pp. 56-73). Revista de Estudios Críticos, Universidad del Comahue: CEAPEDI.
- Pizarro, A. (Org.) (1993). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. (3 vol.). Sao Paolo: Memorial.
- Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Z. Palermo y P. Quintero, *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. (pp. 110-160). Buenos Aires: Ediciones del Signo. Colección El Desprendimiento.
- Rama, Á. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.



Revista *E.T.C. ensayo - teoría – crítica* (1990 -1999). Publicación del Club Semiótico,  
Córdoba: Alción Editora.

Ricouer, P. (1969). *El conflicto de las interpretaciones*. México: FCE.

Vilca, M. (2022). *Espacios, identidades y saberes en el sur de los Andes*. San Salvador  
de Jujuy: EDIUNJu

## De la sombra a la luz. Escritoras argentinas, siglo XXI: cuerpos, tramas y traumas

Liliana Massara

Universidad Nacional de Tucumán

elemme13@gmail.com

*“...solo hundiéndose hasta el fondo de su propia condición para hacerla florecer como una especie deslumbrante y desconocida, solo dándole forma a esta nueva especie con pasión, con odio, con infinito amor, [...]una mujer hará surgir esa libertad extrema [...] que tal vez un día será su propio genio”*

*Liliana Heker*

*“Un escritor es como ‘un perro oliendo las huellas que el mundo deja, dice el cineasta Alexandre Kluge, alguien que con cierto olfato, emoción y mucho amor por el detalle, imagina lo que pudo haber sido”*

*María Teresa Andruetto.*

### **Travesías femeninas: empujar la voz al mundo**

Hubo tiempos de mudez; otros tiempos de luz tenue en la voz femenina, y luego de varios intentos en el siglo XIX, aparece alguna figura desafiante. Su historia proviene del anonimato gigantesco, de resignaciones involuntarias, del desvalor, aún gestado en sus entrañas, por aquellos hijos de su vientre, devenidos estructuras patriarcales. La lucha estuvo y está en el propósito de ser voz, presencia y cuerpo para dar batalla ideológica a la desigualdad, al enquistado y desproporcionado binarismo hombre/mujer que atestiguan la historia y las políticas culturales que tuvieron a la situación de la mujer en estructuras similares a las comunidades colonizadas, devenidas, con los siglos, prácticas sociales en busca de la libertad de género.

Cuando, paulatinamente, la voz fueron voces salidas del silencio obligado, y el cuerpo resistió a ser objeto sexualpreciado o estigmatizado, se inicia un proceso de transformación del ser cultural femenino (incluido el ser escritora), al que la mujer construye de sí para sí; no, a partir de lo que se le impone, sino de una actitud

desafiante a través de una escritura que representa el “yo” de la mujer empadronándose no ya en la norma, sino en la diferencia de esa norma.

En la evolución, la mujer rompe el orden simbólico que rige la “ley del padre”; traza en el andar histórico/cultural un proyecto de acción identitaria entre cuerpo y mente, en estrecha relación para constituir lo femenino, en tanto sujeto habitado por sí mismo y no por el “otro”; sujeto que se nombra, que se hace palabra en y a través de la escritura, que deja de ser sombra en relación a su participación en contextos político/sociales; cuerpos que avanzan hacia nuevos posicionamientos y paradigmas; un cambio epistemológico mediante acciones que, con continuidad y persistencia, comienzan a extrinsecarse mediante caminos diversos que se puede metaforizar con aquella conquista del “cuarto propio”, contenedor de la intimidad, sostenedor del pensamiento, de la imaginación y de ser en el tiempo.

La mujer en tanto escritora se ha consolidado entre los avatares desarrollados por un orden hegemónico patriarcal; sus discursos emergen casi al final del siglo XIX, adquieren presencia notable sobre todo en la poesía, entrado el nuevo siglo con mujeres como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, entre otras. Lejos está aquella irónica reivindicación, tremendamente narcisista, que molesta aún hoy, cuando se lee lo que expresó Octavio Paz: “Sor Juana será varón o no será nada”, lo que denota pulsiones en exceso patriarcales.

La resistencia no claudica, y la historia verá a colectivos de mujeres en el acontecer social, ya no serán solo las esporádicas cultoras, provenientes de la elite como Victoria Ocampo, las que saldrán a la luz en la sociedad. Hay un presente de puertas abiertas hacia el campo de la cultura, y la mujer, en tanto partícipe activa, se desenvuelve en múltiples disciplinas; es acción permanente, fuerza y resistencia, sin necesidad de apelar a obligados seudónimos<sup>1</sup>; sin embargo, el paradigma asentado en las oposiciones binarias entre yo/el otro, entre hombre/mujer, entre ley/caos, parafraseando a Derrida, persiste; Cixuos, además, lo ve como figuras del poder patriarcal.

Continúa lucha por tener relaciones socioculturales equitativas, tan así es que el posicionamiento actual de la mujer, buscando equiparar jerarquías con el hombre, genera en el presente, trágicas acciones representadas, por ejemplo, en los

---

<sup>1</sup> En la historia de los discursos, la figura de Sor Juana es fundacional porque con ella se comienza a intervenir de otro modo en el espacio cultural, no solo porque quiebra con el barroco español, sino porque lo redefine desde un posicionamiento latinoamericano.

femicidios que la literatura actual ya no susurra, sino que escenifica con un fuerte anclaje en lo referencial para decir sobre la propiedad del cuerpo de la mujer, mediante un principio de propiedad del patriarcado, todavía vigente en las sociedades universales.

### **“Los caminos de ida en las generaciones de escritoras en postdictadura”**

En la Argentina, a partir de los años 90, las producciones de las escritoras reaparecen con mayor empuje y apoyo de la sociedad lectora, con otras propuestas estéticas y discursivas para representar no solo lo político sino las relaciones socioculturales, las tramas de poder entre mujeres y hombres tanto a nivel público como privado.

En producciones de las últimas décadas, se lee acerca de los procesos de redefiniciones de la mujer ante la sociedad a través de estructuras vitales de confrontación con normativas patriarcales, en las que, a pesar de los vientos de cambio, se visibilizan situaciones de subordinación, discriminación, y marginalidad.

Las mujeres unen la voz para conformar un lugar propio y reafirmar la identidad de género<sup>2</sup>. Se advierte la permanencia de discursos en litigio donde se revalúa y redefine el concepto del ser mujer y su posición, finalizando el siglo XX que ha dado figuras trascendentes en la creación literaria femenina, mediante la producción de textos con estéticas y estrategias variadas, que van desde lo autorreferencial, crudeza en la apelación al realismo, a otras formas más desafiantes, opacas, simbólicas, metafóricas, sin resignar el trabajo con el lenguaje, sin reprimirlo, para abarcar un discurso que vincule a la literatura con las “inflexiones” de género para representar la situación cultural al momento de enunciación del trabajo textual<sup>3</sup>, trazando diferentes tramos entre la historia que fue y la historia que vendrá.

---

<sup>2</sup> Género como las implicancias socioculturales, el lugar según su sexo biológico.

<sup>3</sup> Me permito hacer una síntesis acotada de escritoras precursoras argentinas del siglo XX. Entre las nacidas a principios de este siglo: Victoria Ocampo (1890-1979) sobre todo como intelectual y gestora de la cultura, pero con novelas autobiográficas y testimoniales desafiantes para la época. Alfonsina Storni (1892-1936), poeta y feminista capaz de romper con las convenciones impuestas. Silvina Ocampo (1903-1993), hábil narradora en el género cuentos. Norah Langue (1906-1972) audacia e inteligencia que compartía en un espacio de hombres entre los que estaban Borges, Bioy Casares y su esposo, Oliverio Girondo. En el ámbito de literatura y política, Beatriz Guido (1925-1988). Griselda Gambaro (1928) no solo en la novela sino en el teatro con representaciones de espesa deshumanización, crueldad, perversiones logradas desde lo alegórico compuesto con hábiles estrategias. Martha Mercader (1926-2010), en la línea de la novela histórica; Angélica Gorodischer (1928), voz fuertemente feminista; María Elena Walsh (1930- 2011), poeta, cantautora excepcional, novelista Todas ellas, quien más, quién menos quiebran la linealidad temporal, cuestionan la sociedad,

Un nuevo mapa literario diagrama la escritura de mujeres de un primer período, nacidas entre los años 50 y 60, que son testigo y parte de la última dictadura. La producción narrativa es diversa, no hay exclusividad de una gráfica íntima y autobiográfica -entendida como historias de vida- sino que se afincan, además, en lo político/social. Estas dos líneas - la íntima y la política- se continúan en el tiempo, en la conformación de un campo literario que procesa voces de mujeres que filtran tramas traumáticas, acuciadas por el espanto de la última dictadura y por la descomposición de una moral infecta que se desprende de esa década a través de acciones abusivas, encalladas en silencios a los que la literatura da voz de alarma a través de diferentes registros literarios.

Con el regreso de la democracia, el cuerpo femenino se predispone a hablar, a nombrar. Son voces que refractan aquellas resistencias ideológico-políticas; en los años 90, afloran diversidad de relatos sobre hechos padecidos entre cárceles y exilios: tendencia de una línea discursiva que se remonta a las consecuencias de los castigos ideologizados; narran los traumas, resultantes de la década “negra” sellada en el cuerpo de muchas mujeres que no dejan resquicios vacíos en el relato, sino que lo recargan mediante estrategias desafiantes por medio de un lenguaje con excesos, algunos entre elipsis y metáforas, otros con el referente al desnudo; textos que provocan, ponen en palabra los trastornos emocionales postdictadura, las afecciones y los desequilibrios a partir de una subjetividad “a flor de piel”; cuerpos castigados, quebrados y amordazados por la dictadura, con proyecciones traumáticas en este presente que denomino de “nuevos desaparecidos”.

Lo íntimo y lo político tienen una continuidad que atraviesa toda la década de los 90, y no se agota, persiste en el nuevo siglo, pero sumando otra línea temática, la de los feminicidios, la de los cuerpos desaparecidos, y no solo por razones de poder político,

---

a veces socavando el decir directo y proporcionando un tipo de lenguaje que trasluce un reposicionamiento de la mujer para abordar ciertas temáticas. Con esta selección, que puede tener una cierta arbitrariedad, muestro de qué modo las mujeres que escribieron en el resto del país no fueron tenidas en cuenta por las Historias o Panoramas de la Literatura Argentina. Agrego algunos nombres de la región NOA, a la que pertenezco: Clementina Rosa Quenel, *El bosque tumbado* (1951) una santiagueña olvidada; Alba Defant, tucumana, *La maraña* (1976); Alba Omil, tucumana, *Historias de mujeres y de hombres* (1965); Leonor Pichetti -jujeña-, *Los pájaros del bosque* (1964), *La palabra mágica* (1966); Libertad Demitrópulos, *Los comensales* (1967), *La flor de hierro* (1978), *Río de las congojas* (1981) y muchas otras; una jujeña sí estudiada en su región, pero sin el alcance nacional merecido, como otras, por ejemplo, la salteña Liliana Bellone, premio Casa de las Américas con *Augustus* (1993).

sino por arbitrajes neocapitalistas de índole económico, y, como resultado de una sociedad patriarcal que se resiste a los cambios de paradigmas culturales. Convive con esta impronta de actos de bochorno e inmoralidad sobre los cuerpos, una perspectiva psicoanalítica<sup>4</sup> y una línea de tenor testimonial que se manifiesta, sobre todo, en la generación que nace en Argentina, a partir de los 70, y que reciben restos de las memorias de la dictadura por medio de los relatos de la historia no oficial, de las versiones orales, de familiares, o de quienes sobrevivieron para contar los impiadosos hechos de la última dictadura; o de la desazón en el presente de “colonizar” cuerpos como territorios de apropiación absoluta.

En estos “caminos de ida” hacia la evolución cultural de los paradigmas de género, la escritura de mujeres de generaciones de postdictadura”, en democracia, amplía el campo creativo y reposiciona la literatura a partir de variables estéticas que apelan a las relaciones historia / ficción, a las narrativas del absurdo, al fantástico, a lo siniestro, construyendo un extenso mapa literario. Cito a *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos y *Cambio de armas* (1982) de Luisa Valenzuela, considerándolas obras que dan el puntapié inicial para las décadas que vendrán. Las autoras, por estas épocas, no solo se atreven a elegir otros temas, sino que afianzan sus conocimientos y atraviesan fronteras teóricas. Son textos caracterizados por su heteroglosia, simultaneidad de tiempos, la parodia, la alegoría, también la alienación a partir de teorías que causaron polémicas, sobre todo con el ingreso de cuestiones controvertidas alrededor del tratamiento del cuerpo -Julia Kristeva, Hélène Cixous- que componen núcleos centrales en los discursos de algunas escritoras<sup>5</sup>, y, simultáneamente, se suma una tercera línea, experimental que expone una preocupación puramente formal<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Importantes poetas como Olga Orozco (1920-1999), Alejandra Pizarnik (1939-1972), Sara Gallardo (1931-1988) atravesada por las injusticias y las problemáticas de clase, y Luisa Valenzuela (1938) ambas, a su modo, utilizando el humor, pero la última destacándose en las formas del erotismo; Marta Lynch (1925-1985), metida en lo íntimo y privado; Elvira Orphée (1930-2018), narrando dolores y decepciones humanas; Sylvia Molloy (1938), explorando la cuestión del lesbianismo. Una lista incompleta, por cierto, ya que hay tantas, muy valiosas, y muchas de las diferentes regiones del país, desconocidas. A esta sintética cartografía se sumarán escritoras nacidas después de los años 50 y las más jóvenes, después de los 70.

<sup>5</sup> Autoras como Liliana Heer con su novela *Bloid* (1984), Ana María Shua en *Los amores de Laurita* (1984), Tununa Mercado en *Canon de alcoba* (1989), Sylvia Molloy en *Breve cárcel* (1981).

<sup>6</sup> Escritoras como Vlady Kociancich en *La octava maravilla* (1982), Alina Diaconú en *Cama de ángeles* (1983), Reina Roffé en *La rompiente* (1987), entre otras.

Estos procesos escriturarios tienen continuidad iniciando el año 2000, donde las ficciones insisten en la fragmentación, el eclecticismo, la heteroglosia, la parodia y el pastiche, propios de los espacios generados por la posmodernidad; son años que se desabastecen de ingenuidad y de romanticismo tradicional, son carnales, corporales, escrituras nada ingenuas que asumen concretamente la polisemia, si bien persiste la línea de la novela histórica<sup>7</sup>, lo cierto es que hay otra línea que se posiciona, subvierte, transgrede y rompe con aquellos formatos tradicionales de un realismo ordenado, descriptivo e intimista, que, sin embargo, en la actualidad revisitado por muchas escritoras; en el NOA, por ejemplo, María Lobo con su última novela autobiográfica, *San Miguel*<sup>8</sup>, y otras que me interesan en esta oportunidad, como la santiagueña, Marcela Alluz, a la que selecciono entre las narradoras nacidas en los años 70, precisamente porque los formatos de su escritura y su estilo revisitan las novelas del siglo XIX.

Hacia fines del siglo pasado, se incorporan al campo literario, novelas de Sylvia Iparraguirre, Matilde Sánchez, Esther Cross, María Negroni, María Teresa Andruetto, María Moreno, Cristina Feijóo, las salteñas, Liliana Bellone, Gloria Lisé, Ana Gloria Moya; las tucumanas, Sara Rosenberg, Claudia Solans, Gabriela Bosso, la riojana Cecilia Pagani, dentro de un listado que crece. En todas ellas, reaparece una forma de estilo íntimo, autorreflexivo; el redescubrimiento y la percepción de sí mismas, de sus cuerpos, de su entidad cultural, a la vez que proyectan sus discursos desde una línea sociopolítica; algunas, con rasgos detectivescos como en *El dock* (1993) de Matilde Sánchez, *Crónicas de alados y aprendices* (1995) de Esther Cross, *Memorias del río inmóvil* (2001) de Cristina Feijóo; María Teresa Andruetto con *La mujer en cuestión* (2003) u otras vidas en exilio que transportan múltiples existencias cruzadas, entre frustraciones, fracasos y fragilidades identitarias como ocurre en la novela de Liliana Bellone *Fragmentos de siglo* (1999), Gloria Lisé en *Viene clareando* (2005), entre otras.

Hasta aquí, un mapa abreviado y a la vez diverso, en el que conviven diferentes generaciones de mujeres que publican en posdictadura; un mapa/río con muchos afluentes, con un campo literario que, por supuesto, canoniza a escritoras rioplatenses,

---

<sup>7</sup> María Rosa Lojo escribe *Una mujer de fin de siglo* (1998) -vida de Eduarda Mansilla-, o la historia de Manuela hija de Rosas en *La princesa federal* (1998); María Esther de Miguel con *El general, el pintor y la dama* (1996), Silvia Miguens con *Ana y el Virrey* (1998), entre otras.

<sup>8</sup> Lobo, M. (2022). *San Miguel*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Qeja ediciones.

Liliana Bellone ya había obtenido en Premio Casa de las Américas -1993- y la crítica rioplatense no la suma a sus lecturas; relativa es la incorporación de Sara Rosemberg, y la reciente reivindican a Libertad Demitrópulos a 100 años de su nacimiento, escritora jujeña, autora de *Río de las congojas* (1981) que tendría que permanecer en el podio de las escritoras argentinas célebres y canónicas.

Más allá de estas cuestiones centro / periferias que repercuten negativamente dentro del sistema literario argentino, al no reconocer y dar lugar a la producción de otras “regiones literarias” del país, mi propósito es destacar la variedad de publicaciones que ingresan al siglo XXI, manteniendo la convivencia de las líneas mencionadas, aunque algunas más ancladas que otras en lo político-social, pero con la presencia de una maquinaria narrativa interesante en su heterogeneidad y en su visión de una sociedad altamente violenta e inmoral. Son producciones que revisitan la corrupción de la época menemista, por ejemplo, o, la de este presente de desbordes morales, vacío metafísicamente, vacío de espiritualidad, agresivamente desalmado, con comportamientos animalizados, hasta siniestros.

Advierto también, dentro del corpus conformado a través de mis lecturas, que, de las generaciones nacidas entre los 70 y 80 del siglo pasado, permanece la producción de obras que ficcionalizan historias que resisten el olvido; la memoria sigue batallando contra el olvido, reaparecen traumas como restos del pasado próximo, restos pegados al cuerpo; cicatrices corporales que permanecen en la piel y mentes que no superan los ultrajes del cuerpo y la destrucción de sus identidades.

A partir de un campo complejo y variado de discursividades y temporalidades, he seleccionado para esta oportunidad ( y como toda selección es arbitraria) a escritoras que publican a partir de la primera década del siglo XXI, que representan a mujeres y sus roles en la sociedad, mediante un imaginario que proviene exclusivamente del Noroeste: Marcela Alluz, santiagueña de origen, radicada en Córdoba; Cecilia Pagani de La Rioja; Lucila Lastero, nacida en Buenos Aires, radicada en Salta desde su infancia, actualmente en Buenos Aires; y Gabriela Bosso, tucumana.

### **Escritoras del noroeste en el sistema literario argentino. Entre tramas, traumas, voz y cuerpo**

En las novelas de Marcela Alluz hay un componente en sus textualidades que me recuerda a las novelas populares, de índole mediático, por lo que apelo a Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985-2000).



Marcela Alluz<sup>9</sup> comienza a publicar a partir de 2012 su primera novela. En su producción (2012- 2019), se evidencia una preocupación sobre la posición cultural de la mujer; lo femenino vs. feminista trasunta el espacio narrado, la identidad de la mujer, su mundo subjetivo constituido y pensado desde la conformación biológica y cultural -cuerpo/sociedad-. Su estar en el mundo -sus protagonistas, todas mujeres y algunas escritoras-, tratan de ser por sí mismas y no por los otros. Muchos de sus personajes constituyen una especie de laboratorio de la mujer, especialmente *La otra de mí* (2015), con aportes del psicoanálisis que le permite construir mujeres desmembradas, escindidas, como en *Mal de muchas* (2019), centrada en relaciones conflictivas madre/hija. La matriz “madre” se incorpora en varios de sus textos, a veces de forma lateral, a través de diferentes perspectivas que entroncan con prácticas confrontativas, de no identificación parental, combativas, propias de la relación madre/hijas, al decir de Freud.

Los sujetos que construye la autora atraviesan un ir y venir, prueba/error, marcha/contramarcha a fin de liberarse de mandatos, de ser en sí y para sí; confrontaciones entre géneros sexuales para evitar que ese “otro” anule identidades, o aplane conductas vitalmente sociales, donde lo amoroso trastoca todos los cuerpos femeninos, los desbalancea en existencias frustradas, desengañadas, dolorosas, desencontradas, que epistemológicamente se vinculan al populismo cultural, y que no pretendo descalificar, sino que, me recuerdan, por momentos, a lo que fueron las novelas por entrega en el siglo XIX, a lo que fueron las novelas televisivas de Migré o a las novelas turcas en el presente, con tendencia al formato del “culebrón”, con intensas acciones sentimentales de características melodramáticas, que un público espectador variado no solo ve sino que también lee, caso de esta escritora.

¿Por qué gustan las novelas de Alluz en la actualidad? Quizás porque las historias se transmiten por procesos de escritura claros no confusos, porque son candorosas y pasionales, porque sociológicamente apuntan a la realidad del hombre común. Es evidente que sus formatos no responden al canon que constituye el campo académico, a una línea de la intelectualidad que tal vez las marca dentro de una insuficiencia literaria, pero lo cierto es que el lector común/adicto las consume, y un lector de formación profesional universitaria, pero desde fuera de la academia, también. Creo

---

<sup>9</sup> Marcela Alluz (Santiago del Estero, 1971), radicada desde 1994 en Córdoba, escribió *Contigo en la distancia* (2012) y *El dueño del río* (2014) con material de la época vivida en su lugar de origen; *La otra de mí* (2015) y *Mal de muchas* (2019); además, un conjunto de cuentos, *Mujeres atragantadas* (2020).

que es una consecuencia de la interconexión con la televisión y con ciertas plataformas muy activas que promueven este tipo de productos, clasificándolas, las editoriales, dentro de la línea de los *bestseller*.

Alluz apuesta al vínculo reactivo frente a fuerzas vitales de la cultura machista; sus personajes mujeres (no todos porque diseña un mapa histórico entre épocas, donde la tradición patriarcal está sellada en algunos cuerpos femeninos) reaccionan; hay una búsqueda representada en estos actos que incluyen prácticas a veces no éticas, traiciones, infidelidades, desmembramientos familiares, apatías religiosas, para no reprimir/se y ejecutar el deseo a modo de realización o posesión de un amor como ocurre en *Contigo en la distancia* (2012) -letra de un bolero- en la que se transgrede una prohibición de la palabra autorizada, la del padre. Son novelas que refractan generaciones diferentes pero expuestas y desafiantes, cada una a su modo, donde está el logro por la rebelión, no por la sumisión; por el acto de rebeldía, por el movimiento, no por el estatismo; mujeres que prueban acierto/error, diferentes del modelo femenino patriarcal, apostando a una sociedad que reposicione el lugar de la mujer desde la resistencia a los mandatos patriarcales. La desobediencia es el eje isotópico en estas novelas.

### **El sujeto mujer hablado en la escritura**

Son cuerpos que se liberan, no solo en la intimidad, escriben, toman la palabra, exteriorizan su pensamiento, sueltan la imaginación, son dueñas de su tiempo, de su cuerpo, el amor las atraviesa”, se rigen por los sentimientos a veces melodramáticos y por “tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral, formato al que Sarlo en *El imperio de los sentimientos* les atribuye ‘la felicidad (aunque narren la desdicha)’, porque les dieron felicidad a sus lectores”, y continúan dándola.

Sus primeras dos novelas: *Contigo en la distancia* y *El dueño del río*, apuntan a la localización de la palabra, a lo autobiográfico, como espacio de fondo de Santiago del Estero; no se detiene en su geografía, la nombra para darle identidad al espacio, pero con justa precisión; le interesa el proceder de esos sujetos que rondan por esas tierras inhóspitas de Santiago, según la identidad cultural que los atraviesa, la de la mezcla entre sirios y criollos. El discurso se inclina a la descentralización cultural, quebrar las hegemonías, convivir con dos culturas, aunque unidas por quiebres con los paradigmas masculinos.

Reconocerse en la proyección de sus orígenes, consciente de la marginalidad geocultural que los define como sujetos y a Alluz, como escritora, deslizándose desde los márgenes, los de una provincia, y desde zonas fronterizas de la cultura: lo popular, el testimonio, lo epistolar, el melodrama, construyendo esas zonas “otras”, en tanto se desprende de lo vedado, de los paradigmas provincianos, sobre todo en la relación cuerpo/sexualidad/erotismo, alejada de los sentimentalismos de la tradición novelesca romántica del siglo XIX y principios del siglo XX, narraciones que representaban mujeres doblegadas al amor, a la familia y a la fe religiosa que el discurso revoca como ciertos tópicos devenidos recetas de cocina, bordados en las tardes junto a la abuela, etc. Es la mujer que se libera y se busca desde la piel, ama, es fiel o no, se apasiona, es amante, profesional o administrativa; no acompaña el mandato del amor conyugal para toda la vida, (aunque hay pasajes de nostalgia con ciertas formas universales occidentales que conviven con las variantes más desafiantes de su discurso). Manifiesta rechazo a las fórmulas femeninas tradicionalistas de la procreación; por oposición, busca afirmarse en sí misma, en la apuesta al deseo, y, aunque refracta “las puertas adentro”, no hay idealizaciones, sino que plantea situaciones confrontándolas, a través de claro/oscuros de las relaciones afectivas y familiares, en la rutina de la casa, en las prácticas hogareñas. Hace una puesta en escena de la realidad atravesada por sujetos femeninos que desenmascaran subjetividades

Alluz construye relaciones tormentosas e inauditas, reivindicando formatos de la pantalla chica, apelando a la “cultura de masas”, sobre todo, apuntando a liberarse de paradigmas de la “alta cultura” para hacer, decir y decidir con identidad propia. Ana dice en *El dueño del río*:

La maternidad no es instintiva, lo sé. Es electiva.

No hubiese podido si fuera así, desabrojarme de mi primera hija y amar luego locamente al segundo. Las circunstancias nos dibujan el destino y yo he comprobado en carne propia, en carne viva, que somos hijos de la cultura que nos modela (Alluz, 2014, p. 43).

A partir de un lenguaje conversacional, en ocasiones, contaminando su discurso por la canción popular y formas de la novela rosa, se aleja de las conductas ejemplarizantes, lejos de los cánones centrales que conforman los listados de la academia, para legitimar su voz desde una periferia, apelando a los formatos populares.

Estas mujeres que actúan por acción/reacción, que pierden la mudez, comienzan a ser visibles. Sujetos fuera de la norma, del paradigma patriarcal, con rasgos neuróticos, porque el propósito es mostrarse diferente, como lo que son, reprobando mandatos y saberse un “otro”<sup>10</sup>. Alluz intensifica la presencia de un “cuerpo sexuado”, representado por las hijas de Omar en *Contigo en la distancia*. La escritora se remite a ese cuerpo dado biológica y psicológicamente que deviene natural; estos comportamientos generan las tensiones con el modelo impuesto; ya no es la “mujer de humo” del siglo XIX, sino que construye otro patrón femenino como se advierte en *La otra de mí* (2015) novela de quiebre y borramiento de identidades (hijos robados y años después devueltos, con restos de la dominancia político-social de la dictadura), desdoblamientos y descentramientos de cuerpo y mente en la que mediante su rebeldía es la mujer que sufre pero que no se resigna, en su propio devenir va a reconocerse como mujer: “Yo recuerdo lo que quiero, lo demás... lo demás que se vaya al infierno, que dance en el averno de la inconsciencia y se quemé cuerpo adentro” (Alluz, 2015, p. 85).

#### **“Un nuevo estilo generacional”: cuerpos, traumas, memorias**

Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011) sostiene que “el peso de los muertos atormenta la conciencia de los vivos”<sup>11</sup>. Al respecto, y en el marco de generaciones relativamente cercanas que escriben en postdictadura, las autoras del noroeste mencionadas se interesan por la injusticia social, surgen escrituras en la zona que manifiestan un compromiso político que trasciende las problemáticas de género con “un nuevo estilo generacional” al decir de Mannheim<sup>12</sup> que retienen en la memoria la tremenda derrota de una generación de jóvenes activistas políticos y registran otras pesadillas sociales como consecuencia del mundo que fue y del que llegó, cargado de incertidumbres, con un descarnado materialismo, y el poder agresivo de la economía y de la posesión de bienes centrado en el poder, en función de lo que se tiene más que la posición de un linaje o abolengo.

---

<sup>10</sup> Por momentos roza modos de los guiones de las telenovelas, o se acerca a los formatos de escritoras latinas (diferenciando estéticas, pero con el tono melodramático que recuerda, la *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende, *La última noche que pasé contigo* (1991) de la cubana Mayra Montero, novela rosa y eróticas, entre tantas otras de finales de siglo XX).

<sup>11</sup> Elsa Drucaroff, (2011), *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura, Buenos Aires, emecé, p. 156.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 159.

Surge un grupo variado de escritoras en el NOA de variadas edades, con otras preocupaciones, con autoconciencia, con una nueva sensibilidad, al mirar la sociedad que las rodea, sin “torres de cristal”, que refractan otros padecimientos traumáticos también devenidos cuerpos desaparecidos, identidades quebradas u ocultas, muertes, violencias y violaciones del cuerpo femenino y de la ley. Son escritoras no hegemónicas, con pocas obras publicadas, como Cecilia Pagani, Gabriela Bosso, Lucila Lastero.

A pesar de la lejanía con la última dictadura hay preguntas sin respuestas, hay dolor, hay el período menemista que con su “hipertrofia” arrastra la política como un negociado empresarial, con el desembarco de una mayor corrupción, vigente y reiterativa en el presente de esta sociedad negociadora de vidas, de exclusiones, de desposeídos por la pobreza y la denigración mediatizados en los actos de violencia humana. Un período de fracasos constitucionales llegado el 2001; un presente que atraviesa agudas corrupciones, terribles males para la sociedad, que se diferencian de los traumas que refractan los años 90, muy politizados, pero estas producciones son tremendamente inquietantes, con la construcción de traumas profundos, resultantes de cuerpos “colonizados”, sin valor existencial, que narran las amenazas que cercan al siglo XXI, como consecuencia de los errores, del fracaso, y de las muertes del siglo anterior, sumando otras muertes, de índole social con implicancias políticas, muchas veces.

Una generación heterogénea en años de vida y en miradas sobre la historia y la sociedad, una generación que rompe con las periodizaciones tradicionales, que se manifiestan cada determinada cantidad de años, en lo que acuerdo con Drucaroff cuando define que las generaciones no van con la edad sino con la sensibilidad frente a la realidad:

grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico, conjunto de personas que intentan protagonizarlo en algún aspecto, en este caso, el de la producción literaria. [...] un tiempo – espacio construido por gente en sociedad [...] viven experiencias relativamente comunes, producen saberes relativamente compartidos y se plantean problemas relativamente similares. Una generación es un espacio de pertenencia histórica, y, sobre todo social, [...] En ese espacio se intercambian experiencias públicas o privadas, hábitos, modas, consensos, debates conflictos (2021, pp. 169-170).

Hay en las escritoras seleccionadas, una mirada consecuente con el entorno, con las experiencias que acarrearán de la sociedad. En el caso de Cecilia Pagani, de La Rioja, cuna del menemismo, con la novela *Cautivos* (2018), una joven raptada por un militar que “pronto adquiere una palidez que espanta”, “el miedo la corroe” (p. 29). Este miedo es puente que une al pasado, está vivo, se filtra en estas otras temporalidades que colonizan cuerpos, los oprimen, los someten en extremo. Un rapto y un cautiverio que estremecen por tenebrosas prácticas, por el abismo doloroso que se genera en la joven raptada y luego embarazada por actos de violación; otras formas de construir el siniestro que está presente en discursividades actuales en la narrativa de mujeres.

La producción de Marcela Alluz conforma otro clima dentro de estas generaciones de escritoras, (sin hacer juicios de valor) centrado en el reposicionamiento de la mujer, con procedimientos y tonos diferentes, despolitizados, no capturados por las hostilidades políticas, sino por estructuras socio-culturales apegadas a antiguos paradigmas de las que el discurso reniega y resiste. A diferencia, en Cecilia Pagani, Lucía Lastero y Gabriela Bosso, el discurso está politizado, hay entre ellas un punto de unión en lo traumático y en el padecimiento de los cuerpos desde diferentes razones socioculturales; prácticas criminales por cuestiones de género; cuerpos capturados, invadidos, violados o asesinados. Gabriela, el personaje de *Cautivos* es una adolescente secuestrada junto a acontecimientos contradictorios, sin límites, descontrol, obsesión en la posesión de los cuerpos, casi como actos de la novela del absurdo, pero a la vez real.

En *Interiores* (2020) -Premio literario Provincia de Córdoba, 2019- una muerte, un velorio y un pasado que regresa en la memoria de Nora, en la búsqueda de su identidad, de una verdad, posible razón de la pérdida y desaparición de su madre. Es la historia de una estructura feudal moderna, con empresarios poderosos financieramente, y con origen oscuro, pero respetados por una sociedad manipuladora de sujetos y subjetividades, en la que asesinan sin remordimientos. Otro concepto de “desaparecidos” se gesta en estas actuales sociedades sedientas de dinero y ambiciones. Novela que, dividida en tres partes, es narrada por tres mujeres, entre ellas, Nora, la hija de madre desaparecida, Lilian, la esposa de su padre y Elba, su abuela /supuesta madrina de crianza.

En *Las Preciosas* (2022), un llamado despierta a Malena una madrugada y posteriormente desata una serie de nudos narrativos que conducen a los recuerdos de la niñez en el mar, Villa Gesell, escenario de prácticas violentas donde aparece el

miedo, el abuso sexual, el secreto, y que “de esto no se hable”, jóvenes amenazadas y la culpa injusta, expuesta a la arbitrariedad de un padre/patriarca que le exige el silencio de esa historia en la que Malena es inocente pero “chivo expiatorio” de conductas enfermizas e hipócritas dentro del mismo clan familiar, abusando y amenazando injustamente. Roza lo policial, el melodrama, que revive aquella novela tan mediática como fue “María de nadie”, personaje entregado a su destino, como estas jóvenes destinadas a los desatinos de un padre y a la perversión que convive entre ellos, dentro del entorno familiar.

Cecilia Pagani construye un conjunto de tres novelas con escenarios de horror, novelas que estremecen a través de cuerpos femeninos violentados por seres insaciables, que bordean lo siniestro y lo melodramático; deshumanización, animalización, poder corrupto en clases acomodadas; abusos desmedidos que se pueden relacionar con los contextos de tantas jóvenes argentinas y extranjeras desaparecidas o asesinadas en zonas del noroeste argentino<sup>13</sup>.

Lucila Lastero, en *La casa de rejas* (2022), abre una historia que inicia con sangre; una mancha difícil de extirpar de una vereda como la mancha de la historia con sangre injustamente derramada en la Argentina de otras épocas, que se transfiere, en la enunciación, a un futuro próximo en el que golpea estrepitosamente el pasado de la última dictadura. Un padre juez que entrega la “casa de rejas” a su hijo de unos 30 años y le pide discreción, y una vecina que será el punto de unión de dos temporalidades que se van alternando entre recuerdos cuando dice: “los que se fueron y vendieron parecían escapar de algo como nosotros” (2021, p. 29), y la presencia de este joven que desconoce los enredos de una conexión fraudulenta, corrupta y violenta de la que es partícipe su padre. Una historia de amor y desencuentros, de identidades modificadas; un grupo de activistas, un viaje a Cuba y la voz de la mujer que paso a paso revive la memoria de aquellos años de activismo político.

En el presente de enunciación, despunta con cierta truculencia el pasado cuando el hijo del juez y su amiga Fernanda descubren restos humanos en la “casa de rejas” y un torbellino de tierra, muerte y cuerpos ajustarán el relato al modo de un policial, con

---

<sup>13</sup> En Santiago del Estero, el doble crimen de la Dársena que condujo a la caída en 2004 del clan Juárez por la muerte de Leyla Nazar y Patricia Villalba en una fiesta donde participó el hijo de un exfuncionario de Musa Azar; o la desaparición de la turista suiza, una bióloga que desaparece en agosto de 2004 en La Rioja; o Patricia Lebbos en Tucumán, o María Soledad Morales en Catamarca bajo el régimen despótico de la familia Saadi, entre tantos otros que no se conocen o permanecen silenciados.

un enigma inquietante, aumentando el grado de intriga y de interrogantes que han de paralizar el tiempo, al desenmascarar el hecho aberrante; resabios de una violencia destructiva se instalará en el presente: conspiraciones, asesinatos, impiedad en el trato avasallador de los cuerpos; falsas identidades, presencias fantasmales doblegadas por las circunstancias con la presencia de los “nuevos desaparecidos”:

No logro entender cómo llegué hasta acá, hasta esta casa. Me saqué el nombre, la ciudad de origen, la familia. Los cambié por un nombre falso, una ciudad ajena, una gran familia de gente atada entre sí por ideales [...], Ahora, [...] eso que se llama vida, se me escapa por algún hueco, se me transforma en algo extraño que no puedo entender. A veces es algo monstruoso. Y me pregunto en qué momento llegué a estar en la boca del monstruo, cuándo me perdí (*Ibidem*: p. 50).

Otra escritora, tucumana ella, Gabriela Bosso, en *Musha* (2021), abarca la desazón de muertes inesperadas, de violencias silenciadas por los miedos, y la desaparición de una joven que está por egresar del secundario.

Viajes en avión, padecidos como calvarios por pilotos civiles; cuerpos suicidas y cuerpos incendiados que piloto y médico deben trasladar durante el transcurrir de los años 70 del siglo pasado, años en que “la línea que separa de la muerte toma cuerpo” (*Ibidem*, p. 67) en un vestido de fiesta de egresados que no se usará. Seres que viven en una tremenda incertidumbre; cuerpos desbordados por la existencia que van hacia el suicidio, lidiando con identidades y convivencias que abochornan.

Musha es la niña rebelde e inquieta que todo lo observa y escucha, en una familia que padece la persecución; la falsa documentación y el exilio son actos obligados, posterior a la desobediencia del padre, piloto que rechaza la orden debe llevar cadáveres al Bermejo. La desobediencia es la terrible amenaza del poder militar que aún gobierna. La desesperación de la familia implicada en la desobediencia, la mujer que siente cómo “la angustia le fue envolviendo el cuerpo” (p. 97); hombres y mujeres, hijos son cuerpos amenazados, mientras un circo deambula y pasea por la ciudad; metáfora de las máscaras que enfiestan al pueblo ante la dominación que cercena libertades. Pero el circo también puede salvar; una resolución ficcional realizada desde la ingenua travesura de Musha, con alto riesgo de ser castigados, pero como un acto de altruismo que todavía parece sobrevivir al caos ético/moral, se solidarizan con la niña. Los artistas, tal vez, más vulnerables a las adversidades, son una incierta esperanza al futuro que se desliza en el discurso de G. Bosso. El arte como formas de provocación, de reacción y de resistencia.



Entre cuerpos desaparecidos por la dictadura, entre otros cuerpos desequilibrados por el peso de muertes inesperadas e incomprensibles, se cae en los abismos y el suicidio. Entre la solidaridad de algunos pocos y la insana perversidad del poder de turno, Bosso construye la historia desde un realismo apabullante que reclama una memoria viva.

### **Algunas conclusiones**

A partir de la selección de cuatro escritoras de provincias del NOA, dentro de un campo literario cada vez más amplio en el plano narrativo: Marcela Alluz, Cecilia Pagani, Lucila Lastero y Gabriela Bosso, se unen a narrar la liberación de índole femenino, y a la vez, la “derrota” de una sociedad atravesada por los fantasmas de la dictadura y por la impunidad moral.

Marcella Alluz es elegida intencionalmente para marcar que el campo narrativo actual del NOA es heterogéneo. La escritora analiza el clima socio/cultural para resignificar los paradigmas de género; desarma las imágenes de la mujer estereotipada; su modo es concebir a la mujer desde lo inédito, desde lo secreto anclado en la propia subjetividad; pone en jaque el paradigma patriarcal; la construcción del “ser mujer” es el reverso de los discursos de la tradición cultural. Sus historias exhiben el deseo hablado por el cuerpo. Apela a los formatos melodramáticos del culebrón televisivo palpitando en la escritura. Se abre al espacio de la otredad, a los sentidos sobre la identidad femenina que hacen a los cambios de la sociedad actual.

El corpus seleccionado incorpora el ‘cuerpo’ al discurso; escribir es recuperar la voz para que hable el cuerpo; el cuerpo desde las experiencias vividas en familias de tradición patriarcal, de mestizajes culturales entre culturas conservadoras y progresistas, más, los arbitrajes de sociedades violentas.

Escrituras que refractan los procesos y prácticas de la dictadura en postdictadura, en las producciones literarias de Lastero y Bosso, con marcas del pasado y concientización de la historia, donde no hay registro ni de un país de la abundancia ni de las frivolidades del menemismo, sí, la de un país aniquilado moralmente. En Pagani, sus narraciones recorren el vértigo que ocasionan en los cuerpos, las prácticas viles de una sociedad abyecta. Cada gesto corporal narrado por la autora no solo genera los enunciados del dolor, del abuso sobre el cuerpo, sino el desencanto y la preocupación por la realidad social, con las “manchas” temáticas de la infamia,

“villanos de la posmodernidad”, corruptos, “cazadores” de cuerpos, hostigadores sin culpas sociales y existenciales.

Estas escritoras tienen un aire de familia en tres ejes principales; por un lado, apelan a un realismo urbano, con escenas, algunas de irreverente crudeza entre la imagen y el lenguaje que las habita; hay una intención discursiva de mostrar una sociedad donde se tienen que romper fórmulas y estereotipos y revalorizar el cuerpo femenino al encuentro de su propia identidad; además, se suma la figuración de una sociedad atrofiada por la corrupción ética y moral y el desvalor de los cuerpos, rozando lo siniestro, en algunos casos, para proporcionar a través del lenguaje, la magnitud de los “desaparecidos sin excusas”, de los resultantes de ciertos feminicidios, mediante un realismo alevoso y necesario para advertir sobre estructuras indecorosas e injustas que la burocracia judicial incorpora y naturaliza; un realismo que abusa de registros violentos en el lenguaje de los cuerpos para hablar de lo que se esconde, de los feminicidios, de las mutilaciones de cuerpos y libertades, de “los nuevos desaparecidos”. Escritoras, como Pagani, ya con tres novelas, suma a la serie que se abrió con escritoras como Mariana Enríquez o Samantha Schweblin, entre otras argentinas, pero desde un espacio no hegemónico, marginal. Un despertar narrativo de la mujer escritora en el NOA, testimonio de un tiempo socio/cultural en crisis, y en extremo violento.

Escritoras que en estas novelas construyen otra dinámica en la identidad femenina y que, por otro lado, nombran el acoso y abuso de los cuerpos de mujeres como “nuevas desaparecidas” con un lenguaje que se apropia de la realidad, que representa subjetividades “desobediente”, porque se atreve a nombrar lo que se calla. Sus narraciones abren interrogantes, gestando una especie de lenguaje privado que construye modos de comunicación que, si no dan respuestas, provocan a pensar; Tienen como propósito invalidar paradigmas de género, caso Alluz, o bien, provocar y convocar a la concientización de los males de una sociedad de la que somos parte. Asumo que la lectura también es una cuestión de gustos, un modo de interpretar, y que por tanto tiene una cuota de arbitrariedad. De todos modos, mi elección responde a valorar el resurgimiento de la novela escrita por mujeres en el NOA, en las que hay hallazgos interesantes en las formas de decir la historia, la política y la sociedad.

### **Bibliografía**

Andruetto, M. T. (México 2014 - Argentina 2015). *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Avila de Jalil, A. M. (2005). *Sociedad y Lenguaje en la telenovela argentina*. (Colección Tesis). San Miguel de Tucumán, Tucumán, Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Bosso, G. (2021). *Musha*. San Miguel de Tucumán, Tucumán: Puerte Roja ediciones, colección Puente.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós Studio 168.
- Femenías, M. L. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- (Comp.) (2006). *Feminismos desde París a la Plata*. Buenos Aires: Catálogos.
- Domínguez, N. y Perilli, C. (Eds.) (1998). *Fábulas del género: Sexo y escritura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la Postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Lastero, L. (2021). *La casa de rejas*. Morón, Buenos Aires: Macedonia Ediciones.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Newman, K. (1991). *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogo editora.
- Matalía, S. y Aleza, M. (Eds.) (1995). *Mujeres: Escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y española)*. Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Moi, T. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Pagani, C. (2018). *Cautivos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Metrópolis Libros.
- (2020). *Interiores*. Córdoba: Ediciones Letras y Bibliotecas Córdoba, -eLBC- (Premio literario Provincia de Córdoba, 2019. Género novela).
- (2022). *Las preciosas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Metrópolis Libros.
- Palermo, Z. (coord.) (2006). *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Sarlo, B. (1985-2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Zerilli, L. M. G. (2008). *El feminismo y el abismo de la libertad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## **Una política para enseñar/investigar las literaturas de la Argentina desde cuerpos mutilados, desaparecidos, negados, desarticulados**

Andrea Bocco

Universidad Nacional de Córdoba

[andrea.bocco@unc.edu.ar](mailto:andrea.bocco@unc.edu.ar)

Palabras clave: literaturas de la Argentina, enseñanza, investigación, cuerpos

Key words: literatures of Argentina, teaching, research, bodies

### **Resumen**

Esta conferencia se propone poner en discusión el constructo, aparentemente homogéneo de literatura nacional, a partir de la interpelación hacia las consideraciones de los inicios de nuestra literatura argentina, el canon, los corpus críticos consagrados. Para ello, se realiza un rastreo de los cuerpos (materiales y simbólicos) negados, mutilados, desaparecidos, desarticulados por nuestras propias prácticas pedagógicas e investigativas para pensar, desde allí, una política para enseñar e investigar nuestra disciplina.

### **Abstract**

This conference intends to put into discussion the apparently homogeneous construct of national literature, from the interpellation towards the considerations of the beginnings of our Argentine literature, the canon, the consecrated critical corpus. For this, a search is made of the bodies (material and symbolic) denied, mutilated, disappeared, disarticulated by our own pedagogical and investigative practices to think, from there, a policy to teach and investigate our discipline.

Me siento honrada con la distinción que me hicieron quienes han organizado el “XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina” de ofrecer esta conferencia. Estoy muy agradecida porque esta invitación me hace sentir en casa y refuerza mi vínculo con esta comunidad, forjado a través de mi participación en el Comité Académico y el equipo docente de la Maestría en Estudios Literarios de Frontera que dicta la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu.

Pero también, tengo la convicción de que estoy aquí no como una individualidad “reconocida” sino como una voz que pondrá a disposición de este auditorio una serie de ideas que se han ido construyendo en un trabajo colectivo en espacios formales como carreras de grado y posgrado, equipos de investigación, la RELA (Red interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina) y en muchos espacios informales de charlas, audios de whatsapp, reuniones de camaradería.

Dicho y reconocido esto, y como una derivación de lo que acabo de decir, quiero dejar sentado que parto de que el terreno de la política es el terreno de lo común, hacer

política es participar en la vida en común. Implica sostener lo deliberativo en un marco de libertad -como lo señala Hannah Arendt (1988a y 1988b)- y no desconocer el conflicto. Chantal Mouffe, justamente en su texto *En torno a lo político* señala que “lo político” se relaciona con “el modo mismo en que se instituye la sociedad” (2011, p. 16) e indica como definitorio de lo político el conflicto y el antagonismo, no desde el individualismo sino desde grupos sociales con grados de organización que reclaman por derechos que hasta el momento eran ignorados o negados. Esto supone siempre entrar en una lógica de enfrentamiento que no necesariamente supone la impulsividad del ataque (no es eso lo que propongo ni hago).

Decir que una sociedad se funda en lo político es asumir que constantemente hay una lucha, en la mayoría de los casos discursiva, por la imposición de determinados sentidos que apuntalan la consecución de derechos demandados por los actores colectivos. Desde ese lugar que no estigmatiza el conflicto y la confrontación vinculado a lo político, porque aspira a desnaturalizar lo estatuido y reclamar el derecho de enunciar desde diferentes locus, es que elijo hablar. Entonces mis reflexiones y mi propuesta para pensar una política para enseñar e investigar las literaturas de la Argentina parten de confrontaciones y también -como ya expresé- asumen una voz que no es estrictamente individual.

Justamente, el título de mi intervención refiere: “Una política para enseñar/investigar las literaturas de la Argentina desde cuerpos mutilados, desaparecidos, negados, desarticulados”. El primero de esos cuerpos (mutilado, desarticulado) es el de nuestra propia literatura nacional-argentina. Un cuerpo-constructo que se produjo y produce desde una localía que no se reconoce como tal y se impone como nacional. Por lo tanto, las literaturas que no proceden de ese recorte espacial están excluidas de ese cuerpo-constructo.

Ese cuerpo mutilado se cercena a partir de una serie de operaciones críticas a las que asistimos y, en general, solemos refrendar desde nuestras prácticas investigativas y áulicas, y a las que puedo enunciar de la siguiente manera:

- a) La primera: Instalar la perspectiva metropolitana como una perspectiva no localizada, no sesgada, no regional, sino nacionalizada, generalizada, sin un interés en particular; es decir, un corpus porteño, bonaerense o rioplatense que define las matrices escriturarias del resto del mapa. Esto genera que una literatura regional se impone como nacional y elide-desplaza-hace desaparecer su condición de regional. Condena a lo que ingresa a esa condición diferencial-

regional como algo, en muchas ocasiones, “inferior” y como una suerte de apéndice que no se sabe cómo hacer funcionar en relación con la literatura nacional.

- b) La segunda operación crítica: Imponer una historicidad que responde al devenir de una comunidad específica como un tiempo único y totalizador, desconociendo procesos históricos diferenciales y diferenciados en otras comunidades, en otras zonas, en el mismo momento histórico. Eso tiene su impacto en las periodizaciones, en la configuración de series literarias, en la definición de marcas inaugurales. El claro ejemplo de esto es la propuesta de David Viñas cuando en *Literatura argentina y realidad política* de 1964 (y en sus reescrituras, modificaciones y reediciones) dictamina que la literatura nacional nace con Rosas, con *El Matadero*, con la generación del 37. A esto lo llamo “la operación Viñas”, porque se terminó imponiendo desde una maniobra de la crítica metropolitana como la marca fundacional.

Estas dos operaciones críticas no las podemos desconocer ni naturalizar, pero sí deconstruir tal como lo he intentado hacer al explicarlas. Pero, en su desmontaje, podemos diseñar otras operaciones críticas que nos permitan contraponer a la mutilación, la mancomunidad; a la desarticulación, el ensamblaje. Pienso, propongo lo siguiente entonces:

- a) Frente a la perspectiva metropolitana, construir una plurilocalizada, que desnaturalice la localización particular y que busque incorporarla, adentrándose en esas lógicas diferenciales de lo regional, pero sin encerrarse en ellas, abriendo al diálogo, a la relación, a la comparación, a la pluralización de los corpus y los cánones
- b) Frente a un tiempo único, construir una perspectiva multitemporal. Esto nos puede llevar a que, por ejemplo, para estudiar las vanguardias en Argentina, no solo debamos atender a la clásica división 20-40-60, sino que -cruzando lo plurilocalizado y lo multitemporal- advirtamos que los 20 en algunas zonas se desplazan a otras décadas, por ejemplo, o necesitemos repensar la noción de “vanguardia” en algunas espacialidades. Otro ejemplo al respecto que puedo traer acá es el momento de entresiglos XIX y XX. La manera en que los procesos de modernización se dan en Buenos Aires, en esa ciudad que transita de gran aldea a metrópolis no se dan ni del mismo modo ni en sincronía en otros espacios regionales, geoculturales de nuestro país; Córdoba, por

ejemplo, opera los procesos de modernización sin dejar de lado la matriz (lastre para algunos) católica. María Gabriela Boldini (2022) a propósito de María Eugenia Echenique (escritora cordobesa y colaboradora de varios periódicos porteños a finales del siglo XIX que construye el aparente oxímoron de “monja emancipista”) explica que en Córdoba se puede en ese momento ser católica y progresista, aunar la ciencia y los dogmas.

Todo esto nos lleva, claro está, a desmontar lo nacional para pensar desde lo heterogéneo y lo heterodoxo. Por lo tanto, no renuncio a priori a pensar una literatura nacional, pero ¿sobre qué bases? Imposible hacerlo desde matrices homogéneas y homogeneizantes, lineales, de arriba hacia abajo, del centro a “las periferias”<sup>1</sup>. En este punto, la idea de nación a sostener debe contemplar y dar respuesta a estos problemas. Por eso, más que de Benedict Anderson (1993), me siento cerca de Partha Chatterjee (Grupo de Estudios Subalternos de la India) quien sostiene que, si la nación puede considerarse una comunidad imaginada, lo es en la medida que se atienda a que no todos los sujetos la imaginan de la misma manera (2008). Se trata de pensar la nación como significativo vacío completado por contenidos disímiles, en un tiempo desigual, que responde a las diferentes experiencias de cada grupo social. Hay una serie de coincidencias en la manera en que interpelo el constructo “literatura nacional” y propongo redefinirlo, y estas teorizaciones de Chatterjee sobre la categoría de nación. Por eso digo: no renuncio ni suspendo la posibilidad de pensar una literatura nacional.

Me gustaría retornar a un punto cuyo desarrollo ya inicié. Se trata de la cuestión de dónde/cuándo inicia nuestra literatura, que para mí no es menor. Vuelvo a eso, entonces. El dictum de Viñas que se traduce en la “operación Viñas” llevada a cabo por la crítica metropolitana ha calado hondo. Como ya he señalado en intervenciones anteriores -por ejemplo, en el marco de las Jornadas de la RELA en Tucumán en 2017- demarcar el inicio de la literatura nacional con la generación porteña del 37 es extender al resto de nuestras cartografías literarias una historia local. En aquella oportunidad lo desarrollé en extenso; ahora solo me limito a subrayar que Buenos Aires configura al monstruo del rosismo como una desgracia que padeció y que la ubica como víctima, y a Caseros como una gesta local en la que (sola) eliminó a ese

---

<sup>1</sup> Estoy recuperando en esta parte de mi exposición algunos planteos previos que se pueden hallar, entre otros, en Bocco, 2018 y 2020.

monstruo; recupera así Buenos Aires una autoimagen de conductora de la civilización y se ubica como la responsable excluyente del proceso (sin detenimiento) de construcción de la Nación. Por eso, el 37, el rosismo, El Matadero vistos desde esta perspectiva son solo marcas de una historia local, no nacional.

Por otra parte, en el repaso por las historias literarias de la Argentina, muchas de ellas ponen la fecha inicial en 1810 y la Revolución de mayo. Más allá de que podríamos decir con Alberdi (e historiadores posteriores) que aquel acontecimiento implicó un episodio dentro del devenir histórico del puerto (y volvemos al mismo planteo que acabo de hacer: superponer historias locales con lo nacional), la tradición historiográfica tradicional y liberal pone allí un punto cero de nuestra historia, un modo de sacarnos el lastre colonial y establecer nuevas alianzas neocoloniales. Me pregunto: cómo leer la conformación de nuestras literaturas de la Argentina desde esa inflexión que en muchos sentidos deshistoriza. La importante (por larga, voluminosa, y relevante) tradición de pensamiento latinoamericano que portamos ubica como punto de inflexión para pensar los procesos sociales, culturales, políticos, identitarios, étnicos, estéticos, etc., la irrupción de esa alteridad europea en nuestro continente a partir de 1492. Si revisamos esos corpus teóricos, desde Martí en adelante, o desde Eugenio Espejo en el siglo XVIII, o desde Antonio de León Pinelo y su mapa invertido de América en el siglo XVII, -por marcar algunos mojones- el proceso de conquista y colonización es imposible de obviar; ¿podemos pensar la filosofía de la liberación, la teología de la liberación, la teoría de la dependencia -desarrollos teóricos propios-, por fuera de esa marca histórica?; ¿sobre qué acontecimientos históricos ha hecho pie el grupo modernidad/colonialidad, que ha desarrollado los estudios justamente coloniales y decoloniales? (grupo dentro del cual debemos reconocer no solo a Quijano, Mignolo, Grosfogel, sino a nuestra Zulma Palermo). La potente noción de “colonialidad” (Quijano, 1992), ¿surge como una mirada sobre un pasado clauso o sobre la constatación de las formas en que nuestros imaginarios fueron y son colonizados más allá de los procesos de emancipación política? Tal vez en la autoimagen construida por algunas regiones centrales, la colonia forme solo parte del “interior” (en una matriz de pensamiento absolutamente decimonónica e iluminista). Para una región como la Patagonia plural, como ya nos ha enseñado la Luciana Mellado (2015), esa marca histórica se redefine en otras claves y eso implica otras temporalidades (¿pero no se trata de esto todo lo que vengo diciendo hasta acá?). La Colonia, lo colonial, entonces es necesario para pensar nuestros procesos de



conformación culturales y para pensar la diversidad. Como señalan Alejandro Grimson y Gabriela Karasik:

lejos de una heterogeneidad que fluye libremente, mostraremos que a través del tiempo se ha vuelto hegemónico un imaginario que la niega y que vemos materializado en todo tipo de prácticas. En el plano de las relaciones de género, étnicas, de clase, religiosas y territoriales, se ha ido conformando una hegemonía que instituye no solo la idea de una sociedad homogénea, sino también una prescripción de homogeneidad. La misma idea de un país homogéneo no solamente se opone a la evidencia de situaciones regionales y provinciales diferentes, sino que implica relegar a un papel subordinado a las producciones socioculturales que han discutido colectivamente esa homogeneidad (2017, p. 15).

¿Podemos desde nuestras aulas y nuestras investigaciones colaborar con la desaparición de esos cuerpos sociales, estéticos, culturales, comunitarios en los que estamos, además, presentes nosotros mismos?

Desligarnos de lo colonial tiene otra consecuencia derivada de esto. Y es algo que podemos analizar desde el diseño mismo de nuestros programas de estudios de literatura argentina. Una decisión relativamente extendida en ellos si revisamos los que hay en nuestras universidades nacionales y provinciales (Bocco, 2018) y en Institutos de Formación Superior, es centrarse directamente en el siglo XIX. Las respuestas de este recorte varían y van desde lo disciplinar, en la convicción de que lo anterior a 1810 no es Argentina (tesis acorde a una mirada histórico-política centrada en la emergencia del estado nacional, con peso en la perspectiva de la historia liberal, también), hasta decisiones didácticas en las que priman cuestiones de economía en el desarrollo temporal de las clases: solo concentrarse en el siglo XIX y que lo anterior la asuma la literatura hispanoamericana-latinoamericana. En este gesto de cesión hay un sacarse de encima algo que parece no nos atañe: la Colonia. ¿No nos pertenece? ¿podemos comprender los procesos de conformación de nuestras literaturas en Argentina sin esa etapa? Ya respondí que, desde mi perspectiva, no. En ese descarte, nos estamos desligando también de nuestro lugar en América Latina, de nuestra localización espacio-tiempo en ella. Esa “hegemonía que instituye no solo la idea de una sociedad homogénea, sino también una prescripción de homogeneidad” (2017, p. 15) -recuperando las palabras de Grimson y Karasik en su libro *Estudios sobre diversidad sociocultural en la Argentina contemporánea*, que ya cité-, no solo funciona para ver nuestra nación hacia su interior, sino que justamente esa pretensión

homogeneizante es lo que busca diferenciarla del resto de América Latina, tan heterogénea, tan distinta a nosotros con sus indios y negros mientras nosotros “tan europeos y blancos”.

Como ya se habrán dado cuenta, la cuestión fundacional no es menor para mí, por todas las implicancias que tiene. En un punto, la elección de iniciar en la Revolución de mayo, en el período poscolonial, implica de varias maneras exacerbar lo “nacional” como marca de homogeneidad, aislándolo de los procesos y problemas macrorregionales - subcontinentales - latinoamericanos. Esto refuerza la emergencia de una literatura nacional blanca, europea-europeizada, monolingüe, letrada, citadina. Nuestra crítica pareciera reforzar la clásica y ya fosilizada metáfora de que “descendemos de los barcos”, y que hoy constituye un enunciado dóxico.

Esto deviene en cuerpos negados y desaparecidos: las diversidades culturales, geoculturales de nuestro país que operan sobre tradiciones, legados, suelos existenciales diversos, pero que encarnan en cuerpos concretos individuales y comunitarios. Incluso, esas mutilaciones se expanden dentro de algunas especificidades de nuestro propio campo y originan, por ejemplo, la desaparición del cuerpo de una masa crítica de las provincias. Muchas veces los cuerpos desaparecidos en nuestro propio trabajo de enseñar e investigar lo forman las y los críticos de la Argentina profunda, y los y las latinoamericanas. Pienso en los que considero mis maestros, por ejemplo, Zulma Palermo, presente en este congreso, con quien mi mentor cordobés, Jorge Torres Roggero, siempre ha tenido diálogos fecundos. Quienes son nuestros maestros, los que se cruzaron en nuestra vida y a los que elegimos, ¿cuántos los leemos, releemos, repensamos y llevamos a nuestras aulas, investigaciones, *papers*? Necesitamos sistematizar nuestras lecturas sobre ellos, convidarlos a nuestros discípulos y sentirlos/nos cerca porque sentipensamos juntos desde hace mucho y eso nos preserva vitalmente. Ellos ya traquetearon muchos de estos caminos: ¿es que no aprendimos?; ¿cuánto nos hablaron de pensar situadamente y nos lo mostraron con el ejemplo?; ¿cuánto insistieron en zambullirnos en los textos y dejarlos hablar, sin mordazas ni prejuicios para luego abstraer, teorizar. Recuperar nuestras marcas de formación es un principio para mí de pensar situado y una manera de rearmar ese cuerpo negado de la propia voz. Si no pensamos desparametrando la matriz eurocentrada no tenemos respuestas a los problemas que planteo; incluso ni siquiera llegamos a visualizar esto como problema. Pero nada

nuevo bajo el sol es lo que estoy diciendo. Traigo una cita de Ana Pizarro de un texto suyo de 1985, *El sur y sus trópicos*:

Lo que se trata de diseñar en la historia literaria y cultural, en su eventual periodización, es el perfil de un espesor de significaciones. Son las formas plurales, los momentos confluyentes o dispares, las convergencias y conflictos con que los discursos construyen las formas simbólicas de la vida de la sociedad. Es este diseño el que le entrega su tónica a la propuesta de la historia, es el tenor de sus modulaciones lo que permitirá advertir los períodos (2004, p. 60).

Viejos planteos, dilemas constantes. La falta de resolución a estos problemas no solo tiene que ver con que son complejos, e históricos sino también porque negamos, desaparecemos a los cuerpos de la crítica que los enuncian.

Retomo nuevamente mi preocupación acerca de lo fundacional, no porque busco una esencia, sino porque pretendo recuperar el espesor histórico para pensar procesos plurales. Hago una especie de excursión. Carlos Gamerro en *El nacimiento de la literatura argentina*, recupera el mojón inaugural de Viñas con Echeverría y el rosismo, pero desde un gesto irreverente: dice que nuestra literatura nace con un texto bueno y uno malo *El matadero* y *La cautiva*, respectivamente, y que *La cautiva* es literatura camp:

El desierto de Echeverría recuerda esos cuadros de las cervecerías de Belgrano en los cuales la misma pincelada del romanticismo europeo devenido kitsch homogeniza un paisaje alpino, las sierras de Córdoba y la selva misionera, y el asombro del poeta ante la imposibilidad de pintar el viento con pinceles se convierte en adecuado emblema de la mendacidad de su retórica (2006, p. 23).

Nuestro inicio camp-malo-kitsch muestra al fortinero Brián, moribundo, que no en agonía considera lo más atroz de su destino que su mujer haya tenido contacto con el salvaje. Es un poema en el que es imposible encontrar la lengua de esos indios: o son animales que solo gritan o sorben cual vampiros, o se expresan en forma inverosímil. Me interesa traer aquí la idea dusseliana de que el indio no fue descubierto como un Otro sino como lo Mismo ya conocido y negado entonces como Otro. Es decir, el aborigen se transforma en una copia degradada de la humanidad europea, en la imposibilidad antropológica de repetir el modelo del Hombre Occidental. Se encubre, por tanto, su diferencia humana, cultural, histórica; se pulveriza la heterogeneidad a fuerza de mismidad, de la imposición a incorporarse a la Totalidad dominadora como

instrumento, en términos de Dussel (1994). Entonces, esa irreverencia de Gamarro nos tiene que dejar pensando: ¿qué significa inaugurar desde aquí nuestra literatura?, ¿qué consecuencias trae aparejada para una política de la crítica, la investigación y la enseñanza?

Volviendo a la boutade gamerriana, en el caso de *El matadero*, nuestra literatura surge de un texto post mortem que se conoce (no sin sospechas<sup>2</sup>) en los 70 y que pretende inscribirse tardíamente en el origen. Podemos decir, entonces, que nuestra historia literaria nace de un equívoco, de una anacronía. También digo, emulando el tono de Gamarro que *El matadero* es la sodomización de la verosimilitud en la configuración del joven unitario ilustrado: ¿hay alguien más inverosímil que ese muchacho montado en silla inglesa, vestido hasta el cogote, metiéndose en la hediondez rosista y diciendo “viles sayones”?

Nuestra literatura canónica, facciosa (y subrayo este término que recupero de Area, 2006) tiene esa habilidad de focalizar para invisibilizar; ubicar en el centro para aislar y atacar. Entonces, necesitamos de la desfachatez para objetivar la construcción del monstruo (indios, negros, gauchos) y, en ese acto, recuperar los cuerpos desaparecidos, negados, estigmatizados de los/las indias, de los/las negras, de los/las gauchas-criollas, es decir de los sectores populares.

Los cuerpos populares, de las culturas populares, de los saberes populares, de los sujetos populares, de los subalternos, hediondos<sup>3</sup>, están ausentes y ausentados de esa literatura que elegimos, estudiamos, enseñamos; están desaparecidos en nuestra producción, en nuestras prácticas de enseñanzas, en nuestra escritura crítica. Están presentes en nuestras aulas, pero los invisibilizamos y ni bien podemos los hacemos desaparecer de ellas. ¿Será que debemos darnos una política para enseñar/investigar que objete profunda y decididamente el racismo, que lo desnaturalice?

“Consideramos que hay cuatro desigualdades socioculturales que tienen una larga historia y una presencia relevante en la sociedad argentina contemporánea. Nos referimos al racismo, el clasismo, el centralismo y las desigualdades de género”, expresan Grimson y Karasik (2017, p. 17).

---

<sup>2</sup> Cristina Iglesia, en una entrevista que le realiza Hinde Pomeraniec (2019) para Infobae, plantea directamente que *El Matadero* no estuvo nunca en el origen de la literatura y que es muy probable que Juan María Gutiérrez (el albacea de Echeverría) haya realizado cambios en el original.

<sup>3</sup> Uso este término en el sentido kuscheano (Kusch, 1961) es decir, como algo positivo que, en realidad, pone en evidencia lo que los autoconsiderados “pulcros” desechan.

Estas cuatro desigualdades, desde mi perspectiva, atraviesan nuestras prácticas intelectuales, académicas marcadas por la matriz colonial y debemos atender a ellas para dejar de mutilar, negar, desaparecer, desarticular saberes, corpus, cuerpos. Reponer lo popular (o, quizás, hacerlo entrar por primera), entonces en nuestras prácticas es mi propuesta y este es un paso imprescindible, habilitante de todos los otros que vengo mencionando, porque nos permite salir del pedestal, del museo, del control de la ratio occidental, ubicarnos como sujetos de un cuerpo colectivo que es nuestro pueblo, que son nuestros pueblos; porque si no ¿qué somos (o qué nos creemos que somos)? Capaz solo unos tilingos medio pelo, chiolitas autopercebidos pensadores. Asumir que desaparecimos los cuerpos populares (y nos desaparecemos con ellos) para reintegrarlos/nos, reingresarlos/nos es central además para reconocernos en esa historia colonial que necesitamos deconstruir y descolonizar.

Si el pensar situado es un ejercicio y un trabajo de crítica y deconstrucción de las categorías externas al pensamiento americano (Carballeda, 2013), tales ejercicio y trabajo no se pueden lograr (siguiendo a Rodolfo Kusch, 2000) sino es desde la asunción de un punto de vista geocultural (de asumir nuestra localización), desde la advertencia de la colonización del saber, desde el viaje ritual que nos enfrenta al otro para reconocernos a nosotros mismos.

Esos cuerpos mutilados, desaparecidos, negados, desarticulados sobre los que nos tenemos que dar una nueva/otra política para enseñar e investigar las literaturas de la Argentina, hoy están presionando de una manera hermosa, revulsiva, interpelante, arremetedor. Existe un corpus de literatura bilingüe, diglósica, dual que crece día a día y que no atendemos: Liliana Ancalao, Viviana Ayilef, Rubén Curricoy, Aylin Ñamcucho, María Elena Millanahuel, Mario Ñancupe, Laureano Huaiquilaf, Ñancu Rupai, Mario Castells, Juan Chico, Lecko Zamora, Sandro Rodríguez, Víctor Zarate. Todos ellos escriben en y/o traducen a las lenguas de sus comunidades (o las introducen de diversas formas): mapudungun, guaraní, qom, wichi, diaguita. Cada vez crecen más en Argentina estas literaturas y se suman al gran corpus conosureño del Chile mapuche con Elicura Chihuailaf, David Añiñir, Daniela Catrileo entre otros, de Bolivia con Mauro Alwa (aymara), Elvira Espejo (aymara-quechua) o Elías Caurey (guaraní), de Paraguay con Susy Delgado en guaraní y de Uruguay con Fabián Severo en su portuñol.

En este congreso tenemos la fortuna de contar con la presencia de la enorme Liliana Ancalao. ¿Podemos leerla, comprender su producción, enseñarla, investigarla sin el

sentipensar? ¿Podemos hacerlo con las viejas mañas y operaciones críticas mutiladoras, desarticulantes, invisibilizadoras, aniquiladoras de todo aquello que no entre en el molde parametrado occidental: pretendidamente blanco, cristiano, pulcro, ordenado, clasemediero, liberal, iluminista, positivista, neoliberal? Claramente, entiendo que no. Sin embargo, esta situación de frontera cultural, por donde la miremos, ya sabemos que implica conflicto y no debemos, ni sacarle el cuerpo, ni ignorarlo.

La necesidad de teorizar a través de fronteras culturales ya fue enunciada por Walter Dignolo hace mucho, en 1991, como la urgencia de pensar la diversidad -y la diferencia- entre las lenguas y culturas del continente (Dignolo, 2003). Y qué propuso sobre eso: el pensamiento fronterizo, pensar en el entre. La epistemología fronteriza de Catherine Walsh (que retoma y profundiza Alejandra Cebrelli para el campo de la comunicación -2018), que para ella es el pensamiento que piensa y se piensa desde la perspectiva de quienes sufren las consecuencias de la violencia estatal [y global] en todas las formas posibles: guerras, femicidios, genocidios, desplazamientos forzados, hambre, miseria, silenciamiento y olvido (Walsh, 2007). Y yo creo que necesitamos pensar una literatura fronteriza (Bocco, 2016) en relación, por ejemplo, con las semiosis del umbral de Camblong (2005, 2009, 2017), porque en la frontera los sentidos vacilan, estallan, se pueden invertir y hasta perderse. Considerar una literatura fronteriza como aquella que consume la matriz de la modernidad colonial que impone la desmemoria, el pensamiento único, el racismo, el clasismo, que distribuye roles y rótulos para luego naturalizarlos; una literatura fronteriza que justamente desnaturaliza, expone todas las ambigüedades, se corre de la ratio occidental para escribir desde el 'paradigma otro' (Dignolo, 2003); que produce un discurso poroso que se infiltra para confrontar el canon occidental, con todas las conflictividades y ambigüedades que desde la colonialidad se tensa.

Hay que ensayar muchos "cómo" en esto dentro de nuestro campo. Pero si no lo hacemos, no vamos a poder comprender sobre todo a estos corpus desafiantes, porque todo lo aprendido nos estalla cuando nos dejamos penetrar por esas poesías, por esas lenguas. Y tal vez eso debamos hacer: sumergirnos en una profunda crisis epistemológica, disciplinar, crítica para tener-recuperar una voz propia, colectiva, audible, desde esos cuerpos que hemos expulsado, ninguneado, negado, desde el racismo y el clasismo colonial y neocolonial. Este es un imperativo ético, para desmontar las violencias actuales que son seculares. Sino, solo tendremos,

recuperando a Agamben (1998), nuda vida (una vida, un cuerpo sin valor al que cualquiera puede matar impunemente), y seremos responsables de ello.

## **Bibliografía**

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Area, L. (2006). *Una biblioteca para leer la nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel de Rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arendt, H. (1988a). *Crisis de la república*. Madrid: Taurus.
- (1988b). *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bocco, A. (2016). Literatura fronteriza: un modo de emergencia de la heterodoxia literaria. En C. Corona Martínez y A. Bocco (Comps.). *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*. (pp. 59-72). Córdoba: Solsona.
- (2018). Los programas de las asignaturas "Literatura Argentina" sobre siglos XX y XXI en las UUNN y la circulación de las literaturas de la Argentina. *Revista El Matadero* (pp. 21-31). N° 12. ILLAR, UBA, Buenos Aires, publicado en setiembre del año 2021. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero>
- (2020). Las literaturas de la Argentina en clave bicultural-bilingüe. En J. Maristany, M. Oliveto, D. Pelegrino y N. Redondo (Eds.). *Literaturas de la Argentina y sus fronteras. Tensiones, disensos y convergencias*. (pp. 237-243). Tomo I. Buenos Aires: Editorial Teseo. Recuperado de [www.teseopress.com](http://www.teseopress.com)
- Boldini, M. G. (2022). María Eugenia Echenique: una monja emancipista. Escritoras de provincia en la prensa porteña de fines del siglo XIX. En A. Bocco, N. Crespo y H. Sosa (Dirs.). *De cada cosa un poquito. Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino* (pp. 155-171). Paraná-Formosa: Editorial UADER-EdUNaF.
- Camblong, A. M. (2005). *Mapa semiótico para la alfabetización en Misiones*. Programa de Semiótica, FHyCS, UnaM. Misiones.
- (2009). Habitar la frontera. *DeSignis*, 13, 125-133. Federación Latinoamericana de Semiótica.

- (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editores.
- Carballeda, A. (2013). La Intervención en lo Social desde una perspectiva americana: algunos aportes de Enrique Dussel y Rodolfo Kusch. *Margen: Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales*. N° 70. Recuperado de <https://www.margen.org/suscri/margen70/carballeda.pdf>
- Cebrelli, A. (2018). Hacia una epistemología fronteriza y situada para la comunicación. Redes, saberes y articulaciones otras. *Cuadernos de Humanidades*. N° 29. (19-42). UNSa.
- Chatterjee, P. (2008). *La Nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores.
- Gamerro, C. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- Grimson, A. y Karasik, G. (coords.). (2017). *Estudios sobre diversidad cultural en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: PISAC, CLACSO.
- Kusch, R. (1961). El hedor de América. *Dimensión. Revista trimestral de cultura y crítica*. Año V, N° 7. Santiago del Estero.
- (2000). *Geocultura del hombre americano en Obras completas*. (pp. 5-239). Tomo III. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, pensamientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mellado, L. (2015). *Patagonia se dice en plural*. Comodoro Rivadavia: Edición de la autora.
- Pizarro, A. (2004). *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Cuadernos de América sin nombre, España.
- Pomeraniec, H. (2019). ¿No fue Echeverría el verdadero autor de `El matadero`?: un enigma en los orígenes de la literatura argentina, según Cristina Iglesia. Infobae. 14 de julio. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2019/07/14/no-fue-echeverria-el-verdadero-autor-de-el-matadero-un-enigma-en-los-origenes-de-la-literatura-argentina-segun-cristina-iglesia/>



- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. En H. Bonilla (Comp.). *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-449). Quito: FLACSO - Ediciones LibriMundi.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y educación. *Revista de la Universidad de Antioquía*. N° 48. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaey/article/view/6652/609>

## **Hebe Uhart: corpóferas narrativas con sentido común y sentido del humor**

Ana Camblong

Universidad Nacional de Misiones

Ante todo, quiero agradecer esta generosa invitación de los organizadores del “XXI Congreso de las Literaturas de la Argentina”, de la que me siento muy honrada y preguntándome como siempre... ¿no será mucho? Tal vez, pero en todo caso aprovechemos esta oportunidad para conversar y saber algo sobre nuestras respectivas actividades. Felicitaciones por el maravilloso trabajo que han realizado. Mil gracias por tanto esfuerzo solidario y tanta gentileza brindada.

Voy al punto: hace años y años que vengo conversando con los relatos de Hebe Uhart. Esta dilatada insistencia se debe, tanto al hecho de que tenemos curiosas afinidades, como a mis propios vicios de lectura: lentos, repetitivos, bastante caprichosos y desentendidos de modas y cánones varios. Mi deseo recursivo de volver y volver a los mismos textos, como quien no terminó de disfrutarlos, tiene algo del placer infantil, como ese caramelo que se saborea despacito, sonriendo y gozando. Por otro lado, les cuento que trabajo en un taller artesanal con ritmos y modos parsimoniosos, es decir, me demoro en el pulido de mis artefactos lectores, exploro y experimento con criterios eclécticos y atrabiliarios tanto en soledad silenciosa como en charla grupal.

Ahora bien, tengan presente que nuestro taller artesanal está ubicado en una provincia fronteriza, lejos de centros urbanos poderosos. Su locación lateral no es un mero dato, aunque exista internet y la parafernalia tecnológica que nos asiste, seguimos al margen de los repartos. En este sentido, habrá que admitir que el mundo globalizado, descentrado y en plena transformación, no ha modificado tanto nuestras condiciones de habitantes de periferias culturales. No se trata de negar los cambios, ni de quejarnos, sino de asumir con sensatez nuestra ubicación relativa en las marañas del poder. Nos rebuscamos para habitar estos bordes postergados y realizar nuestra tarea con desenfado propio de las “procurantes”. Tengan por cierto entonces, que mis interpretaciones se avienen a un realismo pragmático modelador de mi talante y mis lecturas.

Bueno, y ya que estamos, digamos que Hebe (siempre la menciono así, como a una íntima amiga), también profesa en sus mundos narrativos un delicioso realismo práctico. De ahí que nos entendamos de maravilla. Dice Hebe en 2017, cuando recibió un premio en Chile: “Mi perspectiva siempre me parece la adecuada porque está

hecha de mi historia, mis hábitos, sensaciones y todo lo que es mi experiencia y ¿por qué? Porque con ella me siento cómoda” (Nr. 16) Destacamos palabras-clave: “mi historia, mis hábitos, sensaciones” y “mi experiencia”, un léxico básico que converge en lo adecuado y lo cómodo. Un modo de encarar la vida y un auténtico pragmatismo que le confiere sentido. Su narrativa testimonia con densa consistencia sus posiciones arraigadas en culturas periféricas. En el mismo discurso citado, declara: “Como soy suburbana y algo entiendo de edificios chatos, luces débiles y hábitos pueblerinos” (p. 12). Hebe piensa-escribe desde ahí.

En efecto, sus relatos señalan ubicaciones espaciales precisas: “Al fondo de todo, cerca del campo”. Están “en un barrio apartado” en el “casi-campo”, “alrededor estaba el campo y no había casi casas...”, junto al “descampado...” El delicado Borges, diría en “los arrabales últimos”. Es decir, una zona de pasajes entre campo abierto y ciudad portentosa. Espacio fronterizo en el que se agitan enrevesadas interacciones de costumbres, lenguajes, modales, ritmos y contrastes socioculturales. Espacios circundantes de la metrópoli, de población en pleno proceso de asentamiento; grupos familiares y vecinales de crispados acomodamientos, oscilantes entre la precariedad económica, la escasa escolaridad, la dureza de tratos y maltratos, formas primarias de adaptación, en ásperas fricciones con el asedio abrumador de la urbanidad pudiente y civilizada. Esta ubicación medio desubicada, vacilante, marginal y compleja en su humildad cotidiana, modela los mundos ficcionales de Hebe.

Si acudimos a la topología de *semiosferas* (Lotman, 1996), tendremos presente que en las fronteras periféricas se realizan traducciones, no solo lingüísticas, sino de significaciones y sentidos de toda índole. Un férvido intercambio simbólico deja en flagrante relieve las diferencias, al tiempo que pone en marcha una potente turbina semiótica que mezcla, ensambla, sincretiza, funde y confunde, fusiona y dispersa, combina y conecta cuanto signo circule en el ámbito de estos territorios adyacentes. Alquimias imprevisibles, flujos desbordados de hibridación y mixturas.

Como todos sabemos y padecemos, estudiamos y denunciemos, semejantes mescolanzas desentonan, transgreden el buen gusto y las correcciones políticas. Nuestros descontrolados mestizajes, reprimidos y estigmatizados por el “obstinado rigor” de la racionalidad moderna, se presentan de cuerpo entero en estos textos que testimonian con sencillo coraje, el pudor herido de los que soportan en silencio los rasguños y los dardos del desprecio. ¿Qué le reclaman a nuestras extravagancias? Pues la falta de “identidad”. Nosotros, los laterales mestizados, nunca logramos

completar el formulario “A es A”, somos desprolijos, resultamos incómodos y difíciles de entender... Dice una relatora: “¿Qué sabrán de mi orgullo o no orgullo si lo único a que aspiro es a ser inexistente? (Nr. 349) Pero nosotros, empecinados inexistentes, estamos ahí y sobrevivimos habitando nuestros ariscos espacios con “inquietante parsimonia” dice Hebe. Así, entonces, los implacables sensores semióticos de Hebe *-sensibilia-* pulsan el exacto tono de esos mundos poco atendidos y los configura con una narrativa de bella factura, pareja y pasmosa continuidad. Cuentos y novelas, (excluyo las crónicas), paradójicamente, se estructuran con bloques textuales de irregular extensión; estos bloques con su misma discontinuidad van componiendo ese continuo semiosférico tan compacto y sutil, propio de su estilo exento de todo énfasis. Como un inmenso rompecabezas, las piezas narrativas se encastran y se correlacionan con tal grado de ajuste que logran darnos una magnífica versión de ese *paisaje biosemiótico* de mundos periféricos.

Habremos de advertir entonces, que transitamos el lenguaje primario del espacio. Si bien el discurso narrativo se articula en *cronotopos* que organizan encuentros y desencuentros de personajes, nuestra andadura privilegia la espacialidad en tanto experiencia primigenia y atávica que distribuye, ordena y deja vestigios de arraigos irreversibles, impregnando significaciones y sentidos de sesgos emotivos y pasionales. En todo caso, podríamos afirmar con Karl Schlöger (2007), que *En el espacio se lee el tiempo*, puesto que las sensaciones y percepciones espaciales son primigenias. Las interacciones corporales de animalitos semióticos en movimiento constante experimentan tempranamente y de modo directo, cercanías, distancias, tangencias, contactos y conexiones. Las *corpóferas* (Finol, 2015), en este caso narrativas, involucran correlaciones, vínculos y articulaciones de todo tipo de cuerpos inmersos en la dinámica de las ficciones. La vida espacial mapea vecindades y lejanías. Intimidades entrañables (hacia adentro) y distantes extranjerías (hacia afuera). Las experiencias espaciales imprimen y sellan significaciones, valores y creencias de intensas y persistentes vigencias en memorias e imaginarios, tanto desde una perspectiva comunitaria, como en cada caso individual.

El pensamiento espacial opera con diagramas (dice el maestro Peirce, 1987), que juntan, separan, trazan contrastes adyacentes o lejanos, procedimientos básicamente icónicos de la *primeridad*, tanto figurativos como abstractos simultáneamente. Estas operaciones podríamos denominarlas *transductivas* (Simondon, 2015) y su diferencia consiste en desentenderse de reglas inductivas y deductivas. Precisamente, una

narradora de Hebe aclara que cuando fue a enseñar no le sirvieron ni lo inductivo ni lo deductivo. El pensamiento compone de otro modo, dice el relato: “-pensó la madre- no encajan las cosas en este mundo. (Nr. 263) y más adelante pregunta: “¿Cómo puede ser que nunca haya algo encajado? Cuando se encajaba una cosa, se desencajaba otra” (p. 265). Las operaciones espaciales diagramáticas, intervienen y sustentan la geometría, el álgebra, las cartografías, las escrituras, los grafos, los algoritmos, el código QR y tantos otros ordenamientos sofisticados que la tenacidad humana ha inventado.

Si las distribuciones modelan significaciones y sentidos, recorto un breve pasaje de un cuento en el que la torsión sintáctica del latín al español, dejan en irónica evidencia que “el orden de los factores” en el lenguaje, “altera el producto”. Cito: “Pero en segundo año había lecturas más amenas. Una de ella contaba cómo Flavio emprendió un viaje a la ciudad de Roma y vio todos los hermosos monumentos y las construcciones notables que en ella había. La lectura termina así: “Flavio quedó impresionado por la belleza de la ciudad”. Una alumna, en un examen, tradujo así: “Toda la ciudad quedó impresionada por la belleza de Flavio”, y en vez de traducir “Flavio miraba todo”, ella tradujo: “Todos lo miraban” (Rr. 119-120). El risueño episodio, típico del anecdotario docente de Letras, no se priva de poner en relieve la diferencia semántica encastrada en los trazos diagramáticos del orden inverso.

Las *transducciones* de las fábulas pragmáticas de Hebe privilegian tres soportes verbales: *aprender*, *pensar* y *hablar*; acciones que recorren y diseñan las tramas narrativas, al tiempo que despliegan la concepción y percepción de un realismo filoso, lúcido, exquisito. Es notable la eficacia estética alcanzada por la reiteración sostenida de estos recursos simples, elementales y a la vez fundantes de la existencia humana. Como quien se planta ante la nuda vida y dice del modo más despojado posible sus estrategias de supervivencia. Cito: “Pero ahora, (...) éramos grandes y yo había aprendido ya el arte de hablar de una cosa y pensar en otra y el de hablar sin decir nada que me importara” (Rr. 191). Este fragmento pone en danza una lógica práctica (*lógica utens*), que combina aprendizajes interpersonales con su toque de cinismo y contradicción, un hábito defensivo y de franca táctica adaptativa. Dice la directora de escuela: “Cuando pasó eso, yo apelé a la lógica, a mi sentido común, a mis sentimientos de adultos...” (Rr. 103) y más adelante insiste: “A veces me resulta difícil apelar a la lógica y al sentido común: a veces me abandonan. Y a un director no lo deben abandonar jamás la lógica y el sentido común. Es el peor pecado para un

director. Yo tengo que demostrar a cada momento que sé muchas cosas y sobre todo, que uso la lógica” (p. 106). La repetición del vocabulario, la sintaxis llana y las certezas básicas de esta lógica, por un lado, exponen un estado de cosas y por otro, dejan brotar la reflexión sin privarse de un esfumado irónico respecto de lo que se está contando.

Así pues, el *trípode transductor* (aprender-pensar-hablar), se encarga de conectar, juntar, separar, contrastar y diagramar componentes semejantes y heterogéneos, cercanos y distantes, familiares y extraños. Los mundos ficcionales diseñan sus cartografías en tres espacios emblemáticos: la *casa*, la *escuela* y la *iglesia*. Estos habitáculos nodales expanden tópicos inmersos en sus respectivas constelaciones semánticas de modo que protagonistas y personajes se desplazan constantemente por el barrio y la vecindad, los patios y jardines, relatan mudanzas, tránsitos en trenes o colectivos; recorren instituciones educativas como la universidad, internados, colegios, etc. En tanto que lo religioso se presenta no solo en rituales como misas, bautismos, casamientos y funerales, sino que también salpican marcas intermitentes con fórmulas propias del repertorio cristiano-popular.

El armado *transductor* coloca en continuidad los contrarios, lo incompatible, lo inentendible en crispadas antípodas que provocan un inestable e intermitente rechinar simbólico, indicando lo raro, lo absurdo, lo extraño de lo real y lo cotidiano. El discurso literario vuelve extraño y pone en vilo las interpretaciones, aún en los sucesos más triviales y conocidos de la vida diaria. En este sentido cabe una aclaración: las presencias del absurdo en la narrativa de Hebe no responden a una gestualidad vanguardista, ni conectan en ningún aspecto con el surrealismo. El arte de Hebe se regodea con los más modestos mundos cotidianos en cuyo abigarrado transcurrir de abstrusos perfiles y ocurrentes personajes, anida y borbotea lo incomprensible, lo ridículo y lo estafalarario. El mero devenir ordinario provoca lo extraordinario. Y en estos mismos tembladerales del sentido común, chisporrotean las contingencias del humor. Dice la narradora: “... ella y la abuela era como si hablaran en lengua extranjera. En ese cuarto yo no podía sacar ninguna conclusión, ya que lo más imposible se volvía posible” (Nr. 330). En tanto que un joven cura dice lo siguiente:

Empecé a pensar en qué curiosa es la gente. Esta señora, por ejemplo, de gran carácter, capaz de pelearse con cinco camioneros juntos, imparabile, ingobernable, quería a toda costa una estampita. Perdóneme que me ría, me da risa el contraste entre ella y la estampita (Rr. 132).

Así entonces, tomamos nota de que todo acontecimiento merece su consabido pensar-reflexionar-opinar. Los discursos narradores no solo registran hechos, sino también ejecutan constantemente un bucle que habilita el meta-enfoque para interpretarlos o permanecer “afuera”, ya sea porque no logran entender los sucesos que narra, o bien, porque los conciben desde otra perspectiva. “Había algo incomprensible en todo eso, algo que no me cerraba, pero la estatua de Condillac se me aparecía como una imagen muy fuerte y me llenaba de perplejidad” (Nr. 356). Es decir, los/as narradores/as están involucrados/as, están afectados/as por ese acontecer. Así, no dejan de atestiguar sensaciones, emociones y los efectos de extrañeza que experimentan: “Yo había quedado muda”; “...yo estaba tan impactada”; “Eso era el súmmum de lo que yo podía llegar a escuchar” (Rr. 192). Los relatos persisten en sus andaduras, encastrando un dentro-fuera, un decir-no decir, un experimentar-pensar, un creer-dudar en continuidades oscilantes de esa lógica-otra que rige lo real de la vida práctica.

La saga suburbana registra, como un caleidoscopio, las infinitas facetas, incertidumbres, perplejidades y turbulencias de *umbrales semióticos* (Camblong, 2017), que atraviesan los personajes al pasar de una *semiosfera* a otra, de una edad a otra, de una clase social a otra, de la casa a la escuela, de lo familiar a la iglesia, de una cultura a otra y las efectos, sensaciones y experiencias en semejantes trances. Las operaciones de contrastes permiten poner en escena las diferencias y facilitan las vibraciones de la ironía de una manera diáfana y socarrona a la vez. Es que se trata de una percepción que viene de “otra parte”. Dice la protagonista: “... yo sentía que la vida era una dulce perversidad... Cuando escuchaba a Frankie Lane, (...) yo adquiría para mí misma un gran encanto: el de una muchacha desencantada de la vida. Ese desencanto era transitorio...” (Rr. 188). Los contrarios, incompatibles para el “principio de no contradicción”, se unen en un vértigo efímero que no busca síntesis, ni resoluciones, permanecen en esos “callejones sin salida” denominados *aporías*. Habitar lo paradójico provoca otras sensaciones y otros discursos, otros mundos y otras prácticas.

Los contrastes se producen al atravesar los límites de culturas marginales para acceder a otros niveles “más elevados”. Por ejemplo, *La elevación de Maruja* (1974) narra desde el título este proceso. En muchos relatos se atestigua el desafío y atrevimiento de procurar otro estatus cultural y el acceso a otros grupos prestigiosos. Estos pasajes tienen alto precio y pagan humillantes peajes afectivo-simbólicos. La

novela *Camilo asciende* (1987) insiste en este tópico narrativo y recorre una singladura que sigue paso a paso, los costos de semejante lucha ascendente. El *transmutado* Camilo siente bronca hacia el lugar de donde proviene y se siente ajeno hacia su propia casa y sus familiares.

“Camilo le trajo [a su hermana] tres vestidos nuevos, para que estuviera presentable y no pareciera una persona dejada...”, “Un día en que Camilo volvió de trabajar (ya era telegrafista principal y como tal debía viajar periódicamente a Buenos Aires), había comido en un restaurante caro, había visto mujeres bien vestidas, sensatas, correctas, cuando la vio coser como siempre esa manga con una especie de saña, explotó: - ¿Será posible tanta dejadez? ¿No te compré los vestidos? ¿No saben, no entienden cómo vive la gente?” (Nr. 173).

El cambio de estamento social, proliferante motivo de la tradición novelesca se diagrama en las fábulas de Hebe con trazos fuertes y recorridos que van de las zonas suburbanas a deslumbrantes metrópolis. Esta es la aventura y el periplo de sus personajes. La fascinación de sueños y expectativas diseñan una acotada topografía que va del borde al centro. Ahí se traza un destino y se experimenta una odisea de convulsivas contradicciones. Ahí mismo anida un continuo paradójico existencial que, a primera vista, parecería poco interesante, una peripecia con escasos conflictos a explorar, sin embargo, Hebe logra una riqueza tan exquisita y sofisticada que desmiente cuanto prejuicio pueda asomar. Estas *experiencias transductivas*, atravesando *umbrales semióticos* de mundos adyacentes y disímiles, se plasman en escenas típicas del sentido común, entre cuyos prototipos relampaguea la mordacidad de un humor descarnado y veraz. Dice la relatora:

Yo entré a la facultad de Filosofía y empecé a conocer una serie de personas fascinantes. Cristina, por ejemplo, tenía veinte años y ya tenía una nena de seis años, una nena con lentes gruesos. Ella la presentaba así: “Mi hija. Es un poco menos estrábica que Sartre”. También Ester; cuando le pedí que paráramos en un lugar a tomar un café, me dijo: “Yo acá no entro; acá tengo fantasmas”. Primero me asusté puerilmente y después comprendí lo que era una imaginación refinada; (..) Y también Mario, que entablaba largas discusiones con sus amigos, debates que yo no entendía porque ellos eran más grandes y además hablaban en francés y en inglés; cuando alguien lo vencía en la argumentación, Mario hacía un gesto como quien se desarma y decía: “Touché” (Rr, 195)



Notemos el modo compacto de ensamblar los estereotipos intelectuales, con registros de sus dichos entrecomillados, como si ratificara que su versión es literal y a la vez, indica el crujido de las diferencias, provocando asombro y extrañeza en la dadora del relato. Los diagramas de los tres ejemplos se concatenan apretados uno tras otro y dejan flotar las brisas del sarcasmo a gusto del consumidor.

Veamos otro fragmento de un relato coloquial escrito en dialecto argentino-básico. Abre la interrogación catilinaria -conminativa-, interpelando: “¿Estamos todos locos o qué? Están todos locos o son una manga de mediocres, pero yo no me resigno a la mediocridad general. Soy de Aries con ascendiente en Tauro y los de Aries somos luchadores sin dejar de ser románticos” (Rr. 200). No hay crítica de la crítica, ni sentencias conceptuales. La narradora no “balconea” las escenas, está completamente involucrada en el acontecer y en los modos de contarlos. Se comprueba una vez más que la factura de lo simple requiere arte mayor y los matices irónicos no precisan señalamientos, puesto que va de suyo que lo gracioso encarna intrínsecamente en el sentido común. Mientras los espacios científicos, filosóficos, intelectuales y artísticos no se cansan de execrar y excluir el sentido común, Hebe lo adopta, lo despliega con aguda lucidez, lo valora en su dimensión humana de memorias atávicas-compartidas y lo disfruta con astuta fruición, sonriendo con dulzura sardónica.

Se dice que las mujeres sarcásticas son bravas, autónomas, libres y defienden la dignidad de “su lugar” con valentía. Hebe es una narradora sarcástica. Sus mundos femeninos se instalan con singular “modosura” (calificativo que ella misma utiliza), no solo desde la enunciación, sino por la composición de climas, imaginarios y mandatos memoriosos. Los efectos reflexivos y críticos evitan retóricas estridentes y consignas agresivas. Una inteligente y tenaz resistencia se desplaza por esa cornisa narrativa equívoca, tambaleante, irónica y risueña. No hace falta gritar, ni apostrofar, más bien se prefiere la continuidad defensiva con lúcida firmeza, ineludible. *Parhesía*: ejercer el coraje de decir la verdad ante el poder con serena dignidad. Las poses, las modas y las imposturas quedan ridiculizadas por la simpleza de un accionar genuino, un auténtico andante continuo, sin fisuras.

Aquí y ahora, desembocamos en la encrucijada de la existencia y sus enclaves en el arte y la escritura. Hebe se expide sin ambages:

Pienso y siempre pensé que la conciencia de la propia importancia conspira contra la posibilidad de escribir bien, más aún, pienso que la hipertrofia del rol le juega

en contra a un escritor y a cualquier artista. Cuando alguien hace gala de su rol, sospecho que no escribe bien. (...) En relación con la importancia de lo que hace, el que escribe entra en un terreno resbaladizo, porque debe tener conciencia de que no se trata de una lista de compras, pero no debe notarse para nada que lo que hace es importante. (...) A mi me parece que se idealiza demasiado a los artistas, se tiende a ver su oficio como algo oculto y misterioso, como si no fueran de la misma pasta que las otras personas (Nr. 13).

Hebe cumple cabalmente con este programa y honra sus postulados: su vida y su escritura han eludido toda infatuación y han abolido los lugares comunes de los importantes ególatras. Me pongo a su lado para compartir con alegre entusiasmo nuestros mundos periféricos y nuestras creencias estéticas y éticas... Si esto es así, entonces vayamos corriendo a leer a Hebe y lo que yo les dije, no tiene la menor importancia.

Muchas gracias.

## **Bibliografía**

- Camblong, A. (2017). *Umbralos semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora.
- Finol, E. (2015). *Antroposemiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra Lógico Semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- Uhart, H. (2010). *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2018). *Novelas reunidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

## Tres rostros para una virgen

Silvia Tieffemberg

Universidad de Buenos Aires/CONICET

silvia.tieffemberg@gmail.com

Palabras clave: virgen, rostro, pueblos, originarios

Key words: virgin, face, original, towns

### Resumen

En el año 2007, por encargo de la comisión directiva de la capilla Stella Maris, de la ciudad de Posadas (Misiones, Argentina), el artista plástico Hugo Viera esculpió la estatua de una virgen con rasgos indígenas. El artista explicó que se inclinó por una representación acorde con lo regional y con menos facciones europeas. Dos años después -y sin comunicárselo al autor-, la estatua de la virgen fue "restaurada", pero se modificaron los rasgos, y se convirtió en una Stella Maris con rasgos occidentales y claros indicios de "maquillaje". Esto generó un debate público que finalizó cuando un conjunto de pintores y escultores, entre los que estaba Viera, esculpieron una nueva imagen que, sin embargo, no difiere sustancialmente de la segunda versión.

Este trabajo analiza el proceso performático de los tres rostros de la virgen, considerando las representaciones de corporalidades femeninas en sociedades contemporáneas de América Latina, vinculado al concepto de colonialidad que remite al universo semiótico de los siglos XVI y XVII.

### Abstract

In 2007, commissioned by the board of directors of the Stella Maris chapel, in the city of Posadas (Misiones, Argentina), the plastic artist Hugo Viera sculpted a statue of a virgin with indigenous features. The artist explained that he leaned towards a representation consistent with the regional and with fewer European factions. Two years later -and without notifying the author-, the statue of the Virgin was "restored", but the features were modified, and it became a Stella Maris with western features and clear indications of "make-up". This generated a public debate that ended when a group of painters and sculptors, among whom was Viera, sculpted a new image that does not differ substantially from the second version.

This work analyzes the performative process of the three faces of the virgin, considering the representations of female corporalities in contemporary Latin American societies, linked to the concept of coloniality that refers to the semiotic universe of the 16th and 17th centuries.

### I.

Las reflexiones que voy a compartir comienzan casi veinte años atrás con la lectura del testimonio de cinco mujeres que habían sobrevivido al cautiverio en la Escuela de Mecánica de la Armada, en la última dictadura militar en Argentina. En él, Munú Actis., Cristina Aldini, Liliana Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar hilvanaban recuerdos y

silencios en un relato coral, por momentos desgarrador que, aún hoy, me provoca el desconcierto del horror. Uno de los pasajes sobre los que he vuelto una y otra vez es aquel en el que narran que sus captores -“los marinos” como ellas los llaman- las habían seleccionado para ser “recuperadas”: apenas secuestradas, una compañera que se encontraba en el centro de detención les explica que debían “vestirse bien”, arreglarse el pelo y maquillarse porque ese era el signo para sus captores de que se encontraban en proceso de recuperación (Actis, 2006, p. 57).

Así, estas mujeres, sometidas diariamente a interrogatorios, tortura, subalimentación y completa falta de higiene, debían, por ejemplo, usar perfume importado en determinadas ocasiones:

*Elisa.* Me acuerdo, en Capucha [aislamiento], del olor de las ratas y el aroma del perfume francés.

*Adriana.* Buscaban el rasgo de femineidad.

*Elisa.* ¡Con grilletes, querida! ¡Con grilletes, pero con perfume francés!

*Miriam.* Ellos querían que una les demostrara ...

*Elisa.* ¡ ... que nos preocupábamos por ser mujeres muy femeninas! (p. 71)

*Miriam.* La ropa linda, la pinturita, las joyas ... Que las usáramos era síntoma de que habíamos renegado de nuestras ideas (p. 175)

Más allá de la extrema violencia subyacente en la situación, el testimonio permite individualizar, inequívocamente, un lugar de “lo femenino” desde la mirada de los torturadores asociados a estereotipos de belleza que remiten al pelo “prolijamente peinado”, al maquillaje, al uso de perfume y joyas. Y esta *performance*, que convierte a las reclusas invisibilizadas en los centros de represión en seres “presentables ante la sociedad”, habilita una vuelta de tuerca al horror de lo ocurrido: para “celebrar” algunos acontecimientos las detenidas eran “invitadas” por sus captores a cenar y bailar en discotecas de moda en la época (p. 95).

Durante años el recuerdo de esta situación me provocaba una angustia indescriptible sobre la que no me sentía capaz de reflexionar, hoy -cuando la perspectiva de género nos permite una saludable distancia- creo que es posible, a partir de la lectura de las vivencias compartidas por estas cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA, indagar sobre el proceso de representación de imágenes de mujeres, así como sobre la violencia implícita en los estereotipos femeninos que hemos naturalizado.

## II.

En el siglo XIX, explica Elsa Muñiz, se afianza conceptualmente el vínculo entre feminidad y belleza imponiendo al cuerpo femenino condicionamientos que perduran hasta la actualidad. Eurocentristas y androcéntricos los modelos femeninos permean la vida social, familiar y laboral de las mujeres con escasos cuestionamientos. Estos modelos, continúa Muñiz, discriminan a “quienes no cumplen con las características de belleza que se le atribuyen a la piel blanca, al cabello rubio, a los ojos claros, la nariz “respingada”, la estatura y la delgadez extrema”. (2016, p. 416)

El siglo XIX trajo, también, la consolidación de la tesis biologicista, que se había gestado como argumento justificatorio en las expansiones coloniales, sobre la jerarquía y superioridad de los tipos raciales europeos. Una de sus consecuencias inmediatas fue otra consolidación, la del ideal femenino de belleza que privilegiaba lo que se suponían rasgos que definían lo occidental, en contraposición con la otredad: “las mujeres de los países no occidentales, indígenas, mestizas, mulatas, asiáticas”. (p. 421) Las técnicas para cambiar la coloración del cabello, las cirugías estéticas, los gimnasios, las dietas alimentarias y los cosméticos son algunos indicadores que dan cuenta en nuestro presente de una enorme maquinaria que sostiene una industria altamente redituable alrededor de la “belleza femenina”, así como devela la naturalización de mecanismos disciplinarios cuyo objetivo no declarado, en última instancia, es el control de la corporalidad femenina (p. 420).

El cuerpo, constructo social y, por lo tanto, objeto de presentación ante los demás deviene “texto donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación” (Barrera, 2011, p. 9), mientras que el estereotipo, que acciona sobre el cuerpo de las mujeres, desconoce y excluye las diferencias.

En este marco de sentido, que pone de manifiesto que las situaciones coloniales no son ajenas a la construcción de “lo femenino”, lo que quiero traer a colación hoy son algunas consideraciones que surgen de mis investigaciones sobre la época colonial, que, en los últimos años, se focalizaron sobre figuras femeninas y sus representaciones, tanto en Río de la Plata como en el reino de Chile en un arco temporal que abarca desde el siglo XVI a la actualidad.

## III.

Como hemos asumido hace ya algunos años, especialmente a partir de las conceptualizaciones de Aníbal Quijano, las llamadas independencias americanas del siglo XIX, modificaron, pero no hicieron desaparecer el universo semiótico colonial.

Recordemos que Quijano explica, para tratar de definir “colonialidad”, que “los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales” (2000, p. 248). Estas afirmaciones de Quijano, por cierto, se verifican hasta la actualidad. Me voy a referir, en ese sentido, a un episodio marginal -si pudiéramos así calificarlo-, dado la escasa trascendencia que tuvo en medios de difusión masiva<sup>1</sup>, que puede enmarcarse en dentro del fenómeno de la colonialidad. Por encargo de la comisión directiva de la capilla Sagrada Familia -situada en la costanera Monseñor Kemmerer, frente al río Paraná en Posadas, Misiones (fig. 1)-, el artista plástico Hugo Viera esculpió la estatua de una virgen. Se trataba de Stella Maris, patrona de los navegantes y de quienes trabajan en el mar, y patrona de la Marina de nuestro país. El artista decidió que esta representación de María tuviera rasgos regionales. La imagen fue el resultado de un proyecto aprobado previamente y, en marzo de 2007, la figura de cemento de 400 kilogramos fue colocada sobre su pedestal.

En ese momento Viera explicaba sobre la representación de la Virgen como una mujer cierta edad, de mirada penetrante, morena y algo robusta, cuya vestimenta, sencilla, aparentaba tela rústica y manos parecían remitir a una mujer que trabajaba con ellas:

Una cosa sucede cuando el artista plasma una idea que madura sólo en su cabeza y que sólo le pertenece a él, pero en este caso, habiendo tantas imágenes y tan conocidas de la Stella Maris, había que ser muy cuidadoso y acercarse lo más posible a la representación que todos tienen de ella.

---

<sup>1</sup>Quiero aclarar que trabajé exclusivamente con fuentes electrónicas. En particular, periódicos locales: <https://www.primeraedicion.com.ar/nota/18511/polemica-por-la-virgen-entalcada-en-la-costanera-posadena/>, <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2007/03/15/108187-la-virgen-stella-maris-mira-a-sus-fieles-desde-lo-alto>, <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2007/03/14/108091-entronizan-una-imagen-de-stella-maris-en-la-capilla>, <https://cdn.elterritorio.com.ar/bendeciran-la-nueva-imagen-de-la-virgen-stella-maris-6101599611862366-et>; <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2013/07/29/355270-los-organismos-de-conduccion-del-arte-no-orientan-ni-forman>; <https://www.minutouno.com/sociedad/a-una-virgen-le-quitaron-sus-rasgos-indigenas-le-blanquearon-la-piel-y-la-hicieron-mas-europea-n101308>, [https://www.clarin.com/sociedad/polemica-quitaron-rasgos-indigenas-virgen\\_0\\_rkIMPhcAaKg.html](https://www.clarin.com/sociedad/polemica-quitaron-rasgos-indigenas-virgen_0_rkIMPhcAaKg.html), [https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas\\_0\\_HylgG3cA6tx.html](https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas_0_HylgG3cA6tx.html).

Además, consulté actas subidas a la web de algunas presentaciones judiciales que se realizaron (Expediente 4893-d-2015 sumario: expresar beneplácito por la trayectoria del maestro y artista plástico Hugo Ernesto Viera": 08/09/2015, trámite parlamentario n° 116).

Esto no impidió que jugara “con lo regional, con la imaginería local, para encontrar una Virgen más misionera, más protectora del Paraná, y con menos facciones europeas”<sup>2</sup> (fig. 2).

Dos años después ocurrió un hecho inesperado: los propios feligreses denunciaron que la estatua de la virgen había sido modificada sin consultar al autor y sus rasgos ya no eran los que habían sido plasmados originalmente (fig. 3). Stella Maris era representada ahora por una imagen femenina de cutis muy blanco con pómulos ligeramente coloreados en tonos rosados, labios delgados y maquillados con color rojo, cejas finas que demostraban haber sido depiladas, nariz pequeña y elevada, y un esquema corporal que respondía a los parámetros de una mujer joven y delgada. La vestimenta, además, ostentaba detalles en dorado y puntillas. Pero tal vez lo más relevante sea que la mirada directa, que parecía interpelar al observador, de la primera versión de la virgen fue reemplazada por una mirada de ojos ligeramente entornados, dirigidos hacia abajo.

La restauradora de la imagen, Cristina Neese, explicó que esta se había deteriorado y que fue convocada por la Comisión Directiva de la capilla para realizar la restauración. Además, afirmó que para hacer su trabajo se guio por una estampita de la Virgen “que me facilitó el párroco de la capilla en la que aparecían claramente los colores que utilicé para la restauración”<sup>3</sup>. Por otra parte, Aldo Rodríguez, un colaborador de la capilla recordó que “el día de la entronización hubo gente que se quejó por el color de la piel de la virgen porque consideraba que debía tener rasgos arios”<sup>4</sup>.

La nueva imagen de la virgen provocó una serie de discusiones entre la feligresía de la capilla, las autoridades eclesiásticas, el autor de la imagen y los artistas plásticos de la región, por lo que se decidió constituir un grupo de trabajo para llevar a cabo una tercera versión de la Stella Maris. Así, en el año 2012, el autor de la imagen original, convocado en esta oportunidad, expresó con satisfacción que tras dos meses de trabajo “con el equipo de la profesora Graciela Karabin,” habían logrado como “resultado final” “una Virgen trigueña que conservaba rasgos de la original e incorporó

---

<sup>2</sup> <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2007/03/15/108187-la-virgen-stella-maris-mira-a-sus-fieles-desde-lo-alto>.

<sup>3</sup> <https://www.primeraedicion.com.ar/nota/18511/polemica-por-la-virgen-entalcada-en-la-costanera-posadena/>

<sup>4</sup> [https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas\\_0\\_HylgG3cA6tx.html](https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas_0_HylgG3cA6tx.html)

otros. Muchas personas me hicieron saber que están contentas con la nueva Virgen, lo más importante es que la gente se sienta identificada”<sup>5</sup>.

Esto parece haber sido, en realidad, una respuesta políticamente correcta porque en el año 2017 el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) consideró presentar cargos por discriminación<sup>6</sup>.

La nueva imagen de la virgen (fig. 4) mostró cambios significativos. La imagen femenina que representaba a Stella Maris conservó su esquema corporal delgado, pero en la vestimenta se acentuaron los detalles dorados y se tiñeron de amarillo pálido las mangas, con lo cual esta adquirió una relevancia que no tenía en la imagen original. La piel del rostro y las manos continuó siendo blanca con ligeros tintes trigueños, la cabellera, corta, enmarca el rostro como si acabara de ser “peinada de peluquería” y el rostro propiamente dicho muestra claros rasgos de haber sido maquillado en tonos ocres y terracota: párpados delineados y con sombra, rubor en mejillas y pómulos, labios ligeramente más gruesos y con rouge al tono. Una sonrisa leve apenas curva los labios de la virgen y los ojos dirigen una mirada abstraída hacia abajo<sup>7</sup>.

#### IV.

Este proceso de occidentalización de la estatua de una virgen con rasgos indígenas pone de manifiesto la violencia de la imposición del estereotipo y permite ser leído, por una parte, en el marco de “las imágenes blanqueadas, estilizadas y hegemónicas” denunciado por *Mujeres de Colectivo Identidad Marrón* (2019):

No existir para nosotrxs ha sido algo común pero claramente existimos. Nos ha costado poder entender por qué no estamos representadxs en las películas que miramos, las revistas o libros que leemos y en los medios de comunicación que nos rodean. Algunas veces sí aparecemos, pero somos el objeto de burla u ocupando lugares estereotipados o bajo cierto estigma.

---

<sup>5</sup> <https://cdn.elterritorio.com.ar/notaimpresa.aspx?c=6101599611862366>

<sup>6</sup> [https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas\\_0\\_HylgG3cA6tx.html](https://www.clarin.com/sociedad/inadi-investigara-virgen-misionera-perdio-rasgos-indigenas_0_HylgG3cA6tx.html)

<sup>7</sup> Los cambios en la imagen de la virgen no parecen desprendidos de otros cambios vinculados a lo urbano. Desde 1999 hasta 2011, la antigua costanera donde se halla la capilla que lleva emplazada esta imagen de Stella Maris, sufrió un proceso de modernización. Villa Blosett, la zona cercana a la costanera, habitada por familias de clase socioeconómica media y baja, vivió un flujo creciente familias de clase media alta, como consecuencia de la inauguración de la nueva costanera. Justamente, la capilla Sagrada Familia fue el edificio más antiguo que quedó en pie después de la modernización.



Nos interpelan constantemente las imágenes blanqueadas, estilizadas y hegemónicas que vemos a diario <sup>8</sup>.

Por otra parte, es un intento de borramiento de la memoria histórica de la región. La provincia de Misiones registró desde la época colonial una alta concentración de población indígena perteneciente a los mbya guaraní y aún hoy las políticas públicas de la provincia no han podido resolver con solvencia la situación de sus descendientes. Pero, además, la región tiene una triste y poco conocida historia vinculada a las misiones jesuíticas. El historiador Diego Bracco refiere que muchas mujeres indígenas al parecer aceptaron el cristianismo y decidieron voluntariamente vivir en los pueblos creados por la sociedad jesuítico misionera. Sin embargo, y a manera de ejemplo, a principios del siglo XVIII y como resultado de un enfrentamiento bélico más de 500 mujeres y niños fueron repartidos como castigo en pueblos tutelados por jesuitas (2016, p. 28). La hostilidad de los indígenas que habitaban las márgenes de los ríos Paraná y Uruguay hacia los jesuitas fue atribuido al secuestro recurrente de mujeres y niños (p. 30). En esa misma época, las misiones jesuíticas se visualizaban como el lugar más adecuado para que las mujeres capturadas perdieran su identidad (p. 31). Esto se lograba, según surge de los documentos consultados por Bracco, porque se las sacaba de su lugar de origen y se las apartaba en diferentes pueblos. Tal fue el caso de Leonarda, la mujer del cacique Calelián, quien, tras la muerte de su marido, fue apresada e intentó suicidarse. “Por ser altiva y soberbia” fue enviada a una de las Misiones, donde “proseguía con sus altiveces de cacica y mujer de Caleliano” hasta que logró escapar. Fue recapturada unos años después y, finalmente “quebrantada”, terminó sus días hilando y tejiendo en cautiverio (p. 31).

Para ir concluyendo volvamos al inicio. El uso de determinada ropa, el maquillaje, las joyas y los perfumes es sintetizado con innegable claridad por una de las ex detenidas en la ESMA como “síntoma de que habíamos renegado de nuestras ideas”. Esta afirmación visibiliza el vínculo entre estereotipos femeninos, control y memoria. El estereotipo no solamente controla el cuerpo: la equiparación a través de un único modelo aceptable encubre, también, el intento de borrar el pasado y deshistorizar el presente.

---

<sup>8</sup> [https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/no-existir-para-nosotrxs-ha-sido-algo-com%C3%BAAn-pero-claramente-existimos-nos-ha-cos/2163642513947778/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/identidadmarron/photos/no-existir-para-nosotrxs-ha-sido-algo-com%C3%BAAn-pero-claramente-existimos-nos-ha-cos/2163642513947778/?locale=es_LA).

El pequeño incidente ocurrido en la capilla Sagrada Familia de Misiones evidencia la persistencia colonial del relegamiento de los rasgos fenotípicos de los habitantes originarios, en este caso en pos de un ideal femenino en el que la figura de una virgen que remite al pasado histórico de la región no tiene cabida. Así, de alguna manera, Leonarda vuelve a ser quebrantada.

### **Bibliografía**

- Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M. y Tokar, E. (2006). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Altamira.
- Barrera Sánchez, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI (11), 121-137. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068007>. (Consultado el 9 de febrero de 2023).
- Bracco, D. (2016). *Cautivas entre indígenas y gauchos*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Muñiz, E. (2016). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Revista Sociedade e Estado*, 29 (2), 415-432.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 255-301). CLACSO.

## Anexos



**Figura 1:** Capilla Sagrada Familia (Posadas, Misiones)

**Fuente:** <https://misionesonline.net/2021/09/18/iglesia-stella-maris/>



**Figura 2:** Virgen Stella Maris (obra original)

**Fuente:** <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2007/03/15/108187-la-virgen-stella-maris-mira-a-sus-fieles-desde-lo-alto>



**Figura 3:** Virgen Stella Maris (antes y después de la modificación)

**Fuente:** <http://almacenramosgenerales.blogspot.com/2009/02/virgen-morenita.html>



**Figura 4:** Virgen Stella Maris (modificación final realizada por el autor de la obra original)

**Fuente:** <https://cdn.elterritorio.com.ar/bendeciran-la-nueva-imagen-de-la-virgen-stella-maris-6101599611862366-et>

## **El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador**

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino"

Universidad de Buenos Aires

jorgeadubatti@hotmail.com

Palabras clave: Filosofía del Teatro, literaturas dramáticas, literaturas no-dramáticas, expectación

Key words: philosophy of theater, dramatic literatures, non-dramatic literatures, theatrical expectation

### **Resumen**

Este artículo propone, desde la Filosofía del Teatro, una reconsideración de las literaturas vinculadas al acontecimiento teatral. Clasifica dichas literaturas del teatro entre dramáticas y no-dramáticas. Luego se detiene en dos campos internos a las literaturas no-dramáticas: las relacionadas con la historia del teatro argentino y con la expectación teatral. Se analizan ejemplos de historiografía teatral argentina entre 1901-1930 y luego se trabaja sobre casos de literaturas del espectador.

### **Abstract**

This article proposes, from the Philosophy of Theater, a reconsideration of the literatures linked to the theatrical event. It classifies these theater literatures between dramatic and non-dramatic. Then it stops in two fields internal to non-dramatic literatures: those related to the history of Argentine theater and theatrical expectation. It analyzes some examples of Argentine theatrical historiography between 1901-1930 and then cases of spectator literatures.

En trabajos previos (Dubatti, 2020a y 2022a) venimos proponiendo una constelación de categorías teóricas y problemas vinculados al cambio epistemológico producido en la postdictadura respecto de las relaciones entre teatro(s) y literatura(s). La disciplina Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020b) y sus derivadas (Teatro Comparado, Poética Teatral, Geografía Teatral, etc.), basadas en la caracterización del teatro como acontecimiento, plantean radicalmente una pregunta insoslayable para la teatrología del futuro: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales, desde su complejidad, a las literaturas argentinas y, por extensión, a las literaturas del mundo? La atención fenomenológica a las prácticas escénicas concretas, en el presente y en el pasado, y la visión de una filosofía de la praxis teatral (Dubatti, 2020c) impulsaron una transformación teórica de los conceptos de texto(s) dramático(s), dramaturgia(s) y escritura/reescritura(s) dramáticas, que exige cambios en las metodologías de

análisis, en el armado y conservación de *corpus*, en la concepción historiográfica y en la formulación de nuevas preguntas. En los artículos citados (a cuya lectura remitimos para evitar redundancias en el presente trabajo) pusimos el acento en cuatro ángulos centrales:

- a) cómo se ampliaron, necesariamente, los conceptos de texto dramático, dramaturgia, escritura y reescritura, tanto en las prácticas de las/los teatristas como en las formulaciones teatrológicas (ya provengan de artistas-investigadores, de investigadores participativas/os o de la asociación de ambos, Dubatti, 2014);
- 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* y una nueva mirada sobre la historia, que lleva a recuperar fenómenos antes no focalizados por los estudios teatrales;
- 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, fenómeno sobre el que no se ha trabajado aún lo suficiente y que impulsamos en esta intervención;
- d) cómo el aporte de la actividad teatral significa una contribución incalculable a las letras nacionales y, sin embargo, se lo estudia escasamente en los marcos institucionales literarios especializados.

Entre otros ejes para el nuevo programa de trabajo, resumimos las siguientes relaciones que permiten reconocer nuevos *corpus* y problematizar dinámicas específicas de las literaturas del acontecimiento teatral:

- 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: dramaturgias 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”;

- dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.;
- dramaturgias / fenómenos de 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 (contra el tradicional concepto de la autonomía literaria de los textos dramáticos);
- dramaturgias / génesis y procesos de composición, que permite reconocer versiones diversas de los textos desde la Crítica Genética y la Crítica Textual, con la consecuente sutilización de la perspectiva historiográfica sobre el teatro perdido (Dubatti, 2007 y 2014) y la complejización de los vínculos entre los textos del acontecimiento teatral en sí y los conservados.

Propusimos clasificar el *corpus* de las literaturas del acontecimiento teatral en dos grandes áreas: literaturas dramáticas y no-dramáticas. Queremos detenernos en las últimas porque, insistimos, cuentan todavía con escasa consideración.

En los trabajos mencionados (Dubatti, 2020a y 2022a) establecimos algunas líneas de recorte de corpus dentro del área de las literaturas no-dramáticas vinculadas al acontecimiento teatral: 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; textos sobre procesos artísticos (cuadernos de bitácora, libretas de notas, pretextos, etc.); metatextos sobre espectáculos (manifiestos, programas de mano, entrevistas); historiografía; pedagogía (tanto del acontecimiento del “docenteatrar” como del “estudianteatrar”, como estudiamos en Dubatti (2022a), a partir de los trabajos de estudiantes-investigadores recogidos por Zurita Hecht en *Prácticas teatrales contemporáneas: el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae 2015-2018*); textos de gestión, producción y políticas culturales; periodismo; encuestas, etc.

Queremos detenernos brevemente en dos casos de estudio: las literaturas de historia de los teatros argentinos; las literaturas de espectadores.

### **Historias de los teatros argentinos**

El corpus de las literaturas sobre la historia del teatro argentino posee una gran riqueza. Ha sido parcialmente estudiado (Castagnino, 1984; Pellettieri, 2000; Dubatti, 2017a y 2017b), con diferentes abordajes y resultados. No contamos aún con un

análisis integral de nuestra historiografía teatral, que debe ser emprendido. Por razones de espacio, nos focalizaremos en las tres primeras décadas del siglo XX<sup>1</sup>. Reproducimos a continuación, para advertir su relevancia, los principales títulos (libros y artículos) de historia del teatro argentino, ordenados cronológicamente, correspondientes al período 1901-1930. Incluimos textos relacionados con Uruguay por el estrecho vínculo rioplatense de la escena. Dejamos de lado los materiales bibliográficos (por cierto, muy abundantes), del mismo período, relacionados con otras prácticas: la crítica y el periodismo, el análisis, la pedagogía, la biografía, etc. No excluimos aquellos materiales que cruzan la historia con otras disciplinas, como en el caso de Echagüe (historia y crítica), García Velloso (historia de la actuación en el teatro mundial y en escenarios argentinos) o Podestá (historia, testimonio, memoria y autobiografía):

1. Bosch, Mariano G. (1904). *Teatro antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII. Su influencia en la educación popular*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
2. Rivarola, Enrique E. (1905). "El teatro nacional (su carácter y sus obras)". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año II, Tomo III, pp. 341-375. <https://dloc.com/AA00013094/00003/images/344>
3. Bosch, Mariano G. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires. Origen del canto i la música. Las primeras compañías y los primeros cantantes*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
4. Bosch, Mariano G. (1910). *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
5. Rossi, Vicente (1910). *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Córdoba: Imprenta Argentina Río de la Plata.

---

<sup>1</sup> Para una visión de conjunto, componemos actualmente el volumen *Bases bibliográficas para el estudio de los teatros argentinos*, que cuenta ya con unas 5.000 fichas de diferentes literaturas del acontecimiento teatral según las siguientes secciones: bibliografía; historia; historiografía; diccionario enciclopédico; cronología; anuario teatral; testimonio, memoria y autobiografía; biografía; léxico; teoría, metodología y epistemología teatrales; análisis y crítica; pedagogía; antología; edición de textos argentinos; ediciones de autores extranjeros (dramaturgia, teoría, pedagogía, etc.); entrevista; encuesta; política cultural, gestión teatral, producción; revista teatral, número monográfico y/o dossier; tesis, tesinas (doctorado, maestría, licenciatura); reseña bibliográfica; colección / serie teatral (textos dramáticos, documentos, fascículos de historia, etc.); estudio argentino de teatro no-argentino (universal); producción de artistas-investigadores.



6. Salaverri, Vicente A. (1913). *Del picadero al proscenio. Cómo se forman los artistas*. Montevideo: Máximo García Editor.
7. Velasco y Arias, María (1913). "Dramaturgia argentina". Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Imprenta A. Molinari.
8. Rojas, Ricardo (1917-1922). *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: La Facultad. Cuatro tomos: *Los gauchescos*, 1917; *Los coloniales*, 1918; *Los proscriptos*, 1920; *Los modernos*, 1922. Incluye referencias a los procesos históricos teatrales.
9. Giusti, Roberto F. (1918). "Orígenes del teatro rioplatense". *Nosotros*, a. 28, t. 12, n. 105 (enero), 67-77.
10. Echagüe, Juan P. (1919). *Un teatro en formación*. Buenos Aires: Imprenta Tragant.
11. Bianchi, Alfredo A. (1920). *Teatro nacional*. Buenos Aires: Imprenta Cúneo.
12. Rojas, Ricardo (1924-1925). *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: La Facultad. Ocho tomos: *Los gauchescos*, tomos 1 y 2, 1924; *Los coloniales*, tomos 3 y 4, 1924; *Los proscriptos*, tomos 5 y 6, 1925; *Los modernos*, tomos 7 y 8, 1925. Segunda edición, con cambios, de la de 1917-1922.
13. Echagüe, Juan P. (1926). *Una época del teatro argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: América Unida. Segunda edición del volumen de 1919.
14. García Velloso, Enrique. (1926). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. Editores. Tres tomos. El tomo I incluye el subtítulo: "Desde sus más remotos orígenes hasta nuestros días. Historia del Teatro y antología universal organizada".
15. Bosch, Mariano G. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
16. Vázquez Cey, Arturo. (1929). *Florencio Sánchez y el teatro argentino*. Buenos Aires: Juan Toia.
17. Podestá, José J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Córdoba: Río de la Plata, Imprenta Argentina.

Realicemos sobre este corpus (no exhaustivo, a esta selección deberíamos sumar algunas fichas más) básicas observaciones preliminares, que ampliaremos en otra oportunidad<sup>2</sup>.

Estos materiales marcan el inicio de nuestra historiografía teatral y ya evidencian una gran complejidad, así como una profunda conexión con la historiografía posterior. Presentan propuestas de lectura diversas sobre el origen del teatro argentino, así como parten de teorías y metodologías diferentes y se proponen cumplir con objetivos variados.

Instalan el debate respecto de la poligénesis del teatro nacional (si el teatro “nace” con el trabajo circense de los Podestá o debe reivindicarse una tradición anterior que se remonta a los siglos XVII y XVIII), en la discusión Bosch-Rossi, que se profundizará en los años treinta con el aporte de los historiadores católicos. Es el momento de construcción del tópico (repetido hasta hoy) de la “Época de Oro” ubicada entre 1901 y 1910, la “decadencia” posterior y la dimensión de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère (en particular el primero) como autores-faro (Dubatti, 2012).

Así también, en este período se realiza la defensa de la primera tesis doctoral sobre dramaturgia argentina, a cargo de una mujer, la española María Velasco y Arias, radicada en la infancia en la Argentina y con notable carrera de artista-investigadora (formó parte del Teatro Espondeo, del circuito de producción independiente en los años cuarenta) (Fukelman, 2022). Es relevante señalar que su tesis es de 1913, el mismo año en que Rojas se hace cargo de la primera cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (Buchbinder, 1997; Altamirano, 1997). Debemos atribuir a Enrique E. Rivalora, María Velasco y Arias y Ricardo Rojas la iniciación de la historiografía teatral académica en la Argentina.

García Velloso es el primero en centrar la investigación en la actuación (la escritura de su libro es sincrónica y está estrechamente relacionada a la apertura del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1925, del que García Velloso se

---

<sup>2</sup> Estudiamos actualmente parte de este corpus en nuestra investigación Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

desempeñaba como vicedirector)<sup>3</sup>. Poca atención se le presta a la historia de las/los espectadores.

Muchas de las hipótesis y argumentaciones de esta etapa responden más a la oralidad del campo teatral (debates y polémicas) que a la investigación fundamentada. Sin embargo, volvemos a encontrar las mismas ideas en buena parte de la historiografía posterior, por lo que debemos resaltar la productividad de este período en la elaboración de los que siguen.

### **Literaturas de espectadores**

Venimos sosteniendo en diversos trabajos académicos, así como en las prácticas del campo teatral, un movimiento de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores teatrales como sujetos complejos, sujetos de derechos, agentes fundamentales del campo, ciudadanas y ciudadanos con activa vida cívica (Dubatti, 2020d, 2021, 2022b)<sup>4</sup>. Parte de ese ejercicio de investigador participativo consiste en revelar la dimensión creadora de las/los espectadores.

Una fenomenología de los comportamientos, hábitos, demandas y actividades de las/los espectadores en las mencionadas escuelas arroja la comprobación de que todo espectador es mucho más que un espectador (observador, en el sentido etimológico): es espectador-creador, espectador-artista, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-maestro, espectador-filósofo, etc.

En este sentido queremos destacar a las/los espectadores en tanto productores de literaturas, especialmente desde su empoderamiento digital a través de las redes. Las/los espectadores escriben textos en blogs, espacios de opinión (como el de Alternativa Teatral), Facebook, Twitter, etc., y contribuyen además con grabaciones audiovisuales en YouTube (hemos estudiado, por ejemplo, el caso de “Felisa”, Dubatti, 2015). Pero además construyen una red de oralidad, el “boca-en-boca”, fascinante polifonía metateatral que posee enorme energía en la configuración de públicos.

Las/los espectadores anteriores al mundo digital también contribuían con textos de su autoría, por ejemplo, a través de “cartas de lectores” enviadas a publicaciones

---

<sup>3</sup> En el prólogo-carta que García Velloso dedica al presidente Marcelo T. de Alvear en el tomo I, evidencia su preocupación por elaborar una historia institucional de la pedagogía en actuación en la Argentina, que remonta a la fundación de la Sociedad del Buen Gusto en 1817 (1926, tomo I, VII).

<sup>4</sup> Desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con 400 alumnas/os. Hemos contribuido a abrir 75 escuelas de espectadores en diversos países. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE). Actualmente desempeñamos el rol de presidencia en la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Artes Escénicas (AETAE).

específicas del teatro popular e independiente o a los diarios. Estas literaturas de espectadores deben ser estudiadas en sí mismas como construcciones discursivas y como documentos que permiten conocer mejor a las/los sujetos que las producen y las consumen. ¿Quién son los lectores de estas literaturas y qué efecto teatral produce en ellas/ellos?

Detengámonos en un caso singular del teatro de Córdoba: Yoseli René. Esta muchacha (ligada al Club de Jóvenes Espectadores de Teatro que coordinan en la capital provinciana las investigadoras participativas Ximena Silbert, Sabrina Cassini y Guadalupe Pedraza, de la Universidad Nacional de Córdoba), dibuja sus impresiones teatrales. Las publicó en papel en un cuadernillo (tirada: 25 ejemplares) y en hojas sueltas, también en la web: *Retrato Teatro* (2022a). En página impar del cuadernillo reproduce su dibujo (que refiere a alguna escena de los espectáculos vistos en su ciudad) y en la página par enfrentada incluye un comentario: “Se están convirtiendo en un solo cuerpo con un solo movimiento”, “El pueblo se seca las lágrimas descansa de pie”, “Formas de resistir enquilombarse”, etc. El dibujo puede contener, con un globo (a la manera de una historieta), un fragmento del texto en boca del actor/personaje. La misma espectadora, en la revista *El Hilo. Entretejiendo Historias*, analiza su experiencia en el Club y realiza una entrevista a Ximena Silbert (2022c); a continuación, comenta el espectáculo *¡Bailemos que se acaba el mundo!* (2022d). En otro número de la misma publicación escribe sobre un tema no-teatral (el Almacén de Economía Popular El Buen Vivir, 2022e) y a continuación de esa nota da a conocer su crónica-comentario del espectáculo cordobés *La puta mejor embalsamada* (2022f). También suma ilustraciones no-teatrales en páginas siguientes. ¿Cómo pensar que un espectador es solo un espectador? Reproduzco fielmente (en su redacción y puntuación) un fragmento de su “Gestión Cultural. ¿Qué puede significar participar de un Club?”:

El teatro como disciplina, tiene la cualidad del encuentro con la otredad cara a cara o piel a piel. Única e irrepetible, sucede en tiempo real, aunque pareciera que se detiene y nos encontramos en aquella burbuja íntima y particular que se genera de tiempo y espacio, eso que los teóricos llaman convivio. Como es de público conocimiento, lo cotidiano de reunirse se transformó en nuestras vidas a causa de aquello que se muestra invisible a los ojos – pero se deja ver con síntoma. ¿Cómo se vuelve a hacer teatro después de esta experiencia? (Yoseli René, 2020b, p. 6).

En conclusión, debemos estudiar en su complejidad las literaturas del acontecimiento teatral, tanto las dramáticas (en un sentido ampliado y abarcador), como las no-dramáticas (en su rico espectro de prácticas).

## **Bibliografía**

- Altamirano, C. (1997 [1979]). La fundación de la literatura argentina. En C. Altamirano, y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 201-209). Buenos Aires: Ariel.
- Buchbinder, P. (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Castagnino, R. H. (1984). Sobre historia del teatro argentino. *Universidad*, Revista de la Universidad Nacional del Litoral, 96, 123-129, enero-junio.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-122). Buenos Aires: Atuel.
- (2015). "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas". En Quevedo, L. A. (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* (pp. 151-196). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE.
- (2017a). Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna / La Casa Husher, Italia, Nuova Serie, 26, pp. 196-212.
- (2017b). La Teatrología en la Argentina: pasado, presente, futuro (con especial atención a los estudios de teatro argentino). *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Año 26, 34, pp. 3-21.

- (2020a). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* (CoReLA), Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio - diciembre), pp. 37-45. Recuperado de <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- (2020b). ¿Por qué una Filosofía del Teatro? ¿Para qué una Filosofía del Teatro?. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (pp. 19-47). Barcelona: Gedisa.
- (coord. y ed.) (2020c). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- (2020d). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.). *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. (pp. 8-23). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba, 30, pp. 313-333. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>
- (2022a). Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”. En L. B. Couso, E. Fernández y M. Ortiz Rodríguez (Coords.). *Constelaciones críticas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS. En prensa.
- (2022b). Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación. *Kaylla*, Revista del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1, pp. 129-137. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>
- (2022c) “Un libro fundamental hacia la comprensión del/los teatro(s) independiente(s)”. Prólogo en Fukelman, M. (2022). *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Los Ángeles, EE. UU.: Ediciones Karpa. California State University (s/p). Edición general a cargo de

Christina Baker y Gastón A. Alzate. Recuperado de <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>

García Velloso, E. (1926). *El arte del comediante*. (Tres tomos). Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. Editores.

Pellettieri, O. (2000). Las historias del teatro argentino. *Aletria*, Revista de Estudios de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), 7, pp. 224-232. Número especial dedicado a "Teatro e Critica Teatral". Recuperado de [v. 7 \(2000\): Teatro e Crítica Teatral | Aletria: Revista de Estudos de Literatura \(ufmg.br\)](#)

René, Y. (2022a). *Retrato Teatro*. Córdoba: Taller Entrepárentesis.

----- (2022b). *Quiero salir, el deseo está. Pero no me sale...* Dibujo, hoja suelta.

----- (2022c). Gestión Cultural. ¿Qué puede significar participar de un Club? *El Hilo. Entretejiendo Historias*, 5, junio, pp. 6-7. Córdoba,

----- (2022d). Crónica de teatro. ¡Bailemos que se acaba el mundo! *El Hilo. Entretejiendo Historias*, 5, junio, pp. 8-9. Córdoba.

----- (2022e). Semillero. Almacén de Economía Popular El Buen Vivir. *El Hilo. Entretejiendo Historias*, 6, octubre, pp. 4-5. Córdoba.

----- (2022f). Crónica de teatro. La puta mejor embalsamada. *El Hilo. Entretejiendo Historias*, 6, octubre, pp. 6-7. Córdoba.

Zurita Hecht, F. (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.

## Políticas de la ficción sobre el monstruo popular

Pablo Heredia

Universidad Nacional de Córdoba

[pabloedmundoheredia@gmail.com](mailto:pabloedmundoheredia@gmail.com)

Palabras clave: monstruo, aparición, discurso político, violencia

Key words: monster, apparition, political discourse, violence

### Resumen

En el dispositivo discursivo del antiperonismo liberal se trató de construir el monstruo como una figura no política, pura y mera violencia sin más. Violencia en acción era la ausencia de palabra (Arendt). En tanto el monstruo era aparición, se mostraba, era visibilizado (Ranciére), adquirió la condición de un acto político, el acontecimiento contracultural y contranatura de la violencia divina (Benjamin). El monstruo ha sido una figura política porque su designación ha estado configurada en un régimen de verdad (Foucault) que ignoraba su existencia, o lo había relegado al lugar jurídico-sanitario de lo que no debe –o no conviene- conocerse. El monstruo entonces se instituyó en el discurso liberal con el nombre de la ausencia política. Idea de una figura que puede eliminar su lenguaje, su entendimiento: el monstruo ha sido el lugar ideológico de la voluntad del no saber. Una idea que la lengua del discurso antipopular ejecuta políticamente para cimentar su propia identidad cultural. El monstruo atentaba contra el orden jurídico del capitalismo liberal, era exterioridad, naturaleza que suspendía, negándolo, el poder ontológico que se proyectaba en la normativa de la libertad del capital, de la propiedad y de la justicia. Al sistematizar la idea, el monstruo era ideología de la exterioridad absoluta de un orden jurídico que sustentaba la civilización y del progreso. Ahora bien, desde el lugar del monstruo su violencia divina funda el lenguaje político de una contraontología. El monstruo asume su acción en la aparición, y como acto político, al visibilizarse, mostrarse, presagia la existencia de su cuerpo en la sensorialidad cultural. No es sistema de ideas, es portento: presagia su existencia empoderada.

Dentro de este planteo, se recorrerán brevemente tres momentos claves de la narrativa argentina: el registro antiperonista de los años 50, la revulsión de los monstruos en los años 60 y 70, y las monstruas feministas en el siglo XXI.

### Abstract

The liberal anti peronist discursive device has tried to construct the monster as a non-political figure, just pure and mere violence. Violence in action was the absence of the word (Arendt). If the monster was an apparition, he was shown, he was visibilized (Ranciére), he acquired the condition of a political act, of the countercultural and counternatural event of divine violence (Benjamin). The monster has been a political figure because his designation has been configured in a regime of truth (Foucault) which ignored his existence, or had relegated it to a juridic-sanitary place of what shouldn't -or musn't- be known. The monster, then, took the name of political absence in liberal discourse. An idea of a figure that can eliminate his language, his understanding: the monster has been the ideological place of the will of not knowing. An idea that was executed politically by the language of anti popular discourse to cement its own cultural identity. The monster attacked the juridical order of liberal capitalism, it was



exteriority, a nature that suspended, denying it, the ontological power protected in the norm of freedom of capital, of property and of justice. When systematizing the idea, the monster became an ideology of absolute exteriority of a juridical order that sustained civilization and progress. Now, from the monster's mindset, its divine violence grounds the political language of a counterontology. The monster assumes its action in apparition, and as a political act, when it is visibilized, shown, it foreshadows the existence of its body in the cultural sensoriality. He's not a system of ideas, he's portent: he foreshadows its empowered existence.

In this frame, three key moments of argentinian narrative will be shown: the anti peronist record of the 50s, the monster revulsion in the 60s and 70s, and the feminist monsters in the 21st century.

### 1. Cuerpo que aparece, se muestra (monstruo)

El cuerpo habla, por lo tanto, posee un saber... El cuerpo es lenguaje: dice su presencia, su actualidad siempre en proceso de aparecerse, de mostrarse, y de incomodar la virtualidad del mundo. El cuerpo también es mirada de lo que está y puede estar, de la potencia de su devenir y de su reproducción.

El cuerpo es aparición y habla, dice su presencia para identificarse en el otro. Y si emite ruidos, ulula, chilla (Rancière, 2011), su lengua no dice palabras reconocibles, entonces es barbarie y sufre el acoso de la aniquilación o de la parodia.

En sus *Diálogos patrióticos* de la década de 1820, Bartolomé Hidalgo hizo hablar a los gauchos para ejercer la demanda: se dicen entre sí porque los otros (en la ciudad) no los escuchan, los han marginado, ahora son dos cuerpos en el territorio que los engendró. Chano y Contreras, sus protagonistas, pueden ser los mismos que están en *El Matadero* de Echeverría, en donde, degradados, se comunican a través de las interjecciones de sus cuerpos salvajes.

Hernández lo configura a Martín Fierro como un filósofo, portador de un saber universal que dice su condición particular. El cuerpo del gaucho es historia del vaso comunicante de la denigración y persecución de todos los gauchos.

Borges hace hablar a los **orilleros** peronistas para parodiarlos: sus cuerpos hablan para decir nada porque en sus esencias solo son portadores de la violencia. Ventriloquía (le hace decir a los personajes lo que él piensa de ellos), el muñeco de *La fiesta del monstruo* relata su trayecto para aparecerse monstruo. El cuerpo de los otros, para Borges, es muñeco-artificio manipulado por una mente perversa.

Los monstruos-otros contruidos por los portadores de la **civilización** son esenciales, cuerpos oriundos de las tinieblas de otro-territorio. Los gauchos no dicen sus cuerpos

como entes monstruosos; si degradados se debe a que han sido desgraciados como consecuencia de la opresión y la persecución.

Los escritores de izquierda de Boedo configuraban monstruos que eran resultado de la opresión y la alienación capitalista. Perlongher (*Evita vive*) y Orgambide (*La murga*) asumen la aparición monstruosa de los cuerpos-otros para degradar la estética del prejuicio del antiperonismo.

## 2. El cuerpo esclavo

Agamben refiere que los griegos, y particularmente Aristóteles, concebían la cuestión del cuerpo a través de su **uso**, y el interés por determinarlo obedecía a la necesidad de fundamentar la esclavitud. El amo concebía al cuerpo del esclavo como una extensión de su propio cuerpo, por lo tanto, lo **usaba** como una propiedad de sí mismo. Podríamos agregar el interrogante ¿qué sucedía cuando el cuerpo-otro que no era concebido como tal, como su extensión, clamaba por su libertad, por su separación? La consecuencia podía ser obvia: un cuerpo esclavo que se ha separado del cuerpo del amo, se configuraba como una mutilación, es decir como una entidad monstruosa que solo le cabía la anulación o el exilio, un huir del territorio de la civilización, del uno mismo, para constituirse en un Otro segregado en otro territorio y que **aparecía** como un Polifemo, escondido en su gruta. El Otro como mutilación del yo pasaba a ser un agente de la perversión estética y moral. O su anulación, o su exilio. Los gauchos de Hidalgo y de la gauchesca en general se convertirían en el rostro infame de la civilización, denominados en el siglo XIX, la barbarie.

El rostro también es político. Regentea al resto de cuerpo e interactúa con la comunidad. 'La máquina rechaza constantemente los rostros inadecuados', decían Deleuze y Guattari en los setenta refiriéndose a la máquina abstracta que constituye un rostro. La rostridad es el proceso que nos identifica (Díaz, 2022).

El subordinado del yo es el rostro espantoso de la civilización que se debe expulsar.

## 3. Un monstruo. Apariciones

La Otredad en el discurso antiperonista no se concibe exclusivamente como un Otro contingente, circunstancial, histórico, ese que *aparece* en algún momento para incomodar o corroer el privilegio ontológico de la cultura. Ese Otro-monstruo era ahistórico, ente viscoso cuyo dispositivo narrativo para aprehenderlo asumía un aparato ideológico que sostenía que siempre es el mismo, más allá del contexto o de las circunstancias que animaron su **aparición**, su muestra, su candente y

enceguecedora oscuridad. El monstruo de Bioy Casares y Borges en *La fiesta del monstruo* (1947) es el mismo de *El matadero* (supuestamente escrito en 184...) y el mismo que acogía al “Peludo” (Yrigoyen) escondido para beneplácito de la chusma radical. El dispositivo ideológico de este discurso entiende que ese monstruo es el pueblo que reverencia a su especie encarnada en el liderazgo de un manipulador que les otorga su identidad bárbara, extranjeros en el paisaje cultural de la civilización. Esos monstruos vienen de un Otro-tiempo que alberga Otro-lugar, o al revés, según el relator de los acontecimientos que narra su aparición.

La **aparición** no necesariamente es; aparece, emerge, como la **muestra** de algo desconocido que desafía la articulación de saberes que estructura el discurso antiperonista. No hay saberes que lo puedan aprehender, solo es portento (presagio) de algo que viene a desestabilizar el mundo del conocimiento a través de la manifestación de puros sentidos. Se percibe como una suma, o también una sola y la misma cosa, de algo que es mero cuerpo, masa sin identidad que se percibe a través de los sentidos. No hay **Espíritu**, es cuerpo sin más que hiede, chillar, suda, satura con sus colores, y sabe a chorizos.

El monstruo que **aparece** y se **muestra** es a la vez un lugar y un tiempo de un no saber del Yo. Su cuerpo exuda la palpitación de un lugar **desconocido** y un tiempo remoto, lejos de la historia y del presente sin más. Es y debe ser lo que no tiene tiempo ni lugar, es decir, humanidad.

Habita el territorio de la **permanencia**, el lugar del imposible que se vive. Está (nunca es) siempre en un mismo lugar y en el mismo tiempo. Permanente en su condición de no-humano. Y se convierte más peligroso cuando *aparece*, porque se **muestra** en otro tiempo y en otro lugar, como en un mundo paralelo. El monstruo **invade** al transfugarse de su lugar y de su tiempo. Se convierte entonces en el presagio de un mal (**portento**).

El monstruo que *permanece* en su lugar y su tiempo se debe a su *pertenencia*. Precisamente cuando *invade* se le achaca un **no pertenecés a este acá...**, y aún más, **no pertenecés a ningún lugar**, según la densidad de negación de la Otredad de su discurso. El Otro-monstruo no pertenece al mundo, solo pertenece a su lugar y tiempo, míticos, no históricos. Un micromundo del más allá. Fuera del paraíso de los patrones de la normalidad; contracultural es tinieblas de la naturaleza. También es portento de la naturaleza, contranatura del biosistema.

Si posee identidad, el monstruo solo se aprehende en ese otro lugar que le da su nombre y su pertenencia. Contraontológico, no es. Está allá y no debe aparecer. **Está siendo** permanentemente. Existe porque es mero cuerpo que solo se percibe como hipérbole de lo que no puede ser, y menos aún que no se puede ver. Ni siquiera es proyecto, solo está *yecto*, y su posición erecta (se mueve y se distrae) es manifestación absoluta de la violencia, de la **violencia divina** (Benjamin) que azota el ecosistema de la humanidad.

#### 4. El paisaje del monstruo

Su territorio no es más que un diseño del discurso del que intenta anularlo, suprimirlo, aniquilarlo. El discurso antimonstruo del antiperonismo es un dispositivo que lo configura como tal para negar la propia violencia del sistema **normal** (*¿la violencia mítica?*). La propuesta de la normalidad del Yo es discurso que crea la violencia de la aniquilación. Pero también, a través de diversas variantes, es discurso de la autodestrucción, porque el monstruo puede estar además en el más allá de uno mismo (la extensión que se usa), en ese paisaje cultural que el propio yo ha construido y configurado para esconder su perversión original.

El paisaje es un artefacto cultural (Arnold, 2000), producto de la imaginación (política, científica, artística...). No existe **ahí afuera**, está en la mente, dicen muchos geógrafos. El paisaje es una invención. Quizás de la misma manera que el Otro también es una invención de la mismidad para darle una dimensión ontológica al yo.

El monstruo es permanencia pura, allí reside la lógica de su supuesta identidad: está en el lugar y el tiempo que no son. El territorio de la permanencia es su paisaje. Paisaje que además es pura intemperie. Expuesto al clima voraz de su lugar y tiempo, se deja estar en la **temperatura** de su condición. Al aire libre o escondido en su cueva, temple su grotesco en la violencia de su mera presencia que aparece. El monstruo es un **aparecido**.

Precario en su naturaleza irregular, está siendo mientras va mutando. Su forma-cuerpo dura poco en una misma posición, es inestable porque su imprevisibilidad **ruega** (**preces**: precario) más violencia para poder aparecer. (En el derecho, **precario** es aquel o aquello que no posee título de propiedad).

Sin embargo, el lugar del monstruo es apreciado por el antimonstruo, su territorio debe devastarse, su paisaje debe ser eliminado; sin título de propiedad es **desierto**: allí donde no hay capitalismo no existe humanidad. El monstruo derrotado del siglo XIX

es el que ha sido eliminado y el sobreviviente es aquel que ha sido despojado de su paisaje. En los siglos XX y XXI, el monstruo es el okupa (invasor migrante), aquel que invade con todos sus sentidos desde la intemperie; sin papeles ocupan la legalidad del paisaje de la **civilización**.

## 5. Política y violencia

En el dispositivo discursivo de los escritores antiperonistas se trata de construir el monstruo como una figura no política, pura y mera violencia sin más. Violencia en acción es la ausencia de palabra (para Arendt la violencia aparece cuando no hay debate sobre la condición del poder, es decir, cuando no hay política). Sin embargo, en tanto el monstruo es **aparición**, se **muestra**, se **visibiliza** (Ranciére), adquiere la condición de un acto político, el acontecimiento contracultural y contranatura de la **violencia divina** (Benjamin). El monstruo es una figura política porque su designación está configurada en un **régimen de verdad** (Foucault) que ignora su existencia, o lo ha relegado al lugar jurídico-sanitario de lo que no debe conocerse. El monstruo entonces se instituye en aquel discurso que funda el nombre de la ignorancia política. Idea de una figura que puede eliminar su lenguaje, es decir su comprensión, su entendimiento, el monstruo es un lugar ideológico. Una idea que el lenguaje del colonizador ejecuta políticamente para cimentar su propia identidad cultural. El monstruo atenta contra su orden jurídico, es exterioridad, naturaleza que suspende, negándolo, el poder ontológico que se proyecta en la **normativa** de la libertad del capitalismo, de la propiedad y de la justicia. Al sistematizar la idea, el monstruo es ideología de la exterioridad absoluta de un orden jurídico que sustenta la civilización y del progreso.

Ahora bien, desde el lugar del monstruo, su **violencia divina** funda el lenguaje político de una contraideología. El monstruo asume su acción en la aparición, y como acto político, al visibilizarse, mostrarse, presagia la existencia de su cuerpo en la sensorialidad social y cultural. No es sistema de ideas, es portento: presagia su existencia empoderada (**nunca me metí en política, siempre fui peronista**, decía un personaje de *No habrá más penas ni olvido*, novela de Osvaldo Soriano).

Por otro lado, lo que trata de disponer (dispositivo) el discurso antiperonista (podríamos extender su designación a antipopular, o antimonstruo) es una densidad operativa entre el referente y el discurso que lo nombra (que quizás sean una y la misma cosa). No es lenguaje de un dispositivo discursivo que construye al monstruo,

sino la designación de un cuerpo que está allí, que ha aparecido de la nada, y de un lugar remoto.

## 6. Lenguas del monstruo

Tanto en *El matadero* como en *La fiesta del monstruo*, el rosismo y el peronismo se planteaban como ficciones elaboradas por mentes frías y conscientes (Rosas y Perón) para que sean ejecutadas por sus acólitos. Ambos textos planteaban la construcción de un relato de ficción: Perón y Rosas, los monstruos cínicos, crearon el país como una gran farsa burlesca cuyo argumento de su existencia justificaba la violencia innata del pueblo que los erigían como sus líderes.

Todo el relato de *La fiesta del monstruo* es una hipérbole de la lengua del otro. Verborragia extrema del relator que redundaba en lunfardismos y giros lingüísticos de las orillas. Barroquismo que transcurre en una especie de culteranismo al revés. Hay giros y palabras que por sus usos momentáneos y regionalistas (**de las orillas**) se nos dificulta encontrar un significado cabal. ¿Obedece a que Borges y Bioy entendían que el peronismo solo era una manifestación contingente que se esfumaría rápido, como el vocabulario del lunfardo? La lengua del exceso vacía el contenido: el monstruo no dice nada, es mero ruido, chillidos, griterío. Violencia del lenguaje encarnada en el acto de la aparición, de mostrarse. Sus palabras no son razones, su lógica es la del **anormal** que llena de palabras su cuerpo (no su discurso) para vaciar de sentido la lengua del Otro-civilizado.

El viaje del héroe (de un muñeco-merza), es también un tránsito por su lengua barroca, vacía de sentido (**de Espíritu**, decían los intelectuales antiperonistas). Su lunfardo es violencia del cuerpo, ¿por eso el muñeco **lunfardea** el lunfardo? ¿Saturarlo hasta vaciarlo de sentido? Reproducirlo, compactarlo, mostrarlo en su contingencia para situarlo en un momento y que no trascienda, para que se quede congelado en su falsa destreza. La **merzada** habla el lunfardo, lengua del ruido que dice el cuerpo (puro sentidos) para aparecer: ¿**violencia divina** de los dioses de las orillas, del Bajo, del pueblo?

## 7. Las monstruas que se liberan: cierre con resistencias...

Ante la narrativa antiperonista de los años 50 (Borges, Bioy Casares, Cortázar, Wilcock, Anderson Imbert, Murena, entre otros), en los años 60 una generación vinculada a los nuevos registros políticos del peronismo, retoman otras

configuraciones del monstruo con otro dispositivo discursivo que revierte los valores de estos **aparecidos** (visibilizados) que son los protagonistas de la historia y de los cambios sociales y culturales del *stablishment* liberal. Pasan Rozenmacher (*Cabecita negra*), Moyano (cuentos de *El estuche del cocodrilo*), Orgambide (*La murga*), Hernández (*La ciudad de los sueños*), Perlongher (*Evita vive*), pero nos detendremos un poco en el siglo XXI.

La monstra Nelly (*La fiesta del monstruo*), es la pareja *merza* del muñeco que narra su barbarie rumbo a un acto peronista. En el siglo XXI, Nelly puede ser travesti y se llama Camila Sosa Villada o Cleopatra, cumbiera que tiene comunicación con la virgen y líder de la resistencia de la villa El Poso, en *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. La virgen la ayudará a redimir a los pibes del barrio. Monstrua que redimirá a los monstros de la villa que padecen el alcohol y la alienación del paco. La travesti se muestra con la farandulesca obscenidad de los medios de comunicación (se relaciona con la vedette Susana Giménez) y la cumbia (ha logrado éxito y viajará a Miami). Su resistencia es la solidaridad y no es la extensión y uso de nadie, porque si bien la opresión neoliberal la ha visibilizado en la vidriera de los fenómenos *freak*, es autónoma. Y Cleopatra es libre y habla, dice la resistencia y reconoce las palabras de sus aparecidos agobiados por el acoso de la policía y de la droga. Los monstruos continúan siendo vejados en la intemperie de su territorio-Otro, lugar de la contracultura de los aparecidos que se muestran rebeldes y desobedientes.

En los relatos de *Soy una tonta por quererte* (2022), Camila Sosa Villada instala el escenario de su iniciación en el género, particularmente en el proceso de transformación a **monstrua** vilipendiada por la sociedad. La escritora pone en escena la lengua de la memoria para reconstruir su iniciación en un pueblo de provincia. Se trata de relatos de una puesta en escena de un exilio interior donde el/la niño/a experimenta la infancia como un insilio<sup>1</sup>. La crónica autobiográfica es relato autorreferencial de su iniciación (*Gracias Difunta Correa*), donde la niñez es puesta

---

<sup>1</sup> “El insilio sí requiere una caracterización: se trata de aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido, en lo destinal, en el adónde va todo. (...) El insilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y entonces se transforma en cultura, es una conciencia extrañada. El exilio es una identidad expansiva porque es una memoria liberada, aunque mediada por la nostalgia (*nostos* en griego es estar lejos de la patria). Es una memoria larga y sustanciosa, pero difícilmente transmisible porque los oídos son casi incompatibles” (Chango Illáñez, 2022).

en escena del lugar de la escritora que instala la memoria desde un presente que narra la experiencia de una transformación identitaria. La iniciación en la serie semántica **puta-actriz** se funde en la autoconfiguración como una **aparecida** que en un largo proceso se muestra, se visibiliza, como la monstrea que ejerce su identidad a través de la literatura (*Las malas*). En el relato de iniciación *No te quedes mucho tiempo en el guadal*, la experiencia de la transformación de género se funde con el racismo sufrido y luego por la condición de provinciana. La monstrea proviene del lugar de la Otrredad absoluta (Pueblo de provincia-campo-**niño maricón**). En *Seis tetas*, relato apocalíptico, trata el exilio luego de una especie de apocalipsis-shoa de persecución social a las travestis. El exilio hacia el monte es relato de la memoria de la resistencia, en que el registro del grotesco cunde en la tragedia de la muerte y la humillación. Animalización de las exiliadas, la travesti asume la configuración de una simbiosis con la naturaleza del monte, donde la vida es degradación de la condición humana. La monstrea se animaliza consustanciándose con el paisaje agreste de las sierras de Córdoba. La autoconfiguración monstrea es escenario de la resistencia ante la persecución de la civilización patriarcal.

Los **dogos de matadero** comandados por Matasiete en el siglo XIX son las masas del conurbano bonaerense que van a un acto peronista en el siglo XX, y el Unitario vejado será el joven judío lapidado. Nelly, la pareja del muñeco, será Cleopatra (*La virgen Cabeza*) que organiza la resistencia de la villa para desafiar el despojo y el exilio, o las travestis de Sosa Villada, que, ante la violenta y humillante persecución de la sociedad, sostiene su identidad con la experiencia de la escritura en su propio cuerpo.

## **Bibliografía**

- Agamben, G. (2018). *Los usos del cuerpo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arnold, D. (2000). *La naturaleza como problema histórico. El medio, la cultura y la expansión de Europa*. México: FCE.
- Benjamin, W. (1995). *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1991). La fiesta del monstruo. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Díaz, E. (2022). El rostro también es político. *Página 12*, 16 de setiembre.



- Echeverría, E. (1979). *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid, Buenos Aires: La Piqueta.
- (2006). *Los Anormales, Texto del Informe del curso de 1974-1975*. Dictado por Michel Foucault en el College de France. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Illánéz, C. (2022). Exilio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del proceso. Universidad Nacional de San Juan - Argentina - abril 2006 - Año III - N° 19. Recuperado de <http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm>
- Ranciére, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sosa Villada, C. (2022). *Soy una tonta por quererte* Buenos Aires: Tusquets.
- (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

## **“Con este sol”: literatura de anticipación y violencia. Futuro distópico y persistencias corporales. Anotaciones iniciales**

Domingo Ighina

Universidad Nacional de Córdoba

[dcmighina@gmail.com.ar](mailto:dcmighina@gmail.com.ar)

Palabras clave: violencia, literatura de anticipación, persistencia corporal.

Key words: violence, anticipation literatura, body persistence.

### **Resumen**

La violencia sobre los cuerpos humanos es un tema que abre la literatura de Nuestra América cuando Colón pensó en los caribes como antropófagos, y desde entonces una larga estela de imágenes -en las que nuestros cuerpos, su forma, color, entrañas, sexo y sangre son su materia primordial- ha servido para contar, representar, simbolizar, la suerte de las comunidades que estuvieron siendo. No es este trabajo un repaso exhaustivo, pero sí surge en una época propicia para señalar la subsistencia de un sentido contenido en la cadena de configuraciones antes señalada pero que no siempre se lo ha reconocido con claridad: el de la resurrección de la carne, o en términos menos cristianos, el de la regeneración del cuerpo a pesar de la violencia.

### **Abstract**

Violence against human bodies is a theme that opens the literature of Our America when Columbus thought of the Caribs as cannibals, and since then a long trail of images –in which our bodies, their shape, color, entrails, sex, and blood are its primordial matter– has served to tell, represent, symbolize, the fate of the communities that *estuvieron siendo* (Kusch). This work is not an exhaustive review, but it does arise at a propitious time to point out the subsistence of a meaning contained in the chain of configurations mentioned above, although it has not always been clearly recognized: that of the resurrection of the flesh, or in less Christian terms, that of the regeneration of the body despite the violence.

“Con este sol” *Juan Moreira* (1973), Leonardo Favio.

La violencia sobre los cuerpos humanos es un tema que abre la literatura de Nuestra América cuando Colón pensó en los caribes como antropófagos, y desde entonces una larga estela imágenes en las que nuestros cuerpos -su forma, color, entrañas, sexo y sangre- ha servido para contar, representar, simbolizar, la suerte violenta de las comunidades latinoamericanas. Esa estela fue reconfigurando una dura imagen de América, siempre dispuesta a la antropofagia, al sacrificio humano. No pretende este texto un repaso exhaustivo sobre este problema central en nuestras literaturas,

pero sí asume que la postpandemia del COVID-19 es un momento propicio para señalar la subsistencia de un sentido contenido en lo que antes señalé pero que no siempre se lo ha reconocido con claridad: el de la resurrección de la carne, o en términos menos cristianos, el de la regeneración del cuerpo.

La resurrección del cuerpo forma parte del dogma católico y de la creencia cristiana en general. Se trata de algo a verificarse no sabemos cómo ni cuándo, aunque se acepta que sucederá en la cercanía del fin de los tiempos o en el final mismo. Hasta entonces solo se aceptan en el cristianismo dos resurrecciones: Lázaro y el mismo Jesús. Pero se invita a creer, con toda la certeza que una religión propone, en que ese destino final de nuestro cuerpo es parte de lo que nos depara la divinidad. ¿Qué cuerpo en el devenir de cada quién? Solo Dios lo sabe. A diferencia del zombi, el resucitado tendrá algo así como un tercer nacimiento -pues ha podido ver y quizás entender lo divino-, recuperará su cuerpo, pero no se sabe si con sus marcas históricas, sus tristezas o alegrías genéticas, su identidad. Lo único cierto es que el cuerpo volverá. Este dogma católico -si bien ya estaba presente en ciertas ramas del judaísmo- distingue a esta fe por dar cuenta de la materialidad que nos constituye, piel, sangre, carne, huesos. La idea de que esta materialidad que nos lleva a la muerte será vencida, pero exaltándola en nueva vida es una condición extraña que asocia cuerpo y alma -idea que no aparece en el Credo, aunque está implícita- haciendo de la corporalidad la condición central de la llamada Historia de Salvación y de la vida futura de todos los salvados. Influido quizá por esta visión católica, el Inca Garcilaso en el “Capítulo VII” del “Libro Segundo” afirma que

Tuvieron asimismo los incas la resurrección universal, no para gloria ni pena, sino para la misma vida temporal, que no levantaron entendimiento a más que esta vida presente. [...] Sábese que todos los que hemos nacido hemos de volver a vivir en el mundo (no tuvieron verbo para decir resucitar) y las ánimas se han de levantar de las sepulturas con todo lo que fue de sus cuerpos (Garcilaso de la Vega, 1981, p. 37 -libro segundo-).

Insiste el Inca de manera puntillosa que esta creencia es anterior a la Conquista y pretende demostrar así, una vez más, la coincidencia entre el orden andino prehispánico y el colonial en sus fundamentos trascendentes, toda una forja política de una posibilidad descolonial, dado el contexto.

Hay entonces en esta América andina una fuerza de anticipación que condiciona nuestros actos presentes. En otros términos: nuestros cuerpos resucitados del futuro,

como quiera que fueren, son los de las certezas teleológicas que condicionarán nuestro estar siendo aquí. Como una suerte de multitudinario mito de Inkarrí<sup>1</sup>, reconstituir el cuerpo es condición de felicidad, es decir de resurrección.

La conservación de los cuerpos, y su regeneración, pasa a ser un camino significativo para dar cuenta de la presencia del otro en el mundo de la colonialidad. El “estar ahí” significa corporalidad, ocupación del espacio, invasión sensible en la imagen pulcra y aséptica, casi virtual, de la cultura de occidente aquí.

Jorge Luis Borges en *Ragnaröck* -de *El hacedor*- presenta un sueño extraño: en el institucional momento en que los universitarios eligen sus autoridades, irrumpen los dioses en el Aula Magna. Pero no son los olímpicos ni los nórdicos, como el título insinúa, sino una serie de monstruos menores y aberrantes mezcla de bajo fondo porteño y demonios de monte adentro, que ni hablan ni profetizan. Los universitarios alegremente dimos muerte a los dioses, concluye Borges. La alegre violencia del relato borgiano no es otra cosa que el intento de eliminar del espacio, ya que del tiempo parecen haber sido expulsados, a estos dioses feraces que no son otra cosa que meras corporalidades persistentes que invaden el ejercicio mismo de la institucionalidad. Para esos dioses no hay resurrección porque el cuerpo se ha corrompido hasta animalizarse, su aspecto es infrahumano y la muerte les llega como algo definitivo e ilevante.

La diferencia entre el destino de unos y otros podemos leerla desde Rodolfo Kusch como clara forma de asumir la corporalidad en América:

Cuando se sube a la iglesia de Santa Ana del Cuzco –que está en lo alto de Carmenga, cerca de donde en otros tiempos había un adoratorio dedicado a Ticci Viracocha- se experimenta la fatiga de un largo peregrinaje. Es como si se remontara varios siglos a lo largo de la calle Melo, bordeadas de antiguas chicherías, viendo sucederse las calles malolientes con todo ese compromiso con verdades desconocidas que se pegotean a las cardas duras y pardas, con sus inveterados chancros y sus largos silencios. [...] De pronto se ve rezar a un indio ante el puesto de una chola, por ver si consigue algún mendrugo, o un borracho, que danza y grita su chicha o un niño-lobo que aúlla, poseso, ante nosotros junto a un muro. Y aunque entremos en la Iglesia, como quien se refugia, siempre nos

---

<sup>1</sup> Mamani Macedo, M. (2021). “El mito de Inkarrí en los cantos quechuas”. *Revista Telar* ISSN 1668-3633, (27), 259-284. Disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/560>

queda la sensación que afuera ha quedado lo otro, lo adverso, y antagónico, que a veces toma la forma de algún mendigo que nos vino persiguiendo por calle [...] (1986, pp. 9-10).

Este fragmento de la *Introducción a América de América profunda* (1962) del filósofo argentino Rodolfo Kusch marca la presencia de dos corporalidades: una hedienta que invade el espacio, aúlla y espeluzna, y otra pulcra que debe huir y buscar refugio en un templo cristiano -construido sobre otro que no lo era- donde conserva su pureza ciudadana. Los primeros no son más que meros demonios menores de cuerpos degradados y la otra se siente segura en la casa que promete la resurrección. Una corporalidad no es más que degradación infrahumana y hedienta, la otra es una corporalidad a conservar por el orden institucional civilizado y a salvar por la resurrección. Kusch advierte a lo largo de su libro que estamos frente a dos vectores, el estar -esos cuerpos hedientos- y el ser -esos cuerpos pulcros- que no pueden conciliarse y que esa imposibilidad constituye la América “profunda”. Unos, inmersos en la Gran Historia, tratan de sobrevivir como especie, los otros, constructores de la Pequeña Historia, creen en un tiempo lineal y progresivo, donde la ley y los cuerpos sublimados, constituyen el único futuro posible.

Ahora, ¿cómo relacionar esta visión dual sobre los cuerpos americanos con el hecho de la creencia en la resurrección, aparentemente común, a andinos y europeos?

Es que la visión dual corresponde a dos experiencias de lo humano en América: los cuerpos pulcros, que mantienen su humanidad aún en la tumba y al final, son los cuerpos que son respetados por la legalidad vigente, los que tiene nombres y un destino de resurrección o de regeneración por la memoria y la historia. Los otros cuerpos son aquellos degradados por la colonialidad, por su conversión en bestias que no resucitarán y su marca es el olor y el anonimato. Son cuerpos cuya única existencia es lo inmediato y lo que no trasciende, lo que no tiene lugar ni en las instituciones civiles ni en las religiosas: son espantos, cuerpos no enterrados ni en camposanto ni conocidos por la ley y su destino es nada. No hay síntesis entre lo que es y lo que no es.

Sin embargo, Kusch plantea una suerte relación simultánea:

(...) la aculturación se produce sólo en un plano material, como la arquitectura o la vestimenta, en cambio, en otros órdenes pudo haberse producido un proceso inverso, diríamos de *fagocitación* de lo blanco por lo indígena. Quizá hubo siempre una acción simultánea de los dos procesos, pero nuestros ideales de progresismo

nos impiden ver a este último. La fagocitación se da en un terreno de imponderables, en aquel margen de inferioridad de todo lo nuestro, aún de elementos aculturados respecto a lo europeo (...) (1986, pp. 158-159).

La fagocitación no es entonces una propuesta dialéctica, sino la posibilidad de coexistencia de los opuestos que genera una tensión inestable en la que está siendo América. Así pensada la relación entre opuestos, la eliminación de los cuerpos degradados y monstruosos resulta una decisión que no solo se repite -sabemos que no solo los textos de Borges y Kusch implican esa decisión-, sino que pervive propositivamente en los textos fundacionales en las literaturas nacionales en general. ¿Cómo pensar el cuerpo del gaucho en *Facundo* (1845) de Sarmiento, del jagunço en *Os Sertões* (1902) de Euclides Da Cunha o del indio en *Pueblo Enfermo* (1909) de Alcides Arguedas -solo para citar ensayos clásicos del Cono Sur- sino en ese sentido? ¿Pero esa persistencia no denota que es fácticamente imposible la eliminación? En todo caso esa persistencia implica que ambas corporalidades siguen coexistiendo, a pesar de la violencia.

Hay un punto donde la fagocitación actúa en la representación literaria de modo tal que habilita la convivencia dual e inestable, y es cuando la resurrección de los cuerpos de los puros del cristianismo se convierte en el “volver a vivir en este mundo” al que aludía el Inca Garcilaso. Veamos el problema en la literatura de anticipación.

La literatura de anticipación es definida por Fernando Reati como

En ellas [en las novelas de anticipación] se verifica un desplazamiento cronológico opuesto a la novela histórica -no ya hacia el pasado sino hacia el futuro- que induce a reflexionar críticamente sobre el presente [...] en pocas palabras, se trata de un desplazamiento cronológico que nos lleva hacia el porvenir y nos hace ver el mundo real reflejado en el espejo levemente deformante de futuros hipotéticos para producir un comentario irónico sobre el presente (2006, p. 15).

La literatura de anticipación entonces ejerce funciones crítico-reguladoras y anticipatorias de futuro, al trasladar la violencia del presente hacia el futuro y tratar tanto con la especulación dialéctica como con la aculturación -utopía y distopía respectivamente- como las formas de solución de la presencia de los cuerpos corruptos.

Reati estudia en *Postales del porvenir* (2006) la literatura de anticipación de la Argentina del neoliberalismo y encuentra que la distopía parece ser la representación que con ventaja ejerce la crítica del presente devastador que fue la década de 1990.

Si bien menciona que formas tempranas de la anticipación futurista aparecen en los textos hebreos y cristianos apocalípticos, no puso énfasis -su corpus quizás no se lo permitía- en cuánto esas primeras textualidades sobrevivían y ofrecían -a la luz de lo que expuso el Inca sobre la resurrección- una pantalla para la fagocitación.

Lo que aquí se llama ficción apocalíptica (Ighina, 2021) es un conjunto de narraciones que desde la década de 1940 y hasta el presente han intentado especular con el futuro de Argentina como nación a partir de imaginar el lugar de nuestro país y de nuestra sociedad en el fin del mundo bíblico.

Como es de imaginar este tipo de literatura tiene su arraigo en la cultura católica, y nace como una forma de disputa de sentido prospectivo frente a las distopías modernas<sup>2</sup>. En Argentina las primeras novelas son los libelos antisemitas de Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría), *Juana Tabor/ 666* de 1942 y, ya con mayor complejidad, las novelas del controvertido jesuita Leonardo Castellani (*Los papeles de Benjamín Benavides* de 1947; *Su Majestad Dulcinea* de 1956 y *Juan XXIII (XXIV): una fantasía* de 1964).

Desde los comienzos mismos del cristianismo se sucedieron debates enmarañados sobre la exégesis de las profecías. Y es que toda la historia que Israel conocía procuraba el cumplimiento de profecías divinas. Cuando en el *Génesis* (12, 1-4) Yavhé promete a Abraham tierra y descendencia universal -lo que implicaba la salvación- crea efectivamente en la conciencia de su mandado el sentido de la historia, no como una sucesión arbitraria o causal de hechos, sino como el camino hacia una restauración trascendente de la unidad con la misma divinidad. La historia, entonces, se da en función de la profecía primera a Abraham. Luego ésta se cumple, pero no totalmente, y nuevas promesas a nuevos patriarcas y profetas relanzan sentidos inmediatos y mediatos de la historia. Vale decir: la profecía se cumple parcialmente en la historia, así como ésta existe sólo por aquella.

---

<sup>2</sup> *El señor del mundo* [1907] de Robert Benson es quizás la primera novela apocalíptica del siglo XX y que ejerció una vasta influencia en los intelectuales católicos argentinos. No solo diversos ensayos de Leonardo Castellani -Cfr. *Notas a caballo en un país en crisis* (1963)- dan cuenta de esto, sino también recientes declaraciones del Papa Francisco (<https://www.religionenlibertad.com/vaticano/40072/el-papa-vuelve-a-recomendar-la-novela-apocaliptica-senor-del-mundo.html>, consultado el 25 de setiembre de 2022) en 2015. En la crítica nacionalista se la suele contrastar con las de Aldous Huxley, *Un mundo feliz* (1932) y George Orwell, *1984* (1948).

Ya en la presente era la nueva religión no evita -aunque las polémicas sobre el asunto fueron intensas- formular profecías que, necesariamente, involucrasen la suerte de los adeptos y del mundo todo. El mismo Jesucristo profetiza la destrucción de Jerusalén y uno de sus apóstoles, San Juan, según la tradición católica, escribe a fines del siglo I, bajo la inspiración del Espíritu Santo su testimonio: el libro de Apocalipsis. Las sucesivas afirmaciones de teólogos ortodoxos de la Iglesia Primitiva permiten entender el *Apocalipsis* joánico como una revelación del Espíritu, que actúa sobre la historia, pero de modo permanente e indirecto, impreciso, lo mismo en medio como al final de esta.

En 1951 en Cristo *¿vuelve o no vuelve?* Castellani parte de una lectura exegética ortodoxa del *Apocalipsis* de San Juan. No intenta precisar los tiempos del libro de las revelaciones, sino que insiste en el finalismo de este: la llegada de Cristo como juez. Toda la historia se dirige, mediante su exacerbación, su desenfreno y plena manifestación, hacia un doble fin: la victoria circunstancial del Anticristo, su dominio universal aparente y un también aparente fin de la historia, y luego sí, la llegada mesiánica de Jesús.

Si bien Castellani no anunció un retorno victorioso de Cristo en forma temporal, insistió en sus novelas en el sentido final de la historia: el regreso majestuoso e implacable de Cristo. Aunque la historia nacional fuese leída en esa clave, no era más que una parte de la historia mundial. No había verdadera centralidad de la nación. Argentina era una comunidad más bajo la tribulación, e incluso periférica: el Anticristo y sus glorias residen en Europa y Estados Unidos; la Iglesia perseguida se oculta en el desierto (el Papa huye a Medio Oriente) y Argentina sólo recibe una persecución espantosa y una nueva reducción a colonia. Pero todo es parte de la Gran Tribulación que afecta a todo el mundo, porque, según lo que afirma en *Su Majestad Dulcinea*, cuando la causa de los rebeldes contra el neovirreinato impuesto en Buenos Aires está cerca de su derrota:

Creen que nuestra causa está perdida, y aspiran al retorno a la paz, aunque no saben por qué camino. [...] Empiezan a creer que la idea de nación soberana al modo tradicional no es ya viable, a lo menos para este país «abortivo», como le dicen; y que la religión puede seguir avante acomodándose a la nueva organización del mundo [...] En un estado de cosas semejante, toda monstruosidad es posible -como estamos viendo aquí todos los días; y contra ese



estado de cosas luchamos ahora los argentinos. Esa es la razón **religiosa** de nuestro «nacionalismo» (Castellani, 1956, p. 93).

La novela de Castellani describe una Argentina que ha vuelto al Virreinato, pero bajo el control de las Naciones Unidas, instrumento formal de Estados Unidos. Existe una latente, y luego efectiva, guerra mundial que entronizará al Anticristo, líder norteamericano, en el poder mundial. Para eso se perseguirá a la Iglesia Católica, se la obligará a la apostasía y se destruirán las naciones, presas de sus propias decadencias morales y materiales.

Buenos Aires, destruida por un bombardeo nuclear deja la capitalía a "Márelplata" y queda bajo el poder de los "cristóbales", viejos católicos que siguen al "Curaloco" - Luis Sancho Vélez de Zárate Namuncurá-, sacerdote que es el vicario para Argentina y América nombrado por el último Papa. La fábula narra la resistencia inútil y fatal de este sacerdote y sus adeptos al dominio mundial del Anticristo, quien cuenta con el poder económico, la tecnología comunicacional y militar, y las instituciones políticas y religiosas de todo el mundo, acumulando el poder absoluto en la Tierra.

Al sacerdote rebelde lo acompaña su hermana, Dulcinea Argentina, símbolo de la patria, manifestación emocional de la nación. De una belleza infinita y fétida, decrepita y sensual, la mujer encarna también el fin del mundo en un cuerpo corrupto, destruido por los hombres del Anticristo. Al igual que el país, su fin es necesario para la Victoria de la redención, y su lucha perdida es asimismo imprescindible para la glorificación última de la Iglesia. El martirio, como signo de la resurrección, aparece en esta novela como "consuelo" y profecía. Así el martirio es un teatro de la fagocitación: su ocurrencia acaba con la pulcritud. Un cuerpo martirizado es un cuerpo corrompido, eviscerado y fétido. Su signo es el castigo del poder, por lo tanto, se trata de un cuerpo fuera de la legalidad y su ejemplaridad sirve para que todo futuro que ese cuerpo significó se obstruya, aunque paradójicamente también convoca a la insurrección<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> El martirio es un elemento recurrente en la imaginería popular insumisa, en especial en Nuestra América: desde Tiradentes y Antonio Conselheiro en Brasil, Túpac Amaru y Túpac Katari en los Andes centromeridionales, hasta el Che y los desaparecidos torturadas de la ESMA. Y la lista no se acaba. Es evidente que el martirio es la primera corpopolítica americana. En esa línea las ejecuciones o Cuauhtémoc, Atahualpa y Manco Inca, inauguran un martirologio que no puede ignorarse como fagocitación del catolicismo en América.

Castellani, quien juega con referencias claras de la historia argentina y americana<sup>4</sup>, está en realidad elaborando una historia que deja de serlo. Porque su novela no es otra cosa que un camuflaje del Apocalipsis joánico aplicado a la Argentina contemporánea. Se podría establecer un trabajo contrastivo de *Su majestad Dulcinea* con el *Apocalipsis* de San Juan, pero lo que nos interesa aquí es señalar que esta novela apocalíptica cumple una función doctrinal: denuncia y anuncia; denuncia la adopción acrítica de la historia occidental como una forma definitiva de la destrucción de la nación y anuncia el fin de esa historia y del relato histórico argentino, diluido en el occidental, en la única situación de inmovilidad posible: el Juicio Final, la justicia definitiva e inapelable. Y el tránsito entre la denuncia y el anuncio es la vulneración de los cuerpos, la puesta en primera mirada de los pobres hambrientos, de los contaminados por la radiación nuclear, de los mutilados de la guerra, de los hedientos apóstoles de la iglesia que se muestra perseguida. En esta novela apocalíptica de anticipación se quiere reconfigurar la Argentina toda, Nuestra América completa es la calle Melo de Cuzco que describiera Kusch o el Aula Magna del Ragnaröck de Borges. La prospectiva de Castellani, que pretende seguir la tradición de los textos proféticos del canon católico, revela la occidentalización final de todo el planeta, el fin de las naciones, la homogeneización de las culturas y de las economías, la imposibilidad de la Argentina. En ese sentido no hay futuro. Porque, desde su exégesis bíblica, el caos, la crisis, para Castellani no está por venir, sino que ya está. Lo que viene es el fin del caos, la paralización de la crisis. Por eso su novela no termina en un estado de la situación -la descripción del gobierno del Anticristo, por ejemplo-, sino en un momento aparentemente trivial del relato: el Anticristo no es el fin de la historia sino su exacerbación, pero no su totalidad. Los cuerpos quedan a la espera de la resurrección de la carne.

Se puede pensar que esta línea de la narrativa de anticipación es vía muerta desde que el nacionalismo argentino acusó una derrota decisiva con el regreso de los

---

<sup>4</sup> En realidad, los primeros que resisten a los invasores norteamericanos son los "peralistas" -alusión clara a los peronistas-, quienes luchan por la nación, aunque sin asumir la trascendencia religiosa de su lucha. A su vez existen los "peludistas" -radicales- y los que recuerdan todavía al "Restaurador" -líder federal del siglo XIX, es decir Juan Manuel de Rosas-, todos mancomunados con los "cristóbales" para combatir a un Anticristo que no reconocen. También existen claras referencias a los conflictos de la entonces incipiente Guerra Fría.

gobiernos democráticos en 1983, aunque eso no implica la desaparición de la idea del finalismo y ni del martirio en las culturas de Argentina.

La existencia de una narrativa<sup>5</sup> que toma los temas de la anticipación y la corporalidad como vías para poner en tensión la dualidad fagocitante entre la pulcritud y el hedor, el humano y la bestia, la resurrección y el vivir de nuevo en esta vida, muestra que con lenguajes nuevos y despojados, hay una persistencia en asociar los cuerpos con el destino quizás último de nuestras sociedades o comunidades.

Pero tal vez estemos ante el surgimiento de una addenda de la corporalidad apocalíptica, que emerge del hecho central de estos años: la pandemia.

La irrupción de un escenario vital -si así puede llamarse- corrosivo como el coronavirus, sin dudas recuperó una memoria apocalíptica. La sensación que una peste universal operaba como uno de los jinetes joánicos, al que se puede sumar desde 2022 la apariencia de una guerra mundial en sordina produce una vuelta de tuerca que quizás ofrezca una nueva oportunidad a los cuerpos fagocitados que vuelven a vivir en este mundo.

En 2020, Juan Diego Incardona publica *La culpa fue de la noche*, libro de cuentos dividido en cuatro partes que recupera la poética que el escritor matancero ha desarrollado desde *Villa Celina* de 2008. La cuarta parte, *Rebrote*, especula con futuros provocados por la pandemia.

En el cuento *Burbuja* el narrador se ubica en alguna fecha posterior a 2025, cuando un rebrote feroz de la peste lo encuentra aislado con unas amigas en la isla Martín García. Un inexplicable rebrote viral, seguido de un aislamiento total, lleva a los tres protagonistas a quedarse por años solos en la isla, sin posibilidad de contacto alguno

---

<sup>5</sup> Cfr. Cabezón Cámara, G. (2006). "La hermana Cleopatra". En Abbate, F. *Una terraza propia: nuevas narradoras argentinas*.

Coelho, O. (2019). *El umbral* en *Hacia la extinción* [originalmente, ambos en *Parte doméstico*, 2009]

Enríquez, M. (2016). "Bajo el agua negra y Las cosas que perdimos en el fuego". En *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Incardona, J. D. (2010). "Tomacorriente". En *Rock barrial*.

Schweblin, S. (2002). "La pegajosa baba del sueño de la revolución", "El destinatario y La pesada valija de Benavides". En *El núcleo del disturbio*.

Soifer, A. (2011). "Ese zombie". En Godoy, C.; Terranova, J. y Mavrakis, N. *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombie*.

Vecino, D. (2011). "El poscapitalismo financiero contra los zombies". En Godoy, C.; Terranova, J. y Mavrakis, N. *Vienen bajando. Primera antología argentina del cuento zombie*.

Esta lista es la propuesta por Sabrina Rezzónico, docente de la UNC, para aproximarnos al problema. CFR. Seminario Narrativas de anticipación en las literaturas contemporáneas de Argentina, Bolivia y Perú: utopías, distopías y muchedumbres, FFyH, UNC, 2022.

con nadie. La muerte de los pocos isleños y la ausencia de la exterioridad llevan a este grupo al hambre. Como si se volviera al comienzo de Buenos Aires -hay un claro guiño de intertextualidad (recurso al que es afecto Incardona) con *El hambre de Misteriosa Buenos Aires-*, la inanición lleva al narrador a ofrecer su brazo para que tanto sus amigas como él puedan seguir vivos. Así la autofagia como forma de la antropofagia se configura como el espectro de los cuerpos quebrados en América. Nuevamente la pesadilla del pecado original de la abyección última, el devorar humanos y devorarse, aparece como el gesto corropolítico por excelencia de la memoria. El centro del Río de la Plata, el río que devoró a Solís y devoró también los cuerpos vulnerados en los 70, es tumba de los cuerpos del canibalismo pandémico. No hay certeza de que ese acto conjure el caos, pero sí hay esperanza, apenas:

Nunca, nadie, jamás, vino a rescatarnos. Pasaron semanas, meses, años, y apenas seguimos acá, sobreviviendo a costo de nuestros propios cuerpos. Ya no sé bien cuánto queda de nosotros. Cortados, mutilados, quemados, dijimos que seguiríamos unidos para siempre, en sagrada comunión, desarmados como un rompecabezas que la propia isla, o alguien, algún día, si viene, ojalá, volverá a armar (Incardona, 2020, p. 136).

Martirio y sagrada comunión, cuerpos rotos a reconstituir: la fagocitación de la resurrección de la carne, para volver a comer. La experiencia americana de la colonialidad y la fagocitación como su opuesto tornan lo trascendente en un discreto sentido de esperanza inestable.

Para reforzar esta idea, el cuento *Apocalipsis* presenta el universo onírico de quien se ha contagiado de la muerte y en esa suerte la dualidad logra un equilibrio. Ángeles y demonios, Dios y el diablo, se han conjurado para acabar con la humanidad; una suerte de fin del mundo (Parise y González, 1971) en que todo cuerpo, humano, animal o vegetal es dolorosamente masacrado y destruido. Los cuerpos son inertes signos de una vida ya desaparecida y grotescamente son juguete del horror angelical y satánico. El fin del mundo es el fin de todos y todo lo que resta es la disolución en el mar, el agua primordial desde donde salieron los primeros cuerpos. El dolor termina en el mar, se disuelve en el gesto oscuro donde todo es multitud.

La idea de sagrada comunión como destino de los cuerpos enfermos en el Apocalipsis revive en el cuento *Quasi una fantasía, sonata*, pero donde se expande en como futuro que surge del presente es en *La historia sin fin*. En este cuento el narrador analiza la extensa cuarentena, la escasez del alcohol en gel, la inexistencia de socialidad en

toda la gran ciudad. Esto, manifestado sobre todo en inmovilidad de las redes sociales -reemplazo de los vínculos sociales de la comunidad en la Buenos Aires en pandemia-, lo lleva a tratar de contactarse con Villa Celina. Cuando logra hacerlo, el apocalipsis allí es otro, no es el que trajo el Coronavirus con su encierro por temor a la muerte. Al contrario, porque si bien también se está ante el fin del mundo, los cuerpos matanceros sufren el dengue, no el Sars, y los cuerpos responden creando una comunidad -otra sagrada comunión- pero ya sostenida no en la esperanza incierta, sino en la fraternidad de los cuerpos monstruosos, en el valor regenerativo de aquello que ha sido vulnerado:

Villa Celina, epicentro mundial del dengue. [...] Las personas que lograron sobrevivir al dengue hemorrágico se han convertido en mutantes y ya empiezan a verse por las calles Chilavert, Martín Ugarte, Juan Rava, flamantes mujeres lagartijas, hombres regenerativos, enanos albinos e incluso animales insólitos: pájaros que en vez de plumas tienen pelos y equinos del tamaño de hormigas... Y, sí, nuevamente, ¡hombres gatos resisten en las copas de los árboles! (Incardona, 2020, p. 129).

El relato apocalíptico nos trae la fagocitación como último sentido final: volveremos a vivir en este mundo -como decía Garcilaso-, pero como mutantes regenerativos, lagartijas o animales imposibles. Porque nuestra carne vuelve, con este sol, a vivir en esta vida como un hedor insoportable: no nos matan, no nos mueren, aún haciéndolo. Quedan estas notas preliminares para comenzar una lectura de la narrativa de anticipación desde el hedor de los cuerpos en los tiempos del Apocalipsis.

### **Bibliografía**

- Castellani, L. (1951). *Cristo ¿vuelve o no vuelve?* DALIA.
- (1954). *Los papeles de Benjamín Benavides*. Ediciones Cintra.
- (1956). *Su Majestad Dulcinea*. Buenos Aires: Ediciones Cintra.
- (1963). *Las profecías actuales*. Cruz y Fierro Editores.
- (1984). *Las Ideas de mi tío el cura*. Excalibur.
- (1990). *El Apokalypsis de San Juan*. Vórtice.
- Ighina, D. (1998). *El libro de los reyes. Ensayo sobre el caudillo en la narrativa de Manuel Gálvez*. Alción.
- Incardona, J. D. (2020). *La culpa fue de la noche*. Ediciones Futuröck.
- Kusch, R. (1986). *América Profunda*. Bonum.

- Lvovich, D. (2003). *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Vergara.
- Mamani Macedo, M. (2021). El mito de Inkarri en los cantos quechuas. *Revista Telar* ISSN 1668-3633, (27), 259-284. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/560>
- Parise, L. y González, A. (1971). *La fin del mundo*. Centro Editor de América Latina.
- Quatrocchi Woisson, D. (1995). *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Emecé.
- Reati, F. (2000). Ciudad futura y distopía en la novela argentina de fin de siglo. *Silabario. Revista de estudios y ensayos geoculturales*, N° 3.
- (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Editorial Biblos.
- Roig, A. (1993). Eugenio Espejo y los comienzos y recomienzos de un filosofar latinoamericano. *Rostro y filosofía de América Latina*. EDIUNC.
- Roitenburd, S. (2000). *Nacionalismo católico. Córdoba (1862-1943)*. Ferreyra Editor.
- Torres Roggero, J. (dir.) (1996). *Calíbar sin rastros. Aportes para una historia social de la literatura argentina*. José Solsona.
- Wast, H. (1975). *Juana Tabor y 666*. Buenos Aires: AOCRA.

## De lo poético a *Los comensales*. Genealogías de una escritura

Jorge Bracamonte

Universidad Nacional de Córdoba -CONICET

Palabras clave: Demitrópulos, *Los Comensales*, genealogía poética, memoria histórica

Key words: Demitrópulos, *Los Comensales*, poetic genealogy, historical memory

### Resumen

*Los comensales* fue publicada en la ciudad de Buenos Aires por la editorial Testimonio en 1967. Tiene el crucial sentido de ser el primer ensayo de género novelístico por parte de Libertad Demitrópulos. Allí aparecen procedimientos literarios y ciertas estructuras narrativas que luego la escritora amplía y lleva a la máxima realización en sus novelas mayores *Río de las congojas*, *Sabotaje en el Álbum familiar* y *Un piano en Bahía Desolación*. En *Los comensales* postulo una segunda y definitiva genealogía de la poética autorial de Demitrópulos, aquella que inicia su secuencia de sugerentes y renovadoras novelas en la literatura argentina contemporánea. La narración de la otra historia, la historia de los vencidos; la acción decisiva de las mujeres en todo momento histórico; la puesta en escena de la crueldad del poder patriarcal, entre otros temas, ya aparecen en *Los comensales*. Allí además aparece un concepto de ficción, un concepto de novela, que después permitirá a Demitrópulos enriquecer la práctica del género. Y conecto aquella instancia con el primer momento genealógico: la publicación en 1951 del libro de poemas *Muerte, animal y perfume*. Postulo que el renovador desarrollo de la novela, en Demitrópulos además se contacta con aquel primer momento genealógico basado en una fundamental actitud poética ante el lenguaje y lo real.

### Abstract

*Los comensales* was published in the city of Buenos Aires by the Testimonio publishing house in 1967. It has the crucial sense of being the first essay in the novelistic genre by Libertad Demitrópulos. There appear literary procedures and certain narrative structures that the writer later expands and brings in the maximum in her major novels *Río de las congojas*, *Sabotaje en el Álbum familiar* and *Un piano en Bahía Desolación*. In *Los comensales*, I postulate a second and definitive genealogy of Demitrópulo's authorial poetics, the one that begins her sequence of suggestive and innovative novels in contemporary Argentine literature. The narration of the other history, the history of the defeated; the decisive action of women in every historical moment; the staging of the cruelty of patriarchal power, among other themes, already appear in *Los comensales*. There also appears a concept of fiction, a concept of novel, which will later allow Demitrópulos to enrich the practice of genre. And I connect that instance with the first genealogical moment: the publication in 1951 of the book of poems *Muerte, animal y perfume*. I postulate that the innovative development of the novel in Demitrópulos also makes contact with that first genealogical moment based on a fundamental poetic attitude towards language and reality.

### **Los comensales, desde el principio y desde el final**

*Los comensales* fue publicada en la ciudad de Buenos Aires por la editorial Testimonio en 1967. Tiene el crucial sentido de ser el primer ensayo de género novelístico por parte de Libertad Demitrópulos. El texto se abre con un supuesto fragmento del Archivo Capitular de Jujuy. La cita de dicho fragmento tiene por una de sus finalidades otorgar perspectiva histórica de larga duración a lo que después se narra, haciendo una breve recapitulación de las fundaciones de Jujuy, o “Xuxuy”; pero para trazar, hacia el final de ese epígrafe, una reflexión que conecta aquel fragmento del Archivo Capitular con otras consideraciones transtemporales que una voz narrativa ambigua introduce: “Otros hombres fueron llegando a medida que el indio reculaba y a la devoradora, infiel, le plació acostarse con extraños” (Demitrópulos, 1967, p. 3). Para luego concluir ese extenso epígrafe con lo siguiente, que a su vez se relaciona con los presentes narrativos más inmediatos que después leemos en el relato: “Sin embargo el mismo viento tórrido y fatal, la venenosa sensualidad de madre, siguen recorriendo esa tierra ajena al orden y a la desesperación” (1967, p. 3).

Aquella cita fragmentaria del Archivo Capitular, si bien posteriormente no es retomada ni reescrita intertextualmente, brinda un marco transhistórico de la narración que leemos. La narrativa de Demitrópulos brega, de entrada, con materiales históricos, pero para otorgarles una transformación producto de la labor narrativa o, yendo más allá, de la metamorfosis que les otorga el lenguaje. Hacia 1986, la misma escritora conceptualiza así esta transformación de los materiales históricos:

la verdad no la da únicamente la documentación historiográfica irrefutable, comprobada, sino también la dimensión imaginaria, la fantasía del escritor y de todo hombre que pueda situarse en esa dimensión. A esto yo llamo la *Transhistoria*, que es la que crea personajes y hechos ignorados, subyacentes, anónimos, que la historia no ha recogido porque se ocupa solamente de héroes y prohombres. Esos personajes desconocidos que vivieron al lado de los grandes son los que modifican sin embargo la historiografía, que incomprensiblemente desconocemos o reducimos a fechas y nombres ilustres. La imaginación enriquece la historia, nos acerca a la verdad (Demitrópulos, 1986, p. 8).

Y esto, señalado bastante tiempo después de publicada *Los comensales*, sirve para observar el citado movimiento en su trabajo con materiales históricos que ya está en su primera obra. Se trata de una singular manera de reelaborar aquel tipo de materiales, que los excede, pero a la vez no deja de referenciar a los mismos.



Obsérvese que la reflexión sobre el carácter transhistórico de su propia poética, permite ver que, si bien parte de su narrativa se contacta con movimientos literarios argentinos y latinoamericanos que se renovaron sobre todo a partir de las décadas del setenta y del ochenta, su construcción de una poética transhistórica comienza mucho antes y da cuenta de la incidencia en sus años de formación del efecto de obras como las de Antonio Di Benedetto en Argentina y Juan Rulfo y Alejo Carpentier en un contexto más latinoamericano, contexto o marco cultural, artístico e ideológico al cual siempre la escritora hace referencia. Mediante el trabajo transhistórico se crean y se recrean personajes y hechos ignorados, subyacentes, anónimos, “que la historia no ha recogido porque se ocupa solamente de héroes y prohombres” (Demitrópulos, 1986, p. 8). Lo cual resulta y resultará crucial en su poética autoral porque, desde el inicio, esos personajes y hechos ignorados le permiten redescubrir el rol de las mujeres en la dinámica histórica.

Para Demitrópulos, la ficción no se desentiende de la búsqueda de la verdad histórica aun cuando, además de trabajar a partir de documentos y materiales históricos, es fundamental el trabajo de la imaginación y el cruce de géneros discursivos: documentos y relatos de pasados históricos diversos y hasta antagónicos; interpolaciones entre aquellos pasados y otros presentes narrados que, de este modo, se resignifican recíprocamente; una manera de construir el relato que, abrevando en lo histórico, no es solamente histórico sino una narración desde un presente que, en parte, se explica por los efectos de algunos elementos de aquel pasado en este presente, mientras que simultáneamente dicho presente invita a repensar aquel pasado.

*Los comensales* se divide en tres partes. En la “Primera Parte”, la historia arranca con el suicidio de Rosario, y el viaje de Valentín para buscar el cadáver y acompañarlo hasta la Balderrama natal de ambos. Se podría decir que el inicio es el de un relato policial, articulado con narración sentimental y con narración social. En el centro del relato está una mujer, María de los Ángeles Valero, quien se ha suicidado en una ciudad grande, se supone que la capital provincial. Valentín Riquelme Torán, debido a que ha tenido una historia de amor con María quince años atrás en Balderrama, es citado a reconocer su cadáver y llevarlo al pueblo natal. La novela, a nivel de relato social, se inicia con una narración sobre la marginalidad. Se parte, si se quiere, de un lugar común, focalizado en una mujer que hace ya tiempo ha “caído”, porque en el presente ejercía la prostitución. Y allí, en la comisaría, se conocen Valentín y Suárez,

quien era el “compañero” de María en los últimos años. En ese primer tramo del relato, el diálogo entre Valentín y Suárez comienza a reconstruir discursivamente la vida de esa mujer y, a partir de la historia de María, la de otra historia del pasado, como es la huelga en el Ingenio de Balderrama, quince años atrás.

Dos aclaraciones de índole contextual brindan un marco implícito al relato. Por un lado, se habla del Ingenio de Balderrama, como si ésta fuera una ciudad de la provincia de Jujuy. Se podría ver allí una figuración del Ingenio de Ledesma, y la misma ciudad real de Ledesma, que es atravesada por dos ríos, el San Francisco y el Balderrama. Por otro, dos referencias históricas concretas: el convulsionado momento previo al ascenso del yrigoyenismo al gobierno nacional en 1916 y el titular periodístico “Las declaraciones del general Uriburu” voceado por un canillita, en septiembre de 1930; precisan el período histórico en el que transcurre la novela. En este marco, se reconstruye la historia de María -“Charito”-, quien crece en un hogar pobre, humilde, acosada y violentada sexualmente desde joven, quien sólo ve que “la felicidad está bien lejos de Balderrama”.

Así como la Primera Parte nos ubica en el pasado narrativo más cercano, aquel que termina con la escena de “Valentín recorriendo el trayecto bajo el sol abrasador y Rosario en el ataúd, libre, finalmente” (Demitrópulos, 1967, p. 15), la Segunda Parte vuelve, desde diferentes perspectivas, sobre lo ocurrido en el pasado: “Todo había empezado hacía mucho, porque fueron un hombre y una mujer en uno de aquellos violentos días de Balderrama. Dos frágiles cañas en el inmenso mar del cañaveral” (Demitrópulos, 1967, p. 14). En esa Segunda Parte se amplía la presentación de las tensiones y fuertes conflictos sociales y políticos que circulan por el pueblo de Balderrama, y que atraviesan las relaciones interpersonales y de grupos y clases sociales y étnicos. En la Tercera Parte, una narración en tercera persona, necesariamente fragmentada y con diversas focalizaciones, retoma y cierra lo contado en la Primera Parte. Si se considera que la Segunda Parte recompone lo sucedido algo más de quince años atrás respecto al presente narrativo más cercano de 1930, queda claro cómo, a partir de esas diversas secuencias y fragmentos, se proponen diferentes posibilidades de recomponer sentidos de lo contado o aludido en el relato. En este sentido, si “comensal” quiere decir etimológica y básicamente compañero de mesa, el título subraya la ambigüedad del relato, pues se asiste a una comensalía frustrada: la de la represión de la huelga cañera en lo político y social, la de los destinos dramáticos de los personajes centrales del relato en el plano existencial.

## Primera genealogía

Pero *Los comensales* es, en materia de poética autorial, el segundo inicio genealógico. A nivel de proyecto escritural, de construcción de una poética, no se ha subrayado lo suficiente lo significativo de que el primer libro de Demitrópulos sea de poemas y que éste, visto en perspectiva, constituye el primer momento genealógico. Y que, según mi lectura, evidencian una continuidad, entre 1951 y 1967, donde a partir de sus diferencias se aprecian los valores escriturales relativos de cada momento, que conectan lo poético y lo prosaico y su hibridez, lo cual definirá en gran medida la estética de esta poética autorial<sup>1</sup>. *Muerte, animal y perfume* aparece publicado aquí, en San Salvador de Jujuy, en 1951, por la Agrupación Cultural Renacimiento, y tiene el respaldo, el apoyo de Manuel J. Castilla. Libertad era ya activa partícipe de la vida cultural jujeña y particularmente salteña, y en la capital de Salta había conocido al autor de *Copajira*. E incluso será Castilla quien le presente a Joaquin Giannuzzi, joven poeta ya premiado proveniente de Buenos Aires y futuro esposo de Libertad, unos dos años antes de la aparición del libro. Resulta interesante este diverso marco para comprender el profundo significado de *Muerte, animal y perfume*, en esa coyuntura y en la perspectiva de la futura poética particularmente novelesca de la escritora.

Pocos poemas del poemario eluden la regularidad estrófica y métrica. Hay un trabajo con la armonía y ritmo sonoro que resulta un primer rasgo a destacar. Aún así, en esa regularidad métrica se desliza un imaginario complejo, que pone en contacto la travesía del propio cuerpo por las tres temporalidades y territorialidades, y en donde persiste un aire trágico, dramático.

Podríamos estar tentados de insertar estos poemas en la fácil clasificación del movimiento neorromántico de los '40 y '50, pero exceden este casillero. Porque junto a lo antes apuntado, donde de la mano de imágenes de animales y del paisaje se expande la manifestación de sentimientos, aparece igualmente una multiforme alusión cultural -en "Bailarina de Delfos" leemos "Así como si en Siria o en el Líbano, / o en la

---

<sup>1</sup> "Genealogía quiere decir a la vez valor de origen y origen de los valores. Genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen (...) Lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, tal es el elemento propiamente genealógico o crítico. Pero así entendida, la crítica es al mismo tiempo lo más positivo. El elemento diferencial no es crítica del valor de los valores, sin ser también el elemento positivo de una creación. Por este motivo la crítica no ha sido jamás concebida por Nietzsche como una *reacción*, sino como una *acción*" (Deleuze, 1986, p. 9).

roja Delfos, el sol se estremeciera,/ es el clamor de mi sangre negra./ quiero gritar,irme volando,/ retenerme en mi espíritu,/ amarme como nunca, asesinarme.” (Demitrópulos, 2008, p. 18)-; que contacta los propios orígenes inmigratorios griegos de la familia de la escritora con la consustanciación del territorio del Noroeste argentino que habita. Y no solamente aquello: “Bailarina de Delfos” me hace pensar en la sugestión y ambigüedad oracular de lo poético; sugestión y ambigüedad que luego, a la vez, se diseminará en el trabajo formal y, en definitiva, de lenguaje de su posterior narrativa. Pero, además, en sus poemas se contactan las cuestiones metafísicas que considera fundamentales -en “Cuadro de la muerte” leemos “En medio de la noche estoy soñando/ que yo me cuento un sueño en el que he muerto/ me veo en tres espacios y me vierto/ en cuerpos sucesivos, transitando.” (Demitrópulos, 2008, p. 25)-, con las problemáticas sociales de Zapla o su propia zona de Ledesma, atravesado todo ello por la potente afectualidad familiar o de todo otro o de toda otra con quienes la yo de la enunciación poética interactúa.

En esa complejidad, que vincula lo lírico con la incorporación de las problemáticas y tensiones del marco social, observo ese diálogo, desde este poemario, con los proyectos culturales y artísticos más renovadores con los que interacciona o directamente se compromete la aún joven Libertad Demitrópulos. Me refiero a las poéticas entre líricas y socioculturales emergentes durante ese periodo en el Noroeste argentino, lo cual luego se prolonga con su persistente compromiso con proyectos como el de *Tarja* (1955-1960) o sus colaboraciones en *Pregón* (Demitrópulos en Terrón de Bellomo, 2022).

Trabajo persistente en el lenguaje, y diálogo activo, dinámico, involucrado, interpelado con las problemáticas y conflictos del marco social que luego hace interactuar, con variadas formas, en confluencia, tensión o conflicto, en su narrativa; lo cual por cierto ya está iniciado en ese ensayo -en el sentido de prueba, de experimentación- de concepto de ficción o concepto de novela que es *Los comensales*, que aún está bastante distante como realización artística de sus novelas mayores como *Río de las congojas*, *Sabotaje en el álbum familiar* y *Un piano en Bahía Desolación*. Pero más allá de los logros o no de aquellos primeros ensayos artísticos publicados -podría decirse que su libro de poemas de 1951 es un texto cuyo valor persiste por sí mismo, a diferencia de su primera novela breve, que sobre todo vale leerse como ensayo de esquemas narrativos que luego expande y complejiza-; en aquellos dos textos de 1951 y 1967 fijo dos momentos cruciales de inicios de esta escritura, dos momentos que ya

otorgan rasgos relevantes a la genealogía de poética autorial de Demitrópulos. Por un lado, asumir una actitud poética en todo gesto de escritura, cualquiera sea el género que se ensaye, en particular la novela. Y esta actitud poética se define, en primer lugar, por una exploración del lenguaje, donde se conjuga precisión, hasta exactitud métrica, en una reiterada preocupación por la forma. Lo cual por otra parte se enlaza con los entrecruzamientos que a nivel estético la autora siempre busca entre formas letradas y formas populares -en tanto expresión no sólo de individuos e individuos sino sobre todo de comunidades-, concepto que a su vez concentrará en su *Antología de Poesía tradicional* que publica en 1972. Para desde aquella compleja y matizada actitud ante el lenguaje, su búsqueda decisiva es explorar problemáticamente lo real, en particular las tensiones históricas, políticas, sociales. Este conjunto de rasgos, insinuado en su primer libro de poemas, comienza a devenir estructura de relato en su primera novela y luego ya se expandirá, manifestando una de las más sigilosamente renovadoras poéticas novelísticas -que es a la vez una poética de la historia- de la Argentina contemporánea.

## Bibliografía

Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Demitrópulos, L. (1967). *Los comensales*. Buenos Aires: Testimonio.

----- (1972). *Poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Huemul.

----- (1986). *Quien pudiera llegar a Ma-Noa*. Buenos Aires: Plus Ultra.

----- (2001). *Un piano en Bahía Desolación*. Madrid: EDAF.

----- (2008). *Muerte, animal y perfume*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

----- (2012). *Sabotaje en el Álbum familiar*. Mar del Plata: EUDEM.

Estudio preliminar y notas de E. Calabrese.

----- (2014). *Río de las congojas*. (Prólogo por R. Piglia). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Serie del Recienvenido.

----- (2022). *Los comensales*. (Prólogo por J. Bracamonte). Buenos Aires: EUDEBA. Colección de Literatura Argentina "Serie de los Dos Siglos".

Terrón de Bellomo, H. (2022). *La ventana de la libertad. Libertad Demitrópulos y el Periodismo cultural*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.

## **Libertad Demitrópulos y el periodismo cultural**

Herminia Terrón de Bellomo

Universidad Nacional de Jujuy

Palabras clave: Demitrópulos, periodismo cultural, divulgación literaria, escritora como lectora

Key Word: Demitrópulos, cultural journalism, literary divulgation/spreading, writer as reader

Durante cinco años, Libertad Demitrópulos escribió en la “Página Literaria” del diario *PREGÓN* de Jujuy una columna a la que llamó “La ventana”, con una estructura fija y siempre referida al arte en general: literatura, pintura, música, teatro, cine, es decir, a todo hecho artístico comprendido en el concepto de Cultura registrado tanto en el ámbito de la provincia, como así también en otras provincias y también en el ámbito internacional, con preferencia en lo europeo ya que ella era una gran lectora y estaba siempre atenta a lo que en esas latitudes se escribía. Como así también, se ocupaba de sucesos culturales en lugares muy apartados de Argentina

Este lapso sin interrupciones nos permite considerar que Libertad Demitrópulos incursionó, con sus artículos, en el llamado “periodismo cultural” dirigido a lectores que no conformaban necesariamente un público selecto, sino más bien un público más amplio que se interesa por la circulación de la cultura de una provincia, de una región y de un país. La escritora contribuyó a la difusión de los patrimonios tradicionales y de los aportes de autores noveles; todo ello por canales diferentes y de forma muy distinta a los métodos utilizados para la enseñanza de la literatura. Convengamos: muchas de sus notas son verdaderas “clases” de Literatura, miradas desde un enfoque diferente: es una escritora de narrativa quien las escribe y, desde ese lugar, puede hacer dialogar las obras entre sí, incluidos los autores, aunque medien largos espacios temporales entre ellos; y, además, puede incluir con naturalidad reflexiones sobre el arte y la vida, realizadas por escritores, artistas, intelectuales o personas allegadas al campo de la literatura como al de otras artes, sumando asimismo aportes de su propio acervo cultural.

Si consideramos los requisitos que en general se establecen para que ciertos textos sean incluidos en el concepto de “periodismo cultural”, nuestra escritora cumplió con los más importantes, ya que ella logró disponer desde un primer momento de un lugar fijo en la página cultural de un diario de importante tirada en la provincia de Jujuy y en

otras regiones próximas en el que imprimió su estilo acorde con el eje de la página que era dirigida por el poeta Néstor Groppa.

Sus notas fueron atractivas desde un primer momento dado el profundo conocimiento que la autora poseía sobre escritores de la provincia desde los comienzos de lo que luego sería una literatura “de Jujuy”, a partir del siglo XIX. Esto distinguió sus escritos en forma favorable ya que, en general, la información referida a la cultura no la realizan personas especializadas que no se detienen (o no los descubren) en los aspectos referentes a la cultura implícitos en distintos temas tratados.

Es sabido que en los tiempos que nos toca vivir, la cultura y los medios de difusión son formadores no sólo de opinión, sino también de gustos y de escalas de valores aplicadas al objeto cultural en juego. De ahí la importancia de la preparación de quien esté a cargo de distintos tipos de comunicación, que pueda valorar la información y dar datos precisos de su valor. Eso y mucho más poseía nuestra escritora cuando se trataba de difundir y entusiasmar a los lectores anónimos con los textos que ella deseaba compartir.

El concepto de “periodismo cultural” es complejo. Si bien existen distintos géneros periodísticos: de opinión, de deportes, de salud, entre otros, en ellos la información periodística coexiste junto a los datos específicos de la materia con la que se está realizando la nota. Cuando se trata de “periodismo cultural” el artículo en su totalidad se refiere al hecho de cultura que se quiere transmitir y, además, se propone colaborar con la circulación de los bienes simbólicos implícitos.

Otro de los problemas radica en la existencia de diferentes conceptos (o definiciones) de cultura que van desde lo totalmente amplio, como la definición que tuvo vigencia hasta no hace mucho: “Cultura es todo modo de vida”, (viene de la antropología) pasando por otros conceptos más selectivos que apuntan a la producción humana desde el lenguaje, creencias, conocimientos, artes, costumbres... y entonces, como dice Colombres (1987) “cultura es el producto de la actividad desarrollada por una sociedad humana a lo largo del tiempo a través de un proceso acumulativo y selectivo”. El investigador mexicano González resuelve este problema cuando dice que “la cultura es un principio organizador de la experiencia humana desde lo cotidiano, el lugar en que se habita y los saberes que los incluyen y superan”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Citado por Barei, S. (1993). *El sentido de la fiesta en la cultura popular*. Alción Editora.

Lotman sintetiza en su concepto de “cultura” los elementos más importantes para este estudio de notas periodísticas; el semiólogo dice: “Toda cultura crea un modelo inherente a la duración de la propia existencia, a la continuidad de la propia memoria” (1978).

Estos aportes teóricos resultan suficientes y necesarios para expresar el concepto de “cultura” que nos interesa registrar como fundamental para valorar los diferentes enfoques que Libertad Demitrópulos realiza sobre textos de distintas épocas y de distintas latitudes.

También permite tener en cuenta que la cultura no siempre es noticia, por ello el sentido de las manifestaciones culturales hay que buscarlo a través de períodos históricos de cierta duración que nos permitan reflexionar sobre el valor de esas expresiones culturales, de ahí la importancia de la selección de temas, obras, sucesos considerados novedosos y no detenerse sólo en el rescate de ciertos libros del pasado, no tan remoto, que han ido construyendo un público lector necesario e interesante capaz de valorar no sólo las formas consagradas sino también lo nuevo, generalmente en vías de entrar en el canon. De modo que para practicar este tipo de escritura (el periodismo cultural) no es imprescindible realizar “crítica” literaria, concepto del que traté de desprenderme al realizar este trabajo.

Y puedo arriesgar que Libertad también tuvo este rasgo peculiar en sus escritos para esta página. Ella escribió sobre aspectos de textos considerados clásicos o canónicos resaltando aspectos que no resulta común encontrarlos en diarios destinados a un público general, es decir, no sólo escribió sobre lo más actual y novedoso, sino que tuvo en cuenta aquellos textos que fueron pioneros (que marcaron un camino en la escritura y lectura).

En cuanto a los diálogos entre escritores o entre sus escritos, es muy claro el caso de la explicación que el mismo autor, Héctor Tizón, da acerca del título de una de sus últimas novelas, *Luz de estas crueles provincias*, y señala que su origen tiene dos referencias: el nombre del libro de Carlos Mastronardi *Luz de provincia* y un verso de Borges que pertenece al “Poema Conjetural”: “Yo, Francisco de Laprida cuya voz declaró la independencia/ de estas **crueles provincias**/, derrotado/ de sangre y sudor manchado el rostro/ huyo hacia el sur por arrabales últimos/”. A su vez, Borges incluye en ese mismo poema un verso de Dante ubicado en el Canto V del “Purgatorio” referido al capitán Buconte de Montefeltro, que luchó en la batalla donde una lanza le perforó la garganta y así, sin voz ni vista, huyó de campo. Borges transcribe en



rigurosa versión literal el verso 99 del mismo canto: “huyendo a pie y ensangrentando el llano (fuggendo a piede e sanguinando il piano”). Y agrega nuestra escritora: “He aquí un bello ejemplo de cómo los escritores dialogan y se complementan”.

Libertad Demitrópulos selecciona muy bien los temas a tratar ya sean estos literarios, de pintura, escultura o música. Cuando se refiere a un cuadro de Dalí, primero cita la importancia que para él tenían los colores, ya que estos “promueven las sensaciones y estados de ánimo” y encuentra que tanto el amarillo y el azul, sus colores preferidos, también lo fueron del pintor Vermeer, su pintor predilecto. En esta nota, la autora dice que Dalí fue “particularmente influenciado por Vermeer y su cuadro llamado “La encajera”. Confiesa haber descubierto en esa tela que lo divino converge hacia alguna cosa invisible que el artista se ha contentado sólo con sugerirla. En “La encajera” se trata de una aguja que pica en alguna parte que no se ve. Y agrega Libertad: “Todo el universo gravita en la punta de esa aguja cuya existencia es verdadera pero que no está hecha para los ojos humanos”.

También estas notas permiten conocer detalles de la vida y obra de muchos de los escritores que recibieron el Premio Nobel, como lo fue Wislawa Szymborska, poeta polaca, que obtuvo tan preciada mención por sus poemas, de los que “La ventana” ofrece una selección.

Las referencias a la Literatura de Jujuy de distintas épocas son múltiples, variadas y valiosas todas ellas, por lo que significaron en su época y la valoración que actualmente se les otorga. Es el caso del libro *Las mujeres de antaño en el Noroeste Argentino*, de Benjamín Villafañe, cuya segunda edición de 1953 fue realizada en Buenos Aires y la tercera edición en 1991, basada en la versión de 1953 fue realizada por la Universidad Nacional de Jujuy en 1991. Un libro muy valorado y actualmente muy consultado por su temática de tanta actualidad.

Puede afirmarse que en general los escritores comienzan su labor publicando en diarios y revistas especializadas sus primeros escritos. En el caso de Libertad Demitrópulos, es probable que haya publicado algunos de sus escritos en otros diarios de Jujuy, pero no se han hallado. Se pudo verificar que publicó un poema y un breve relato en la revista *Tarja*, de Jujuy que, por sus valiosos contenidos trascendió las fronteras de la provincia y es considerada un antecedente insoslayable en estudios realizados posteriormente.

Llegado a este punto de la trayectoria periodística de nuestra escritora, resulta oportuno pensar que en sus comienzos como poeta y radicada en Jujuy, es muy

probable que ella hubiera (¿haya?) comenzado su vida de escritora llevando sus primeros poemas a publicar a algún diario de la provincia. Hasta ahora no he podido encontrar ningún dato, pero sigo en la búsqueda. Ya radicada en Buenos Aires, también es probable que haya publicado algunos de sus escritos. A propósito, recuerdo que una vez que estaba en Buenos Aires y había ido a visitarla a su departamento de la calle Tucumán, ella me pidió que la acompañara a entregar “unos poemas” a una revista literaria. Yo no se los pedí y ni siquiera le pregunté de qué revista se trataba. Cosas de mi falta de experiencia juvenil. Tal vez ahora no sea muy tarde para hacer este rastreo con la ayuda de tanta tecnología que manejamos.

Por este y otros motivos, entre ellos su actividad en apoyo de las mujeres, su participación en organización de reuniones y congresos de literatura, su incansable apoyo a quienes se iniciaban en las letras y buscaban su opinión, comentarios y tal vez correcciones, como así también otras actividades afines, nuestra escritora estuvo con insistencia en relación con el periodismo, al que consideraba un medio de difusión serio, valioso y accesible a un público amplio.

Resultan interesantes las opiniones sobre su obra de otros escritores contemporáneos a ella. Tal vez algunos se sorprendieron cuando Ricardo Piglia, en uno de sus últimos libros la definió como “la mejor escritora argentina”, expresión que no es exagerada, ya que el escritor, gran conocedor de la Literatura Argentina, había leído sus novelas y también escrito importantes artículos sobre ellas. De ahí que su opinión resulta valiosa.

## **Bibliografía**

Barei, S. (1993). *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos en Córdoba*.

Córdoba: Alción Editor.

Colombres, A. (1987). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol.

Lotman, Y. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.

## La escritura, entre lo real, lo virtual y la ficción especulativa

Jorge Bracamonte

Universidad Nacional de Córdoba -CONICET

Palabras clave: narrativa, Antonio Di Benedetto, ficción especulativa, poética experimental

Key words: narrative, Antonio Di Benedetto, speculative fiction, experimental poetic

### Resumen

En este ensayo, a partir de cuentos que integran *Absurdos* y *Cuentos del exilio* de Antonio Di Benedetto, reviso en primer lugar, desde el trabajo con formas aparentemente cerradas, el retorno a una mimesis de carácter orgánico en la última etapa del escritor que permite reflexionar sobre su anterior estética. De esta manera observo, entre usos de la parábola y el apólogo, un trabajo con la ciencia ficción, destacado en cuentos como "En busca de la mirada perdida". Esta no es la primera referencia intertextual a la ciencia ficción en la poética de Di Benedetto. Pero la misma me permite interrogar y comprender la relevancia de la ciencia ficción como lectura, pretexto y generadora de ficción en toda aquella obra. Lo notable es que también dicha relevancia aparece en las etapas anteriores de aquella poética, cuando es de mayor carácter experimental y tiende a una mimesis inorgánica. En este sentido, me refiero a cuentos anteriores y las novelas *El silenciero* y *Los suicidas*. Lo cual me lleva a postular que, desde los inicios de la poética de Di Benedetto, hay contactos entre la renovación mimética, la exploración de lo real, y su apertura a lo virtual y la ficción especulativa, contactos desde los cuales esta escritura incorpora con fluidez la ciencia ficción y cómo este género circula por el sistema literario argentino. En general, estos aspectos y puntos de contacto no han sido interrogados y estudiados por la crítica sobre este autor.

### Abstract

In this essay, based on stories that make up Antonio Di Benedetto's *Absurdos* and *Cuentos del exilio*, I first review, from the work with apparently close forms, the return to organic mimesis in the writer's last stage that allows us to reflect about his previous aesthetic. In this way, I observe, between uses of parable and the apologue, a work with science fiction, highlighted in stories such as "En busca de la mirada Perdida". This is not the first intertextual reference to science fiction in Di Benedetto's poetics. It allows me to question and understand the relevance of science fiction as reading, pretext and generator of fiction in all that work. What is remarkable is that this relevance also appears in the earlier stages of that poetics, when it is of a more experimental nature and tends toward an inorganic mimesis. In this sense, I refer to previous stories and the novels *El silenciero* and *Los suicidas*. For this reason, I maintain that, from the beginnings of the Di Benedetto's poetics, there are contacts between mimetic renewal, the exploration of the real, and its opening to the virtual and speculative fiction, contacts from which this writing fluently incorporates the science fiction and how this genre circulates through the Argentine literary system. In general, these aspects and contact points have not been questioned and studied by critics about this author. Thus, the uniqueness of Di Benedetto can be seen between Borges and Bradbury, between Fowler Wright and Ballard.

## Desde lo real, lo especulativo

Con el forzado exilio español que debe experimentar Antonio Di Benedetto desde 1977, habrá un retorno parcial hacia una mimesis representativa, orgánica, en su escritura. Pero es parcial. Se evidencia en algunos de sus cuentos de *Absurdos* (1978), que, recordemos, por su carácter de antología incluye cuentos de su etapa anterior, y, sobre todo, en *Cuentos del exilio* (1983). Me refiero a que ese trabajo con formas aparentemente cerradas como la parábola y el apólogo, notable en el último libro, estaría indicando aquella labor formal. A veces, parecen formas clausuradas, pero a su vez son reutilizadas en un nuevo contexto, que las resignifica. Y ese carácter de nuevo uso de formas con una lógica formal y de relato autosuficiente no se nota únicamente en textos donde juega con una historia ubicada en un lejano pasado de América Latina, como ocurre con “Felino de Indias”, sino también en otros relatos más desconcertantes, como “En busca de la mirada perdida”, cuya genealogía en la escritura dibenedettiana se podría rastrear lejanamente.

Cuando en 1955 se publica *Crónicas marcianas* (edición original de 1945) de Ray Bradbury en castellano por Minotauro, Borges escribe un agudo prólogo, decisivo, sin dudas, para la circulación de aquella poética -la bradburyana- no únicamente en Argentina sino además en lengua española. Quizá convenga resaltarlo: es posible que el aprendizaje y valoración de la ficción especulativa por Di Benedetto le deba una parte a su reconocido influjo de los modos de leer y escribir borgianos. Pero también con matices, porque sus objetivos a nivel de poética autoriales, como a nivel de los presupuestos de éstas, difieren. Están las diferencias y la singularidad de lo realizado por la escritura del autor mendocino. A partir de aquel texto de Bradbury, y aportes como el borgiano para hacerlo circular e incidir en las literaturas de la Argentina, es posible revisar cómo Di Benedetto llega, varios años después, a “En busca de la mirada perdida”, donde la fragmentación de lo verosímil para construir otro verosímil autosuficiente -como suele ocurrir en tantos relatos de ficción especulativa- se sirve, en algún momento, de la parodia de numerosos otros textos, entre ellos centralmente de *Fahrenheit 451*, siendo Bradbury uno de los pocos escritores mencionados en un cuento sobre escritores del futuro. En dicho relato -que de entrada ironiza sobre la gran novela de Proust, pero para ir en una dirección futurista-, un escritor escribe sobre los desafíos de escribir una ficción en una sociedad distópica donde un superestado regula absolutamente todos los trabajos. Allí, cuando en algún momento habla de una obra para tomar como modelo de la propia escritura, se alude a la citada novela

bradburyana. Ahora bien, el relato de Di Benedetto se caracteriza por potentes saltos temporales, y por una mezcla de presente, pasado y futuro, sugiriendo así que esta dinámica es aquello que define la memoria: que ésta básicamente es una construcción subjetiva que vuelve a enlazar las diferentes temporalidades. De este modo, referenciando una novela de Bradbury, *Fahrenheit 451*, dentro de todo construida con retazos de lo real terrestre, y que a su vez problematiza a fondo el problema de la lectura y escritura en un mundo distópico; se sirve de eso para dotar de verosimilitud interna a un delirante relato futurista, que es como un rasgo evidente del mencionado cuento dibenedettiano. Aun así, “En busca de la mirada perdida” no deja de ser una narración que alude a un mundo ominoso -pensemos en su final implícito sugerido por la escena del astro reflejado en el fondo del pozo que recuerda al protagonista la mirada de su hijo al fallecer-, pero en clave y escenografía centralmente de ficción de anticipación. Pero una ficción de anticipación o especulativa que reinserta elementos que la singular reelaboración mimética operada por este escritor a lo largo de su trayectoria ha convertido en cruciales, como el trabajo con el repertorio de imágenes que remiten a la mirada.

### **Lo virtual desde lo real**

Entonces, todavía cuando en *Cuentos del exilio* la poética haya retomado una mimesis orgánica, lo llamativo es que esto ocurra con una poética que, prácticamente desde su inicio, busca romper con las mimesis orgánicas.

Podríamos decir que lo narrado en movimiento, y, por consiguiente, la escritura en movimiento subyace, en muchas ocasiones, en particular al novelar, en los relatos de Antonio Di Benedetto. Lo cual se relaciona con aquella manera de cuestionar, casi desde el inicio, la construcción de la realidad como una idea a representar que se clausura en el enunciado; cuestionamiento que el sujeto histórico, el escritor real Di Benedetto, realiza según su concepción artística de la forma. Subrayo aquel concepto de realidad como idea a representar en un modo que se clausura, en el cual antes me detuve, porque de manera evidente aquello deja claro un problema central con el cual el joven Di Benedetto se ve confrontado cuando comienza a escribir. Ya me explayé en eso, pero aquí el punto es ver cómo, a pesar de no dejar de ser realista, el joven Di Benedetto transforma su concepción hacia lo que, al menos, podríamos entender como un realismo psicológico, relativista, abierto a lo plural, evitando así convertirse

en un realismo esencialista o metafísico. Eso mismo, precisamente, hace aparecer igualmente el proceso de escritura puesto en escena en los relatos.

Recordemos cómo, desde su primera novela publicada, *El pentágono* (1955), el problema de la estructura compositiva puesta en escena en tanto proceso, como correlato de aquellos dos triángulos amorosos materia de aquel relato, resulta no solamente un síntoma sino una manifestación para comprender que el lenguaje y los signos resultan fundamentales para tratar de representar lo real no de una manera clausurada sino abierta. Tengamos presente que, en 1955, las estéticas realistas, y en particular las orgánicas, en el sentido de realismos estructurados, resultaban dominantes en aquel sistema literario argentino, cuestionados en ese momento por artísticas alternativas como la de Borges y Cortázar, por ejemplo, por citar dos referencias que, de manera explícita en el primer caso, Di Benedetto toma como antecedente o precursor de lo que él también busca realizar estéticamente, pero de otra manera. Simultáneamente, desde los cuentos de *Mundo animal* (1953), Di Benedetto ensaya, de otro modo, cuestiones formales, pero también de tópicos e, incluso, procesos de escritura. Sí, está lo referencial en los relatos que hace al aspecto realista de los relatos y la novela -*Mundo animal* y *El pentágono*-. Pero, a su vez, las formas de estructurar los relatos y los procedimientos elegidos para contar -tanto en aquellos cuentos como en la primera novela el collage resulta clave- transforman, de manera acentuada, lo habitual para tratar lo referencial. En todo caso, Di Benedetto en ese momento, la década del 50, actualiza ciertos antecedentes de las narrativas vanguardistas anteriores del siglo XX. Al devenir la mimesis de estos relatos plurifocal, al menos en el primer libro de cuentos y primera novela publicados, aparece esa diversidad de perspectivas, que en su primer libro de cuentos rompe la exclusividad de narradores y narradoras humanos emergiendo lo animal como voz narrativa. Pero asimismo está la fragmentación de lo mimético en ese libro de cuentos. Pluralidad de perspectivas, que a su vez manifiesta, en sus primeros libros, la cuestión del lenguaje. En realidad, en la obra dibenedettiana la escritura pocas veces es una puesta en escena de un mero juego de lenguaje. Lo que sí sus relatos manifiestan, a partir de *Zama*, es que la escritura es un proceso abierto que redefine, en ese tránsito, diversas posibilidades de contar. El proceso de escritura, lo escriptcional, es puesto en escena

de manera solapada en varios textos dibenedettianos<sup>1</sup>. Y junto a ello, sobre todo desde 1956, son la enunciación o el decir -en la configuración de lo novelístico- y el trabajo con la mirada y el armado por sucesión de escenas, los generadores del efecto de fragmentar la linealidad del relato y trabajar con la alusión y el suspenso, rasgos que invisten la redefinición mimética de esta poética.

Lo apuntado resulta crucial. Porque para construir un tratamiento alternativo del referente al habitual de las mímisis orgánicas y que tienden a la clausura de sentidos; las perspectivas, en los cuentos, son puestas en las miradas y la relevancia de las imágenes, y en las novelas en las enunciaciones o decires y miradas o perspectivas de modo simultáneo, por lo cual aquella mímisis mantiene el entramarse con lo referencial pero al mismo tiempo reabre sentidos, dejándolos en suspenso y abiertos para que el lector, la lectora, los complete, manifestando fábulas que igualmente parecen contar una historia que al final simula redondearse se construye con efectos de ambigüedad e incertidumbre que generan un efecto paradójico. Veremos que, por más que no trabajen tópicos de la ciencia ficción, en aquella manera de tratar lo real está lo virtual en esta poética. Y que esto hace que caracterizar como una mímisis experimental la ejercitada por gran parte de la escritura del autor no resulte una contradicción, sino antes bien una conceptualización de su efecto paradójico, que a su vez, en mi hipótesis de lectura, se conecta con lo siniestro como constitutivo de lo real según esta poética autorial viene a manifestarlo.

Lo virtual no se opone a lo real, posee una plena realización por sí mismo. Su proceso es la actualización. Pero no hay que confundir lo virtual con lo probable, ya que lo probable se opone a lo real; su proceso es la realización (Deleuze, 2002, p. 318). En la narrativa dibenedettiana, lo probable como un rasgo latente que nos hace pensar en las narrativas de lo raro y espeluznante, está presente. Pero su rasgo central es que lo raro y espeluznante se asienta en lo virtual, en esa actualización de lo real. En “Caballo en el salitral”, el incidente del rayo que provoca ese accidente genera una situación que sí, está entre esas probabilidades de la situación y los actores

---

<sup>1</sup> “Escripcional” lo derivó de “Escripción”, en el sentido de escritura en acción, de aquello que indica el proceso mismo de escritura. Roland Barthes escribe: “Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura a *inscribirnos* en alguna parte. ¿Cómo pagamos esta inscripción? ¿Qué otorgamos? ¿Qué es lo que ganamos?”, y luego precisa “He aquí en primer lugar lo que cae en la trampa de la escripción (preferimos esta palabra por pedante que sea a la de *escritura*: la escritura no es forzosamente el modo de existencia de lo escrito)” (Barthes, 1985, p. 11).

involucrados, pero sobre todo es un desprendimiento de aquello que se narra: la demora de Pedro Pascual, por querer enterarse de las novedades probables implicadas en el aeroplano que mira en el cielo, para recién volver a su casa; demora que hace que lo entrapa la tormenta. Eso real, el entrapamiento en la tormenta se actualiza luego en ese caballo que queda condenado a circular y finalmente morir atado al carro. Lo virtual es secuencia actualizada de lo real, se desprende de las posibilidades de lo real. Que la escritura dibenedettiana trabaje en esas fronteras entre lo real y virtual permite que, a veces, vuelva desde allí hacia lo real con una mirada de extrañamiento que permite registrar de una manera inusual la secuencia de hechos que articulan los objetos -“El abandono y la pasividad”-, o explorar las posibilidades de lo virtual, mediante una mirada penetrante sobre escenas del entorno que permiten anticipar aquello atroz que va a suceder y que se desprende de las posibilidades en él inscriptas. Aquello que sucede, entre varios casos, en “Obstinado visor”, con el don particular de observación de Rubén. Cuento donde la relevancia de la mirada configuradora de lo mimético resulta tan decisiva que, luego de anticipar tantas catástrofes cotidianas y banales de otros y otras, el protagonista termina observando su propia muerte: “Aprecia el bienestar, distiende el cuerpo; serena y clara es su espera, igual que su mirada. / Luego, cuando el cucú está avisando que son las cinco, desde su sillón donde se ha sentado, observa que está muriendo en su cama” (Di Benedetto, 2007, p. 393). En este cuento, cuyo efecto de lo atroz y espeluznante se desprende de saber mirar lo real, se conjugan varios elementos. Aparecen lo especulativo, lo anticipatorio y una proyección de lo ominoso en tanto proyección de aquello que aparece en el régimen de reparto de lo sensible configurado a través del relato. Además, en la mirada del protagonista, manifiesto ejemplarmente en la anterior cita, se condensan el pasado, presente y futuro; surge una expresión sintética de la temporalidad. Y todo a partir de la mirada. Esta, lo visual, o detalles de lo que se escucha y alude -por ejemplo, en ese policial desplazado que es “El juicio de Dios”-, son elementos que elaboran la particular mimesis experimental -en el sentido de abierta- y virtual de los cuentos dibenedettianos. Como he señalado, en sus cuentos no hay tanto lo enunciativo como organizador de lo mimético, sino detalles de mirada, o de alusiones, o de cosas escuchadas, decisivas para toda la estructura del relato. El semblante de lo real, en esta poética, se manifiesta de manera ejemplar en ese tipo de detalles emergentes a partir de lo percibido por los sentidos. Como ya señalé, lo ominoso es lo configurado del entorno y el mundo por las narraciones del escritor; lo



siniestro es la condición subyacente del reparto de lo sensible conformado por esta escritura, por esta poética autorial. Y a esto, a veces, brindan un esquema o esqueleto genérico, el policial, el fantástico o la ciencia ficción.

### **Lo ficcional especulativo, o los mundos sumergidos**

Porque en la poética dibenedettiana el género es un pretexto; una forma o convención que permite siempre contar una historia que sugiere lo latente. Y lo latente, como dije, lo ominoso, es lo siempre presente en el horizonte según las miradas o decires que circulan por los relatos dibenedettianos. Es aquello que conforma cada situación, el mundo, y que el reparto de lo sensible, en tanto régimen estético de visibilidad, explora. Para la poética dibenedettiana, lo ominoso o siniestro es lo dado, lo previo a nuestra llegada al mundo. Hasta la naturaleza, con su juego de caos y azar, puede traer elementos ominosos, tal como los leemos ejemplarmente en “Felino de Indias”, “Caballo en el salitral”, “El puma blanco” o “Los reyunos”.

En *El silenciero* (1964), percibimos y descubrimos por el decir de esa primera persona narradora que, en su ficción paranoica, narra su fobia a los ruidos mecánicos, aquella historia que podría ocurrir en cualquier ciudad de América Latina en los tardíos 50 afectada por los avances tecnológicos de la segunda oleada de la modernidad durante el siglo 20. Así, las contradicciones y paradojas del progreso son contadas por esa voz -y en ella su cuerpo- que narra su combate al ruido y su deseo de silencio, un deseo que por momentos aspira a recuperar aquella paz del silencio del vientre materno. Esta novela, sigilosamente construida por tres grandes secuencias que a su vez se sirven eficazmente de omisiones, mediante su alusión paranoica del ruido construye a su vez una invocación desesperada del silencio. Podríamos decir que aquí se dice tan fuerte el ruido que así, simultáneamente, se dice el silencio. Lo cual sería narrativamente mucho menos eficaz si no fuera dicha por esa primera persona, por su enunciación o lo que lee o escribe el mismo protagonista. Volvemos a notar, por el trabajo con estos rasgos, sobre todo con dicha representación del decir y la alusión -que parece orgánica, pero a la vez no lo es-, cómo eso mismo, precisamente, hace emerger lo siniestro del mundo que ese silenciero combate. Y la mención de que primero ensaya una novela abierta, o ensaya sobre el ruido o finalmente escribe un relato policial, deja en claro aquellos pretextos genéricos -que supuestamente cierran una mimesis orgánica, que no es tal- que le permiten indagar aquel reparto de lo sensible ominoso.

Vemos entonces como lo especulativo, sea cual sea el tipo de material y tipo de historia trabajados por el escritor, emerge desde lo real; es, sobre todo, su actualización. Y con ambigüedad, con ironía; gravedad a veces, otras veces con cierto solapado humor. Abrí este trabajo con consideraciones sobre un cuento dibenedettiano que transita la ciencia ficción. Cierro con consideraciones sobre *Los suicidas* (1969), donde se entrecruzan la crónica, el ensayo, el relato policial, y algunas enigmáticas alusiones a la ciencia ficción, para hablar de y aludir a otro acontecimiento humano atroz, siniestramente irruptor, casi insoportable de nombrar, casi innombrable; el suicidio. Esta novela es definida, en tono y enunciado, por el decir de ese protagonista que durante ese mes narrado padece la casi condena de reiterar el destino de su padre -la novela familiar del neurótico en Di Benedetto es clave; es uno de los lugares centrales desde donde se narra, paranoicamente, lo ominoso-. Y lo visual en ella es clave. Casi, podríamos decir, condensa en sí varias de las posibilidades de la singular mimesis entre orgánica e inorgánica practicada por Di Benedetto. Pero aquí quiero subrayar lo siguiente. El uso irónico de intertextos provenientes de la ciencia ficción, en ciertos segmentos clave de *Los suicidas*. Y digo ironía en el sentido de un uso ambivalente de la palabra ajena, en un grado más leve que la parodia (Bajtín, 1986, p. 271). Las menciones de las novelas de James Ballard y Sidney Fowler Wright pasan a integrarse a los códigos hermenéuticos antes señalados, referidos a los órdenes de exploración del inconsciente desde lo consciente, a la gravitación de lo onírico en el mundo, a las continuidades entre los paisajes externos e internos de los sujetos. En realidad, tanto *El mundo sumergido* (1961) como *El mundo subterráneo* (1929) actúan como textos “umbrales”, fallidos al fin, para el decir del protagonista en esta ficción; textos con los cuales quiere borrar el ominoso día cuyo peso siente sobre sí, pero que finalmente no se borra. Y es que esto resulta imposible, porque si bien la novela de Fowler Wright como la de Ballard devienen excepcionales emergentes de dos momentos muy diferentes de la ciencia ficción o ficción especulativa, ambas narraciones tienen en común ubicar sus futuros distópicos en proyecciones desde el presente del planeta tierra (buscan romper así, deliberadamente, con la ciencia ficción exoplanetaria). Y si bien ambas resultan muy diferentes en los perturbadores paisajes que configuran, sí también podría admitirse como común aquello que James Ballard casi desde el inicio de su poética autorial - buscando articular ciencia ficción transgresora, surrealismo y diálogo con lo psicoanalítico- denomina hacer emerger “paisajes interiores” a partir de paisajes

exteriores (Ballard, 2013, pp.155-156; Capanna, 2019, pp. 56-62). Este detalle resulta central, en particular en la poética ballardiana, pero a la vez nos remite tanto a la noción de Extimidad lacaniana como, y aquí hace a un aspecto decisivo en la poética del escritor de *Zama*, al hablar de paisajes externos a los sujetos se habla al mismo tiempo de lo que ocurre en su interioridad.

Recordemos que esas menciones de las novelas de Ballard y Fowler Wright son precedidas por otros supuestos intentos de evasión del protagonista de su ominosa realidad -vivir aquella condena anticipada de repetir la historia de su padre a los 33 años, entre otros sins- buscando en films de ciencia ficción huir de su realidad. En cambio, los mismos lo traen aún más, por otras vías, a lo real que está experimentando. Le ocurre cuando mira “Alphaville” de Jean-Luc Godard y “La fogosa criatura del planeta Ultra” de Ugo Gregoretti, dos films de ciencia ficción que, por una parte, dialogan con el uso y metamorfosis del lenguaje cinematográfico en esta poética, pero que además tienen que ver con la interacción irónica con la ficción especulativa que, desde *Los suicidas*, se realiza con este tipo de relatos. Empero, igualmente, si profundizamos, salvo el film de Gregoretti, todas las obras mencionadas acentúan una mirada escéptica sobre el destino de los humanos en el planeta tierra. Eso aparece tanto en cómo se ha transformado la tierra, y los seres que disputan su poder, en el futuro lejano de la novela de Fowler Wright -donde se juega con la idea de viaje a través del tiempo desde un presente en el siglo XX- como, sobre todo, en la novela de Ballard, donde ese paisaje planetario inundado tras el acelerado deshielo de los casquetes polares se articula con lo que, consciente e inconscientemente, sucede con las escasas poblaciones que han sobrevivido y están recomponiendo vestigios de “civilización”. En *Los suicidas*, el protagonista alude irónicamente a estas obras, y desde él es la narración misma la que realiza esa operación: para avanzar, la novela, la pluriforma misma, se define en relación a otras posibilidades que, en definitiva, descarta, para explorar -en un “inventario metódico”, como marca el narrador- lo consciente e inconsciente que subyace en la serie de pulsión de muerte que es el marco para la serie de suicidas descrita hasta el mismo desenlace trágico que sufre Marcela, la coprotagonista.

La definición irónica en relación a los relatos de ficción especulativa desde *Los suicidas* -en lugar del procedimiento directamente paródico observado desde *El silenciero*-, a su vez me permite releer cómo la novelística dibenedettiana no sólo se define respecto a obras de la *New Wave* anglosajona, sino que además, si

consideramos que la edición original de la novela es de 1969, implica una toma de posición sobre la novedad de la circulación de la ficción de anticipación en el sistema literario argentino. El protagonista en algún momento lee el número 7 de la revista *Minotauro*, la publicación argentina clave durante la década del 60 no solamente para renovadas traducciones, sino para el desarrollo mismo de la ficción especulativa en el país. Heterodoxia en la manera de articular y redefinir el devenir de la propia poética, de la cual el desarrollo de la narrativa dibenedettiana se alimenta de manera constante, coherente con lo que el mismo escritor afirma en 1987: “La literatura (...) debe cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro. Y lo fui intentando, de ahí lo de experimentar (...)” (Di Benedetto, 2016, p. 525). En definitiva, experimentar transgredir constantemente cualquier convencionalización orgánica de lo representable.

## **Bibliografía**

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Ballard, J. G. (1988). *El mundo sumergido*. Barcelona: Minotauro.
- (2013). *Para una autopsia de la vida cotidiana. Conversaciones*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Barthes, R. (1985). *El grano de la voz*. México: S. XXI.
- Bracamonte, J. (2021). *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Bracamonte, J. (2022). Lo siniestro, lo policial y lo especulativo. Motores narrativos en Di Benedetto. En L. Reales (coord.). *Revista Zama*. Número Homenaje a Antonio Di Benedetto. En proceso de edición.
- Bradbury, R. (2013, 1954). *Fahrenheit 451*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Bradbury, R. (1955). *Crónicas marcianas*. (Prólogo de J. L. Borges). Buenos Aires: Minotauro.
- Capanna, P. (2019). *Ballard. El tiempo desolado*. Mar del Plata: Letra Sudaca.
- Di Benedetto, A. (2007). *Cuentos completos*. (Introducción “Lo breve, lo extraño, lo ajeno” de Julio Premat). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2016). *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- (2016). *Escritos periodísticos. 1943-1986*. (Compilación y prólogo de Liliana Reales). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fisher, M. (2016). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (2009). *De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los lobos") y otras obras (1917-1919). Obras completas. XVII*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu.
- Lacan, J. (2014). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Miller, J. A. (2010). *Extimidad*. (Trad. Nora González. Texto establecido por Graciela Brodsky). Buenos Aires: Paidós.
- (2016). *Un esfuerzo de poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ranciere, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Ranciere, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante.
- Wright, S. F. (1968 [1959]). *El mundo subterráneo*. Buenos Aires: Minotauro.

## **CORPÓSFERA: las cartografías de los cuerpos**

## Extrañamiento, metáforas y cuerpo en *La perfecta otra cosa* (García Lao, 2007)

Araceli Alemán

Universidad del Salvador - Instituto Tecnológico de Buenos Aires

araceli.aleman@usal.edu.ar

Palabras clave: Fernanda García Lao, literatura argentina, corporización, mundos imposibles

Key words: Fernanda García Lao, Argentine literature, embodiment, impossible worlds

### Resumen

Como sostiene Burello (2017), si en nuestro mundo, azotado por catástrofes naturales tanto como causadas por el hombre, es difícil creer en utopías, por el mismo motivo también lo es creer en distopías, porque ¿qué podría ser peor? García Lao (2007) no imagina un futuro exactamente peor, sino uno radicalmente distinto gracias a un método de extrañamiento que opera con y desde el lenguaje, y cuyas dimensiones totalizadoras constituyen un verdadero *novum* en los términos de Suvin (1977/1979). Este trabajo adopta la perspectiva de la poética cognitiva para estudiar ciertas metáforas disruptivas que contribuyen a la construcción de mundos imposibles. Desafiando la cognición habitual, obligan a construir esquemas y marcos *ad hoc* para organizar la información discordante una y otra vez. La teoría de la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson, 1980/2003, 1999) permite un acercamiento al aspecto no convencional de tales representaciones. Se reconoce así un segundo extrañamiento -dependiente del lingüístico- que opera sobre la concepción y la materialidad del cuerpo.

### Abstract

As Burello (2017) argues, if in our world, threatened by both natural and man-made catastrophes, it is difficult to believe in utopias, for the same reason it is also difficult to believe in dystopias, because what could be worse? García Lao (2007) does not exactly imagine a worse future, but a radically different one through an estrangement method that operates with and from language, and whose totalizing dimensions constitute a true *novum* in the terms of Suvin (1977/1979). This work adopts the perspective of cognitive poetics to study certain disruptive metaphors that contribute to the construction of impossible worlds. Challenging habitual cognition, they force the construction of *ad hoc* schemas and frames to organize discordant information over and over again. The conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson, 1980/2003, 1999) allows an approach to the unconventionality of such images. Thus, a second estrangement is recognized -depending on the linguistic one- that operates on the conception and materiality of the body.

Un juego de palabras, un guiño del lenguaje aparece desde el título mismo de *La perfecta otra cosa* (García Lao, 2007), cuya referencia no es esclarecida en ninguno

de los siete relatos a cargo de los distintos miembros de la familia que conforma el mundo de personajes de la novela. No concuerdan siquiera las coordenadas espaciotemporales, que oscilan entre un *illud tempus* mítico, un pueblo rural en 1941 y un futuro aciago de ciudades en completa decadencia institucional. Entre el popurrí de eventos narrados, se incluyen traslados forzados de personas pobres, fragante corrupción política, inundaciones, hambrunas y violaciones sexuales. Tal imaginario de catástrofe no conforma una distopía en sentido tradicional, puesto que se encuentra cognitivamente mucho más cercano a nuestro mundo factual que la atmósfera general en la que suceden, en la que nada funciona tal como lo conocemos: tiempo, espacio, cuerpo y subjetividad significan “casi” cualquier otra cosa. Como sostiene Burello (2017), si en nuestro mundo, azotado por catástrofes naturales tanto como causadas por el hombre, es difícil creer en utopías, por el mismo motivo también lo es creer en las distopías, porque ¿qué podría ser peor? García Lao no imagina un mundo exactamente peor, sino uno radicalmente distinto, gracias a un método de extrañamiento cuyas características específicas este trabajo se propone presentar. En el paratexto “engordado” que abre *LPOC*, figuran un epígrafe de *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Perec (1978/1992); una advertencia contra la “ingenuidad del lector”; el listado de protagonistas por capítulo y sus “ejes de conducta”; el detalle de personajes secundarios; un árbol genealógico (con ramas resaltadas en negrita y la explicitación del criterio de subrayado); y “las relaciones entre personajes, por orden de aparición” (pp. 9-14). La técnica alude, además de a la obra de Perec, al distanciamiento o efecto V (*Verfremdungseffekt* o *V-Effekt*) del teatro de Bertolt Brecht (1932/2004), para advertirnos, en principio, que lo que vamos a leer es una ficción. De la trasposición de la técnica de distanciamiento dramático a la novela resulta un doble distanciamiento o una actualización de tal técnica. Esto es: si el teatro narrativo, con el paso del tiempo, se ha convertido -al menos parcialmente- en una convención, ha perdido entonces su poder de extrañar. En cambio, el mismo mecanismo aplicado a la novela consigue una torsión que desfamiliariza lo real y, al mismo tiempo, añade una complejidad extra al desfamiliarizar los géneros o incluso la literatura. Esta técnica atraviesa la obra no solo en el nivel narrativo, sino muy especialmente en el lingüístico. Por lo tanto, este trabajo se ocupa de analizar, dentro



del marco de la poética cognitiva<sup>1</sup>, los procedimientos y efectos de un extrañamiento que opera con y desde el lenguaje. A causa de su brevedad, la exposición privilegiará el aspecto teórico en detrimento del necesario análisis textual.

### **Extrañamiento y lenguaje**

En la década del sesenta, Todorov (1965/1978) sostenía que las ideas del formalismo ruso estaban representadas en el pensamiento científico, pero que sus textos ya no eran leídos. Entre ellas, la de *ostranenie* ocupa un lugar especial. En el clásico escrito de 1917, Shklovski describía una poética de la desviación, opuesta a la reproducción mimética y automatizada. Desfamiliarizando tanto el tema como la forma de representación, la literatura consigue prolongar y concentrar la percepción: “dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento [...]: *lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte*” (Shklovski, 2002, p. 60; cursivas en el original). Este ensayo, en efecto, fue leído y reelaborado por Brecht, quien, a su vez, fue leído y reelaborado, por ejemplo, por Suvin. La genealogía del concepto incluye pues una lista innumerable de teóricos y críticos (y tiene, en realidad, antecedentes mucho más antiguos que incluso el romanticismo en la retórica clásica y en corrientes filosóficas de la Antigüedad tardía). Lo que subsiste en estas lecturas es la idea -tan sencilla y potente a la vez- de que el arte muestra que la captación y el propio mundo podrían ser de otra manera y que determinados artistas, como García Lao, revelan que también el arte podría ser diferente. Se vislumbra, así, una proyección del extrañamiento desde la dimensión formal a la praxis, esto es: “¿puede la producción de cultura contribuir a cambiar las relaciones humanas?” (Suvin, 1984, p. 271, traducción propia).

La hipótesis de extrañamiento lingüístico que se propone para *LPOC* sostiene que sus dimensiones totalizadoras constituyen un *novum* en los términos de Suvin (1977/1979), es decir, como aquel elemento o acontecimiento radicalmente nuevo que nos empuja hacia lo “no realizado” y que provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del

---

<sup>1</sup> La poética cognitiva se ubica dentro del amplio espectro de estudios literarios cognitivos, con los que comparte el objetivo de explicar la capacidad de producir y comprender la literatura en relación con los principios generales de la cognición humana. También dentro de ella conviven distintos enfoques y aplicaciones (ver, por ejemplo, Alemán [2019]; Gavins y Steen [2003]). Aquí se adopta una perspectiva estilística centrada en el vínculo entre los patrones textuales y los efectos percibidos.

momento de producción de la obra (p. 26)<sup>2</sup>. Específicamente, se reconoce un énfasis en el lenguaje, una puesta en primer plano de ese elemento frente al conjunto que compone la obra literaria, lo que se conoce como *foregrounding*<sup>3</sup>. Este puede comprenderse como una ramificación contemporánea del extrañamiento y resulta central para los estudios de raíz estilística. Miall y Kuiken (1994) lo definieron a partir de un amplio espectro de efectos estilísticos capaces de crear ambigüedades en distintos niveles: fonético (p. ej.: aliteraciones, asonancias), sintáctico (p. ej.: elipsis, paralelismos) y retórico (p. ej.: metáforas, ironías). Mediante estos, el lector reconoce las partes más prominentes y significativas de los textos, y busca resolver la ambigüedad contrastándola contra el patrón textual de fondo. De esta manera, la novedad lingüística capta la atención del lector y ralentiza su procesamiento. En esa demora, emergen sentimientos que guían la comprensión lectora desde una perspectiva enriquecida, que permite “refamiliarizar” la ambigüedad.

¿Pero qué implica exactamente hablar de “extrañamiento del lenguaje”? Es frecuente que la literatura anticipatoria y también la especulativa (especialmente el *fantasy*) tengan que forzar el lenguaje para nombrar lo que no existe, el *novum*. En rigor, toda obra de ficción inventa un lenguaje nuevo, en cuanto a que nunca antes ha sido enunciado y a que se refiere a un mundo no realizado, pero hay géneros que dependen mucho más de mostrar la diferencia entre el mundo referido en el texto y el mundo actual (Stockwell, 2006), por lo que, en tales casos, un lenguaje inventado puede ser elemento de verosimilitud. En consecuencia, es necesario establecer el grado específico de novedad de las innovaciones lingüísticas, así como sus efectos. En una escala de menor a mayor, se encuentran las innovaciones en el nivel léxico a través de neologismos o neosemias, es decir, creación de nuevas palabras (por medio de diversos mecanismos) u otorgamiento de nuevos sentidos a palabras conocidas, respectivamente. Un ejemplo clásico es el “soma” de Aldous Huxley en *Un mundo feliz*

---

<sup>2</sup> Ejemplos de *novum* o *nova* son la caída de un meteorito en la Tierra o que los robots dominen el mundo (Suvín forjó el término para definir la ciencia ficción).

<sup>3</sup> El término fue introducido por Garvin (1964) como traducción del checo *actualisace*, empleado por Mukařovský (1932). Traducciones literales al español serían “traer al primer plano” y “actualizar” respectivamente. En este trabajo, se mantiene en ocasiones el término en inglés por convención y por economía de la expresión. Ver *Stylistics and Psychology. Investigations of foregrounding* (Van Peer, 1986) para una visión crítica de los términos, incluida la distinción entre desfamiliarización, desautomatización y *foregrounding*. Aquí se distingue entre *foregrounding*, por un lado, y extrañamiento y desfamiliarización, por otro, pero no entre estos dos últimos, considerados aproximadamente sinónimos.

(1932/2003), nombre que le da a una droga “multiuso”, derivado de la bebida de la tradición védica. Un ejemplo local y actual son los “gauchoides” de Michel Nieva (2021), cuyas bases de composición (“gaucho” y el sufijo del griego “-oide”, que significa ‘semejante a’) son bastante transparentes, pero, en cierto sentido, inesperadas y, por lo tanto, innovadoras. Un efecto más extensivo alcanzan las extrapolaciones dialectales (Stockwell, 2006), como las de *La naranja mecánica* (Burgess, 1962/1976), con la jerga derivada de un ruso anglicanizado para los personajes violentos o, localmente, el lenguaje de los braucos en *El año del desierto* (Mairal, 2015), con *Biniguach* (“Vení, guacho”), *Bocatai nomá* (“Vos quedate ahí nomás”), *Aaaleguach* (“Dale, guacho”) (p. 249), que combina una erosión fonética con variación sociolingüística, para crear un artefacto lingüístico muy efectivo al representar el declive de la civilización en su novela (esto es, que sirve a un propósito temático, en lugar de ser un mero adorno). En el extremo de mayor innovación, se podría pensar en las jitanjáforas del gíglico de Cortázar y en *conlangs*<sup>4</sup> (acrónimo de *constructed languages*, es decir, lenguas que no tienen hablantes nativos) contemporáneos y globales, como el de la serie *Game of Thrones* (Benioff et al., 2011-2019).

### **Metáforas y cuerpo**

Nada de esto es exactamente lo que hace García Lao en *LPOC*. Lo nuevo del lenguaje en esta novela se basa en una torsión, una ruptura respecto del lenguaje cotidiano tanto como del novelístico, que resulta más cercano a la poesía, pero a una poesía surrealista (o creacionista), porque tampoco es simplemente un lenguaje con “imágenes poéticas”.

Un rasgo fundamental de esta innovación es la proliferación de construcciones lingüísticas relativas al cuerpo, es decir, una alta frecuencia de palabras provenientes del dominio conceptual corporal (tanto de sus partes y sus funciones como de su movimiento en el espacio). Por lo tanto, el cuerpo configura un *foreground*, un centro de atención al que se es constantemente dirigido. Sin embargo, ese cuerpo en primer plano se parece poco a lo que entendemos por tal. La dimensión física aparece liberada de restricciones, pero no con una libertad optimista, sino más bien caótica. Caracciollo (2020) acuñó el término de “desfamiliarización corporal” para “toda vez

---

<sup>4</sup> Ver también, por ejemplo, *In the Land of Invented Languages* (Okrent, 2009) y *The Art of Language Invention* (Peterson, 2015).

que las expectativas y suposiciones acerca de la experiencia corporizada son desafiadas o modificadas de manera significativa” (p. 4; traducción propia).

Las metáforas representan un buen punto de acceso para esta clase de desfamiliarización debido a que manifiestan en la expresión lingüística algunos aspectos de la cognición corporizada (Caracciollo, 2020; Gibbs, 2005, 2006). Mientras que, de acuerdo con la teoría de la metáfora conceptual y la hipótesis de la cognición corporizada (Lakoff y Johnson, 1980/2003, 1999; Varela *et al.*, 1993), el cuerpo es base de conceptualización para nociones abstractas, es decir, la experiencia del cuerpo en su medioambiente físico y sociocultural influye en nuestra cognición; en *LPOC*, la dirección de tales conceptualizaciones es dislocada bajo formas cuya ambigüedad difícilmente podemos resolver. Así, el extrañamiento corporal (o una parte de él) depende del extrañamiento del lenguaje.

En cuanto mapeos entre distintos dominios conceptuales, las metáforas son siempre centros atencionales por su densidad informativa, es decir, representan un *foreground* relativo respecto del lenguaje literal. Al entorpecer o demorar la asociación entre los dominios y entre metáfora y referente, se produce una sostenida inestabilidad interpretativa que se extiende incluso al lenguaje no metafórico. Si las metáforas literarias “poco claras” atraen mayor atención de los lectores y favorecen un procesamiento diferente a las metáforas en otros géneros discursivos (Porto Requejo, 2018; Steen, 1994), *LPOC* extrema este potencial.

A continuación, se ofrecen algunos pasajes de la novela para ilustrar esta posible ruta de lectura. “Una noche corrí desnuda y quién sabe cómo me metí fuera de mí misma, en la región de los olvidados que viven en las afueras del pueblo” (p. 34): “estar fuera de sí” es una metáfora frecuente en el lenguaje cotidiano, en el que tiene un origen experiencial, ya que estar dentro (de una casa, del propio cuerpo) es lo habitual; estar fuera es estar expuesto a lo anómalo, desconocido y peligroso. Esta metafórica exterioridad del sí mismo respecto del cuerpo es frecuente en la obra García Lao (2007) con diversos valores (Alemán, 2020), pero aquí pareciera tomar una valencia literalmente espacial, con desplazamiento y cambio de posición. De modo similar, en “Como si fuera una tormenta de odio me di vuelta y derramé arena y piedras y un lagarto sobre su aturdida figura”<sup>5</sup> (p. 34), la similitud (no literal) entre una tormenta y

---

<sup>5</sup> La TMC tradicional incluye símiles y comparaciones no literales, es decir, siempre que haya mapeo entre dominios conceptuales distintos (Stockwell, 2002).

un sentimiento intenso como la ira permite que la segunda sea conceptualizada a partir de la primera en las metáforas convencionalizadas. La metáfora es entender y experimentar una cosa en los términos de otra, según la famosa definición de Lakoff y Johnson (1980, 1999). Sin embargo, la extensión y el detalle en la expresión citada producen una ambigüedad insalvable. Una más: “Todos los días que dejé amontonados debajo de la cama sin haberlos usado. Desechados tan solo por presentarse sin decir qué querían. Los días habían decidido aprovecharse de todos nosotros y yo solo los maltrataba, los desmenuzaba y los repartía por mi dormitorio. Tenía los armarios repletos” (pp. 35-36). Aquí, una unidad temporal (los días) es conceptualizada como una entidad física (una cosa) y luego como una entidad humana. Puesto que el tiempo configura un dominio abstracto, es frecuente su conceptualización a partir de dominios más concretos, de los que tenemos una experiencia directa en el mundo físico.

En el procesamiento habitual de metáforas, detectamos fácilmente la parte no literal y la integramos a nuestro mundo factual (es decir, entendemos que “desechar o perder un día” no implica que el día sea *literalmente* un objeto físico y que “explotar de ira” no implica *literalmente* ‘liberación brusca de energía que produce un incremento rápido de la presión, con desprendimiento de calor, luz y gases, y va acompañada de estruendo y rotura violenta del cuerpo que la contiene’). En cambio, en las construcciones citadas, de presencia ubicua en la LPOC, no logramos restablecer esa “normalidad”, sino que la parte figurada de la metáfora (el “vehículo”, en la teoría tradicional) cobra cierta densidad o realidad intradiegetica, para formar constructos conceptuales complejos, fusiones “antinaturales”, en el sentido de Alber (2016): desafían la cognición habitual, obligan a construir esquemas y marcos *ad hoc* para organizar la información discordante una y otra vez.

### **Cuerpos (im)posibles**

Habiendo descrito un extrañamiento lingüístico basado en la dislocación de los procedimientos metafóricos junto con una referencia constante y ambigua al cuerpo, este apartado final esboza efectos generales de tales procedimientos a partir de dos lineamientos principales. El primero se refiere al estatus ontológico de este mundo fluido, en el que no funcionan las leyes físicas de nuestro mundo, pero tampoco se establecen otras, sino que proliferan las contradicciones (lo que obtura, por ejemplo,

lecturas alegóricas). Entonces, ¿cómo procesa el lector este *novum*? ¿Y por qué le busca sentido?

Desde la teoría de los mundos posibles<sup>6</sup> y la semántica de la literatura antimimética, se ha señalado la imposibilidad de construir una ficción auténticamente imposible, ya que una ficción supone la posibilidad de ser pensado. Una ficción “pura”, completamente independiente del mundo factual tampoco parecería ser posible porque sería o bien infinitamente regresiva (tendría que explicarlo todo), o bien ininteligible (Rabinowitz, 1981, 1987). Mikkonen (2011) propone una clave de lectura para ficciones que se acercan a lo imposible a partir de la suspensión de las afirmaciones modales: las paradojas de estos mundos no frustran la lectura ni solo son experimentos cognitivos, sino que invitan a la risa, y eso es lo que las vuelve por lo menos parcialmente inteligibles (la comicidad funcionaría como pivot para la refamiliarización). Ciertamente, hay un aspecto cómico satírico en *LPOC*, cuyos blancos más visibles son la familia y la religión católica, pero que se extiende a la propia institución literaria. Una diferencia importante entre las narrativas con las que trabaja Mikkonen y *LPOC* es que, en las primeras, estas subversiones se dan principalmente en el nivel de los temas y motivos (por ejemplo, viajes entre mundos); mientras que, en la novela de García Lao, se da por la innovación lingüística radical, que vuelve extraña prácticamente cualquier referencia al mundo conocido y cuestiona, finalmente, la idea de mundo en sí como algo estable y unívoco. Es decir, resalta y objeta una unidad de sentido global básica para la vida cotidiana y muy especialmente para la ficción.

Viajes instantáneos, nacimientos como “ser arrojado”, muertes como “desintegraciones” (en sentido literal), una mujer que “brilla” y “deslumbra” (también literalmente), agentividad disminuida, “caídas” en otros mundos: tales propiedades de los cuerpos que son imposibles (Alber, 2016) en nuestro mundo pueden ser convencionales en determinados géneros. Su procesamiento no supone demasiados problemas para nuestra cognición siempre que podamos reconocer un patrón

---

<sup>6</sup> La perspectiva de los mundos posibles surge frente a la incapacidad de la lógica tradicional de adjudicar valores de verdad a estados y situaciones especulativos o hipotéticos. Nuestra capacidad de hablar acerca de personajes, lugares y eventos literarios y ficcionales como si fueran reales; de imaginar nuevas situaciones en los que podrían vivir; de escribir secuelas y representar dramatizaciones, todo emerge de nuestra habilidad de crear ricos mundos contextuales a partir de cadenas de lenguaje limitadas e infraespecificadas en los textos (Stockwell, 2002, p. 92). Ver también Doležel (1988, 1998) y Gavins (2007).

genérico y, por lo tanto, una cierta lógica de cómo funcionan en el mundo de la historia (por ejemplo, la velocidad extrema en los desplazamientos en el espacio sería fácilmente asimilable bajo la racionalidad científica de la ciencia ficción). Esto se debe a que la interpretación en literatura depende, además de nuestro conocimiento de mundo, de nuestra enciclopedia literaria.

Sin embargo, el efecto de extrañamiento que aparece desde el paratexto de *LPOC* - la hibridez o indefinición genérica- y que se acentúa con la puesta en primer plano del nivel lingüístico semántico-referencial mina las bases de lo que esperaríamos que este mundo ficcional comparta con el nuestro (de acuerdo con Bell y Ryan [2019], esa es una de las funciones de los géneros en literatura). Entre esas bases en jaque, se encuentra la interpretación del lenguaje figurado: las metáforas parecen literales y el lenguaje literal parece metafórico. Debido a su importancia para nuestro sistema conceptual, no podemos establecer, por tanto, las propiedades y funciones básicas de este nuevo mundo. Entre las estrategias de lectura que describe Alber (2016) para comprender el sentido en esta clase de ficciones, solo las opciones de “hágalo usted mismo” o la atribución de la narración a estados interiores alterados (narradores poco fiables) parecerían ayudar a volver familiar lo antinatural. A estas podríamos sumar la relevancia de la noción de estilo de autor, sugerida por Yacobi (1981) en el principio genético. Pero, en realidad, *LPOC* reclama, más fundamentalmente, la entrega a otra clase de experiencia estética. De acuerdo con Gumbrecht (2004), en el arte se combinan efectos de sentido (aquellos que apelan a la racionalidad) y efectos de presencia (aquellos que apelan directamente al cuerpo y las emociones). Reconoce que en literatura predominan los primeros por su carácter textual (a diferencia de lo que sucede con la música, por ejemplo), pero también tiene mecanismos que suscitan efectos de presencia. Precisamente, *LPOC* tensiona esa primacía de los efectos de sentido, impidiendo la estabilidad de formas y conceptos.

El segundo lineamiento se refiere a la (re)escritura del cuerpo como un rasgo significativo compartido por escritoras latinoamericanas. Específicamente en la Argentina, el *boom* de la literatura del cuerpo ha estado relacionado, primero al contexto de la posdictadura y, segundo, a la conciencia gestada por los movimientos de mujeres en este siglo. Ostrov (2008) reconoció en un determinado corpus de novelas escritas por mujeres cierta relación constitutiva entre texto y cuerpo, esto es,

una *textualización* del cuerpo y *corporalización* del texto<sup>7</sup>. Dado que no es posible concebir una materia primitiva del cuerpo previa a la significación cultural, observa que la escritura no busca borrar esas marcas, sino remarcar esos trazos para visibilizarlos y, con ello, desnaturalizarlos. Regazzoni (2021) describe diversas técnicas presentes en la obra de escritoras argentinas contemporáneas que desarticulan los sentidos en torno al cuerpo femenino para desnudar los estereotipos, la violencia y el control que se ejercen sobre él. La ubicuidad del cuerpo en nuestras sociedades engaña; pues no implica una mayor conciencia ni respeto por él, sino, por el contrario, conduce a “su objetivación visual, su intervención tecnológica o su apropiación como fuerza de trabajo” (p. 160).

Aunque no indagamos en la dimensión de género en este trabajo, *LPOC* se inscribe en esta serie al poner la corporalidad en primer plano y, con ello, cuestionar o problematizar tanto los discursos en torno a él como su materialidad. La cartografía de este “cuerpo imposible” es, a su vez, una posibilidad de reconexión frente a la experiencia embotada en nuestro mundo factual. En lugar de simplificar y objetivar, sus metáforas amplían y complejizan sentidos como una especie de rompecabezas o problema por resolver. Para decirlo con otras palabras: si la experiencia cotidiana, sobre todo la urbana, nos ha desconectado respecto de nuestros propios cuerpos y si nuestra matriz cultural ha ocultado aspectos relevantes de la corporalidad, García Lao extraña ese extrañamiento. En un movimiento paradójico, su lenguaje ambiguo e hipercorporalizado nos obliga no tanto a comprender qué es el cuerpo en sí mismo (como si hubiera un tratamiento únicamente temático), ni tampoco a “liberarnos” de él, sino a prestarle una cierta atención desde el cuerpo mismo.

## **Bibliografía**

Alber, J. (2016). *Unnatural Narratives. Impossible worlds in Fiction and Drama*. University of Nebraska Press: Lincoln y Londres.

Alemán, A. (2019). Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección. *Diseminaciones*, 2(4), 53-77. Recuperado de <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/200>

----- (2020). Una corpografía errante. *Gamma*, 31(8). Recuperado de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5160>

---

<sup>7</sup> Ver también “El cuerpo abarcativo en *Muerta de hambre*, De Fernanda García Lao” (Alemán, 2018).



- Bell, A. y Ryan, M. L. (2019). Possible Worlds Theory Revisited. En *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (pp. 1-45). University of Nebraska Press.
- Benioff, D., Weiss, D. B., Strauss, C., Doelger, F., Caulfield, B., Martin, G. R. R. (productores ejecutivos) (2011-2019). *Game of Thrones*. HBO.
- Burello, M. (2017). La sombra del futuro: inquietudes tecnopolíticas en la literatura distópica [intervención en panel]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CNQaqi2rC6k>
- Burgess, A. (1962/1976). *La naranja mecánica* (A. Leal y A. Quijada, Trads.). Minotauro.
- Caraciollo, M. (2020). *Embodiment and the Cosmic Perspective in Twentieth-Century Fiction*. Routledge.
- Doležel, L. (1988). Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today*, 9(3), 475-496.
- (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- García Lao, F. (2007). *La perfecta otra cosa*. El Cuenco de Plata.
- Gavins, J. (2007). *Text World Theory*. Edinburgh University Press.
- Gavins, J. y Steen, G. (Eds.) (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. Routledge.
- Gibbs, R. W. Jr. (2005). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge UP.
- (2006). Metaphor Interpretation as Embodied Simulation. *Mind & Language*, 21(3), 434-458. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0017.2006.00285.x>
- Huxley, A. (1932/2003). *Un mundo feliz* (R. Hernández García, Trad.). Debolsillo.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980/2003). *Metaphors We Live by*. The University of Chicago Press.
- (1999). *Philosophy in the Flesh*. Basic Books.
- Mairal, P. (2015). *El año del desierto*. Emecé.
- Mikkonen, K. (2011). "There is no such thing as pure fiction": Impossible worlds and the principle of minimal departure reconsidered. *Journal of Literary Semantics*, 40(2), 111-131. <https://doi.org/10.1515/jlse.2011.007>
- Nieva, M. (2021). *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Colmena.
- Ostrov, C. (2008). *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Alción.
- Perec, G. (1978/1992). *La vida, instrucciones de uso*. Anagrama.
- Peterson, D. J. (2015). *The Art of Language Invention*. Penguin.

- Rabinowitz, P. J. (1981). Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World. *PMLA*, 96(3), 408-419.
- (1987). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell University Press.
- Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Verbum.
- Ryan, M. L. (1980). Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. *Poetics*, 9, 403-422.
- Shklovski, V. (1917/2002). El arte como artificio. En R. Jakobson, J. Tinianov, B. Eichenbaum, O. Brik, V. Shklovski, V. V. Vinogradov, Tomashevski y V. Propp, *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Siglo XXI editores.
- Steen, G. (1994). *Understanding Metaphor in Literature: An Empirical Approach*. Longman.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. Routledge.
- (2006). Invented Language in Literature. En K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics* (2.<sup>a</sup> ed., vol. 6, pp. 3-10). Elsevier.
- Suvin, M. (1977/1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale UP.
- (1984). *Brecht and Beyond*. The Harvester Press.
- Todorov, T. (1965/2002). Presentación. En R. Jakobson, J. Tinianov, B. Eichenbaum, O. Brik, V. Shklovski, V. V. Vinogradov, Tomashevski y V. Propp, *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 11-20). Siglo XXI editores.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.
- Yacobi, T. (1981). Fictional Reliability as a Communicative Problem. *Poetics Today*, 2(2), 113-126.

**Jacobo Fijman, cuerpo en fuga y discurso enconradizo. Inmersión en  
*Romance del vértigo perfecto***

María Amelia Arancet Ruda

CONICET-UCA

[marancet@uca.edu.ar](mailto:marancet@uca.edu.ar)

Palabras clave: Jacobo Fijman, cuerpo, dactiloscrito, hispanofilia

Key words: Jacobo Fijman, body, dactyloscripts, hispanophilia

### **Resumen**

La obra del poeta Jacobo Fijman (Besarabia rusa, 1898-Buenos Aires, Argentina, 1970) comprende, además de los libros publicados, una vasta “obra fuera de libro” (Arancet Ruda, 2020) muy difícil de fijar como corpus, sean dactiloscritos (Lois, 2001) privados u obra ya publicada, proveniente de fuentes de prensa o presentada como colección. Asimismo, resulta arduo encontrar un ordenamiento útil para el estudio, punto en el que proponemos segmentaciones que antes no habíamos tenido en cuenta como tales. Planteamos aquí las posibles soluciones que hemos hallado hasta el momento, a saber: la problematización del concepto de totalidad; la propuesta de la noción de ‘obras nunca completas’; el abordaje de las segmentaciones dadas; y la reflexión en torno de la noción de “cuerpobra”, que refiere tanto la negación de su cuerpo, cuanto la asunción de una corporeidad extensa, que existe y subsiste, como Dionisio Zagreo, en partes y en la medida en que se da. Avanzando en el plano hermenéutico tomamos una vía de abordaje relacionada con un aspecto que ya habíamos adelantado (Arancet Ruda, 2001): la hispanofilia. En medio de la discursividad altamente hermética del Fijman fuera de libro, el rastrear este aspecto funciona como posible puerta de ingreso. De su imaginario hispanófilo, que suponemos es en gran medida de origen literario, aquí enfocamos el uso del semema ‘romance’. Lo rastreamos en títulos y revisamos mínimamente su realización en tres poemas de la Col. Gioia, *Romance del vértigo perfecto* (2012), objeto cuidadosamente generado que engrosa la producción dispersa de Fijman. Desde aquí podemos proponer una hipótesis interpretativa, en relación con la identidad del sujeto lírico y con su peculiar “sentido de arraigo” (Flys Junquera; Goodbody, 2016).

### **Abstract**

The work of the poet Jacobo Fijman (Russian Bessarabia, 1898, Buenos Aires, Argentina, 1970) comprises, aside from his published texts, a vast set of “works outside books” (Arancet Ruda, 2020), which is very difficult to set as a corpus, whether it be private dactyloscripts (Lois, 2001) or published texts from press sources or presented as a collection. Likewise, it is hard to find a useful order for study; for this reason we propose segmentations which we had not taken into account as such before. Possible solutions which we have found so far are presented, such as: questioning the concept of totality; proposing the notion of “never complete works”; an approach to the given segmentations; and the reflection on the notion of “bodywork”, which refers both to the negation of his own body and to the acceptance of an extensive corporeality which exists and subsists, as Dionisio Zagreo, in parts and insomuch as it is given.

Moving forward in the hermeneutic approach, we have adopted a perspective related to an aspect we had already anticipated (Arancet Ruda, 2001): hispanophilia. In the midst of Fijman's highly hermetic discourse outside books, tracing this aspect works as a possible access route to his work. From his hispanophile imagery, which we suppose to a great extent of a literary origin, we have focused on the sememe "romance". We have traced it in titles and revised its realization minimally in three poems of the Collection Gioia, *Romance of the perfect vertigo* (2012), a carefully generated object which enlarges Fijman's dispersed production. From this point of view we can propose an interpretive hypothesis, in relation with the identity of the lyrical subject and the problem of his peculiar "sense of place" or rootedness (Flys Junquera; Goodbody, 2016).

### **¿Qué haremos?**

Sobre la base de la labor que hemos venido haciendo respecto del estudio de Jacobo Fijman, en el presente trabajo retomamos algunos aspectos para revisarlos, y aventuramos una punta de lanza con el fin de que sea ingreso en su "obra fuera de libro" (Arancet Ruda, 2020). Por un lado, (1) expondremos las dificultades a la hora de fijar un corpus y (2) de encontrar un ordenamiento funcional al análisis sistemático; así como, por otro, (3) presentaremos las soluciones hasta el momento halladas, a saber: (3 a) la problematización del concepto de totalidad; (3 b) la propuesta de la noción de 'obras nunca completas'; (3 c) la consideración de las segmentaciones dadas, según se fueron publicando; y (3 d) la reflexión en torno de la noción de "cuerpobra". Asimismo, mencionaremos someramente (4) una vía de abordaje, relacionada con la hispanofilia. De su imaginario hispanófilo, que suponemos es en gran medida de origen literario, aquí enfocamos el uso del semema 'romance'. Lo rastreamos en títulos y revisamos mínimamente su realización en tres poemas de la Col. Gioia, *Romance del vértigo perfecto* (2012), objeto cuidadosamente generado que integra la producción dispersa de Fijman. Finalmente, avanzamos sobre una hipótesis hermenéutica en relación con la identidad del sujeto lírico y con su peculiar "sentido de arraigo" (Flys Junquera; Goodbody, 2016).

### **El corpus y sus dificultades**

Para tratar la poesía dispersa de Jacobo Fijman (Uriff, Besarabia rusa, 1898 - Buenos Aires, 1970), inédita o no, se plantean varios problemas. Uno de ellos es cómo delimitar el corpus. Por largo tiempo, al menos entre 1993 y 2001 (Arancet Ruda, 2001), lo enfocamos como una totalidad, principalmente, por dos motivos que inducían a tomarlo de tal manera, sin más: 1º/ hay composiciones fechadas que pertenecen al mismo año en distintas colecciones o fuentes; 2º/ existen continuidades a lo largo de

ellas que, verdaderamente, las aproximan mucho, aunque pertenezcan a conjuntos diversos. Así, aunque provenían de distintos archivos, parecía factible reunir las composiciones con el fin de considerarlas como un todo. Con posterioridad a 2001 salieron a la luz otras colecciones, que hemos sumado, como la de Alberto Arias (2005); así como, a la vez, hubo hallazgos de fuentes a partir de nuestras investigaciones en archivos, lo que dio algunos frutos de estudio (Arancet Ruda, 2007, 2014, 2020, 2022). Sin embargo, más allá de estos progresos, el exclusivo abordaje de lo disperso como totalidad, mayoritariamente, implicó para nuestra investigación un avance farragoso y lento. Tardamos en darnos cuenta de que esta modalidad nos estaba tornando el trabajo casi imposible.

Pretender manejar la noción de totalidad -que, en su tercera acepción según el diccionario de la lengua de la RAE, significa “conjunto de todas las cosas o personas que forman una clase o especie” (2013)-, vuelve harto difícil adelantar en nuestra labor investigativa en torno del Fijman fuera de libro, puesto que se trata de un sistema en crecimiento constante y dentro del cual casi<sup>1</sup> no hay obras cerradas<sup>2</sup>, es decir, completas en sí mismas. A ello se añade el conocido hermetismo de nuestro autor, propio de su discurso escurridizo en cuanto al sentido.

En 2019 nos permitimos pensar una totalidad, pero “falsa y provisoria, para ir trazando el dibujo del recorrido hecho por los textos regalados [por Fijman], a sabiendas de que, con la potencial y probable aparición de nuevos inéditos, tal dibujo siempre [iba] a alterarse, poco, mucho o sustancialmente” (Arancet Ruda, 2020, p. 262). Así es que aspiramos a trazar un mapa<sup>3</sup>, empresa que, por cierto, no hemos descartado y que acometeremos más adelante. En simultáneo, sin abandonar por completo la noción de totalidad la consideramos más bien un horizonte orientador, puesto que resulta

---

<sup>1</sup> La excepción es la Col. Dondo 2019, publicada como *Libro de la cántiga de pasión*, que permanecía armado y abrochado como libro desde la década del 60 entre los papeles legados por Osvaldo Horacio Dondo a su hija María Teresa.

<sup>2</sup> Por este motivo, hasta aquí al menos, la crítica genética nos ha sido útil solamente en parte, puesto que no hay una obra definitiva para confrontar con los dactiloscritos.

<sup>3</sup> Algunos domicilios serían el del Hospital Neuropsiquiátrico “Dr. José Tiburcio Borda” -Dr. Ramón Carrillo 375-; el Neuropsiquiátrico “Dr. Domingo Felipe Cabred”, en Open Door, Luján, a 70 km de la ciudad de Buenos Aires-; el de la SADE de entonces, entre 1946 y 1971 -México 524-; el de la casa de Vicente Zito Lema; el de la anterior sede de la Biblioteca Nacional -México 564, esquina con Perú-; el de la ya inexistente *Dirección General de Bibliotecas de la Ciudad de Buenos Aires* -casi en el Bajo; fue demolida para construir la Av. 9 de julio. Allí trabajaba Osvaldo Horacio Dondo-; el de la casa y taller de Juan Batlle Planas; etcétera.

inaccesible. En consonancia, vamos confeccionando lo que dimos en llamar *Obras nunca completas*, porque en efecto eso es lo que podemos lograr, aun bregando por reunir todo. Aceptamos este límite con algo de resignado humor y suponiendo que, quizás, a Fijman le habría gustado.

En la actualidad, a la par de lo antedicho, hemos decidido tomar una segunda modalidad, complementaria, para abordar el corpus, que consiste en acoger los conjuntos que fuimos conociendo, trátase de colecciones publicadas o de colecciones privadas inéditas que nos fue permitido ver<sup>4</sup>. Esta decisión de estudiar las colecciones en sí mismas responde a dos motivos de orden práctico: 1º/ al ser menor el recorte, el avance podría ser más eficaz y minucioso; 2º/ lo conocido por la mayoría son estos recortes ya publicados, por lo cual juzgamos que ceñirnos a ellos sería más útil para otros estudiosos y fijmanianos, al menos en un determinado momento del trabajo, puesto que constituyen la referencia accesible para todos.

### **El objeto es el cuerpo de Dioniso**

El objeto textual al que muy sucintamente aludimos en esta ocasión es un libro generado por el editor y librero Fernando Gioia, *Romance del vértigo perfecto* (2012), que constituye su propia colección<sup>5</sup> de obra de Jacobo Fijman. *Romance...* consta de sesenta y cinco poemas, diecinueve dibujos del autor y cuarenta y tres fotografías de dactiloscritos (Lois, 2001). El objeto, cuidadosamente armado, colabora a engrosar la extensa obra dispersa de Fijman que, en su contenido y en su materialidad física, representa tanto la negación del cuerpo, cuanto la asunción de una corporeidad extensa, que existe en pedazos y en la medida en que se da, que se brinda a otro (Arancet Ruda, 2020, p. 263), como si fuera un Dioniso del siglo XX.

La asociación que establecemos con este mito no es meramente ornamental, sino que nos sirve para iluminar una mejor comprensión de la obra fuera de libro de nuestro

---

<sup>4</sup> Hasta el momento las colecciones y las fuentes -revistas o periódicos- suman un total de diecisiete, a saber: 1/ Fuente *Vida nuestra* (1923); 2/ Fuente *Martín Fierro* (1927); 3/ Col. Grünberg (2002); 4/ Fuente *Número* (1930/31); 5/ Col. Pineta (1962); 6/ Col. Melgar (1968); 7/ Col. Zito Lema (1969); 8/ Fuente *La Opinión* (1971); 9/ Fuente *Universitas* (1975); 10/ Col. Bajarlía (1992); 11/ Col. Calmels (1996); 12/ Col. Arias (2005); 13/ Col. Gioia (2012); 14/ Col. Del Centro (2015); 15/ Col. Dondo (2015); 16/ Col. Dondo [2017; año en que tomamos vista de material que permanece inédito]; 17/ Col. Dondo (2019).

<sup>5</sup> Creemos necesario aclarar el sentido con que utilizamos el término 'colección'. En este caso no es tanto el fruto de la actividad propia del coleccionista, que busca y rebusca los objetos que habrán de ampliar su pequeño y manejable mundo en miniatura. Aquí la colección es, más bien, el regalo recibido o adquirido que el fijmaniano -un amante y cultor del estudio de su obra, tenida en el más alto aprecio- atesora y, en las ocasiones más felices, comparte (Accame, Álvarez, Andruetto *et alii*, 2008).

autor. A este dios órfico se atribuyen el delirio místico y las distintas formas de locura (Grimal, 1981, pp. 139-141), dos estados que, de una manera u otra, se pueden predicar de Fijman. Dioniso en la mitología grecolatina es “el nacido dos veces” -el primero se llamó Dioniso Zagreo (Grimal, 1981, p. 545)-, puesto que habiendo sido descuartizado y esparcidas sus partes, fue reconstruido por orden de Zeus, quien lo hizo volver a nacer. Hallamos que, en el caso de Jacobo Fijman, los poemas y los dibujos por él mismo desperdigados equivalen a sus pedazos, los cuales buscados, recolectados y reunidos en cada nueva colección lo hacen renacer, una y otra vez. La obra de Fijman, lo mismo que Dioniso, vive en estas constantes muertes y resurrecciones. El cuerpo de Dioniso Zagreo, el corpus de la obra de Jacobo Fijman y la corporeidad en sus textos necesitan ser rastreados y reunidos. Así es que proponemos hablar de la ‘cuerpobra’ de Fijman, que lleva en sí la paradoja de las simultáneas negación y afirmación. Negación, porque en la escritura de Fijman el cuerpo prácticamente no aparece. Afirmación, porque, no obstante, escribe y dibuja en los papeles y cartones que consigue o le alcanzan, lo cual señala fuertemente cada circunstancia temporal y espacial de escritura. Además, anda vitalmente por las calles de Buenos Aires con esos objetos portadores de su obra para ofrecérselos a alguna persona en particular, en un domicilio y en una fecha y hora precisos. Esto es espíritu, sí; pero encarnado, fragmentado y ofrecido.

### **La ‘cuerpobra’ u...**

...“obra fuera de libro” (Arancet Ruda, 2020), la posterior a sus tres poemarios -*Molino Rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana* (1931)- constituye su cuerpo cuando el autor ya no tiene espacio propio, pues va, por ejemplo, del Borda al *Open Door*, y de regreso al Borda; y anda por las calles de Buenos Aires. Cuando una persona que no posee vivienda sale del hospicio, está tan fuera de contexto como cada composición no incluida en libro alguno. Así su cuerpo y sus textos hacen camino de manera similar.

La ‘cuerpobra’ dispersa invita al especialista y al lector espontáneo a seguirle las huellas, literal y metafóricamente. Y, también, a entenderla como auto donación en un gesto de desprendimiento, pero no a causa de restarle importancia a su producción. Por estas prácticas de Fijman aquí otorgamos nuevos sentidos a la fórmula “poética de las huellas” postulada en 2001 (Arancet Ruda), con el fin de que resulte elocuente

también para indicar la búsqueda de manuscritos en pos de reconstituir la ‘cuerpobra’, de manera que se abrace cuanto material se halle en una unidad sistemática.

En 2019<sup>6</sup> señalamos que, al carecer de espacio propio, el *ubi* de Fijman se define en relación con el otro/lo otro, esto es, en lo vincular, a pesar de que, de acuerdo con el psiquiatra Jorge Saurí, era en ese punto donde Jacobo tenía “seria dificultad” (Arias 2001, p. 3). Nuestro autor se vio expuesto muy tempranamente a ser un migrante, ya que entre los tres y los cuatro años tuvo que salir de su país y venir a la Argentina con su familia, que, además, cambió varias veces de localidad de residencia. Es posible que esta situación de incertidumbre y de fragilidad de los migrantes hubiera marcado traumáticamente su vida, por lo pronto con una suerte de estado constitutivo de errancia<sup>7</sup>, de manera que contribuyera a que le fuera inviable la pertenencia efectiva y duradera, salvo a lo único por él manejable: sus lecturas y su creación (Arancet Ruda, 2020).

La ardua localización de Jacobo Fijman, debida tanto a la falta de casa propia -como circunstancias de vida y de producción-, cuanto a ser él un errante y un disruptivo, apuntan a la ausencia de “sentido de arraigo” (Flys Junquera; Goodbody, 2016). Esta carencia podría explicar que el espacio en sus textos no reunidos en libro se construye con una referencialidad desconcertante. Elegimos no atribuirla a la supuesta locura, puesto que hemos comprobado que en los libros por él publicados, aunque difíciles, es perfectamente coherente.

Tal referencialidad se caracteriza por la presencia de elementos simbólicos, suficientemente valorados y conocidos por él como para que funcionen para el sujeto como morada (Arancet Ruda, 2020, p. 265). Dicha morada se asienta sobre la cultura libresca y la memoria vivencial de la infancia, hecha de lo vivido y de los relatos recibidos<sup>8</sup>. Así, hallamos que posee raíz en, por lo menos, dos lugares simbólicos,

---

<sup>6</sup> En el XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, en Santa Rosa, La Pampa.

<sup>7</sup> Esta errancia o hábito de deambular puede asociarse, desde ya, con la figura del judío errante, al menos en alguno de sus aspectos, según tan lúcidamente lo presenta Joseph Roth en su *Judíos errantes* (1927).

<sup>8</sup> Con anterioridad hemos hablado de su aldea o *shtetl* en Europa del este, que debió ser abandonada y de la que sus padres trajeron recuerdos. En aquel trabajo concluimos que lo pastoril responde, al menos en parte, al imaginario propio de las canciones de cuna que evocaban los elementos de la armonía de la naturaleza (Arancet Ruda, 2007). Aparte, esta inclinación hacia lo pastoril, tan presente en la abundancia de composiciones que llevan en su título la palabra ‘égloga’, se apoya una vez más en la tradición del pueblo al que Fijman pertenece; en este punto hemos de unirnos a Leopoldo Marechal cuando en su *Adán Buenosayres* le hace decir a Samuel Tesler, nombre en clave de nuestro



donde su 'cuerpobra' adquiere plenitud significativa, se relaciona con otros y, puesto que entendemos aquí el sentido de pertenencia equiparado con el de supervivencia, puede vivir y sobrevivir. La 'cuerpobra' se afinca y pervive, entonces, gracias a imaginarios compartidos que Fijman actualiza de manera muy personal: el del mundo hispánico heroico en la literatura y el de una remota infancia, inocente y rural. Es decir que este marginal tiene, no obstante, "sentido de arraigo" (Flys Junquera, Goodbody, 2016).

### **Imaginario hispanófilo**

En su origen la fórmula "poética de las huellas" apuntaba a una textualidad urdida de señales cifradas mediante el uso y la creación de diversas claves personalísimas, articuladas gracias al procedimiento de la condensación y de la generación del sentido a partir de la estructura en constelación (Arancet Ruda, 2001, pp. 203-238). Debido a estas características de la superficie textual los componentes que se muestran son pocos, pero con alta concentración de reenvíos y de alusiones. Esta poética conduce a un hermetismo tan alto, que hace parecer imposible la semiosis. Sin embargo, en la discursividad de la poesía de Jacobo Fijman existen algunos ingredientes que pueden operar como puertas de ingreso. Tal es el caso, por ejemplo, de la cuasi obsesión con un imaginario hispanófilo, hecho de menciones que evocan -a veces, invocan- una España literaria, por momentos medieval, por momentos renacentista, como cuando aparecen Cervantes y su Quijote (Arancet Ruda 2001, pp. 467-483).

De acuerdo con lo ya enunciado, suponemos que este imaginario es, en gran medida, de origen libresco, aunque no podemos dejar de atender a la hispanofilia orquestada en la Argentina a fines del siglo XIX y viva hasta mediados del siglo XX entre los mecanismos de homogeneización del Estado, según lo han observado y estudiado criteriosamente Alfredo Rubione (2006, p. 24); y, con anterioridad, Arturo Berenguer Carisomo (1953) y Rafael Alberto Arrieta (1957). En nuestro país tales mecanismos tuvieron una base firme en el hispanismo puesto que, en ese momento, se pensó que era menester protegerse de la influencia de la inmigración no hispánica (Rubione, 2006). Algunos ejemplos literarios notorios de esta inclinación en nuestras letras son el poemario *El cascabel del halcón* (1905), de Enrique Banchs; la afamada novela

---

poeta convertido en personaje de la novela: "¡Samuel, hombre digno! Eres el último vástago de una raza que fue pastoril y que se familiarizó con la Égloga de rosados cachetes. ¿Por qué insistes en habitar las ciudades pecaminosas?" (1938, p. 143).

modernista *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II* (1908), de Enrique Larreta; y *La jofaina maravillosa: agenda cervantina* (1922), de Alberto Gerchunoff -autor de *Los gauchos judíos* (1910)-, que nos resulta aún más destacable e interesante pues, lo mismo que Fijman, “Gerch<sup>9</sup>” fue inmigrante judío de Europa del este; el primero, de la entonces Besarabia rusa, hoy Moldavia; y el segundo, de Ucrania<sup>10</sup>. Otro ejemplo notable es el del libro de poemas *Mester de judería* (1940), de Carlos Moisés Grünberg, tanto por el elogioso prólogo de Jorge Luis Borges, cuanto porque Grünberg fue amigo de Fijman y entre sus papeles se conservó un buen número de poemas de juventud<sup>11</sup>.

Es importante subrayar que la hispanofilia de nuestro autor no exalta la España toda, sino solamente Castilla y su historia. Así, el mentado imaginario en Fijman se muestra -entre otros índices- en la reiteradísima mención del topónimo ‘Castilla’ y del gentilicio ‘castellano/a’, aunque ahora no nos detenemos en ellos. Sí, en cambio, observaremos algo más en detalle el uso del semema ‘romance’<sup>12</sup> (Arancet Ruda, 2001, pp. 435-466), extendido en toda la ‘cuerpobra’ fuera de libro que hasta la fecha conocemos. Existe una única ocurrencia en los poemarios publicados por él mismo, en la composición “Sub-drama” (*Molino Rojo*, 1926), donde se introduce dos veces el sintagma “Romance de agonías”. Junto a la pérdida de referencias patente en este poema (“¿Quién soy?/ Ha perdido su espacio/ completamente el universo”; “Se cierran las estrellas en mis ojos./ Nadie y nada” -Fijman, 2005, p. 92-), cobra fuerza nuestra hipótesis de que lo hispánico literario compensa la carencia de lugar (“Las miradas ardientes de mis ojos,/ ¿En qué se apoyarán mañana?”; “Orientes y occidentes./ Se quebrarán mis ejes”; “Han caído mis esperanzas/ como palomas muertas./ Pavor de candelabros; romance de agonías” -Fijman, 2005, p. 92-).

Con posterioridad hay quince títulos de poema que incluyen el semema ‘romance’. En la llamada Col. Gioia hallamos tres de ellos, uno de los cuales -ignoramos todavía por qué- fue elegido para intitular el conjunto. Figuran en este orden: “Romance de énfasis”, “Romance del vértigo perfecto” y “Romance de Castilla”. Uno de nuestros

---

<sup>9</sup> “como lo apodó su entrañable amigo Manuel Gálvez” (Kohan, 2019, p. 14).

<sup>10</sup> En los casos de nuestro autor y de Gerchunoff, estimamos que, además, fueron movidos al hispanismo a causa del descubrimiento apasionado de tal tradición.

<sup>11</sup> Estos poemas fueron dados a la prensa en la revista *Hyspamérica*, n° 93, 2002, Maryland, pp. 49-64.

<sup>12</sup> En lo que a romances toca es indispensable acudir a Ramón Menéndez Pidal, aunque por el momento solo mencionemos sus dos visitas a la Argentina, en 1905 y 1914 (Rubione, 2006, p. 22).

objetivos es, en adelante, indagar en su uso, con el fin de contribuir a delinear el universo hispánico construido por Fijman, que hace a su peculiar y bastante abstracto “sentido de arraigo” (Flys Junquera, Goodbody, 2016). Aquí los poemas:

“Romance de énfasis”	“Romance del vértigo perfecto”	“Romance de Castilla”
<p>Vamos bien por el sueño cuanto más por la muerte. Tantos años hemos en sí mismos con otros. En tal muerte de muerte de encantorio o de sueño en los flacos sentidos.</p> <p>¿Para cuándo las torres sobre todas las cosas? A los nuestros amigos que encaraman la gloria suenen de ellas los [nombres con el nombre del sueño. ¿Para cuándo las torres sobre todas las cosas? A los nuestros amigos suenen de ellas los [nombres. Menester es el sueño, menester es la muerte.</p> <p>14 de febrero<sup>13</sup> de 1958 (Fijman, 2012, p. 63)</p>	<p>Se tornaba la angustia de flor a soledad. En el río brillante tus manos hablan lengua [de llanura. Los dementes granizos rompieron los vestidos. Ya no oirás las blasfemias de la sangre reseca, ni cantar a los vinos en vocales labriegas.</p> <p>El sudor ha cubierto la [doliente razón del amor y la muerte.</p> <p>05 de abril de 1958 (Fijman, 2012, p. 76)</p>	<p>Por las áridas tierras se [dobla la pobreza. Castilla muere en Cristo la [razón en belleza. La móvil soledad del sueño que no duerme [sueña de eternidad. Las ovejas balaban en las [bocas vacías y descalza Castilla con las [pálidas rías.</p> <p>05 de abril de 1958 (Fijman, 2012, p. 77)</p>

<sup>13</sup> En el libro los meses figuran con mayúscula, aunque en la fotografía de este poema en el libro figura con minúscula.

Debido a que Fijman nació en 1898 e hizo su escolaridad en la Argentina, los diccionarios de la lengua que pudo haber consultado mientras estudiaba<sup>14</sup> fueron el de 1899 y el de 1927, por ejemplo. En el primero -decimotercia edición- la definición de “romance” detalla entre sus acepciones la de romance de ciego, de gesta y heroico. Siguiendo esta lógica clasificatoria, los romances “de agonías”, “de énfasis”, “de Castilla” y “del vértigo perfecto” podrían ser nuevas categorías acuñadas por Fijman. Si consideramos cada uno de los casos en que el semema integra un título, las opciones son de una variedad sorprendente. Estos son:

(a)	(b)	(c)	(d)	(e)
“Romancillo para Inés” <sup>15</sup> ;	“Romance en veinte de menor cuantía para nuestra señora Letanía Apostrofia” <sup>16</sup> ; “Romance en perfección de sacro verbo omnipotente” <sup>17</sup> ;	“Romance con un amparo de luna más creciente” <sup>18</sup> ; “Romance con algunos niños de Castilla la Vieja” <sup>19</sup> ;	“Romance de la ausencia” <sup>20</sup> ; “Romance de nombradía” <sup>21</sup> ; “Romance de serenas cosas” <sup>22</sup> ; “Romance del saber. De soledad y muerte” <sup>23</sup> ; “Romance de tres lugares” <sup>24</sup> ;	“Romance lunar” <sup>25</sup> ;

<sup>14</sup> Asimismo, en el período de escolaridad tuvo que haber conocido al menos a algunos de los autores españoles de la generación del 98, sobre todo habida cuenta de que José Ortega y Gasset visitó la Argentina hacia 1909 y dejó una impronta decisiva y duradera. Con su influencia se instaló en las escuelas la lectura de algunos españoles como Jacinto Benavente, Ramón del Vallé Inclán, Pío Baroja, Benito Pérez-Galdós y Azorín, por ejemplo (Berenguer Carisomo, 1953).

<sup>15</sup> Col. Dondo, 2019. El único que hemos hallado en diminutivo.

<sup>16</sup> Col. Zito Lema, fechado entre 1962 y 1966; publicado en *Talismán*, 1969, 15.

<sup>17</sup> Col. Dondo [2017], s/f.

<sup>18</sup> Col. Dondo [2017: fecha en que tomamos vista de los dactiloscritos]; 02 de enero de 1962.

<sup>19</sup> Col. Dondo [2017], s/f.

<sup>20</sup> Col. Arias, 2005, 215; fechado 1963.

<sup>21</sup> Col. Arias, 2005, 218; fechado 1963.

<sup>22</sup> Col. Dondo, 2019, 46; s/f.

<sup>23</sup> Col. Dondo, 2019, 53; s/f.

<sup>24</sup> Col. Dondo, 2019, 58; s/f.

<sup>25</sup> Col. Bajarlía, 1992, 209; fechado 1965.

--	--	--	--	--

Como se ve en estos títulos, las preposiciones se vuelven claves para determinar, al menos en principio, algún rasgo del romance en cuestión. Permiten ver si lo primordial se anuncia como (a) finalidad o destinatario ('para'); (b) como lugar o estado ('en'); (c) como instrumento o compañía ('con'); (d) como tema o pertenencia ('de'); (e) u otras variantes<sup>26</sup>.

Aparte de estas apropiaciones y ampliaciones, nos preguntamos cuánto hay del género romance en los tres poemas recién transcritos. En apariencia, poco; algo de la estructura gramatical, como el empleo de 'preposición + artículo + pronombre posesivo + sustantivo' - "A los nuestros amigos"- y algunos sememas que componen el imaginario en cuestión: ovejas que balan, torres, labriegos, tierras áridas. En los tres predomina la distancia de la primera persona del singular; en todo caso, en el primer poema aparece la primera del plural -"habemos" y "nuestros"-; solo en el poema del medio figura la segunda, un tú que tiene manos parlantes -"En el río brillante/ tus manos hablan lengua de llanura"- y que, contemplativo, oye -"Ya no oirás las blasfemias/ de la sangre reseca,/ ni cantar a los vinos/ en vocales labriegas, más contemplativo que activo"- . En verdad, estas ubicaciones de las personas gramaticales no revelan mucho respecto del yo, salvo su ser huidizo. En cambio, la reiterada elección del término romance sí predica algo del sujeto, aunque sea en forma implícita. Históricamente, quienes daban a conocer y, a veces, componían romances eran los juglares, o trovadores, quienes llevaban el bagaje literario de un lugar a otro recitándolo o cantándolo. En este punto, el yo autoral puede identificarse con aquellas remotas figuras. Tal igualación se ve reforzada por las numerosas veces en que Fijman denomina sus composiciones como 'canción' -sobre todo-, 'cántiga' o 'cantiga' y 'cántico' o 'cantica'. Así, el poeta que anda por las calles de la urbe porteña regalando poemas y dibujos asume, también en la acción, la errancia implícita asociada con el subgénero lírico romance en su etapa de origen: la Edad Media y el Renacimiento temprano.

### **Conclusiones provisionarias. Jacobo Fijman, caballero errante**

La "obra fuera de libro" (Arancet Ruda, 2020) de Jacobo Fijman constituye un reto para el estudioso, con un primer obstáculo: el de establecer un corpus. Sin embargo,

---

<sup>26</sup> No nos extendemos en consideraciones sobre estos títulos por razones de espacio, ya que implicaría varios desarrollos extensos.

al cabo de varios años y, hasta este presente, hemos dado con cinco fuentes -revistas *Número*, *Martín Fierro*, *Vida nuestra*, *Universitas* y el diario *La Opinión*- y doce colecciones<sup>27</sup> -Grünberg, Pineta, Melgar, Zito Lema, Bajarlía, Arias, Calmels, Gioia, Del Centro, Dondo 2015, Dondo 2017, Dondo 2019-, como se consigna algo más detalladamente en la nota pie n° 4. Todo ello suma una totalidad que nunca es tal, por lo cual nuestra propuesta es la de pensar que siempre se tratará de “obras nunca completas” y que debe tomarse como certeza el potencial crecimiento constante. En cuanto al ordenamiento útil para llevar adelante el estudio, si bien las posibilidades que hemos considerado son varias, reiteramos que una de ellas, imprescindible, es tomar los conjuntos tal como fueron publicados, ya que eso facilita el acceso y el reenvío para otros estudiosos. Desde ya, quedan pendientes las propuestas de nuevos recorridos, como el cronológico, que entendemos necesario; y el espacial, asociado con la cartografía urbana del ambular de Fijman que logremos trazar, lo cual implica, a la vez, recabar información acerca de los amigos y/o de los primeros destinatarios de sus composiciones regaladas, esto es: sus “partes”. Precisamente, como hemos visto, la noción inventada de “cuerpobra”, tanto literal cuanto metafórica, está en función de tal cartografía y, además, nos permite indagar en el cómo de la corporeidad en Fijman, en principio tan inasequible.

Finalmente, mencionamos la hispanofilia como vía de abordaje que facilitaría resolver el desafío presentado al lector, puesto que, como sabemos, las conexiones referenciales parecen bloqueadas, al menos en la textualidad de superficie. Mediante el imaginario construido a partir de la remota infancia y del amor por lo hispánico se erige en la corpobra fijmaniana una espacialidad simbólica, generada y adoptada desde la cultura: primero desde audición, luego desde la lectura y, finalmente, desde la escritura.

Continuando con este imaginario, y ya que ‘romance’ en una de sus acepciones es “novela o libro de caballerías, en prosa o en verso” (RAE, 1899), podemos imaginar con fundamento el yo del enunciado y de la enunciación como una suerte de caballero andante, o más bien, errante, en la Buenos Aires de los años 50 y 60. Es decir que el uso del semema ‘romance’ diría más del sujeto que del objeto textual. Así, nuestra hipótesis acerca de la relación entre el hispanismo y la identidad del sujeto lírico

---

<sup>27</sup> Estas colecciones y fuentes solamente lo son para su poesía. Aparte debemos considerar las de sus relatos, ensayos y obra plástica.

encuentra asidero; a la par que responde de manera peculiar y afirmativa a la problemática de su “sentido de arraigo” (Flys Junquera, Goodbody, 2016), a pesar de ser nuestro poeta un *outsider*.

Fijman caballero errante rescata a sus congéneres dilectos -no a cualquiera- mediante la acción de regalarles poemas y dibujos, que los salvan gratuitamente, tal como se da y se recibe toda gracia. A quienes tienen la suerte de ser beneficiarios, estos regalos los rescatan de la lógica imperante que arrasa con todo cuanto no sea utilidad y ganancia material. De este modo, dadivoso y literalmente sacrificial -“sacrum facere”- Jacobo Fijman lucha por encontrar un lugar propio; y, quizá, volver a habitar la tierra que le toca, pero a su manera: espiritual y poética. Creemos que lo sigue logrando.

### **Bibliografía**

Accame, J., Álvarez, A., Andruetto, Ma. T. *et al.* (2008). *La colección*. Ediciones del copista.

Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Corregidor.

----- (2007). Una canción de cuna para Jacobo Fijman. *Metapoética y claves de lectura. Cuadernos FHYCS*, Universidad Nacional de Jujuy, octubre de (salió en 2008), n° 33. pp. 21-42. ISSN 0327-1471. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042007000200002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042007000200002) (consultado: 15.9.2022).

----- (2014). Celebración, confirmación y hallazgo (prólogo a la edición facsimilar de ocho poemas de Jacobo Fijman). *Jacobo Fijman. Poemas manuscritos*, por Del Centro Editores (Claudio Pérez Míguez editor), pp. 9/18. Recuperado de <http://www.delcentroeditores.net/2014/10/ocho-poemas-manuscritos-de-jacobo.html> (consultado: 15.9.2022).

----- (2020). Fijman, obra fuera de libro. *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina. Tomo II. (pp. 261-272). Editores: José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino y Nilda Redondo. TeseoPress.

----- (2022). Fijman inédito publicado en España y en la Argentina. *Gamma*, USAL (en prensa).

Arrieta, R. A. (1957). *La literatura argentina y sus vínculos con España*. Librería y editorial Uruguay.

- Berenguer Carisomo, A. (1953). *España en la Argentina (Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Club Español.
- Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Alberto Arias (ed.). Signos del Topo.
- (2012). *Romance del vértigo perfecto*. (Pról.: Roberto Cignoni). Ed. Fernando Gioia. Descierto.
- Flys Junquera, C. y Goodbody, A. H. (2016). Del panteísmo romántico al eco-cosmopolitismo: sentido del lugar, arraigo y conciencia ecológica / From Romantic Pantheism to Eco-Cosmopolitism: Sense of Place, Belonging and Environmental Consciousness. *Sentido del arraigo: perspectivas transatlánticas / Sense of Place: Transatlantic Perspectives*, Universidad de Alcalá, pp. 11-33.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Kohan, A. (introd., sel., bibliografía y notas) (2019). *Alberto Gerchunoff. Periodista, crítico y pensador*. De Clé.
- Marechal, L. (1948). *Adán Buenosayres: edición crítica*. (Pról. y comentarios: Javier de Navascués). Corregidor.
- Menéndez Pidal, R. (1928). *El Romancero. Teorías e investigaciones*. Páez. [Biblioteca de ensayos/ 3].
- Menéndez Pidal, R. (1939). *Los romances de mérica y otros estudios*. Espasa-Calpe [Col. Austral/ 55].
- RAE (2013). *Diccionario de la lengua española*. (23° ed.). Espasa-Calpe, Edición del tricentenario. Recuperado de URL: <https://dle.rae.es/totalidad?m=form>
- RAE (1899). *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, (decimotercia edición) en *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Recuperado de <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.
- Roth, J. (1927). *Judíos errantes*. Acantilado.
- Rubione, A. (2006). "Retorno a España" en Noé Jitrik, (dir.) *La crisis de las formas Vol. V. Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 19-42). Emecé.



**El *continuum* de espacios y el movimiento de los cuerpos en la ficción regional. Una clave de lectura basada en la poética de Hugo del Rosso y Mariano Quirós**

Gonzalo Valentín González

Universidad Nacional de Formosa

gonzak100@gmail.com

Palabras clave: Literatura regional, cuerpos desplazados, espacialidades, migración.

Key words: Regional literature, displaced bodies, spatialities, migration.

### **Resumen**

La poética de Hugo del Rosso (1926-2002) marca una diferencia entre el costumbrismo previo de autores que exaltaban la belleza local del paisaje formoseño y la vida campestres y el que él nos ofrece a través de su cuentística. En no pocos de sus cuentos de *Noches sin estrellas* (1972) y *Sol a pique* (1979) se percibe una nueva construcción de lo local que ya no responde a dicotomías y maniqueísmos decimonónicos estrictamente delimitados, importados para cimentar las bases de la civilización y la epistemología occidental. Los personajes de del Rosso son corporalidades que se han visto obligadas a desplazarse, ya no entre límites, sino a lo largo de un *continuum* monte-ciudad, dentro del cual encontramos lugares con un sistema autónomo y cuyas reglas o leyes son también originales de estos espacios: el campo y los pueblos del interior. Esta clave de lectura, que nace motivada por las mismas obras más que por una imposición analítica o temática, puede constituirse como una forma de lectura para abordar otros textos del sistema literario regional. Para dicho propósito, consideramos el corpus de la cátedra *Literatura Regional del Nordeste* de la *Universidad Nacional de Formosa* y abordamos tres cuentos de *La luz mala dentro de mí* (2016), de Mariano Quirós. Se espera observar en un trabajo comparativo de la poética de ambos autores, cómo los cuerpos se trasladan desde diferentes espacios y las consecuencias que produce el fenómeno migratorio ya no sólo en la realidad social sino también en la estética del realismo y la ficción de estos cuentos; y, por último, el *locus* como un sistema configurado con leyes que van más allá de lo moral y que no rinde cuentas a nadie más que a sí mismo.

### **Abstract**

The poetics of Hugo del Rosso (1926-2002) marks a difference between the previous costumbrismo of authors who exalted the local beauty of the Formosa landscape and country life and the one he offers us through his short stories. In not a few of his tales in *Noches sin estrellas* (1972) and *Sol a pique* (1979) a new construction of the local can be perceived that no longer responds to strictly delimited nineteenth-century dichotomies and Manichaeisms, imported to cement the foundations of civilization and western epistemology. Del Rosso's characters are corporalities that have been forced to move, no longer between limits, but along a mountain-city continuum, within which we find places with an autonomous system and whose rules or laws are also original to these spaces: the countryside and the inland towns. This reading key, which is born motivated by the works themselves rather than by an analytical or thematic imposition, can be constituted as a way of reading to address other texts of the regional literary system. For this purpose, we consider the corpus of the Northeast Regional Literature

cathedra of the National University of Formosa and approach three tales from *La luz mala dentro de mí* (2016), by Mariano Quirós. It is expected to observe in a comparative work of the poetics of both authors, how the bodies move from different spaces and the consequences that the migratory phenomenon produces, not only in social reality but also in the aesthetics of realism and fiction of these stories. ; and, finally, the locus as a system configured with laws that go beyond the moral and that is accountable to no one but itself.

## **Introducción**

El trabajo que quiero compartir en este congreso nace como consecuencia de una deuda doble, que no voy a obviar u omitir: primero, una deuda personal que tuve con la literatura de mi provincia y las aledañas Chaco, Corrientes y Misiones, en definitiva con las literaturas que se supone deberían resultarme más cercanas; y segundo, una deuda que la Universidad Nacional de Formosa tiene con incluir en la oferta académica la apertura de la cátedra *Literatura regional del NEA* que, si bien lleva mucho tiempo circulando en el plan de estudios del profesorado en Letras, fue recién el año pasado que una profesora, la mgr. Analía Benítez, asume el cargo.

Puede que con la retribución a estas dos deudas se termine (quizás) por saldar una todavía más grande, que es contribuir al análisis y estudio sistemático de los textos narrativos y ficcionales de nuestra región. En esta breve intervención trataré a dos autores: un contemporáneo y ya reconocido Mariano Quirós, del Chaco; y otro no tan contemporáneo ni conocido Hugo del Rosso<sup>1</sup>, de Formosa. Desde una clave de lectura que gira en torno a los conceptos posestructuralistas de cuerpo, subjetividad, frontera, migración, habitabilidad y hostilidad. Los textos que seleccioné pertenecen a dos antologías de cuentos de Hugo del Rosso, estos son: *Noche sin Estrellas* (1972) y *Sol a pique* (1979). Igualmente, de la antología de Quirós *La luz mala dentro de mí* (2016) tomo tres cuentos.

## **Desarrollo**

El itinerario que trazo empieza por una descripción de los cuerpos en tanto sujetos biopolíticos los cuales se encuentran atravesados por concepciones culturales y sociales que conciernen al modo de habitar un espacio, un espacio que sabemos no corresponde tanto a lo geográfico o concreto sino más que a lo semiótico y discursivo. Sin embargo, considero que no hay que perder la materialidad de los cuerpos, de su

---

<sup>1</sup> Escritor formoseño (1926-2002) que escribió y publicó en las décadas del 70, 80 y 90 en Formosa, y cuyas obras se encuentran en proceso de recuperación y puesta en circulación.

contacto con el barro o el concreto; del choque entre un cuerpo homogéneo y ascético, contra los cuerpos manchados con la tierra, mojados por el río y la lluvia, por ejemplo, entre un gendarme y un niño del monte, en *La muralla*; o entre el joven de ciudad y la luz mala manifestada como linyera, en *Toda la luz mala*. Del mismo modo, no se puede prescindir de la descripción de estos espacios configurados desde la voracidad e individualismo capitalistas, en su forma de *habitar* (explotar) el mundo, ni del *locus* del monte, el campo y los pueblos que construyen su propio sistema de reglas y leyes desde el imaginario popular y las tradiciones, y no tanto desde las leyes impuestas por la civilización. Lo ya descrito pasará posteriormente a explicarse desde la óptica de las epistemologías posestructuralistas para, por último, ofrecer a modo de cierre una propuesta para la poética de Hugo del Rosso aunque sea, mínimamente, en los aspectos mencionados.

### **Descripción de los cuerpos y espacios en las narrativas de Quirós y del Rosso**

En los cuentos de *Viaje a las estrellas* y *La muralla*, al igual que en casi todos los cuentos de *Noche sin estrellas*, los personajes encarnan cuerpos infantiles que deben experimentar un desplazamiento. A veces hay un retorno al lugar de origen, pero esto no siempre ocurre. Mientras que el niño de *Viaje a las estrellas* regresa al monte, aunque sea para morir tranquilo, el lector desconoce si aquel niño de *La muralla* logra encontrar a su madre después de atravesar las puertas del hospital. En los cuentos *Sol a pique* y *La espera* aquellos cuerpos, ya maduros y bien desarrollados, son desplazados del paraíso de su infancia y cuya nueva forma de habitar y vivir el nuevo espacio habitable se siente más como un exilio que como la búsqueda del progreso y la autorrealización del hombre moderno.

Los cuentos de *Toda la luz mala*, *Cazador de Tapires* y *Lobizón de mi alma* proponen un panorama todavía más hostil para los personajes, quienes son recibidos como cuerpos no deseados, coercionados y violentados, con el fin de ser expulsados o puestos a prueba; aunque en dos de estos casos, ni siquiera se les presenta la posibilidad de habitar estos espacios, permaneciendo como polizones (intrusos) con rasgos que inherentemente les imposibilitan habitar el lugar. Existe un componente sobrenatural en los cuerpos de estos cuentos de Quirós. Si bien se distancia un poco del realismo literario como el instaurado por del Rosso en la literatura regional formoseña, el componente fantástico de *Toda la luz mala*, devenido en realismo mágico en *Lobizón de mi alma*, impregna a su ficción de un poderoso efecto que sirve

para evidenciar todavía más el rechazo y violencia padecidos por los personajes migrantes, lo cual está ligado directamente con los rasgos externos del cuerpo, desde la piel hasta las secreciones y sus olores. Sin embargo, en la narrativa de este autor el impenetrable no es sinónimo de inhabitable, y de esto se jactan los personajes (machos) en *Cazador de tapires*.

### **Fronteras internas, cuerpos migrantes y espacios inhabitables en Hugo del Rosso**

Al tratar con los personajes de estos cuentos, estamos frente a sujetos migrantes, pero no hablamos de una migración entre naciones, sino específicamente de migraciones internas, es decir, del traslado desde los espacios rurales hacia los urbanos. Las fronteras (también internas) se manifiestan, de forma material y simbólica. A decir del sociólogo, Ignacio Mendiola (2018):

la frontera es el frente [...] que puede adquirir formas muy heterogéneas, algunas ciertamente estáticas y reconocibles como el puesto fronterizo ubicado en puertos, carreteras, aeropuertos, pero otras, por el contrario, con un carácter mucho más evanescente y circunstancial, subsumidas en un régimen crecientemente tecnologizado de control que busca detectar (y eventualmente capturar) cuerpos en movimiento (p. 19).

En el cuento *La muralla*, un niño de once años ve cómo desde el Fortín Lugones un avión se lleva a su madre y, al haberse paralizado de miedo no es capaz de subir a acompañarla por lo que debe cruzar el monte a caballo para poder reunirse con ella en el hospital. El niño cruza el monte a caballo, bajo la lluvia, atraviesa los múltiples riachos del interior formoseño. Al personaje se le imponen varios límites dentro de la misma frontera, ya sean naturales o culturales. En términos de Mendiola: “La frontera es frontis y limes: un frente (visible) que se expone, que erige una diferencia sobre el espacio y, al mismo tiempo, un recorrido, un linde movedizo” (ibíd., p. 14). Aunque ambas formas del frontis (muros de palmeras o muros de hospital) implican un desafío constante a la muerte, el límite más difícil de atravesar para aquel cuerpo pequeño que habitaba al borde del monte se encuentra en un dispositivo tecnológico:

Pero le faltaba el más corto y difícil de los caminos, empujar esa puerta misteriosa del hospital y preguntar por su madre enferma (...) Atrás quedaba el puesto del Pilcomayo, Fortín Lugones, El Porteño, El Salado, el TatúPiré y Puesto Alto Alegre

(...) Ahora es un niño, solamente un niño de once años el que empuja las puertas blancas del hospital para preguntar por la madre enferma (p. 53).

En *Viaje a las estrellas*, Cristino, el niño que experimenta la migración del campo a la ciudad no sufre en el proceso de movilidad a través de los límites de la frontera, sino que empieza a sufrirla una vez ya se instala en el nuevo espacio. En este sentido hay que entender que:

La frontera se revela como un dispositivo adherido a la (in)movilidad, el envoltorio que le da formas diversas y cambiantes y es, por ello, **que la frontera como tal desborda con creces a la línea divisoria formalmente establecida aunque, lógicamente, la contenga y la presuponga en todo su ámbito de influencia** (Mendiola, *ibid.*, p.15. Las negritas son mías).

Mendiola, en otro artículo suyo, habla de los espacios inhabitables, que, brevemente se puede entender como el allí “donde la vida queda constreñida y tendida hacia una exposición a la muerte” (2017, p. 222). Si en el cuento anterior, el personaje ya se encontraba en un lugar “(que si bien lo trataba con rudeza) le otorgaba la seguridad de lo conocido” (Cirulli y Guerrero, 2015, p. 5). En *Viaje a las estrellas*, tal exposición a la muerte es, irónicamente, vivida por Cristino, pero no desde el inicio en que el cuerpo migrante atraviesa la frontera e intenta habitar el nuevo espacio (cosa que sí se verá en *Lobizón de mi alma*). El conflicto entre el espacio y el sujeto migrante empieza cuando este se roba unas viandas de su trabajo para dárselo a un niño de la calle: “Cómo pretendían que jurara que no le iba a dar más comida a un pobrecito muerto de hambre. Era la primera vez que escuchaba que darle de comer a un niño hambriento era ser ladrón” (pp. 26-27). El personaje trae consigo una serie de principios que van más allá del altruismo y la inocencia infantil. Cristino, tildado por sus padres de ser un chico medio raro, consultan con el médico y este les receta un cambio de aires. Cristino tiene la capacidad de hablar con los duendes del monte, como si estuviese dotado de una sensibilidad incomprendida: “Qué raro era todo este mundo (la ciudad) y que falta le hacía la ayuda de las estrellas para poder hablar con los duendes de la noche” (p. 27). El joven se niega a abandonar la sensibilidad y los valores que adquirió en el campo, las trae en su cuerpo y entonces el entorno urbano se convierte en inhabitable. Su forma de ser y vivir, sus hábitos y comportamientos chocan con el egoísmo y la nula empatía que caracterizan a las subjetividades de los

adultos y ciudadanos. El desenlace resulta fatal, y concluye en un hacer-dejar morir al personaje.

El cuento *Lobizón de mi alma* de Quirós presenta un panorama todavía más hostil para la familia de lobizones que se ven obligados a migrar a la ciudad. Aquí el cuerpo migrante adquiere los rasgos de animalidad, como señalan Cirulli y Guerrero en un estudio sobre las migraciones internas en la literatura (2015). Todavía más, se manifiesta la monstruosidad de la que habla Mendiola:

Lo inhabitable como imagen monstruosa muestra la vida mutilada, dañada, doliente, la vida que ve quebrados los hábitats que habitaba, la vida que es expulsada de donde habitaba, la vida sustraída que experimenta en la piel la destrucción de los hábitos, su reducción a mera corporalidad expuesta a un poder que dispone impunemente de ella (2017, p. 230).

Cirulli y Mendiola lo confirman, la marca del migrante, de lo inhabitable ya está impregnada en la piel. Existe una biometría, un control de los cuerpos que entran y salen, a través de lo visible pero que también se huele y entra por la nariz: “Me acusaban de sucio, decían que era yo el responsable de los olores, de cualquier hedor que invadiera el aula” (*La luz mala dentro de mí*, 2018, p. 94). Los dispositivos que reducen esa subjetividad foránea son institucionales y están consentidas por el estado, en la necropolítica del hacer morir y el hacer dejar morir. De este modo, la violencia y el maltrato físico y psicológico que sufre el lobo adolescente autodiegético en su nuevo colegio no viene únicamente de parte de sus compañeros, sino que también hay una complicidad de los profesores y, por lo tanto, una complicidad de la institución y del estado: “Una profesora me obligó a bañarme en las duchas del colegio [...] Los profesores disimulaban, pero por dentro se les percibía como un regodeo, algo como una plena satisfacción. Alguno hasta dejaba escapar una sonrisa” (ibíd., pp. 94-95). Este cuento de Quirós tiene en común con *Viaje a las estrellas* esa complicidad del estado, en su ausencia, cuando los niños son dejados a su suerte en la calle. Situación en la que también parece terminar el joven Lobisón.

### **La existencia de un *continuum* de espacios y su disrupción en la narrativa de Quirós**

Observamos a lo largo de este ir y venir, de la migración que nosotros mismos y mismas acabamos de hacer, y la hostilidad que sentimos en el cuerpo junto con los personajes de estas narrativas. El planteamiento de un *continuum* coincide con la

paradoja fronteriza de fijación y movilidad, (*frontis* y *limes*). En un polo tenemos el monte cuyo sistema de reglas para hacerlo habitable se encuentran en el imaginario popular, en la superstición, y en la tradición del machismo rudimentario: la violación es parte del ritual de amor (como se narra en *Sol a pique* y *La espera*) y, del otro lado, está la ciudad, que pretende civilizar a través de la indiferencia al dolor del otro, de la alteridad no homogeneizada, y del dejar morir a través de la vista gorda y sistemática del estado cómplice, en sus dispositivos punitivos y necropolíticos. En medio, existen zonas de contacto: los pueblos, mezcla de leyes del imaginario colectivo y las leyes del estado, en clave de los estudios migratorios se entiende de esta manera:

El resultado de ese contacto fue la superposición de ideologías correspondientes a dos culturas diferentes: la tradicional y los elementos incorporados por el contacto con las zonas urbanas modernas. Las aspiraciones propuestas por la ideología urbana entran en contradicción con la estructura rural, debido a su carácter rudimentario. La migración es expresión de dicha contradicción (Cirulli y Guerrero, *ibid.*, p. 6).

Una ley ejemplar de los pueblos es la siesta, sagrada, inviolable. En el cuento *Mala suerte* de del Rosso (*Sol a pique*), el personaje ladrón intenta robar durante la siesta, por última vez, cuando el viento arrasa con las puertas del almacén, encendiendo las alarmas y dejándolo a merced de la policía. Hay, por tanto, una cooperación entre la ley sobrenatural del campo y la ley del estado.

Para ir cerrando, traigo a colación los casos de *Toda la luz mala* y *Cazador de Tapires*. En ambos cuentos ocurre una irrupción o dislocación de los cuerpos. En el primer caso, la luz mala adopta la forma de un *linyera* frente a un abuelo y su nieto que incursionaron monte adentro para buscar al ganado y para que el nieto pasee un poco y “de paso” se haga hombre. Lo inhabitable también “impone, con violencia, lo extraño, lo ajeno” y “se revela como nuestra monstruosidad, la inmundicia de nuestro mundo” (todas estas, palabras de Mendiola). La genialidad de Quirós en este cuento está en mostrar a la amenaza del monte no como las amenazas de la naturaleza sino de la urbanización:

El monte era un lugar sucio. Pese a estar apartado de todo, había restos de basura, escombros y golpes de olor a podrido. Pero un olor ha podrido de ciudad, como polución y caños de escape. El olor que anuncia a la luz mala (p. 16).

El ente paranormal se presenta igual que una protesta o denuncia de los hechos que conllevaron las migraciones internas en Argentina. La luz mala adquiere el cuerpo de lo que representa la amenaza para el campo, es decir, el desmonte, la contaminación, la apropiación de tierras y reservas naturales.

En el segundo caso, *Cazador de tapires*, La imagen disruptiva y descolocada ocurre cuando el personaje autodiegético ve en la precaria casa de su padre y el indio Orión una computadora situada sobre un piso de tierra, usada solamente para jugar solitario. Esta historia tiene una diferencia sustancial con las tratadas hasta aquí, y es que el personaje no es expulsado ni agredido y se demuestra que lo inhabitable puede vivirse si el cuerpo renuncia a su sistema de valores y normativas adquiridas en su entorno de origen. El lector tiene acceso a la mente del joven y a sus cuestionamientos ecológicos y animalistas, pero casi no las manifiesta verbalmente, se deja llevar por las nuevas reglas que impone la masculinidad del cuerpo de su padre, ahora curtido por el monte: “Pregunté si los tapires no estaban en riesgo de extinción, pero mi pregunta sonó tan fuera de lugar que me apuré a señalar el buen olor que desprendía ese animal cocinándose al fuego” (p. 26). Contrario, al niño de la luz mala, que se queja y desdeña la vida del campo, aquí el personaje sigue e imita a los que ya habitan este espacio, como la única forma, quizás, de evitar la ira del monte y sus criaturas. Si bien, en la concepción que vimos en estos dos autores aún persiste una construcción negativista de los procesos migratorios, mencionada por Cornejo Polar (1996), está claro que ya Hugo del Rosso, cuando empieza a escribir en los 70, demuestra en sus cuentos una consciencia que supera el discurso binario instaurado por la epistemología moderna. ¿Cómo? narrando y describiendo lo inhabitable en diferentes espacios, e intuyendo la existencia de una frontera incorporada, o un cuerpo hecho frontera.

### **Cierre**

Para finalizar, quisiera dejar a disposición de los estudios sobre literatura formoseña, este aporte al planteamiento de la poética de Hugo del Rosso en términos de una *poética del pasaje*: pasaje, como se narra en sus textos, de la infancia a la adultez, del campo a la ciudad (y a la inversa), del presente al pasado (y a la inversa), y también de un realismo costumbrista y pintoresquista a un realismo verista.

### **Bibliografía**



- Cirulli, A. y Guerrero, A. (julio, 2015). La migración interna a través de la literatura. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de ciencias sociales, UBA*. Ciudad de Buenos Aires.
- Cornejo Polar, A. (julio-diciembre, 1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*, 62 (176-177). *Revista Iberoamericana*, 887-844.
- Del Rosso, H. (1972). *Noche sin estrellas*. Edición del autor.
- (1979). *Sol a Pique*. Edición del autor.
- Mendiola, I. (junio, 2017). De la biopolítica y a la necropolítica: la vida expuesta a la muerte. *Eikasia Revista de filosofía*, 219-248.
- (julio-diciembre, 2018). La frontera incorporada: espacio, cuerpo y seguridad. *Revista Mexicana de Análisis Político y Administración Pública*, 7 (2), 13-32.
- Quirós, M. (2018). *La luz mala dentro de mí*. Buenos Aires, Argentina: Factotum ediciones.

## **Deslindes para una cartografía. De los archivos territoriales y sus *corpos* posibles**

Carmen Guadalupe Melo

Laboratorio de Semiótica, FHyCS-UNaM

[cargm81@hotmail.com](mailto:cargm81@hotmail.com)

Palabras clave: cartografía, archivo, territorio, corpus

Key words: cartography, archive, territory, corpus

### **Resumen**

Este trabajo expone un breve recorrido por los archivos territoriales misioneros. El objetivo es recuperar algunas de las incursiones críticas que hemos desplegado en nuestra investigación doctoral; incursiones que se adentran en un entramado teórico y metodológico que sostiene una lectura intercalada y en contrapunto del *Banco de Autores Territoriales* ([www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)) y desde las cuales arriesgamos formas alternativas para la organización del corpus de trabajo.

Con esto en vista, este escrito dialogará con algunas de las discusiones preliminares del trabajo en equipo por las cuales se ponen en tensión las relaciones entre región y territorio, para presentar desde allí la posición que asumimos para leer y analizar la producción literaria de un grupo de autores territoriales misioneros. Cabe señalar que entendemos a los autores territoriales como aquellos que, independientemente de su labor individual, desarrollan un trabajo que se despliega en el campo cultural al cual pertenecen, pero también lo movilizan y modifican; se trata de figuras que en el trabajo con sus escrituras ven un compromiso con el lenguaje y por tanto con el mundo, con los universos posibles de ser creados y fundados en la invención de un léxico alternativo que desestabilice la condición esencial y arcaica muchas veces asignada a las culturas e identidades regionales o de provincia. Se trata, además, de aquellos que desarrollan una acción, una actividad que transforma el espacio en el cual se mueven y los lugares que habitan.

Por todo esto, es que resulta oportuno compartir algunas de las reflexiones teóricas, metodológicas y críticas a las que hemos arribado mientras recorríamos y estudiábamos el extenso acervo de materiales y fuentes documentales que componen el archivo cultural territorial, reflexiones que confluyen en la configuración de distintas series discursivas en las cuales resuena un pensamiento común en torno a la literatura del territorio misionero.

### **Abstract**

This paper presents a brief tour through Misiones' territorial archives. The objective is to recover some of the critical incursions that we have deployed in our doctoral research; incursions that enter into a theoretical and methodological framework that supports an intercalated and counterpoint reading of the *Banco de Autores Territoriales* ([www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)) and from which we risk alternative forms for the organization of the corpus of work.

With this in mind, this paper will dialogue with some of the preliminary discussions of the teamwork through which the relations between region and territory are put in tension, in order to present from there the position we assume to read and analyse the literary production of a group of territorial authors from

Misiones. It should be noted that we understand territorial authors as those who, independently of their individual labour, develop a work that unfolds in the cultural field to which they belong, but also mobilize and modify it; they are figures who, in their work with their writings, see a commitment to language and therefore to the world, to the universes that can be created and founded on the invention of an alternative lexicon that destabilizes the essential and archaic condition often assigned to regional or provincial cultures and identities. It is also about those who develop an action, an activity that transforms the space in which they move and the places they inhabit.

For all these reasons, it is appropriate to share some of the theoretical, methodological and critical reflections that we have arrived at while we were studying the extensive collection of materials and documentary sources that make up the territorial cultural archive, reflections that converge in the configuration of different discursive series in which a common thought resonates around the literature of Misiones' territory.

El escrito que vamos a compartir tiene como objetivo primordial presentar un breve recorrido por los **archivos territoriales misioneros** y recuperar algunas de las incursiones desplegadas en el marco de una investigación que busca proponer una lectura intercalada y en contrapunto del *Banco de autores territoriales misioneros* (alojado en el sitio web [www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)).

Desde este enclave, expondremos un breve recorrido por el entramado teórico y metodológico que hemos ido tejiendo desde el acervo de materiales y fuentes documentales que componen el **archivo literario y cultural misionero**, recorrido que confluye en la configuración de distintas **series** discursivas en las cuales resuena un pensamiento común en torno a la **literatura territorial**. Esto nos permitirá, a su vez, presentar algunas de las discusiones que forman parte del trabajo colectivo y por las cuales se ponen en tensión las relaciones entre **región** y **territorio**; además, buscaremos recuperar desde allí la posición que asumimos como investigadoras al leer y analizar la producción literaria de un grupo de autores misioneros.

Para comenzar, queremos destacar la extensa trayectoria de investigación del equipo del cual formamos parte; un equipo que bajo la dirección de la Dra. Carmen Santander se ha dedicado, durante los últimos 20 años, a edificar un conjunto de archivos que - en el marco del Laboratorio de Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones- contribuyen a la recomposición de la memoria territorial misionera. Nos referimos, por un lado, a los archivos y bibliotecas de los autores Marcial Toledo (Santander), Raúl Novau (Andruskevicz), Olga Zamboni (Guadalupe Melo), Rodolfo Nicolás Capaccio (De Campos), Lucas Braulio Areco

(Andruskevicz y Guadalupe Melo, coord.) y, por supuesto, al *Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta* y al *Banco de Autores Territoriales* (Santander, Andruskevicz y Guadalupe Melo, coord.), donde se puede recorrer una amplia selección de documentos, además de las investigaciones realizadas en torno a todos estos acervos.

En esta comunidad de docencia e investigación, los archivos territoriales han sido concebidos como **dispositivos hipertextuales** y pueden ser consultados en su versión digital por otros docentes e investigadores, pero también por todos los lectores interesados. Es esta concepción de los archivos como espacios abiertos, interconectados y en permanente construcción y movimiento, lo que nos ha llevado a pensar formas alternativas para recorrerlos y es precisamente desde allí desde donde deriva la propuesta que nos ocupa en esta ocasión y que consiste en sugerir **una lectura en contrapunto**.

El proyecto del *Banco autores territoriales* es un proyecto que apunta a cubrir una falta y una necesidad en el campo de la investigación y la crítica literaria de una provincia fronteriza, ubicada en los márgenes de la cultura nacional no tanto por su localización geográfica, sino por su compleja condición intercultural que demanda una mirada alternativa, plural, no hegemónica -ni nacionalizante, ni unívoca-, sino polifónica y no lineal. Uno de los postulados que sustentan, en el marco del trabajo en equipo, la conformación digital de los archivos de autor atiende precisamente a esto y por ello se propone: “articular las distintas esferas que integren voces, sean éstas del autor, del lector, del texto o de los textos y géneros” (Santander, 2004, p. 167). Con esto, se define una posición ideológica que reconoce la condición móvil de las discursividades y por eso mismo apuesta a un dispositivo que contempla las tensiones y pulsiones de las relaciones textuales: el hipertexto digital, desencadenante de nuevas lecturas.

Esta línea de investigación comienza allí, en esos postulados, y por lo tanto es allí donde se origina el pulso que ha marcado el devenir de una lectura que va de las revistas a los textos literarios y de los testimonios orales de los autores a las prácticas significantes que ejercen como intelectuales y agentes de este territorio. Desde este enclave, queda claro que la experiencia que nos lleva a indagar en el concepto de contrapunto emerge de la lectura intercalada que el hipertexto habilita, pero cobra fuerza en la confluencia y la dispersión de voces que se produce una vez que nos adentramos en el impulso dialógico y relacional que la investigación, en tanto

acontecimiento, promueve. En ese sentido, es que resulta claro que, como dice Santander:

El cuerpo no es homogéneo, muestra las tensiones y los deslizamientos; es el lugar de intersección, es una zona que deviene en lugar de intervención crítica que lo modela insistentemente. El cuerpo no es sólo de lo que se habla, sino cómo se habla, y al mismo tiempo delinea una escritura crítica como política de la escritura (2015, p. 11).

Este posicionamiento es el que ha dado lugar a investigaciones que focalizan en las distintas figuras autorales territoriales, pero al mismo tiempo ha posibilitado y alentado lecturas móviles y transversales. La **lectura en contrapunto** que nos convoca es una de ellas y se sostiene en el afán de hacer visible eso: la posibilidad de leer críticamente **las distintas formas del archivo** -los inventarios, álbumes, archivos y bibliotecas ya organizados- y proponer configuraciones intercaladas en donde lo que prime sea la conformación alternativa de otros corpus de investigación. De este modo, apostamos a lo que propone Edward Said (2001) cuando demanda **una relectura no unívoca del archivo cultural** y sugiere adoptar una posición que lo conciba en su carácter de acontecimiento y que permita abordar -de manera coral y simultánea- los numerosos discursos que conforman la memoria cultural.

En esa línea, la posición que asumimos frente al **contrapunto** supone simultaneidad; implica la no preponderancia de una voz sobre la otra sino diálogo y conversación. Eso lo hemos reconocido en las relaciones que se tejen entre los autores territoriales al momento de compartir y llevar adelante proyectos culturales y es desde donde se abre a la posibilidad de pensar un entramado metodológico que contempla las nociones de polifonía, dialogismo -palabra bivocal-, ritmo, cadencia, multiplicidad de tonos, para arribar así a algunas consideraciones sobre la investigación en ciencias humanas como composición y escritura de “un tema sinfónico (orquestado)” (Bajtín, 1989, p. 81).

El cuerpo de la investigación que nos ocupa se construye entonces a partir de **intercalaciones** que no responden únicamente a un orden cronológico -sincrónico o diacrónico- ni tampoco a un orden genérico; en ella predominan los **fragmentos** e **intervalos discursivos** en tanto conjuntos de acontecimientos que conforman **series** que en un primer momento se presentan homogéneas -las revistas, los artículos periodísticos, los ensayos, los cuentos, los poemas y también los nombres de autor, las épocas, los grupos-, y que luego comienzan a intercalarse y a mostrar su carácter

discontinuo y no sistemático. Esto es así porque son el resultado de una combinación de espacios de invención -lugares, tópicos, motivos, géneros- en donde lo que prevalece es el pensamiento político que se modela y que forja una búsqueda singular y colectiva. En este punto, sostenemos con Michel Foucault:

No se trata en absoluto ni de la sucesión de los instantes del tiempo, ni de la pluralidad de los diversos sujetos que piensan; se trata de cesuras que rompen el instante y dispersan al sujeto en una pluralidad de posibles posiciones y funciones. Una discontinuidad tal que golpetea e invalida las menores unidades tradicionalmente reconocidas o las menos fácilmente puestas en duda: el instante y el sujeto (2008, pp. 57-58).

La conformación de un **corpus en contrapunto** nos permite focalizar la mirada en la pluralidad de voces -de sujetos- y de fragmentos y nos lleva a arriesgar algunos rasgos para el pensamiento coral emergente; pensamiento del que deriva una lectura que se apropia de esa **galaxia de significantes** que es el texto (Barthes, 2004, p. 3) y que está implícita en las escrituras territoriales. Dicho de otro modo, el contrapunto expone (“hace audible”) el acontecer de unas voces **acordes**, que al encontrarse **resuenan** pero no se funden y entre las cuales predomina la armonía de lo diferente: ni origen ni jerarquía, sino convivencia, simultaneidad, diálogo...

Entendemos a las **series** como esos intervalos que forman una parte constitutiva de los archivos y que se definen por su condición relacional. Las concebimos, junto a Deleuze y Guattari, como elementos activos y proliferantes del dispositivo maquínico -sea éste el del lenguaje, la literatura, la crítica, etc.-; elementos que permiten su montaje y desmontaje.

Teniendo en cuenta esto, podemos sostener que organizar corpus de trabajo a partir de la categoría de serie potencia las posibilidades que abre la metáfora musical del contrapunto ya que realza la condición azarosa de una clasificación sin principios formales fijos. Así, mientras la configuración de las series se da como parte de un acontecimiento crítico que lleva a cabo el lector/investigador, el reconocimiento de las relaciones entre segmentos nos permite reconocer las operaciones críticas que se desencadenan desde la trama retórica que tejen los autores e intelectuales del campo cultural misionero y en la que se liberan los rasgos expresivos del territorio creando eso que, en continuidad con los juegos de lenguaje que nos proponen Deleuze y Guattari -y que a nosotras nos atraen-, podemos llamar también **bloques sonoros**. Optamos por entender estos **bloques sonoros** como esas unidades de expresión y

de contenido que pueden organizarse ya sea por segmentos o por fragmentos -esto es por continuidad o por discontinuidad- y en los que lo que predomina es el **componente rítmico** (1998, pp. 112-113)<sup>1</sup>.

Abordar el estudio de las autorías misioneras desde esta perspectiva -combinando los pasajes y fragmentos que componen ese imaginario territorial en el cual confluye una búsqueda compartida- refuerza el desbaratamiento de la mirada monológica que fija para los autores del interior unos temas que se encuentran directamente relacionados con el lugar que los rodea y que espera de ellos una continuidad sin fisuras con la tradición. En esta línea, que además abre la posibilidad de intercalar múltiples voces sin un orden fijo, es viable poner en diálogo los **tópicos** de un pensamiento que en su dinamismo tiende a la conformación de una retórica disidente; esto es, una retórica que toma una posición frente al territorio que habita, escamotea los lugares comunes y pone en tensión la **pintura muda** del paisaje.

Por todo esto, debemos decir que entendemos al **autor territorial** como aquel que, independientemente de su labor individual, desarrolla un trabajo que se despliega en el campo cultural al cual pertenece; se trata de una figura que en el trabajo con su escritura ve un **compromiso** con el lenguaje y por tanto con el mundo, con los universos posibles de ser creados y fundados en la **invención** de un léxico alternativo que desestabilice la condición esencial y arcaica muchas veces asignada a las culturas e identidades regionales o de provincia. Se trata, además, de aquel que desarrolla una acción, una actividad que transforma el espacio en el cual se mueve y los lugares que habita.

Los **autores y críticos territoriales** escriben y publican, pero también forman grupos, crean instituciones y se comprometen con el desarrollo cultural y la promoción/publicación de la literatura misionera. Al mismo tiempo, reflexionan sobre el lugar de la lectura en su formación como escritores, sobre sus procesos de escritura, sobre las acciones y concepciones que esos procesos involucran y destacan el carácter paradójico de una actividad que nace de una vocación, pero que deviene – siempre- del trabajo arduo y persistente; además, los autores territoriales conciben lo literario como un espacio de producción y circulación artística sostenido por concepciones ideológicas y atravesado por las reflexiones acerca del lugar en el cual

---

<sup>1</sup> Con respecto a este concepto, Adrián Cangi agrega: “En los bloques sonoros sólo hay crecimiento por intercalación e intensificación, por ordenación de intervalos y distribución de desigualdades, y por superposición de ritmos heterogéneos entre sí sin imposición de medida o cadencia” (2013, p. 105).

y desde el cual escriben, pero también por la revisión de sus prácticas, de los disparadores de la invención, de la arquitectura de sus mundos imaginarios y de los juegos de lenguaje que ésta desata. Consecuentemente, sus voces y escrituras se ubican en un espacio intermedio que está marcado por sus profesiones y oficios múltiples (y por la variedad de géneros que las sostienen) y su trabajo apuesta siempre a la **instauración de un orden discursivo** que involucra contenidos, formas, texturas y tonalidades; es decir, que pone en juego la complejidad identitaria del territorio que se habita.

El recorrido que nos ocupa se enfoca entonces en la conceptualización, la precisión y la definición de una posición teórica y metodológica por la cual es posible abordar un corpus territorial e intercultural sin desatender las singularidades que éste pone de manifiesto.

Desde los inicios de esta investigación, pensar en términos de **territorio** ha significado pensar en términos de **tonalidades** y de **ritmos**. Esto ha sido así porque nos hemos detenido en la sonoridad y la cadencia de unas palabras que vuelven -que retornan- a partir de las cuales hemos identificado un trabajo que trasciende la armonía tradicional y funda su propio hilo melódico; un hilo que se compone -se improvisa e irrumpe- a partir de un pensamiento individual y también colectivo que se va construyendo dialógicamente como un acontecimiento que actúa sobre el tiempo y contra el tiempo.

Como hemos insinuado algunas páginas más arriba, los autores territoriales escriben **sobre** una tradición en un doble sentido: acerca de ella y, a modo de palimpsesto, por encima de ella. De ese modo crean el marco tonal de una cultura territorial en la que estas reiteraciones o **ritornelos**<sup>2</sup> varían, cambian, se modifican y alteran el paisaje preestablecido instaurando nuevas marcas, nuevos motivos y contrapuntos a partir de los cuales se despliegan otros modelos sonoros. Pensar el territorio como un ritmo – un pulso– refuerza la posibilidad de imaginarlo ya no como un espacio delimitado y fijo, sino como el resultado de flujos en permanente movimiento y superposición entre los cuales se originan formas expresivas que van dando cuerpo a nuevos juegos de lenguaje que redefinen el orden tradicional de los discursos. Con esto presente,

---

<sup>2</sup> En la obra de Deleuze y Guattari, el *ritornelo* es esa figura que transporta los rasgos de expresión de un sitio a otro para expresar el acontecimiento; de este modo, el *ritornelo* fija rituales, pero al mismo tiempo permite la aventura expresiva y sonora, es ese “movimiento que determina el fondo vibratorio y del cual es posible la liberación de los rasgos expresivos” (Cangi, 2013, p. 109).



volvemos una vez más al pensamiento de Deleuze y Guattari y sostenemos "... hay contrapunto cada vez que una melodía interviene como "motivo" en otra melodía"; asimismo, son las relaciones que el contrapunto habilita las que "unen planos, forman compuestos de sensaciones, bloques, y determinan devenires" (Deleuze-Guattari, 2011, pp. 187-188)<sup>3</sup>.

En el marco de estas consideraciones, la plasticidad que adquiere el contrapunto en tanto forma composicional permite describir algunos de los dispositivos que el proceso de lectura que ponemos en práctica -y que es rizomático e hipertextual- nos ha ido develando a lo largo de este extenso trayecto como investigadoras. Simultáneamente, y de forma paralela a la configuración de un corpus que avanza sobre la obra de distintos autores en sus múltiples incursiones genéricas, este concepto ha devenido en justificación y sostén de modos alternativos de leer y escribir en investigación.

Por ello, lo que nos orienta es la posibilidad lúdica que se insinúa entre las distintas acepciones de las palabras y los procesos que éstas nombran e instituyen; asimismo, nos convoca la construcción teórica de una categoría que en su extensión metafórica nos permite movilizar algunas formas preestablecidas y efectuar **variaciones** en torno a los modos de decir y por ello en torno a los modos de pensar los diálogos y conexiones entre textos y discursos; esto es, en el armado y organización de los materiales que integran el corpus de nuestras investigaciones, en la manera de mostrarlos y de presentar así nuestros procesos de relevamiento, análisis e interpretación.

## **Bibliografía**

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Barthes, R. (2004). *S/Z*. Siglo XXI.

Cangi, A. (2013). Fisiología del arte sonoro. Resonancias, intersecciones y desfasajes sobre el ritmo y la música en Gilles Deleuze. En J. P. Sosa y S. Díaz (Ed.). *Hacer audibles... Devenires, planos y afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*. Ediciones Suárez.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *Kafka. Por una literatura menor*. Ed. Era.

----- (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

---

<sup>3</sup> Con esto, Deleuze y Guattari destacan la condición polifónica del motivo musical y le atribuyen -junto al aire melódico y al tema- "la construcción de la casa sonora y su territorio" (2011, p. 192).

- (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Guadalupe Melo, C. (2022). *Territorios críticos. Lecturas y escrituras en contrapunto en el archivo literario y cultural misionero*. Tesis de Doctorado en Letras. Universidad Nacional de Córdoba. Versión digital inédita.
- Said, E. (2001). *Cultura e Imperialismo*. Anagrama.
- Santander, C. (2004). *Marcial Toledo: un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba. Versión digital.
- Santander, C., Andruskevicz, C. y Guadalupe Melo, C. (Eds.) (2015). *Banco de autores territoriales. Archivos y bibliotecas de escritores misioneros*. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM. Recuperado de [www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)
- Santander, C. (2015). De territorios y fronteras... el devenir de una literatura territorial. *La Rivada. Investigaciones en Cs. Sociales. Vol 2 (4)*. Revista de la Secretaría de Investigación de la FHyCS de la UNaM. Recuperado de <http://www.larivada.com.ar/attachments/article/15/larivada-n4--dossier-santander.pdf>

## **CUERPO Y TERRITORIO: Literaturas de las regiones**

## **Regionalismo de balneario. Discusión sobre los términos y los espacios de las literaturas de la argentina**

Mercedes Alonso

UBA / UNA

meralonsa@gmail.com

Palabras clave: literatura argentina contemporánea, teoría literaria, regionalidad, playa

Key words: contemporary argentine literature, literary theory, regionality, beach

### **Resumen**

En esta ponencia propongo considerar la playa como una región de la literatura argentina. A partir de un corpus de novelas argentinas contemporáneas que recortan las ciudades y pueblos balnearios como espacios narrativos, intento una primera aproximación a su construcción como problema. Por un lado, se trata de un problema de investigación porque permite recortar un objeto, la literatura de playa, y definir las hipótesis que le dan sentido. En este caso, de manera tentativa, que los textos delimitan zonas dentro de la región –ciudades y pueblos, espacios naturales y urbanos, su organización interna–; que construyen los espacios en función de géneros, poéticas y tramas recurrentes y establecen el lugar de enunciación según el grado de cercanía con la región –entre los nativos y los que vienen de afuera, categorías que afectan a los personajes y a las figuras de autor–.

Por otro lado, la región de playa es un problema teórico. En el sistema literario argentino es habitual asociar el regionalismo con lo que se denomina “interior” por oposición al centro. La playa cuestiona esta distribución porque no pertenece a ninguno de estos espacios: no está “tierra adentro”, el otro lugar común para referirse al “interior”, pero tampoco en el centro. Este punto señala lo obvio, que el reparto de los espacios es una cuestión de poder y no de geografía, pero lo hace convirtiendo el problema en región, en corpus e incluso, como propongo, en un género o un modo narrativo. Finalmente, la inclusión de la zona “exterior” en la categoría diseñada para el “interior” permite repensar la regionalidad: qué es una región y cómo se escribe su literatura. Esbozo esta revisión, que completa la propuesta que presento, a partir de las elaboraciones teóricas de Sarlo (1996), Demaria (2014) y Molina y Varela (2018).

### **Abstract**

In this paper I consider the beach as a region of Argentine literature. Based on a corpus of contemporary Argentine novels that depict beach towns as narrative spaces, I attempt to construct them as a problem. On the one hand, it is a research problem because it outlines an object, beach literature, and defines the hypotheses that give it meaning. Tentatively, that the texts traces zones within the region –cities and towns, natural and urban spaces, their internal organization–; that spaces change according to genres, poetics and recurring plots and that the place of enunciation is established in terms of closeness to the region –between the natives and those who come from abroad, categories that affect the characters and the figure of the author–.

On the other hand, I consider beach regions as a theoretical problem. In the Argentine literary system it is common to associate regionalism with what is called "interior" (inland) as opposed to the center. The beach allows the questioning of this distribution because it does not belong to neither: it is not inland, nor in the center. This points out the obvious, that the distribution of spaces is a question of power and not of geography, but it does so by turning the problem into a narrative space, a corpus and even, as I propose, a genre or narrative mode. Finally, thinking an "outside" zone with a category designed for the "inside" allows us to review regionality: what is a region and how is it written? This outline, which completes the proposal that I present, is based on the theoretical contributions of Sarlo (1996), Demaria (2014) and Molina and Varela (2018).

### **Declaración de principios**

La playa es una región de la literatura argentina. Esto implica, que la ficción situada en las orillas del mar y en los pueblos y ciudades que crecen cerca de ellas no es ni una aberración categorial, como sostiene Alan Pauls en *La vida descalzo*, ni el producto pasatista que, a mediados de la década de 1960, recibe el nombre "literatura de balneario" (Aparain, 1988). Los textos existen y pueden configurar un corpus. La banalidad, el prejuicio que comparten los dos enfoques mencionados, es un procedimiento o un modo de lectura al que le atribuyo la capacidad de condensar el imaginario sobre la playa que interviene en los textos, en la construcción del espacio y, por lo tanto, en la construcción de la región. En torno de este proceso, construyo un problema de investigación y un problema teórico.

La primera pregunta es cómo hacer el recorte. Por un lado, cuánta exposición se le pide al espacio: qué tan central y reconocible tiene que ser el balneario; cuánto participa de la historia, cuánto se lo identifica con nombres o características particulares, sean o no referenciales. Por otro lado, desde dónde se representa; un problema común a todos los regionalismos que se acentúa en el caso de ciudades y pueblos que se transforman por y para los grupos que vienen de afuera. Las respuestas que imagino convierten el corpus en objeto. El tercer eje que interviene en esta construcción responde a la necesidad de atribuirle al conjunto elementos en común más allá de la representación espacial: indago, entonces, en la posibilidad de reconocer tramas o modos narrativos de la región de playa.

Para mostrar algo de este proceso, me detengo en textos que convierten el problema en narración; novelas de playa que cuentan el trazado de límites y la definición de posiciones en la región. Para terminar, propongo una revisión de algunas teorías sobre

la literatura y las regiones en diálogo con el posible regionalismo de playa de manera tal que los ajustes mutuos enriquezcan la construcción del objeto y de la teoría.

### **Escenas de llegada**

Me gusta enmarcar las novelas del corpus en una tradición reacia a la playa, que no se enmarca en ninguno de los pares con que se organiza la literatura argentina: campo/ciudad, centro/interior. En *Don Segundo Sombra* (1926), una novela fundamental en la formación de ese imaginario, la playa es el límite del campo: donde vuelve “a su calidad de desierto” (Güiraldes, 1988, p. 132), donde los reseros tienen que ir a recuperar el ganado, donde cuesta cabalgar en la arena blanda. El mar es un “doble cielo”, una “pampa azul y lisa” (p. 216); un espacio incomprensible que no sirve para nada más que para la contemplación, que Fabio rechaza por improductiva: “Más vale no hacerse el gusto, que pasar por pazguato” (p. 217).

En *Mapas de poder* (2000), Jens Andermann define la imaginación territorial que funda la literatura argentina en el marco del proyecto civilizatorio que interviene sobre el desierto como “el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de los límites” (p. 17). La región de playa se define en los relatos de las diferentes formas en que los personajes y las tramas acceden, se instalan y habitan el espacio. Las escenas de llegada incluyen el sistema de referencias geográficas e imaginarias, las actitudes frente al espacio y el lugar de enunciación.

El procedimiento de delimitación es semejante al que toma Andermann, pero la materia es su reverso. La literatura de playa se escribe en contra de la escena de *Don Segundo Sombra* y de la imaginación territorial de la que participa. Leer su regionalidad implica desestabilizar el orden de la literatura argentina que, dice Martín Prieto, si es urbana transcurre en Buenos Aires y, si no lo es, lo hace en “un ambiente progresivamente artificial, una especie de paisaje de segundo grado, con mayor peso simbólico que fortaleza experiencial: el campo argentino” (2006, p. 352). Esta es la disputa de los regionalismos: los que ampliaron el mapa y los que desbarataron la asignación de valores -de los espacios, del lenguaje con que se los escribe, de su lugar en la literatura-. Ninguno de los dos, sin embargo, altera la geografía literaria que ubica “tierra adentro” todo lo que no es central. La literatura de playa se inscribe en la línea de sus cuestionamientos para señalar lo que tienen de incompleto.

La disputa consiste en la apertura del tercer espacio que no está en el centro ni en el interior, sino en el margen. La playa es una periferia del centro y un afuera del centro

y del interior. Es urbana en grado variable -entre la ciudad, el pueblo y el paraje- y en forma parcial, porque incluye una porción de espacio de naturaleza no rural que tiene una identidad y una función propia en el sistema productivo. Las ciudades y pueblos con playa, salvo contadas excepciones, son lugares turísticos. La playa existe en el imaginario y en la literatura en esa zona confusa, ambigua o intermedia; una variante de lo “informe” con el que aparece en las representaciones que recorre Corbin (1989). La pregunta es si esa forma de existencia permite pensarla como una región literaria. Para no empezar por el final, que es la confrontación de esta literatura con la teoría y la crítica sobre el regionalismo, vuelvo a la idea de Andermann de que el territorio es el resultado de las escenas de producción de los límites. Las tres novelas que forman el corpus de este trabajo componen un modelo a escala de un conjunto mayor de textos sobre las ciudades y pueblos con playa. En todos, existen esas escenas. En los tres que forman el corpus de este trabajo, las fronteras se trazan desde posiciones que afectan la construcción del espacio. En *Miramar* (2012), de Gloria Peirano, la de una habitante de Buenos Aires que reconstruye y reorganiza una parte de la historia familiar desde la doble distancia espacial y temporal que la separa de la ciudad con playa. En *Ningún otro cielo* (2017), de Sebastián Chilano, la de los habitantes de un barrio con playa en la periferia de Mar del Plata. Entre ambas, la ciudad con playa de *Puras mentiras* (2001), de Juan Forn, se construye desde la posición de quien viene de afuera, se instala y se asume como habitante.

### ***Escena 1: el tiempo del espacio***

La llegada a la playa, en *Miramar*, es a través del recuerdo. Las escenas son imágenes visuales (fotos, películas caseras) o verbales. Una foto que muestra al padre en el mar condensa la producción de la ciudad de Miramar en la novela de Peirano. Aunque no aparezca al principio, produce la disonancia que desencadena la indagación. Si el padre no era un nadador y no iba nunca a la playa con la familia -“El mar, entonces, siempre fue de mi madre” (Peirano, 2022, p. 18)-, hay que descubrir qué es esa foto en la que aparece a medio sumergir. “Descifrar”, dice la narradora que también dice: “Quiero ser precisa con el uso de las palabras” (p. 59). *Miramar* toma la estructura del policial. La narradora reconstruye la relación secreta del padre con otra mujer guiada

por la intuición y los hallazgos azarosos que definen la abducción<sup>1</sup>: la palabra “Miramar” entre las últimas del padre, una remera en la casa de la playa, la foto; el resto son las suposiciones y los interlocutores que hacen avanzar la reconstrucción, como las compañeras de colegio de la pareja del padre, o ayudan a hilar los hechos en la narración, como el hermano y la madre. Los objetos y las historias, como los souvenirs de vacaciones, convocan la rememoración de los diferentes usos de la ciudad y de la casa: las vacaciones familiares durante la infancia, las vacaciones familiares adultas, la escapada del padre.

A las primeras, les corresponde la imagen idílica y convencional que proyecta una película familiar: “Yo sonreía a la cámara y jugaba con una pelota de goma. La mano de mi madre me acariciaba la espalda. Mi hermano corría alrededor de un castillo de arena, aplaudía, tenía mucha arena en la cara” (Peirano, 2022, p. 17). La repetición condensa varios veranos en una rutina que define la forma de estar en la playa: la pesca con el padre al amanecer; la madre que clava la sombrilla, acomoda las reposeras y vigila a los hijos “alzando cada tanto la cabeza de un libro” (p.18) porque el padre no baja a la playa hasta el almuerzo; la construcción de castillos con el hermano, la “obra del día de playa” (pp. 21-22) y los juegos adentro de la casa. No hay precisiones sobre un espacio que está simplemente ahí; de la manera evidente, “un abuso de la expresión” (p. 129) que expulsa al padre hacia la casa, sobre la que son necesarias las precisiones sobre su ubicación -“está a diez cuadras de la playa, sobre la calle que lleva al vivero” (p. 17)- y sus características -“Es un chalé de un solo piso, rodeado de los árboles que mi padre iba plantando cada verano. Debe haber sido difícil lograr que las raíces se desarrollaran en ese suelo arenoso” (pp. 17-18).

Esos rasgos forman la primera idea de la regionalidad de la ciudad con playa. En la casa se cruzan los elementos urbanos -una arquitectura característica- y naturales -el tipo de suelo-; el reparto de los espacios entre la madre y el padre define identidades: “[Nosotros, ella y el hermano] éramos oceánicos, estábamos curtidos por el sol, la liturgia del mar nos quedaba infinitamente cómoda; él, por el contrario, venía de la paz del jardín de rosas” (Peirano, 2022, p. 126). Las diferencias se construyen sobre una pertenencia común: la de quienes habitan la ciudad de vacaciones, que es como un plano superpuesto sobre la ciudad habitada por miramarenses, de ahí que las

---

<sup>1</sup> La abducción se opone a la deducción: opera por intuición sobre elementos particulares sin aplicar ni producir leyes generales. Sus conclusiones, por lo tanto, son convincentes antes que comprobables (De Rosso, 2012).



referencias que ubican el chalé -la playa, el vivero- correspondan a las actividades de temporada.

No hay, en toda la novela, personajes locales con los que confrontar identidades. Miramar se define, en cambio, por oposición a las otras ciudades balnearias donde la familia veranea después de la muerte del padre, definidas por los departamentos y las vistas desde allí: “un departamento diminuto en la calle principal, desde cuyo balcón se veía el mar amarronado” en San Clemente y “un complejo de departamentos del sur de la ciudad, recién inaugurados. [...] todo era de color cemento, incluso el mar, como si también estuviera a medio hacer” (p. 75), en Villa Gesell.

El otro punto de comparación es la ciudad vista por Ana, la pareja del padre, para quien la playa es un recuerdo compuesto solo con los puntos más obvios del turismo: “Había estado en Mar del Plata un par de veces cuando era chica, pero de esas imágenes borrosas no se desprendía más que un tinte grisáceo, un manchón que abarcaba desde el mar hasta el hotel en el centro” (Peirano, 2022, p. 193). La mirada de quien “estaba descubriendo el itinerario verdaderamente” (p.193) cambia la ciudad, que deja de ser evidente y requiere una explicación: “Allí estaba el arco de bienvenida, la rotonda de la entrada y el cartel que decía *Miramar, ciudad de los niños*. [...] Después aparecieron la playa, los balnearios [...] y, después, finalmente, correr por la escalinata hasta la arena” (p. 195). La escena de llegada produce la foto que es el punto de partida de la novela y muestra la construcción conjunta de la ciudad y las identidades: la mirada de Ana transforma el espacio en el que el padre se vuelve otro: “solamente un nadador se mete en el mar argentino en noviembre” (p. 167).

La ciudad con playa se define de forma relacional: Miramar es una ciudad balnearia para los turistas que la construyen con sus experiencias y con las proyecciones que producen en el tiempo intermedio entre una y otra visita. La casa acumula esas representaciones; parece existir en dos tiempos: el pasado y el futuro o, en los términos que usa Bachelard (2000) para segmentar el imaginario, la casa de infancia y la casa soñada. La segunda condensa los sucesivos tiempos en que fue un proyecto: el jardín del padre; la nueva familia de la narradora -“teníamos veinte años y el afán de borrar las huellas de los otros veraneantes. [...] como obreros del futuro” (Peirano, 2022, p. 76)-; la relación del padre con Ana -“Desde la penumbra rojiza de los hoteles alojamiento, el chalé de Miramar, lejano y luminoso, parecía un paraíso” (p. 180)- y todo futuro posible, como se lee en la última línea del texto: “Pero queda Miramar. Nos

queda la casa. El jardín” (p. 202). La casa proyecta sus ensoñaciones sobre la ciudad balnearia, que es un espacio alternativo, una región del imaginario.

### ***Escena 2: adentro desde las afueras***

La posición desde la que *Ningún otro cielo* construye la playa está en el otro extremo. La mirada es de quienes viven todo el año cerca del mar, por lo que no hay una escena de llegada, sino un espacio que aparece como temporalidad:

Cada nuevo amanecer en ese barrio a orillas del mar es el contradictorio punto de encuentro que contiene por igual a los alumnos apáticos que bostezan en sus primeros días de clases y a los turistas rezagados que aprovechan las económicas ofertas de alojamiento para fin de temporada (Chilano, 2017, p. 11).

En la novela, La Caleta es un espacio diferente a la ciudad con playa incorporada al circuito turístico, como Miramar, en un tiempo alternativo al verano; marzo es “el mes purgatorio, el mes que le permite a los habitantes de La Caleta vivir en una postergación indefinida (p. 11); un cronotopo que se articula en un modo narrativo que se acerca al terror. Por oposición a los trabajadores y turistas de temporada, que son “golondrinas”, “los indelebles” (p. 11), que viven ahí todo el año son “cuervos” que se quedan a “soportar el invierno haciendo equilibrio en las cruces del cementerio” (p. 12).

La Caleta se define por oposición a “un pueblo turístico con salida al océano, como Mar del Plata” (p. 61); es un barrio periférico con respecto a un centro al que, sin embargo, se denomina “pueblo”. La oposición establece los límites, produce el espacio y su identidad.

La mención de Santa Clara, Mar Chiquita y Mar de Cobo organizan el mapa al que se integra La Caleta, pero la referencia principal es Mar del Plata. Como en cualquier relación entre centro y periferia, la economía de La Caleta depende de la ciudad; en el modo gótico, la dependencia está enmarcada en un circuito que vive de los muertos, sobre los que El Flaco practica sus rituales, y de la recolección de los dientes que Elías le vende a un dentista de Mar del Plata. El gótico de barrio junto al mar muestra el lado B de la postal al tiempo que establece un sistema de oposiciones diferente al que enfrenta locales y turistas o locales y trabajadores estacionales en la literatura de playa. El barrio se define como región con el mismo procedimiento que delimita el interior frente al centro y las provincias frente a la capital.

La afirmación de que “nadie le va a prestar demasiada atención al ahogado. [...] Los muertos en Mar del Plata sí importan, los de La Caleta no” (Chilano, 2017, p. 83) resume la especificidad de *Ningún otro cielo* en el marco de la literatura de playa. El escándalo fuera de temporada, que la aproximaría a *Cámara Gesell* (2012), de Saccomanno, y a *Puras mentiras*, de Forn, se anula porque el barrio no tiene ninguna aspiración turística; la aparición de un muerto no produce una trama policial, como en otras novelas de ese corpus, desde el clásico *Los que aman, odian* (1946), de Bioy Casares y Silvina Ocampo, sino que participa de lo que estoy llamando gótico del barrio junto al mar. Es decir, la versión con playa de la forma enrarecida de representar la miseria social -diferente del realismo, el costumbrismo y el grotesco- que puede encontrarse, por ejemplo, en cierta zona de la literatura de Mariana Enríquez que arrancaríamos en *Cómo desaparecer completamente* (2004) para seguir en cuentos como “El carrito” (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009).

La aparición del cuerpo al comienzo de la novela, como en el gótico, revela algo de lo que está oculto: el barrio que no aparece en la postal turística, la periferia regional. En La Caleta hay una economía precaria que produce la organización social en la que El Flaco tiene más peso que Elías, pero ambos dependen del Obispo; las mujeres participan de la economía doméstica desde un lugar subsidiario y los chicos andan en banda. Hay espacios enlazados y significados por los recorridos de los habitantes: los que pertenecen al barrio -la casa de El Flaco donde vive y trabaja; la vereda donde habla con los otros y por donde circulan las novedades; el almacén; La Iglesia; la playa- y los de afuera, que establecen sus límites -nada más lejos que Mar del Plata-. Si lo barrial se define desde la vereda donde empieza y termina toda la historia, la playa y el mar establecen la doble oposición con otros góticos barriales y otros regionalismos de playa. Como el barrio, el mar superpone tiempo y espacio: “ese mar frío, negro y revuelto que [los jubilados que permanecen después de la temporada] miran seguros de entender” no es “el que ellos conocen” (Chilano, 2017, p. 11). El de La Caleta en marzo es siniestro, el modo no familiar de lo familiar en el que puede aparecer lo que el agua “negra y revuelta” no deja ver: los muertos con los que sueña El Flaco; los ahogados de carne y hueso y las cosas que arrastra. Según los chicos, la playa es el “margen del mundo” que acumula desperdicios: “toda clase de mugre. [...] como si una tormenta en altamar hubiese devastado una isla imaginaria” (p. 70); la playa que corresponde al barrio que basa parte de su economía en los desperdicios.

Las prácticas también definen el espacio. Por oposición a las corridas gozosas hacia el agua que tienen lugar en novelas de playa enmarcadas en otros modos narrativos, las zambullidas en el agua siniestra del barrio periférico muestran eso que no entienden los turistas: las manos que acechan a El Flaco en sus sueños y en la realidad, “dedos que quieren retenerlo, manos desarticuladas que pagarían por ahogarlo” (p. 126); los chicos ahogados.

Los usos de estos espacios regionales definen el gótico del barrio con playa. En el agua, la muerte de Miguel:

El mar fue un techo y lo aplastó. Las manos y los brazos de Nicolás fueron las manos y los brazos de un dios enojado que se empeñó en hacer que el mundo se derrumbara. Para ayudar a ese dios díscolo, Miguel abrió la boca y el agua entró en todo su raudal, imparable (Chilano, 2017, p. 152).

En la arena, la construcción de “homúnculos” destinados a recibir las almas de los muertos:

Ahí le mostraron el cuerpo, una silueta perfecta elevada unos cinco centímetros sobre el resto de la arena. [...] lo que perturbó a Nicolás fue la imposibilidad de la cara. La cabeza era una masa de arena uniforme donde no había ninguna hendidura, ni para la boca, los ojos o la nariz. No había un relieve para orejas ni pelo ni cejas. Y eso era lo más perturbador: ni un atisbo de humanidad convertían al monstruo en posible. No era real, pero sí sería material de pesadillas futuras (p. 71).

La cercanía con la forma humana es lo que define al monstruo como el “híbrido perturbador” que resiste a la categorización, de acuerdo con una de las tesis de Jeffrey Jerome Cohen (1996), pero la condena que recibe es regional: “sufrir todas las torturas de su esencia: sufrir el viento y el roce de la piel de los turistas, mojarse mil veces y morir aplastado por los cuerpos de los veraneantes o ensartado por las sombrillas” (Chilano, 2017, pp. 71-72).

El gótico del barrio a orillas del mar que se puede inventar para *Ningún otro cielo* impacta en dos problemas de la relación entre literatura y región; redefine las posibilidades del recorte -La Caleta es un barrio, no está en el interior- y de sus poéticas. El modo narrativo regional opera como el monstruo en otra de las tesis de Cohen: nos pregunta cómo percibimos el mundo, la playa, y cómo representamos lo que intentamos ordenar.

### **Escena 3: fundación**

La pregunta por la definición regional está escenificada en *Puras mentiras*. Por su lugar de enunciación, la novela de Forn ocupa un lugar intermedio entre las anteriores: el foco está puesto en alguien que no es turista ni local, Zavala, Zavalita o Z es el que llega de afuera -el centro, Buenos Aires- y se instala. Desde ese lugar, la novela establece los límites del pueblo y los de la identidad de los habitantes; *Puras mentiras* es el relato de la producción de Pampa del Mar como lugar imaginario, que incluye la historia ficcional de su invención como ciudad balnearia.

La escena que produce los límites de Pampa del Mar es la salida de Z de la ciudad de Buenos Aires, empujado por el dolor de la pérdida -la separación y, sabemos después, la muerte de su ex-: “Seguían avanzando en dirección al este. Seguía avanzando, sin saberlo, hacia el fin de la noche. A los pocos kilómetros, la avenida se convirtió en ruta. Ya no hubo más que tierra y verde a los costados del asfalto” (Forn, 2001, p. 39). El proyecto es abandonar Buenos Aires, el pasado, el yo: “vaciar”, que es el término que usa Z en la novela. La playa es, entonces, el vacío, que la novela ilustra con una imagen de *western*: “Mírenlo alejarse por el medio del campo, a los tumbos, levantando una nube de polvo a su paso. Mírenlo entregarse alegremente y por completo a ese súbito vértigo horizontal” (p. 45). Pero el vacío también es una imagen fuerte de la representación de los espacios de la literatura argentina: la que le corresponde al desierto del siglo XIX y sus reverberaciones posteriores. En el camino de Z, es lo que se opone a Buenos Aires: “las afueras”, “el campo” (p. 29).

Pampa del Mar es otra cosa, una zona intermedia entre dos puntos que Z define cuando comenta que el pueblo espera que el viento se lleve a un personaje incómodo “mar adentro o para el desierto que hay a espaldas del pueblo” (Forn, 2001, p. 94). La playa está entre dos vacíos, la cualidad que reúne el mar y el desierto a lo largo de la tradición que conecta el romanticismo con la fundación de la literatura argentina, como estableció Prieto (2003), y que continúa bajo la forma sintética que junta la pampa con el mar.

El pueblo es el tercer término entre ciudad y desierto o ciudad y campo; el de playa incluye, además, la orilla que redobla el sentido liminal, a la vez marginal e intermedio. Ahí vive Z, en el borde del pueblo que es el borde del mundo, como dicen en *Ningún otro cielo*. La playa es un paisaje de disolución:

El olor a mar entró de golpe en la nube de alcohol iodado de mi cabeza. Habíamos caminado varias cuadras contra el viento cuando la calle se hizo de arena y de pronto vi, al fondo, la turbia enormidad del agua. Ya no había casas, el camino se desvanecía contra unos matorrales que rodeaban una casilla de madera que daba a la playa (Forn, 2001, p. 78).

La playa irrumpe. “De pronto” trae la asociación del libro de Graciela Montaldo (1993) que explora la permanencia del campo en la literatura argentina del siglo XX. Quienes quieren incorporarse a esta tradición, dice, remiten a su imaginario para incorporar lo nuevo. Las novelas de playa lo hacen en disidencia; el campo es uno de los puntos de referencia que definen la región por vía negativa. El pueblo de playa no es centro ni campo ni interior, sino un desvío, como la escena de llegada: “vi un cartel que indicaba el desvío hacia el pueblo, por un camino de tierra” (Forn, 2001, p. 55).

Situado en esos límites literarios, Pampa del Mar se define por su historia, a la que los personajes remiten a lo largo de los relatos de vida que intercambian y que forman la trama de una novela. Como el espacio de la playa, todas las historias son inciertas. Alcides, el dueño del bar que ampara a Z cuando llega, cuenta la construcción del pueblo desde la barra: “Hay que imaginarlo hace un montón de años. Era más chico, y más precario. Por donde hoy pasa la costanera no había más que médanos y un parador” (p. 55). Su fundación como ciudad turística, como balneario, es la historia de un fracaso: “Algo pasó con la playa, cuando agrandaron el puerto de Necochea: las olas no volvieron a ser como antes. El pueblo nunca se convirtió en el lugar turístico que iba a ser” (p. 65).

Z llega en ese momento de transición entre el proyecto, el fracaso y la reconstrucción que se logra en el transcurso de la narración como efecto del escándalo que él protagoniza con Nieves, la adolescente con la que comparte su tiempo en el pueblo. Z llega, además, en los meses previos a la temporada. El estado “a medio construir” (p. 65), como el de Gesell en *Miramar*, se aplica al hotel al que se refiere Alcides, al pueblo y a Z, no solo por su situación sentimental, sino por su condición de forastero. Z se hace la pregunta fundamental para definir el lugar de enunciación desde donde se produce la región: “¿En qué momento empieza uno a ser del lugar donde está?” (p. 95). Para Nieves, él es un porteño. Alcides, en cambio, se refiere a esta identidad en pasado, como si fueran electivas: “Cuando vine, era de Buenos Aires” (p. 49). La pertenencia se construye en relación con el espacio que, a su vez, se define por la gente que “viene casi toda de otro lugar”. Según Z, los que llegan organizan la

geografía y la estratificación social del pueblo porque se instalan según su procedencia: “las clases sociales son los orígenes geográficos de la población” (p. 96). La casilla en la playa en la que vive Z, por lo tanto, significa algo sobre su posición, que lo opone a los turistas por la forma de ocupar el espacio.

en el lado bueno de la playa, el enjambre de turistas empezaba a levantar campamento, plegando sus sombrillas, reuniendo a los críos, cargando los bolsos, dando la espalda al sol, al mejor momento del día, en su cansina marcha hacia sus autos, hoteles o chalets de veraneo (p. 164).

Z se define como habitante, aunque forastero, desde el que solo puede ser el “lado malo” de la playa: “Miro el pueblo cada mañana, desde mi casilla” (p. 47). La regionalidad de Pampa del Mar se produce con la voz del forastero que habita el intersticio: un pueblo que no es campo ni ciudad; un lugar con playa entre el abandono, la construcción y el apogeo; la orilla que es el borde del pueblo, entre el mar y el desierto; el momento previo y el posterior a la temporada; el estado indefinido entre ser porteño y ser del lugar donde está. La posición es la de quien ve los contrastes entre los “lados” y los usos de la playa; entre su imagen en el comercial de promoción turística -un “producto imbatible para la prensa televisiva en esa época del año” (p.146)- y la región de playa que incluye el pueblo -“esa rémora de cemento, madera y techos bajos adherida a la curva que hace la bahía” (p. 95)- y sus bordes -“un mar turbio y una playa desolada como ésa” (p. 84)-.

### **Discusión (playera) sobre los términos críticos**

La serie de mares que aparecieron a lo largo del recorrido arroja una primera constatación de la regionalidad. Los lugares cambian por su posición a lo largo de la costa -el de San Clemente es “amarronado”- y según la época del año -más frío en marzo o noviembre que en temporada-, pero también según el modo narrativo -el mar negro de *Ningún otro cielo*, lo turbio de Pampa del Mar- y la posición enunciativa -no hay otra explicación para el mar de cemento que la narradora de *Miramar* recuerda en Villa Gesell-. Para terminar, algunas aproximaciones conceptuales a la construcción del regionalismo de playa.

Miramar, La Caleta y Pampa del Mar son tres versiones de la playa. Todas las regiones, literarias o no, están hechas de subregiones que le dan espesor con sus variantes. En *Ningún otro cielo*, la región de playa es un barrio periférico. Para entender la regionalidad de un espacio como este, remito al regionalismo urbano que

propone Carolina Rolle (2010). En la literatura porteña, los barrios son constructos literarios que cuestionan la homogeneidad de Buenos Aires, como hace La Caleta con la ciudad balnearia. La oposición con Mar del Plata establece el rasgo diferencial del barrio, su condición de periferia y lo ubica en el mapa.

Los tres rasgos pueden extenderse para construir una definición posible de la región literaria que recorta la literatura de playa. El último, la referencialidad, es llamativo porque se sostiene en las otras dos novelas a pesar de lo que debería actuarle en contra. En *Miramar*, la ciudad entre el recuerdo y la ensoñación no se vuelve abstracta, sino que delimita una zona del imaginario. Como La Caleta en marzo, Miramar es un tiempo-espacio: el recuerdo que la narradora le opone a otros y complementa con los de Ana. En conjunto, definen Miramar por ser lo que no son los otros lugares: no está a medio hacer como Gesell en los 80 ni tiene, en la década del 70 y en los recuerdos de estas dos mujeres, los edificios de Mar de Plata. Miramar ya no tiene el mar amarronado de San Clemente, está más afuera y es más chico que Mar del Plata, como una continuación de la periferia de chalés. Sobre ese mapa, el recuerdo de las turistas delimita una zona reducida: la ciudad es la casa y la playa; los mismos elementos con los que la narradora arma la oposición a los otros balnearios.

Pampa del Mar, en *Puras mentiras*, es una ciudad imaginaria, en la línea que Foffani (2012) traza entre la Santa María de Onetti y la zona de Saer. Como la primera, está compuesta con elementos dispersos de la realidad -el parador en la ruta, el bar en la playa, las leyendas locales, la estructura social del pueblo- y se integra a un sistema de referencias reconocibles que no se superponen a ciudades reales; “está sobre la costa, viniendo desde Necochea” (Forn, 2001, p. 51); Madryn queda a “no más de trescientos kilómetros al sur” (p. 116). Como la zona, recorta un espacio en el mapa y altera sus elementos; por ejemplo, el nombre, en el que resuena, invertido, el de Mar de las Pampas, del que desordena los atributos -Pampa del Mar aspira a la masificación y es más económico que otros balnearios-. La conexión Onetti-Saer que establece Foffani habilita la posibilidad de pensar la ciudad imaginaria como región, aunque habría que preguntarse por los supuestos y las implicancias de esa operación. Las tres formas de regionalidad plantean tres problemas para las categorías. La clave para pensar el barrio, la ensoñación idílica y el pueblo imaginario como regiones es el lugar de enunciación. Este carácter situado es, además, lo que proponen, por ejemplo, Molina y Varela (2018) para diferenciar lo regional de lo regionalista quienes definen la literatura regional como la que se produce en una determinada región. Encuentro



dos modos de leer esa definición que son dos modos de la literatura regional. Según la primera y más evidente, la literatura regional es la que se escribe y circula en áreas relegadas por los centros urbanos; un recorte que obedece a razones extra-literarias. La otra posibilidad, en cambio, es definir la regionalidad como un modo literario que construye la región en la que establece el lugar de enunciación. Según esta interpretación, la literatura y la región se producen en simultáneo; el territorio no es un dato anterior del que haya que dar cuenta ni una identidad esencial, sino un proceso. Esta segunda versión está en línea con otras formas de pensar las regiones de la literatura que resultan productivas. Por ejemplo, el salto que proponen Foffani y Mancini (2000) de una escritura de la geografía, propia del regionalismo tradicional, a una geografía de la escritura, centrada en la construcción de los espacios. También la “escritura *en provincia*” con que Laura Demaria (2014) desplaza la atención de la pertenencia de los escritores a un territorio determinado hacia el lugar de enunciación, situado pero no esencialista desde el que se produce la “provincia”.

El mapa que compone este recorrido permite ampliar los criterios que definen la poética regional a partir de la enunciación situada. En primer lugar, la región de playa multiplica las posiciones desde las que se produce; turistas habituales con residencia, “indelebles” y forasteros reclaman pertenencia y construyen el espacio en relación con el que definen su identidad. La literatura regional privilegia y aprovecha la perspectiva de quienes conocen el territorio. Esto es lo que significa estar situado: el manejo de saberes (geográficos, culturales, lingüísticos) que demuestran la pertenencia a la vez que forman parte de su construcción textual. Los tres modos de estar en la playa cuestionan en qué consiste el saber sobre la región y quiénes pueden reclamarlo. En segundo lugar, desordena la organización espacial de la literatura argentina. La playa agrega una tercera zona que no es el centro ni el interior y, por lo tanto, desarma la oposición fundante. Las regiones son también zonas del sistema literario, formas de organizarlo en contra de otras existentes o posibles; la posición enunciativa es una toma de posición, la declaración de un principio de interrogación del ordenamiento y las categorías que lo sostienen.

## **Bibliografía**

Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo.

- Aparaín, M. D. (1988). A modo de introducción. En M. D. Aparaín (Dir.). *Cuentos del mare nostrum*. Trilce.
- Bachelard, G. (1957/2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Chilano, S. (2017). *Ningún otro cielo*. Letra Sudaca.
- Cohen, J. J. (1996). Monster Culture (Seven Theses). En J. J. Cohen (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture* (pp. 3-25). University of Minnesota Press.
- Corbin, A. (1989). *O território do vazio. A praia e o imaginário ocidental*. Companhia das Letras.
- Demaría, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo.
- De Rosso, E. (2012). Enigmas y secretos. En E. De Rosso. *Nuevos secretos*. Líber Editores.
- Foffani, E. (2012). Saer y Onetti: algunas reflexiones sobre las sagas narrativas. En T. Basile y E. Foffani (Comps.). *Onetti fuera de sí*. Katatay.
- Foffani, E. y Mancini, A. (2000). Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. En E. Drucaroff (dir. de vol.), N. Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. 11: *La narración gana la partida*, pp.261-291). Emecé.
- Forn, J. (2001). *Puras mentiras*. Alfaguara.
- Güiraldes, R. (1926/1988). *Don Segundo Sombra*. Colección Archivos.
- Molina, H. B. y Varela, F. I. (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. UNCu. Recuperado de [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf)
- Montaldo, G. (1993). *De pronto, el campo*. Beatriz Viterbo.
- Peirano, G. (2012/2022). *Miramar*. Alfaguara.
- Prieto, A. (1996/2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.
- Rolle, C. (2010). El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI. *El hilo de la fábula*, 8 (10), 27-36. Recuperado de <https://doi.org/10.14409/hf.v1i10.1944>

## ***Triángulo, una poética territorial-misionera de vanguardia***

Carla Andruskevicz

Laboratorio de Semiótica, FHyCS-UNaM

cvandruskevicz@fhycs.unam.edu.ar

Palabras clave: autor, poesía, territorio, vanguardia

Key words: author, poetry, territory, avant-garde

### **Resumen**

Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cartografías literarias y críticas. Archivos territoriales*, perteneciente al Laboratorio de Semiótica (Sec. de Investigación, FHyCS-UNaM). En el mismo articularemos con los materiales de su archivo *digital-virtual* ([www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)) y *físico*, en este caso dispuesto en las instalaciones del *Museo Regional Aníbal Cambas* de la ciudad de Posadas. Nuestras lecturas e investigaciones se sitúan en Misiones, provincia intercultural donde las *fronteras* son vividas como huellas espaciales, pero también políticas y estratégicas; aquí se entreteje la *configuración identitaria* de quienes la recorren, aquella en la que se mixturan los relatos ancestrales de sus pueblos originarios e inmigrantes. En relación con ello, los autores y autoras *territoriales*, todos ellos productores y gestores culturales persistentes, intelectuales y críticos, se instalan en este escenario a través de posicionamientos que no esquivan las condiciones de producción y circulación de su escritura, sino que las exhiben y las ponen en tensión, tanto en textualidades literarias como ensayísticas.

En relación con ello, en la literatura de la cual nos ocupamos, el paisaje misionero junto a la exuberancia y la majestuosidad de sus colores –que ciertamente no podrían pasar desapercibidos–, no es estático u homogéneo, no es mero *telón de fondo* que se contempla y admira, sino que participa activamente de los acontecimientos asumiendo tonalidades y matices que hacen anclajes críticos en diversas esferas de la cultura.

En esta oportunidad, compartiremos algunos itinerarios críticos sobre una pieza clave de dicha literatura: nos referimos al poemario *triángulo*, publicado en 1936, por Manuel Antonio Ramírez, Juan Enrique Acuña y César Felip Arbó, quienes instauraron una discursividad en el territorio, un modo *de hacer* y *decir* poesía, que ha inspirado y potenciado los proyectos escriturales de poetas de otras épocas, en diálogo con las vanguardias nacionales y europeas cuyos matices y estilos se reconocen en este libro fundador.

### **Abstract**

This work is part of the project *Literary and critical cartographies. Territorial archives*, belonging to the Semiotics Laboratory (Research Section, FHyCS-UNaM). In it we will articulate with the materials of its digital-virtual ([www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)) and physical archive, in this case arranged in the facilities of the *Aníbal Cambas Regional Museum* in the city of Posadas.

Our readings and investigations are located in Misiones, an intercultural province where *borders* are experienced as spatial but also political and strategic traces; here the *identity configuration* of those who travel through it is interwoven, the one in which the ancestral stories of their native and immigrant

peoples are mixed. In relation to this, the *territorial* authors, all of them persistent, intellectual and critical cultural producers and managers, settle in this scenario through positions that do not avoid the conditions of production and circulation of their writing but rather exhibit and put in tension, both in literary and essay textualities.

In this sense, in the literature we are dealing with, the missionary landscape, together with the exuberance and majesty of its colors -which certainly could not go unnoticed-, is not static or homogeneous, it is not a mere *backdrop* that contemplates and admires, but rather actively participates in events, assuming shades and nuances that make critical anchors in various spheres of culture.

On this occasion, we will share some critical itineraries on a key piece of this literature: we are referring to the *triangle* of poems, published in 1936, by Manuel Antonio Ramírez, Juan Enrique Acuña and César Felip Arbó, who established a discourse in the territory, a way of *making* and *saying* poetry, which has inspired and strengthened the writing projects of poets from other times, in dialogue with the national and european avant-garde whose nuances and styles are recognized in this founding book.

### **Notas para una genealogía poética**

En una investigación recientemente concluida (Andruskevicz, 2022), nos propusimos entretejer la historia de la poesía en Misiones, la cual ha asumido, en el devenir del trabajo la forma atractiva y múltiple de una **genealogía** (Foucault, 1992) puesto que privilegiamos, en diálogo con las versiones oficiales y legitimadas, la palabra de los autores y autoras territoriales, sus intersticios y hendiduras por los cuales los relatos culturales se amplían y se enriquecen. En este sentido, nos ha interesado explorar tradiciones, trayectorias, inscripciones, formaciones y grupos literarios en el campo misionero, especialmente aquellos que se ocupan de la poesía, reunidos en torno a revistas, antologías, eventos y proyectos dinámicos cuyas definiciones y manifiestos se despliegan en una diversidad de discursos sociales.

Al instalarnos en las primeras décadas del siglo XX, nos situamos en un momento clave para el género lírico en la Provincia puesto que irrumpe en la escena cultural un libro-poemario emblemático que, en cierto modo, ha orientado los avatares de la literatura misionera en adelante. Iniciaremos el recorrido haciendo referencia a un artículo del año 1977 publicado en el diario *El Territorio* y titulado “El acento lírico” en el cual, además de mencionar la inspiración producida por la belleza de esta tierra en la escritura misionera, Lucas Braulio Areco se refiere al “magnífico intento que se llamó Triángulo” (Areco, 1977a, p. 28), libro al cual Toledo incluyó entre los “esporádicos brotes de creación literaria” (Toledo, 1981, p. 1) y Sánchez Bonifato entre “las señales espaciadas de literatura local” (Sánchez Bonifato, 2004, p. 2); asimismo, Zamboni, en

su recordado ensayo “El escritor del interior” y refiriéndose a la distribución de los libros, se pregunta e interpela a sus lectores:

Qué no daríamos hoy en Misiones, por ej., por encontrar un ejemplar de “Triángulo”, libro de poemas de M. A. Ramírez, J. E. Acuña y C. Arbó, editado en Posadas en 1936, hoy absolutamente “incontrable”... Ellos, sus autores, seguramente habrán regalado la mayor parte de los ejemplares editados. ¡Ah! Porque ese es el destino más común de nuestros libros: ser regalados (1988, p. 104).

Esta constelación de sentidos entramados, en la propia voz de la autora y los autores territoriales, visibiliza un abanico de representaciones sobre *triángulo* que se reiteran con insistencia: por un lado su fugacidad, pero al mismo tiempo su permanencia y arraigo en la memoria literaria, su quiebre con los cánones genéricos tradicionales -al menos en estas territorialidades-, y sus proyecciones en torno a un futuro poético potente y renovado. Por el otro, su condición de tesoro perdido: “incontrable” nos dice Zamboni, “prácticamente un “incunable” por lo raro y escaso” nos confiesa Areco (1977b, parr. 7). En los fragmentos citados pero también en tantos otros de autoras y autores territoriales, a *triángulo* siempre se le rinde homenaje sincero y se le reconoce haber trazado un rumbo en la literatura misionera ya que invade la escena cultural, de la mano de sus tres jóvenes escritores, **sujetos fundadores** de una poética de vanguardia, quienes posicionándose cada uno en un ángulo de la figura geométrica - en el I *dúo los turnos del grillo y del ave* de Manuel Antonio Ramírez, en el II *23 hechuras de un sentimiento* de Juan Enrique Acuña, y en el III *abalorios* de César Felip Arbó- despliegan sus poemas en este libro que fue concebido “Simplemente, sin otro estímulo que las noctívgas charlas de los ángulos factores de su estructura” (Ramírez, Acuña, Arbó, 1936, p. 7).

Para comprender el alcance de estas producciones poéticas, nos parece oportuno recurrir a Foucault en cuanto a su concepción del **sujeto fundador**, quien

se encarga de animar directamente con sus objetivos las formas vacías del lenguaje; es él quien, atravesando el espesor o la inercia de las cosas vacías, recupera de nuevo, en la intuición, el sentido que allí se encontraba depositado; es él, igualmente, quien del otro lado del tiempo, funda horizontes de significados que la historia no tendría después más que explicitar, y en los que las proposiciones, las ciencias, los conjuntos deductivos encontrarán en resumidas cuentas su fundamento (1996, pp. 47-48).

En consonancia con ello, en esta tríada discursiva y poética, los autores y autoras territoriales reconocen un trazado fundacional intenso que formará parte de los relatos en torno a la historia del género y de la literatura misionera, e incluso dejará huellas identificables en otros poemarios como *Casi coplas en trío* de Olga Zamboni, Rosita Escalada Salvo e Isabel Birriel, publicado en el año 1986 y “en el recuerdo de “TRIÁNGULO”, hito fundacional en la lírica misionera a los 50 años de su publicación en Posadas, 1936 - 1986” (Zamboni, Escalada Salvo, Birriel, 1986, p. 4).

En la presentación -y a manera de caligrama-, las autoras reconocen, en sintonía con los tres poetas, que la idea de este homenaje surgió de forma lúdica, entre charlas y bromas, de tres mujeres a tres hombres que jugaron con las palabras y se jugaron con un libro en el cual importa “Haber intentado algo distinto, y así descubrir el corazón de la poesía” (ob. cit.).

En este sentido, los autores de *triángulo* instauraron una discursividad en el territorio, un modo de **hacer** y **decir** poesía, que ha inspirado y potenciado los proyectos escriturales de poetas de otras épocas, en diálogo con las vanguardias nacionales y europeas cuyos matices y estilos se reconocen en el libro fundador. Tal como enuncia Aldo Pellegrini (2001) en el prólogo de una de las ediciones de los *Manifiestos Surrealistas*, estos textos disconformistas, de calidad subversiva y que luchan contra las convenciones y esquemas estatuidos, poseen un estilo discursivo impulsado por las pasiones, en ocasiones violentas y prepotentes, y en otras serenas y pacíficas, plagados de reclamos, denuncias y preocupaciones ante los males de la humanidad y sus imbecilidades (pp. 7-12). En articulación con lo dicho, veamos a continuación, algunos enunciados de apertura de *triángulo* en las palabras de Arbó:

Yo, ángulo III y último del triángulo, avento mis producciones con el entusiasmo pueril de los cuatro lustros. Ellas son la exteriorización de los sentimientos latentes en lo íntimo de mi yo, que traducidos en el verso, desahogan las eternas inquietudes del espíritu, y que, vertidos como con hambre de calma, en eclosión sincera, alimentan una propicia esperanza de elevación (1936, p. 8).

El fragmento citado corresponde a una suerte de prólogo del libro; el mismo no posee título ni figura en el índice, pero funciona como presentación de cada poeta identificado paratextualmente con su correspondiente ángulo y su propio conjunto de poemas. A estas inquietudes y sentires de Arbó, se suman las exclamaciones de los otros dos *ángulos*, como por ejemplo cuando Ramírez interpela a sus posibles lectores diciendo

“¡No veis cómo traicionan las palabras!” (1936, p. 8), o cuando Acuña sentencia: “Para decir, después de explicar lo inexplicable: sois todo poesía!” (1936, p. 7).

Cuando Kaul Grünwald intenta establecer el inicio de “una lírica representativa de lo auténticamente misionero” (1995, p. 128) -enfoque regionalista y esencialista con el cual debatimos-, nos aclara que será necesario esperar “hasta la aparición del poemario Triángulo, Posadas 1936, primera etapa de una lírica con proyecciones vernáculas y formas nuevas” (ob. cit.). Dichas *formas nuevas* son entendidas por otras autoras como *vanguardistas* (Skupieñ, 1972 y Zamboni, 2015) en el sentido de aquellas producciones artísticas, literarias en este caso, que proponen rupturas respecto de los moldes canónicos establecidos. En consonancia con estas autoras, a continuación compartimos un fragmento del artículo “Triángulo. Conjunción de tres sentimientos en un solo libro” de Alicia Kauderer, publicado en 1985 en el Suplemento *Cultura* del diario *El Territorio*, en el cual se ofrece una conceptualización de la figura del *poeta* en articulación con la de *vanguardia*:

Poeta es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre. Poeta es también aquel que arriesga su canto en una propuesta desconocida. Nadie mejor que un poeta para definir “vanguardia”, si por vanguardia entendemos lo que va adelante, lo que anticipa.

En nuestra provincia, la iniciación poética propia puede marcarse, precisamente, como una manifestación de esa vanguardia (p. 4).

Como puede advertirse en las palabras citadas, parecería que la condición del poeta es ser un vanguardista en el sentido de alguien que produce situado en los márgenes de lo establecido y normalizado, erosionando y transformando los paradigmas y estereotipos, en la búsqueda permanente de formas del decir que trasciendan los límites fijados por una **policía discursiva** (Foucault, 1996, p. 38) cuyas reglas deben ser obedecidas siempre y cuando se quiera estar en el orden de la verdad (ob. cit., p. 38). No es casual que tantas **voces territoriales** coincidan en que *triángulo* fue una producción vanguardista que si bien irrumpió en “aquel Posadas un tanto aldeano, soñoliento, cordial y que lentamente se iba transformando” (Areco, 1985, p. 95), ha dejado trazos imborrables en la memoria literaria de la Provincia.

### **La escritura literaria y sus condiciones de producción y circulación**

En relación con las condiciones de producción de la literatura misionera, ya hemos visto en una investigación territorial anterior (Andruskevicz, 2016), que la provincia de

Misiones se encuentra alejada de la industria cultural del libro y de las editoriales, al menos de aquellas concebidas como importantes centros para la producción, difusión y circulación de los escritores y sus obras: de este modo, quien escribe literatura en este territorio no lo hace profesionalmente, en el sentido de que no puede vivir de ello ya que el contexto de producción es inestable y los proyectos y políticas culturales para la edición y publicación generalmente son fugaces. De esta manera, es importante insistir en que generalmente son los mismos escritores y escritoras quienes habilitan los espacios, los promueven y con esfuerzos en ocasiones extraordinarios, concretan la publicación y puesta en circulación de su escritura. Esto puede reconocerse a continuación, nuevamente en las palabras de Areco, quien proporciona algunos detalles y pistas respecto a las condiciones de producción de *triángulo*:

TRIÁNGULO. Recuerdo siempre los dolores de cabeza de “Manolo” Ramírez para concretar la reunión de los poemas, que exigía andar detrás de los otros compañeros de la aventura hasta conseguir los originales. Pero al fin, y tras un esfuerzo tipográfico “a mano” de una Imprenta que estaba en la calle Colón y Belgrano de nuestra ciudad, se tuvo listo el volumen, que llevó una tapa en papel ilustración con una presentación que era realmente de avanzada para esa época. Recuerdo también que el dueño de la imprenta compartió el azar de aquella insólita aparición de un tomo de poesía, arriesgando el magro emolumento que debería asignársele, naturalmente (Areco, 1985, p. 95).

Un espacio clave y potente -contemporáneo de *triángulo*- en estas primeras décadas del siglo XX en cuanto a la difusión y circulación de la literatura fue el de los medios de comunicación como la radio y la prensa. En este sentido, los autores del emblemático poemario -así como tantos otros que se entretajan en estos relatos de la genealogía desplegada- con frecuencia publicaban sus poemas y otras *colaboraciones escriturales* en un abanico de semanarios, revistas, hojas de noticias y diarios como *El Territorio*, *El Imparcial*, *Metrópolis*, *Noticias*, *El Día*, *El Yunque*, *Mbororé*, entre otros -circulación poética y periodística que se vería resignificada y fortalecida con la explosión de revistas culturales y literarias desde la década del 60 aproximadamente-. Resulta interesante encontrar pistas y detalles de estas incursiones escriturales entre la literatura y el periodismo, las cuales han quedado plasmadas en varias de las cartas enviadas por Manuel Antonio Ramírez a Lucas Braulio Areco; en ellas, con frecuencia solicita a su colega y amigo colaboraciones para diversos medios, como por ejemplo en este caso un romance:



Sería bueno vayas preparando, para enviarme uno de estos días, un romance. Sigo con la idea de publicar en el Impa, en cuanto Castillo se descuide, toda una página de romances, a cargo de vos, Arbó, Lentini, Acuña y veremos si Selva Andrade. Los de Lentini y Acuña ya los tengo en el bolsillo (Ramírez, carta del 04/06/1936).

O le avisa de aquellas publicaciones efectivamente concretadas, como en el fragmento que sigue:

Ayer salió un Imparcial de doce páginas. Lleva algunas poesías. Yo pensaba hace un tiempo sacar una página de romances con colaboraciones de vos, Arbó, Andrade, Acuña, etc.; pero falleció el padre de Acuña y ya fue difícil. No obstante, salieron esos dos que se publican en el número de ayer, que te envío por si no te mandan directamente (Ramírez, carta del 10/10/1938).

En diálogo con estas anécdotas, podemos afirmar que la figura del **escritor-periodista** (García Saraví, Aldana, Renaut, 2015, p. 5) siempre ha sido recurrente en el territorio misionero, lo cual puede visualizarse al recorrer las entrevistas a escritores y escritoras en el marco de las investigaciones territoriales sobre autores, grupos y revistas literarias y culturales misioneras (Guadalupe Melo, 2007; Santander, Andruskevicz, Guadalupe Melo, 2001-2005). En consonancia con ello, la mayoría de autores y autoras territoriales poseen otras profesiones u oficios y por lo cual no podríamos afirmar que **viven de su pluma**, puesto que las condiciones de producción son precarias y débiles como para lograrlo.

Al mismo tiempo, también las condiciones de circulación y distribución de los libros son resignificadas en este contexto, en el sentido de que con frecuencia son los propios autores quienes, actualmente, salen a vender, repartir o regalar sus producciones en múltiples espacios culturales -como escuelas, bibliotecas, ferias del libro o entre sus propios colegas, amigos y familiares-. Estos circuitos de difusión no son nuevos, sino que también se visualizan más de ochenta años antes en las cartas de Ramírez a Areco y en relación a *triángulo*:

Cuando estaba por enviarte el prometido ejemplar, supe que Arbó y Acuña habían salido para el interior a vender el libro, y supuse que te entregarían uno. Por lo visto no ha sucedido como esperaba, lo que me extraña; pero no mucho. En cuanto termine esta haré la encomienda... (Ramírez, carta del 14/02/1936).

Entre los autores territoriales, siempre ha sido una preocupación constante el arribo del libro a las manos de los lectores ya que si bien ellos parecerían el último eslabón de la cadena del proceso de edición de un libro, en realidad son renovados puntos de llegada que podrían desencadenar infinitas posibilidades de sentidos y, por supuesto, la tan ansiada **crítica**. Como puede verse en el fragmento citado, Ramírez relata que Arbó y Acuña recorrieron el interior de la provincia vendiendo el vanguardista *triángulo*, por lo cual esperaba que le llegara un ejemplar a Areco. En un anexo de la misma carta, escrito cuatro días después, le confirma:

Resolví no mandarte el libro porque de todos los que remití por correo todavía no me han llegado noticias de si los recibieron o no. Queda el “triángulo” que te corresponde aquí, en depósito, hasta que vengas en Carnaval. Resulta que Acuña pasó por Bonpland y no te dejó un ejemplar. Fueron con Arbó hasta Oberá (Ramírez, carta del 18/02/1936).

Finalmente, el libro llega a su destinatario, colega y amigo, y actualmente habita la biblioteca de Areco -tal como se demostrará más adelante-. Más allá de la anécdota - que puede resultar interesante para quienes sentimos fascinación por las micro-historias y derivas (Barthes, 2006, p. 32), que los archivos con los que aquí se trabaja van entretejiendo-, los fragmentos compartidos resultan testimonios clave de las condiciones de producción y circulación de la literatura misionera –de su poesía– en las primeras décadas del siglo XX; asimismo, dan cuenta de las relaciones y vínculos entre los propios escritores, quienes a través de estos epistolarios nos proporcionan pistas respecto de la construcción del campo cultural y misionero en aquellas territorialidades.

### **Palabras críticas**

Anteriormente aludimos a la tan ansiada **crítica** que muchos de los autores territoriales esperan de sus lectores y del campo cultural en general, puesto que si se habla del libro, si se lo elogia en el mejor de los casos, o se lo defenestra en el peor de ellos, y más aún si se le dedican algunas líneas en algún medio público, el libro *existe*, vive, circula, y no queda relegado a espacios inertes como los cajones o anaqueles de bibliotecas hasta ser rescatados por posibles y curiosos lectores. En este sentido, afirmamos junto a Foucault (2010), que la **circulación** es uno de los factores cruciales en la construcción de la **función autor**, puesto que sus vínculos y entrecruzamientos con las instituciones generan que los libros -y los productos

culturales y artísticos en general- se movilizan en la multiplicidad de esferas sociales, y en consecuencia, se los incluye en el dinámico entramado textual y discursivo que la cultura construye y reconstruye cotidianamente. Asimismo, la figura del lector también es clave en este proceso ya que es quien entabla un diálogo íntimo y lúdico con el libro para luego, escribir otras lecturas, y si bien podría pensarse que su tarea es individual, solitaria y casi íntima, el lector siempre se inscribe en **comunidades** (Chartier, 2005) según sus gustos, intereses, gestos y hábitos, por lo cual, su posible *crítica* se instala en universos discursivos que también están sujetos a las luchas culturales e ideológicas de sus integrantes.

En el siguiente fragmento, Ramírez pone en escena su desilusión frente a la ausencia de **verdadera crítica** en el medio:

Bueno: lo importante es que recibí tu carta, aunque traiga fecha de mañana, y lo grave es que no sé cómo agradecerle tantos halagos para mi pluma, que no pide que se le haga justicia sino que se le disimulen los errores y resbalones por la áspera cuesta y por la ruta incierta. Y miento; no es eso tampoco lo que pretendí y lo que deseo de todo corazón, pero a veces, como en este caso, uno mismo se pierde o vacila cuando la oscuridad es tan oscuridad que casi se palpa. No quiero que se disimulen mis errores porque sería nivelarlos con los méritos, si es que existen. Francamente, esperaba de nuestro medio, que ya tiene edad para aquilatar valores y analizar con criterio manifestaciones más definitivas de su pretendida madurez cultural. Los comentarios de La Mañana y de Actualidades - que son los únicos hasta ahora- tienen su mérito en el estímulo que encierran y así lo reconozco; pero no ha habido crítica, verdadera crítica, que era lo que esperábamos. Y por eso estoy triste, por eso que dudo no sea indiferencia sino incapacidad. Hubiera preferido que nos destrozasen, aunque fuese injustamente, y no esta lamentable demostración de inutilidad (carta del 14/02/1936).

Hay un detalle interesante que merece cierta atención ya que el fragmento citado pertenece a una carta que fue escrita casi un mes después de la fecha en la que, según el colofón de *triángulo*, dicho libro se terminó de imprimir: un 19 de enero de 1936. Si bien es imposible saber cuál fue el día exacto en el que el libro empezó a circular en el campo cultural y llegó efectivamente a las manos de algún lector o de la *prensa*, como se pudo advertir anteriormente, en el mes de febrero Arbó y Acuña ya se encontraban recorriendo la Provincia para venderlo por lo cual podría conjeturarse que en el pasaje entre estos dos meses -enero y febrero- *triángulo* empezó a

movilizarse entre los posibles críticos. De este modo, el lamento y el reclamo de Ramírez a los medios por su incapacidad -antes que por su indiferencia- que se revela en sus palabras cuando le confiesa a su amigo que “no hubo crítica, verdadera crítica, que era lo que esperábamos”, en el momento de la escritura de esta carta ya lleva aproximadamente un mes de espera sostenida y, según sus palabras, más allá de los comentarios de *La Mañana* y de *Actualidades* a quienes les reconoce el estímulo manifestado, este silencio lo entristece: “Hubiera preferido que nos destrozasen, aunque fuese injustamente, y no esta lamentable demostración de inutilidad”. En una carta escrita un año después, en tono sarcástico, Ramírez se refiere al libro como el “desdichado “triángulo” (q.e.p.d.)” (carta del 04/02/1937).

Si bien en aquel contexto, el reclamo de Ramírez al medio periodístico seguramente fue justo teniendo en cuenta que “ya [tenía] tiene edad para saber aquilatar valores y analizar con criterio manifestaciones más definitivas de su pretendida madurez cultural” (ob. cit.), tal como se viene poniendo en escena en este apartado, este silencio no duró mucho tiempo, sobre todo en décadas sucesivas y etapas posteriores en las que nos encontramos con una multiplicidad de textos críticos, ante todo de autores y autoras territoriales, que indagan y proponen reflexiones y lecturas sobre el emblemático *triángulo*. Como puede advertirse el autor o autora territorial no es solamente quien ejerce una tarea comprometida en la escritura del libro-obra sino que, al mismo tiempo, y sumergido en una multiplicidad dinámica de tareas y roles, es editor-corrector-distribuidor-vendedor y también *crítico* tanto de sus propias producciones como de las de sus colegas y pares escritores del campo cultural y literario.

Además de los textos críticos ya citados con los que venimos entretejiendo este trabajo, también se incluye en esta genealogía otro texto de Olga Zamboni titulado “TRIÁNGULO, UN HITO EN LA POESÍA DE MISIONES<sup>1</sup>. Ramírez, Acuña y Arbó” (2015), escrito con motivo de la celebración de los setenta y nueve años del poemario. Aquí Zamboni explicita que *triángulo* “inaugura la poesía lírica en letra impresa de Misiones” (ob. cit. p. 1). Al mismo tiempo, sitúa el estilo de los tres poetas en los grupos vanguardistas nacionales: “Los Abalorios de Arbó podríamos decir que constituyen la sensibilidad de Boedo frente al ideario de Florida que parece manifestarse en sus compañeros” (ob. cit., p. 4).

---

<sup>1</sup> Mayúsculas en el original.

Luego de múltiples incursiones analíticas en la poesía de los tres autores, Zamboni cierra su texto en un párrafo con tintes emotivos que además potencian sus efectos retóricos comprometiendo nuevamente a su público lector:

Hoy estas palabras quieren ser un homenaje a ese libro pionero de nuestra lírica misionera. Y contribuir a su difusión, a un conocimiento mayor de estos poetas nuestros que, extrañamente a tono con las últimas corrientes de su tiempo, dejaron un testimonio valioso de sensibilidad poética, de talento y, como creían en la poesía, ellos mismos acometieron la empresa de editarla. Para que hoy, setenta y nueve años después, la volvamos a recrear entre nosotros (ob. cit., p. 5).

En este breve recorrido por las lecturas críticas que *triángulo* ha generado, también se destacan algunos artículos publicados en las revistas literarias y culturales del **álbum territorial**, como por ejemplo *Puente* -de la Asociación de Magistrados y Funcionarios de la Justicia de Misiones, dirigida por Marcial Toledo- en la cual Inés Skupieñ -colaboradora e integrante del equipo editor de la revista- analiza el poemario vanguardista en su texto “Poetas de Misiones”, publicado en el N° 4 del año 1972.

En este artículo Skupieñ analiza un abanico de metáforas y otros recursos poéticos que resuenan en *triángulo* mientras va intercalando con fragmentos de los poemas; además, propone relaciones intertextuales con poetas como García Lorca y Gironde que, según sus interpretaciones, son visibles entre los autores del poemario vanguardista. Cabe destacar que se ocupa de hacer anclajes profundos tanto en Ramírez como en Acuña -no así en Arbó-. Del primero dice que el resto de su producción

se encuentra inédita o en publicaciones aisladas. Son diez años los que separan la aparición de “Triángulo” de su muerte. Sería necesario estudiar esa década suya en la que fue madurando, para trazar una imagen justa de este poeta de Misiones (Skupieñ, 1972, p. 11).

Del segundo, Acuña explicita que su producción trasciende los límites de *triángulo* ya que dio continuidad a su proyecto poético en la reconocida trilogía “La ciudad sangrante” (1939), “El canto” (1945) y “El río” (1945-1950). Cabe destacar también su libro “El cedro” publicado en una edición póstuma en 1987 y, por lo tanto, posterior al citado artículo.

Hay un detalle clave más en este artículo, a partir del cual es posible confirmar lo que ya se venía desplegando y testimoniando en este apartado: el sólido vínculo entre

Areco y los poetas de *triángulo* -especialmente con Ramírez- del cual han quedado estampas en la memoria literaria de la Provincia; estas se vislumbran en las textualidades y discursividades en las cuales se ha indagado como las cartas y los textos críticos en los distintos medios periodísticos. En el cierre de su artículo, Skupieñ reconoce en Areco la figura del **continuador** de *triángulo* arriesgando puntos de unión temáticos con este grupo poético:

Cuando se publicó “Triángulo”, junto a sus autores estuvo Lucas Braulio Areco. En las palabras que le dedican lo llaman “joven poeta”. Areco es conocido en el ámbito provincial por su creatividad artística que se desenvuelve en diversas manifestaciones. Una de ellas es la poesía: en muchas de ellas encontramos puntos de unión con el grupo visto: referencia constante a la naturaleza presente en lianas y arboledas. El sabor de la tierra. La mujer siempre unida al paisaje, a la savia de los troncos.

Del grupo Triángulo no se tuvieron más publicaciones. Por eso se puede decir que Areco es como un continuador: su poesía sigue apareciendo y sabemos que seguirá creándola (Skupieñ, 1972, p. 12).

Un año antes, en la misma revista *Puente*, Areco publicaba un artículo titulado “Manuel Antonio Ramírez. Poeta de Misiones” en el cual reconoce su amistad con el grupo *triángulo* en el marco de la escritura periodística; no es casual que el autor mencione casi los mismos núcleos temáticos mencionados por Skupieñ, aquellos que enlazan profundamente su poesía con las de los tres poetas:

Las primeras armas en un periodismo juvenil generado en el minúsculo grupo de veinte años atrás, entre taza y taza de café ciudadano, me pusieron en contacto con este haz vibrante de líricos empujes intelectuales. Y la amistad fue una consecuencia de esa identidad de fanes. Una amistad que era toda una resonancia de almas empeñadas en bucear incansablemente en el profundo pozo reverdecido de la inmensidad panorámica: río, piedra, selva, camino escarlata, sol que madura la tierra y abriga a los pájaros (Areco, 1971b, p. 7).

### **Palabras intersticiales**

Para finalizar este recorrido por una parte significativa de la genealogía poética misionera, comentaremos que en el año 2013, cuando nuestro equipo de investigación tuvo la oportunidad de entrar y recorrer lo que luego llamaríamos el **archivo-biblioteca-atelier** de Lucas Braulio Areco, nos sorprendió encontrarnos con un ejemplar de *triángulo* con la firma y una dedicatoria de Ramírez: “A Lucas Braulio

Areco, el poeta amigo, el amigo leal. Paralelo al anhelo de “árbol” va un poco de su mirada clara que comprendió conmigo la angustia del cielo vacilante. En prueba de agradecimiento, afectivamente” (Ramírez, 1936). En estas palabras se advierte la solidez de una amistad enriquecida y trazada sobre cartas, conversaciones, artículos periodísticos, textos literarios, artísticos y musicales, piezas todas que susurran una multiplicidad de relatos entretejidos y entrelazados con el fundacional poemario y que, al mismo tiempo, forman parte del montaje y de la reconstrucción de esta genealogía poética.

Como puede visualizarse, *triángulo* es considerado un **hito** en la **Historia** de la poesía en Misiones; su publicación es un hecho confirmado y por lo tanto verdadero y objetivo cuyas pruebas y testimonios se encuentran en la edición incunable –según las palabras del **continuador** Areco– de 1936 y en el listado pormenorizado de la vida y obra de sus autores. Sin embargo, entrando por intersticios, pliegues y caminos menos explorados, aquí hemos compartido otras versiones de una **historia posible** del poemario, con la finalidad de poner en escena ecos polifónicos que retornan del pasado y diseminan pistas críticas proporcionadas por las voces de los propios autores y autoras territoriales.

## **Bibliografía**

- Andruskevicz, C. (2016). *El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y animalarias*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM. Recuperado de [https://argos.fhycs.unam.edu.ar/bitstream/handle/123456789/671/TM\\_ANDRUSKEVICZ\\_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://argos.fhycs.unam.edu.ar/bitstream/handle/123456789/671/TM_ANDRUSKEVICZ_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- (2022). *Multiplicidades territoriales y críticas en torno a figuras y proyectos autorales*. Tesis de Doctorado en Cs. Humanas y Sociales. FHyCS-UNaM.
- Areco, L. B. (1971). Manuel Antonio Ramírez. Poeta de Misiones. *Revista Puente*. Año 1. N° 2. 7-8. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/puente-ano-1-numero-2/>
- Areco, L. B. (31/07/1977a). El acento lírico. *Diario El Territorio*.
- (23/12/1977b). La poesía de Manuel Antonio Ramírez. *Diario El Territorio*.
- (1985). Triángulo un incunable. *Revista Mojón A*. Año I. N° 1. 95. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/mojon-a-ano-1-numero-1/>

- Barthes, R. (2006). *El placer del texto y Lección inaugural*. S. XXI.
- Cassany, D. (1991). *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Paidós.
- Chartier, R. (2005). *El orden de los libros*. Gedisa.
- Escalada Salvo, R., Birriel, I. y Zamboni, O. (1986). *Casi coplas en trío*. Edición de autoras.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta.
- (1996). *El orden del discurso*. Ediciones de la Piqueta.
- (2010). *¿Qué es un autor? El cuenco de plata*.
- García Saraví, M., Aldana, N. y Renaut, M. (2015). La vanguardia en los bordes. El grupo triángulo. *Revista La Rivada*. N° 4. 76-89. Recuperado de <http://www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antteriores/21-numero-4-julio-2015/dossier-4/51-la-vanguardia-en-los-bordes>
- Guadalupe Melo, C. (2007). *Memorias de la vida cultural. De grupos y revistas*. Tesis de Licenciatura en Letras. FHyCS – UNaM. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/3-memorias-de-la-vida-cultural/>
- Kauderer, A. (17/11/1985). Triángulo. Conjunción de tres sentimientos en un solo libro. *Suplemento de Cultura Diario El Territorio*. 4.
- Kaul Grünwald, G. (1995). *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Edunam.
- Pellegrini, A. (2001). Prólogo. En A. Breton *Manifiestos surrealistas*. Argonauta.
- Ramírez, M. A., Acuña, J. E. y Arbó, C. F. (1936). *triángulo*. El Deber. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/triangulo-1936/>
- Ramírez, M. A. (14/02/1936; 18/02/1936; 04/06/1936; 04/02/1937; 10/10/1938). “Cartas a Lucas Braulio Areco” en C. Andruskevicz y C. Guadalupe Melo (2013). *Atelier-Archivo-Biblioteca Lucas Braulio Areco. Informe de Investigación Territorios Literarios e Interculturales. Despliegues críticos, teóricos y metodológicos*. Programa de Semiótica, Sec. de Investigación y Posgrado, FHyCS-UNaM.
- Sánchez Bonifato, C. (2004). *Entrevista*. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/cesar-sanchez-bonifato/>
- Santander, C., Andruskevicz, C. y Guadalupe Melo, C. (2005). *Las revistas literarias y culturales en Misiones desde la Década del sesenta. Primera y Segunda Etapa*. Informes de Proyectos de Investigación. Sec. de Investigación, Programa de Semiótica, FHyCS - UNaM. Recuperado de



<http://www.autoresterritoriales.com/1-las-revistas-literarias-y-culturales-en-misiones-desde-la-decada-del-sesenta/>

- (2015). *Banco de Autores Territoriales. Archivos y bibliotecas de escritores misioneros*. Laboratorio de Semiótica, FHyCS-UNaM. Recuperado de [www.autoresterritoriales.com](http://www.autoresterritoriales.com)
- Skupieñ, I. (1972). Poetas de Misiones. *Revista Puente*. Año 2. N° 4. 10-12. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/puente-ano-2-numero-4/>
- Toledo, M. (16/09/1981). Misiones: ¿Efervescencia cultural? *Diario Nuevo Tiempo*.
- Zamboni, O. (1988). El escritor del interior. *Revista Mojón A*. Año IV. N° 3. 99-106. Recuperado de <http://www.autoresterritoriales.com/mojon-a-ano-4-numero-3/>
- Zamboni, O. (2015). "TRIÁNGULO, UN HITO EN LA POESÍA DE MISIONES". En C. Guadalupe Melo. *Archivo Olga Zamboni. Exploraciones para una Crítica Territorial e Intercultural. De la antología al archivo de autor*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS – UNaM. Recuperado de <https://argos.fhyics.unam.edu.ar/handle/123456789/679>

## **Modos de decir y formas de vivir en la subalternidad: la narrativa de Clementina R. Quenel en el siglo XX santiagueño**

Eloísa Auat García

Universidad Nacional de Córdoba

[elo.auat@mi.unc.edu.ar](mailto:elo.auat@mi.unc.edu.ar)

Palabras clave: subalternidad, desigualdad, cultura popular, destino fatídico

Keywords: subalternity, inequality, popular culture, tragic fate

### **Resumen**

Pretendo abordar dos obras literarias de Quenel (*La luna negra* y *El bosque tumbado*) apoyándome en la noción de "subalternidad" desde el punto de vista de Gramsci (1981) y trabajada por Modonesi (2012). Me interesa abarcar en una dimensión general los modos en que los personajes y el territorio representan la subalternidad y, en ese devenir identitario, son despojados de agencia en torno a su destino. La investigadora Susana Alonso (2019) nombra este proceso como "fatídico": la no esperanza de redención o la percepción de no participación en la decisión sobre la propia vida llevan a los sujetos de estas historias a resignar su existencia. El foco de este ensayo, por otra parte, estará puesto en exhibir las relaciones de poder que se establecen culturalmente, y en potenciar las expresiones populares que dan forma a un modo de decir (y de vivir) desde la región santiagueña. Los conceptos "cultura heterogénea" (C. Polar, 2003) y "sociedad abigarrada" (Z. Mercado, 2009) servirán de soporte para proponer prácticas de resistencia desde esta localización geocultural.

### **Abstract**

I intend to approach two literary pieces by Quenel by relying on the notion of "subalternity" as seen from Gramsci's (1981) point of view and studied by Modonesi (2012). I am interested in comprehending in a general dimension the ways in which the characters and the territory represent subalternity and, in that identitarian becoming, are deprived of agency around their fate. Researcher Susana Alonso (2019) names this process as "fateful": the lack of hope for redemption or the perception of non-participation in the decision about one's own life lead the subjects of these stories to resign their existence. The focus of this essay, on the other hand, will be on exhibiting power relations that are culturally established, and on enhancing the popular expressions that shape a way of saying (and living) from the Santiago region. The concepts "heterogeneous culture" (C. Polar, 2003) and "mottled society" (Z. Mercado, 2009) will serve as support to suggest resistance practices from this geo-cultural location.

### **Una breve introducción**

En este ensayo, me interesa tratar la *subalternidad* en el sentido gramsciano; es decir, entendida como la experiencia de la subordinación que se expresa a través de la

tensión entre aceptación/incorporación y rechazo/autonomización de las relaciones de dominación (Gramsci, 1981; Modonesi, 2012). Se trata, pues, de una situación sociopolítica que surge de manera paralela y complementaria a la dominación económica.

En el plano más general, la estructura capitalista sostiene la productividad y la acumulación de riquezas sobre la base del sometimiento de obrerxs, campesinxs, desocupadx, trabajadorxs del hogar –es decir, en pocas palabras, de las clases populares. Este sistema global que ha generado interdependencias desde la profundización de las desigualdades se traduce, en el plano particular que en esta región nos compete, en la marginalización de sujetos políticos, de antemano excluidos geográfica y económicamente de los centros de producción. Establecido el centro y sus periferias, el desarrollo productivo interviene en la trama de las expresiones culturales de los pueblos, expresiones que no conocían Estado o nación hasta entonces. En este sentido, la Modernidad en América Latina, como paquete importado que instalaría el sistema a nivel global, generó desajustes espaciotemporales, tensiones y solapamientos que consolidaron estructuras desiguales sobre las cuales la cultura y la fe de la gente han ido modelando identidades y resistencias.

El campo de la narrativa y de la poesía del siglo XX en Santiago del Estero han sido escenarios en que numerosxs autorxs han plasmado sus experiencias de la marginalidad (tanto desde el campo como desde la ciudad), sus rechazos y demandas a los centros de poder y sus ideas artísticas y políticas. Asimismo, claro está, su producción ha estado atravesada, impregnada por elementos coloniales y de las “modernas” instituciones estatales, sus códigos y normas; es decir, sus obras manifiestan inevitablemente su condición de subalternxs en el momento histórico en el que escriben. Con esta última afirmación, la intención no es deslegitimar aquellas voces que buscaron revelar las estructuras materiales y subjetivas que hacían a la vida de lxs santiagueñxs sino, por el contrario, reconocer que en el marco del lugar dispuesto para lxs subalternxs en la relación de dominación también se da un margen para maniobrar, para transformar esa condición (Modonesi, 2012). Mediante la conciencia y la acción política expresada en varias de las producciones literarias de este período, se configuran intersticios en los que puede disputarse el discurso hegemónico (de nación, de educación, de cultura, de literatura).

La narrativa de Clementina Rosa Quenel (1901-1980), maestra y escritora santiagueña comprometida con las ideas de Mariátegui y activa en procesos políticos

de divulgación cultural, expone las singularidades de un territorio marcado por la marginalidad y el empobrecimiento históricos. No solo recupera leyendas y relatos anónimos que circularon (y circulan) en Santiago del Estero, sino que con ellos construye personajes igualmente complejos que evidencian la condición subalterna de su desarrollo personal, tanto como del desarrollo de la región. De los cuentos de *La luna negra* (1952) y la novela *El bosque tumbado* (1981) podemos obtener diversos y numerosos elementos de una cultura heterogénea (siguiendo la definición de Cornejo Polar, 2003), teñida de mixturas entre occidentalismos y localismos que se solapan y que entran en disputa debido a la desigualdad inherente en tales relaciones, que Zavaleta Mercado explicó certeramente con su noción de “sociedad abigarrada” (2009, entre otras).

A modo de hilo conductor para recorrer este artículo, recordé la poesía de una chacarera santiagueña, cuyo título es “Corazón de lechiguana”, como inspiración para condensar en cuatro momentos la expresión de una identidad campesino-indígena. Sus compositores fueron Federico Marcelo Ferreyra y Onofre Paz.

*Hondo jagüel de la noche  
En donde vive el ampatu  
Guitarreando pa' que llueva  
Bailando de rato en rato*

## **La lluvia**

Una naturaleza que avasalla con indiferente violencia a los seres humanos es el primer escenario que los relatos de Clementina Quenel ponen frente a nuestros ojos. “Bajo su mansa apariencia”, como dijo Rivas (1983), la tierra puede ser cruel y las largas sequías que asedian los campos en Santiago del Estero terminan deteriorando la vida de sus campesinxs: “Ocho meses de sequía habían hecho del monte y de la tierra un inmenso espasmo de sed” (“Tiempo de sequía”, 2015, p. 31).

Sin embargo, no se trata meramente de que el medio ambiente es hostil a lx humanx y que la respuesta lógica implica luchar contra la naturaleza para sobrevivir. Aquí mismo encontramos que, más que el entorno *per se*, hay una gran influencia de la falta de planificación territorial para el período (lo constata el congreso PINOA de 1946<sup>1</sup>) y de las secuelas de la explotación del suelo no regulada, como el propio

---

<sup>1</sup> Ver Martínez, A. T. (2016).

cuento de Quenel subraya: “Sobre el campo abierto y el desmante, solo el jarillal se hartaba de flores amarillas, sin un lonjazo de verdín siquiera” (p. 31). No es tan osado, entonces, afirmar que la complementariedad que se da entre los desafíos naturales que presenta el territorio y la alta productividad que ofrecían en el siglo XX sus bosques, para el mercado nacional en proceso de modernización, constituyen un complejo problema que profundiza el empobrecimiento de sus habitantes. La marginalización de la población, a la par de la explotación desenfrenada de la naturaleza de la región, generan resultados devastadores que marcan un destino muchas veces fatal para las comunidades campesinas.

La Lucía, a su lado, reía mojándose el delantal celeste. La vio más linda que nunca. Él quiso decirle algo. Hilvanar palabras de alegría... pero nada lograba detener su cerebro. (...) Repentinamente, cayó voleado. Con los ojos duros.

(...)

El pueblo de pastores y sembradores se sentía redimido porque los cielos habían tronado y la tierra, saciado su sed.

Solo la Lucía, con siete puñales de dolor por una cruz nuevita, imprecaba:

—¿Y aura, pa' qué llueve, ha...? (p. 40)

En todos los cuentos de esta autora impera el desgarrador relato de los destinos fatídicos: el de una resignación de la vida, tomada como un azaroso presente, que puede truncarse (o resolverse) por voluntad “del cielo”. No faltan, sin embargo, rezos y rituales que buscan amainar la furia divina, porque este pueblo ha sido atravesado por culturas milenarias tanto como por la evangelización de la Conquista. Al tono de “Niñito Dios - Somos pobres - Danos tu bendición...” (“L'alma mula”, p. 45) se acompaña también el temor a los espíritus del monte: “¿No saben decir que los compadres se vuelven almas mulas? (...) Le tengo recelo a l'alma mula... Saben decir, que la ven...” (p. 49).

Zavaleta Mercado (2009) formuló el concepto de “sociedad abigarrada” para expresar esta situación-condición de la superposición de esquemas (económicos, productivos, culturales) no plenamente fusionados en una sociedad. Es decir que, en nuestro territorio, el resultado de la imposición de programas de modernidad pensados en otras latitudes no significó, simplemente, la erradicación de viejas raíces, sino más

bien un solapamiento de elementos que coexisten aún hoy en permanente tensión. Y respecto de las creencias de la gente, esta heterogeneidad que emerge –y las disputas que se tejen en su seno– es casi siempre muy evidente:

*–¿Ande la visto usted, ha? ¿No ve que son inorancias de la gente de antes?*

*–Ha'i ser... Asiguran que penan fiero en los caminos...*

*(...) –Después li'i contestar, en otra vueltita. Hi pensar en l'alma mula un muchito, compadre... (p. 50)*

Con todo este nuevo conjunto de elementos culturales e ideológicos sumados al engranaje del análisis, podemos volver la mirada otra vez a la estructura que da marco a la reproducción social de esta comunidad santiagueña.

*Suelta el grito el alma mula  
Estremece el horizonte  
El Sachayoj entre las parvas  
Llora la muerte del monte*

## **El desmonte**

Desde los tiempos de la colonia, las comunidades indígenas y luego campesinas en Santiago del Estero se vieron sometidas a un sólido régimen de explotación en el obraje forestal. La provincia comprendía alrededor de la décima parte de la superficie forestal argentina, incluso hasta 1937. El régimen comenzó por la tala, con el fin de procurar durmientes para el sostenimiento del ferrocarril. Luego, simultáneamente y como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, reapareció con fuerza la “industria” forestal, ya no con el mismo fin que le dio inicio al obraje, sino para obtener leña y carbón para el funcionamiento de los ferrocarriles, que ya no podían obtener la hulla inglesa. Este tipo de extracción, al decir de Ana Teresa Martínez (2013), supuso un corte menos selectivo en calidad y edad de los árboles, lo cual significó suprimir los límites de la tala, pudiendo disponer de toda clase de árboles que se encontraran en el territorio.

El Sachayoj, ese duende que protege al monte del castigo del hombre ha sido golpeado por las máquinas de Occidente; esto es tanto una metáfora para hablar del arrasamiento material de la naturaleza como de la muerte del vínculo original entre la humanidad y la tierra. “El calor tenía ahora vibraciones de zumbido o hervor”, relataba Quenel, coloreando las percepciones de la gente frente al sol ardiente y a la escasez del agua. El personaje de Silvestre Ávila, una campesina que trabajaba para sostener

a la familia y su rancho, aparecía contemplando el espacio: “por su mente y su cansancio pasó la sensación hostil, la visión de los cardos y pajonales que estaban invadiendo el campo, y cuyo olor áspero, agorero, había respirado a pulmón pleno aquella tarde” (*El bosque tumbado*, 2015, p. 138). Es atinado observar que la invasión de cardos y pajonales que la autora describe de manera sublime guarda relación con el mismo proceso de deforestación que traía consigo la esterilización de los suelos, el despojo de los nutrientes de la tierra y la incapacidad de esta para absorber el agua de las escasas lluvias anuales.

Quenel construye una identidad muy definida -y realista- sobre las representaciones de sus personajes. Hay, primero, una unidad entre lo humano y lo natural que se lee en la forma de adjetivar a las personas como al paisaje: “Esperó la siesta, para quedar sola, frente a su áspera desolación” (“La luna negra”, p. 119). Después, hay una fuerte impronta que dejó la espiritualidad indígena y campesina, cruzada por una sólida y profunda fe en Dios y en sus milagros: “Durante veinte o treinta años doña Berna había sido ‘súndica’ de cultos y andares místicos” (*El bosque tumbado*, p. 145); así contaba la historia de una mujer “santa y buena” que estaban velando un día. En el entierro se sucedían sentires y gozos diversos, hasta que cuentan que llegó

la rezadora, doña Benita (...) Solemne, con ambos puños sostiene un rosario de cuentas pesadas. Diríase que, ahí fulgura, más que un misterio, el tremendo peso de la salvación. Y con voz de regadera, comienza las preces (...) –...y perdónanos nuestras deudas como nosotros perdonamos... (p. 146).

Y, por último, no falta en esta identidad el sello de una pobre educación en el esquema civilizatorio de su modernización periférica, que deja a lxs campesinxs no solo lejos de las posibilidades de desarrollo en el mundo del capital, sino fundamentalmente lejos de sus posibilidades de supervivencia, tras el saldo que deja la explotación de los recursos (“Creció sin saber de infancia. Privada de cariño y alegría. Hecha al sol y al trabajo rudo, se modeló dócil y obediente... La escuela era un mito o una leyenda”, decía Quenel acerca de la joven Agucha, en el cuento “Enmudecida”, p. 52). En ese contexto de empobrecimiento, se complejizan las estrategias, como leemos de la niña Lucila en el cuento “La luna negra”: “–¿Va comprármelo, señora Evangelista? Ella está necesitando... / –¿Está enferma? / –No señora... si se va pa la cosecha de caña de Tucumán, ha dicho...” (p. 115). El trabajo golondrina constituye, para hombres y

mujeres santiagueñas, otro recurso vital para alcanzar a satisfacer las necesidades básicas.

Nuevamente, la mirada punzante y realista del pueblo rural santiaguero que la autora traduce en su literatura nos coloca de frente a una situación política y social crítica, decadente. Y esta misma imagen nos interpela, como lectorxs capaces de agenciar a las voces de lxs campesinxs en procesos de dignificación de la vida humana. Estos procesos implican un desgranamiento analítico de los discursos de homogeneidad a los que se aspira en lo local. Con la literatura de Quenel nos vemos situadxs ante una evidente “red de confrontaciones” discursivas, al decir de Cornejo Polar (2003), en la que se disputan los significados acerca de la vida, la muerte, la divinidad, el trabajo, la celebración, etc., negándose entre ellos a la vez que confluyendo subterráneamente “en azarosas coincidencias”. Esto es lo que hemos encontrado paso a paso entre la lectura y la recuperación de algunos pasajes de los cuentos de *La luna negra* y *El bosque tumbado*.

*Quema el horno carbonero*

*Pita la siesta su chala*

*Vencidos carros fleteros*

*Cortando van las picadas*

## **El trabajo**

A partir del siglo XIX, la búsqueda de emancipación en los territorios latinoamericanos se tradujo en la formulación de un discurso homogeneizador, que permitiera imaginar una comunidad íntegra capaz de ser reconocida como independiente. Esto implicaba un abordaje acerca y sobre la sociedad distinto del instalado por el régimen colonial que, por el contrario, enfatizaba el límite entre el poder ejercido por la metrópolis y la obediencia de sus súbditxs. Todavía siguiendo a Cornejo Polar, quiero puntualizar en el proceso de homogeneización del discurso de la identidad nacional que unificó a lxs ciudadanxs bajo la consigna de la independencia de la colonia. A partir de ello, se esbozó un proyecto de nación basado en el reconocimiento de la supuesta igualdad de las personas.

No obstante, y además de los elementos que venimos observando, que dan cuenta del conflictivo solapamiento de significados en la cultura “mestiza”, tal igualdad no se refleja en la dinámica social del territorio. Desde lo más básico, y situándonos otra vez en Santiago del Estero, las relaciones de producción colocan a las comunidades



campesino-indígenas en el proceso de extracción de materias primas, nivelando a su vez su existencia y su trabajo a la condición misma de recursos naturales. En este sentido, son relegadas como parte de la ciudadanía al punto más recóndito y olvidado del alcance del Estado. Pretendo decir, con todo esto, que las condiciones coloniales no solo no se trastocaron tras las luchas por la independencia, sino que incluso se consolidaron ante las imperativas necesidades productivas modernas. En ese proceso, se profundizó y ocultó el fundamento racista de las relaciones de dominación; el cual, sin embargo, no deja de manifestarse para lxs sujetxs racializadxs:

Nos desprecían por el color vean po. Ya nos han venció ¡qué tiempo...! ¿Aura el patrón es turco o gringo, y la hái ver de poncho también que no le digo? Las elesiones no son p'al hijo'i la tierra, son ventajitos pa ellos, y los que suben, hasta picaos de virgüela de aquí del campo, nos prometen de todo un poco ("Don Vila", pp. 94-95).

Gramsci (1981) habló de que la condición de lxs subalternxs se materializa, también, en una "disposición a actuar como clase" que combina espontaneidad y conciencia; esto es, en una suerte de reconocimiento de la situación de dominación que constituye una representación identitaria a la vez que produce rebeldía y resistencias, pero en formas dispersas y espontáneas. Los personajes de Quenel expresan muchas veces una conciencia de la dominación y esta, de igual manera, llega a perderse y a situarse en reclamos hacia algún ente divino:

Ya no conocen los retoños el lenguaje de los vientos ni el anuncio de los pájaros porque la mocedad ha esmirriado a los pastores, enmudecido a los sembradores, tras del errar solitario que trasiega almas a (...) las aguadas plácidas..., durando en el destino una desgana de 'Dios ya no tiene oídos...'. ("L'alma mula", p. 45).

La potencia de la resistencia de lxs subalternxs es clara, porque es compartida por las mayorías que no detentan el poder ni la riqueza. Y aun así no es suficiente por sí misma, porque el discurso de la dominación es un arma de subjetivación poderosa, y en la dispersión de esas fuerzas mayoritarias es sencillo asumir "el curso de[] propio destino postergado en soledad, que es también el destino de miles de campesinas santiagueñas" ("Don Vila", p. 93). La autora santiagueña dejó bien planteada, con esta frase, la estructura que da lugar a las experiencias aparentemente individuales de unx y otrx campesinx en esta región.

*Humilde tierra caliente  
Corazón de lechiguana  
Con un mailín milagroso  
Para apaciguar las almas*

### **Modos de decir y formas de vivir**

El hilo de las historias que se suceden mediante la palabra de Quenel revela cómo, sobre la estructura material de precariedad y vulneración, tanto de lo humano como de su vínculo con la naturaleza, se entreteje un universo de sentidos que las mismas comunidades recrean y refuerzan en sus prácticas cotidianas. Por más pobre y desamparadx que unx esté, nadie puede negarle el goce de la fiesta: “–Ju’aa pucha, qué calor bárbara! (...) ¿Sabe comadre que’s donosa p’al baile? –¿Y de no...? Lo que’i bailao en mis tiempos... Alegrías de pobre, po” (p. 47). Por más explícita que aparezca la falta de bosques por la tala, nadie puede ignorar cómo la lluvia despliega emociones de esperanza y fe: “Tres días estuvo lloviendo, tendido y sin parar. Los rezos bebieron docenas de velas y las lágrimas de las mujeres” (p. 39). Y por más brusca e indiferente que se muestre la muerte y, frente a ella, la resignación de lxs campesinxs, nadie puede ser indiferente a la tozudez de su arraigo a la vida: “‘Hay muchos hombres ataos al trasero de la vida’, dice don Melecio, refiriendo a las muchas calamidades que desamparan al campesino” (p. 156); y, aun así, ganar el jornal o adiestrarse en las tareas baquianas son alivio y nueva esperanza para estos hombres y mujeres.

Al sujeto subalterno de estos relatos lo identificamos en ese vaivén, entre el reconocimiento y “aceptación” de la dominación y el impulso resistente por la superación de esa condición. Evidentemente, es una situación más compleja que la de asumir la docilidad de lxs campesinxs, y se condice con el abigarramiento social consolidado en esta región. La búsqueda analítica, entonces, debería ser la de comprender la tensión existente entre los elementos opuestos o contradictorios que conforman la identidad campesina local, antes de deducir y planificar concretamente sobre el territorio. Creo pertinente afirmar que Clementina Quenel (junto a otras contemporáneas), siguiendo las ideas de Mariátegui, profundizó en su obra esta búsqueda y le dio, con su tono poético grave y desgarrador, una forma literaria capaz de impactar en los círculos intelectuales y burgueses para construir soluciones eficaces.

Poniendo en juego la pluralidad de voces, de historias que se solapan en las prácticas campesinas locales, como estos cuentos y esta novela lo hacen, se abren múltiples

puertas al análisis y a la acción. En primer lugar, podemos añadir esta riqueza cultural para pensar el conjunto de las literaturas de Argentina como expresiones identitarias singulares que se engarzan, dialogan y se transforman entre sí. Después, darle sistematicidad a la aparición de estas expresiones a lo largo y ancho del territorio, con sus similitudes y diferencia, para formular un discurso literario con pretensión universal pero no totalizante; es decir, construir unidad a un nivel general que integre los puntos de encuentro entre una región y otra, sin avasallar o pretender suprimir las experiencias divergentes de cada una, las cuales hacen a procesos históricos de creación y transmisión de saberes particulares.

Y finalmente, como horizonte, podemos procurar organizar las manifestaciones casi siempre aisladas de estas resistencias campesinas (desde el enojo, desde la fiesta, desde la fe y desde el ritual) y darles una estructura capaz de canalizar la fuerza que tienen en dirección a su transformación. Esto es parte fundamental y complementaria de todo lo planteado previamente, porque no hay tal reivindicación de las identidades y las literaturas locales sin el compromiso y el trabajo para generar condiciones más justas en lo material.

## **Bibliografía**

- Alonso, S. (2019). *Narrativa y reivindicación en la obra de Clementina Rosa Quenel (1945-1967)* [tesis de maestría, inédita]. UNSE.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana Editores.
- Gramsci, A. (1981). Cuaderno 3. *Cuadernos de la cárcel. Tomo II*. Ed. Crítica del Instituto Gramsci. (pp. 11-127). México: Ediciones Era. Trad. Ana María Palos.
- Kusch, R. (2000). *América Profunda*, en *Obras Completas*, tomo II. (pp. 7-259). Editorial Fundación Ross.
- Martínez, A. T. (2016). Los mapas del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino, o la región como búsqueda. *Población & Sociedad* [en línea], ISSN-L 0328 3445, 23(2), pp. 115-148. Recuperado de <http://www.poblacionysociedad.org.ar/archivos/23/P&S-V23-N2-Martinez.pdf>
- (2013). *Cultura, Sociedad y Poder en la Argentina. La modernización periférica de Santiago del Estero*. EDUNSE.
- Modonesi, M. (2012). Subalternidad. *Instituto de investigaciones sociales*. UNAM
- Quenel, C. R. (2016). *Narrativa completa*. Eduvim.

- Rivera Cusicanqui, S. (2011). Lo indio es moderno. En *Revista Ojarasca*. Recuperado junio. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/11/oja170-loindio.html>
- Williams, R. (1997). Cap. 6 “La hegemonía”. En *Marxismo y literatura*. Editorial Península.
- Zavaleta Mercado, R. (2009). Las masas en noviembre. *La autodeterminación de las masas*. CLACSO.

## Política y ficción. Narrativa del cuerpo en desamparo

María Ester Gorleri

UNaF – SeCyT

[megorleri@gmail.com](mailto:megorleri@gmail.com)

Palabras clave: ficción narrativa, política, policial

Key words: literary fiction, politics, police

### Resumen

Cuando el contexto es ominoso, peligroso y hasta amenazante, la ficción acude al atajo de hablar de la realidad como un espacio virtual donde las consecuencias de ligazones con lo real se desdibujan y la narración queda a salvo de perjuicios indeseados o castigos sutilmente infligidos, sin privarse de apuntar a lo real en géneros y estéticas diversos: el thriller, el relato de enigma, el policial negro, la ficción política, el humor, la ironía y el realismo crítico. Tal es el caso de *Teoría del desamparo* (2007), de Orlando E. Van Bredam, escritor entrerriano-formoseño, quien con esta novela ganadora del Premio Emecé abre las puertas a una ficción narrativa novedosa por la deriva del policial en que la trama y la enunciación se ponen en juego al enmascarar para desenmascarar las siniestras tramas del poder político, incomodando así a sujetos de lo real, sin provocar, pero con guiños certeros que apuntan a los excesos en los que el individuo común se ve asediado en una comunidad pequeña de habitantes sometida a los poderosos. Precisamente el cuerpo del delito es la punta de lanza del desamparo de ese sujeto “del montón” al que lo envuelve un enredo que lo supera.

### Abstract

Every time context becomes fateful, dangerous or even threatening, fiction seeks for a shortcut to talk about reality as a virtual space where the consequences of liaisons with real life blur the lines and narration remains safe from undesirable injuries or subtly inflicted punishment, nevertheless it points at reality through diverse genres as the thriller, the enigma tale, the black police novel, political fiction, humor, irony or critical realism. This is the case of an Emecé Prize awarded novel called *Teoría del desamparo* (2007) (Theory of dereliction) written by Orlando E. Van Bredam, an entrerrianian-formosenian writer, who open doors to an innovative literary fiction in a police variant in which the story line and the enunciation play to cloak in order to reveal the sinister plot of the political power in a small community where the inhabitants are beleaguered by the power elite. An ordinary individual being submitted by those in power is the beginning of the “dereliction” of the title.

Con *Teoría del desamparo*<sup>1</sup> (2007, Premio Emecé de Novela) Orlando Van Bredam, escritor formoseño por opción y entrerriano de nacimiento, da una vuelta de tuerca otra vez en su narrativa; ésta, en relación con el principio de visibilidad que adquiere un escritor de Formosa a nivel nacional.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de la Quinta Parte de la Tesis doctoral de la autora, publicada en e-book

Si bien es cierto que en su momento, con respecto a otro autor radicado en Formosa, Armando de Vita y Lacerra -en las décadas del '60 y '70-, la prensa nacional -diario Clarín, La Nación- había comentado brevemente sus trabajos, era aquél de entonces otro campo intelectual, siempre exigente y siempre avaro para referirse a escritores “del interior”, pero menos globalizado que el de hoy y por tanto, con menor diversidad y atomización. En el presente, el capital simbólico representado por la literatura y la materialidad de sus textos ha aumentado enormemente, y los agentes que se disputan un lugar en el campo literario lo convierte en un panorama sumamente variado y estratificado, en circulación a través del papel y del *blog*, medio virtual que transforma los tradicionales modos de acceder a los textos literarios.

Por eso y en este contexto, el premio Emecé, consagradorio en 2007 de la novela de Van Bredam, lo posicionó dentro del sistema de la literatura argentina. No podemos saber si esta ubicación derivará en consolidación y, sobre todo, en amplitud de lectores.

La crítica -local y nacional- le ha dedicado a la novela breves comentarios, pero es prematuro predecir cuál sea la circulación y el impacto en el público lector.

No obstante, ha sido, indudablemente, un paso significativo que se sustenta en una estética y un procedimiento discursivo que el trío del jurado supo advertir al discernir *Teoría del desamparo* entre otras muchas alternativas novelescas presentadas al certamen.

La novela discurre su trama e inscribe su estructura en distintas procedencias y convenciones genéricas: la del relato de enigma, la del policial negro norteamericano a lo Dashiell Hammet, la del realismo naturalista y de crítica social instaurado por John Steinbeck, y la novela política, desde la de Osvaldo Soriano -con humor y distorsión contrastante- hasta la reconocible línea inaugurada por Ricardo Piglia llamada “ficción paranoica” (por la cual el protagonista entreteje un delirio interpretativo acerca de la realidad).

Como Van Bredam afirma, *Teoría del desamparo* se sostiene en un planteo -“¿qué pasaría si...?”- dando lugar a una estructura narrativa que rompe la acostumbrada división entre arte / ciencia, o literatura-ficción / ensayo-ciencia, es decir, instaurando un discurso ficcional que usa - libremente - los procedimientos asociados a la ‘ciencia’ en torno de dos órdenes epistemológicos distintos: le *episteme* del conocimiento científico y la del conocimiento policial. “Una mañana [...], usted encuentra un cadáver en el baúl de su automóvil” (2007, p. 13).

La novela se inicia con el hallazgo macabro de un muerto en el auto del protagonista, una mañana cualquiera, al salir a trabajar y al levantar el baúl del vehículo.

Ese cuerpo yacente, anónimo, desconocido, es la punta de lanza de la trama que complica al personaje protagonista,

En el relato novelesco, la estructura se ordena en tres partes con estos nombres: Hipótesis, Tesis y Conclusiones, las cuales sugieren -señala Van Bredam- tres posibles desenlaces reunidos en final abierto.

El nivel discursivo. Desde la teoría narratológica y conforme las categorías propuestas por M.I. Filinich (en *La voz y la mirada*, 1999), la voz narradora de *Teoría del desamparo* desarrolla una enunciación interior, con escisión /yo - usted/, conformando un diálogo interior según la fórmula /YO-tú-TU/ (centrada en la segunda persona).

La presencia implícita del narrador que se observa en la novela da cuenta de la representación, en la conciencia del personaje, de un supuesto diálogo entre un YO (narrador implícito) que relata acciones de un tú (actor-actante: Catulo) que las lleva a cabo. Las palabras pronunciadas, como la referencia a los pensamientos del personaje son, “por una parte, objeto del discurso del narrador, y, por otra, tanto las voces como las reflexiones y percepciones son mostradas como en eco en la conciencia del personaje, el cual se desempeña como actor, pero también como destinatario del relato de sus propias acciones efectuado por el narrador. De aquí que, en este caso, hablaríamos de la ‘representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje’” (Filinich, 1999, p. 133). En síntesis: “[...] el personaje [...] juega un doble papel: es actor de los acontecimientos y destinatario del discurso del narrador implícito” (Filinich, 1999: 136).

“Cuando el personaje habla, su voz aparece -explícita o implícitamente -enmarcada por la palabra (o el gesto) del narrador. La voz del personaje es siempre voz citada” (Filinich, 1999: 152).

A este enfoque teórico de Filinich reconocible en esta novela podríamos agregar el tono y la actitud interpelante del narrador implícito.

En cuanto a su focalización, según las categorías de G. Genette, es doble: a) extradiegética - en el nivel de la enunciación, porque ‘instaura’ el relato y organiza la masa narrativa-discursiva; y b) heterodiegética a nivel del enunciado.

A la vez, por lo que sabe en cuanto al narrador respecto del personaje (Catulo) coincidimos con Filinich en hablar de una focalización ubicua (1999, p. 196), pues “se trata de una omnipresencia de un observador jerárquicamente superior a lo observado (es decir, el hacer, saber y pensar de Catulo): “Ella dirá, entonces, con todo derecho [...] Eso, en el caso de que usted decida recurrir a la policía, pero todavía no sabe qué hará” (2007, p. 23). El narrador está jerárquicamente por encima de Catulo adelantándose o poniéndose casi -apenas- a la par de las decisiones del personaje. “Una injustificada tranquilidad, porque precisamente ahora [el subrayado es nuestro] comienza el horror”: ese “horror” no es tal todavía para Catulo, pero sí en la instancia enunciativa del narrador.

Pues bien: estas observaciones acerca del narrador implícito son categorías teóricas reconocibles en *Teoría del desamparo* en lo que concierne a la parte llamada Hipótesis y a las Conclusiones.

No así a la indicada como Tesis, donde el modo narrativo cambia y en que el narrador omnisciente responde a los esquemas clásicos de tal categoría, según la fórmula /YO-él-TU/. El narrador diferencia su voz de la de los personajes, a través del estilo (o discurso) directo de forma regida, y el estilo directo libre no regido (sin *verbum dicendi*); y el uso de los indirectos (regido y libre).

Tal narrador de la Tesis incorpora también escenas con réplicas (diálogos de personajes). Y comenta sobre lo que ve, discurriendo en estilo indirecto libre por cuanto se contamina su pensar con el del personaje: “La vida de Sandra no sería muy distinta [¿quién piensa esto?, nos preguntamos: ¿el narrador?, ¿Rosa?, ¿ambos?] de las de las otras chicas que había conocido esa noche. Vidas construidas desde el abandono y la más profunda necesidad, no como la de ella en la que nada faltaba [...]” (2007, p. 127).

En esta parte (la de la Tesis) abundan los ejemplos de uso de formas libres o no regidas (cfr. Reyes, G.), sea por yuxtaposición (discurso directo libre) o por fusión de voces (discurso indirecto libre).

El nivel diegético. La complicación actancial y de la trama se potencia en la segunda parte, la Tesis, por cuanto la aparición del conflicto Rosa / Toni y la del personaje Toni ‘real’ / ‘Toni ‘falso’ pone en situación un juego de ‘dobles’ (Rosa no es Rosa sino una prostituta y Toni no es Toni sino su máscara; o un Otro, el falso). La situación narrativa da pie al tratamiento paródico y humorístico: del poder y sus discursos, de los personajes de la política local (como el mismo Toni Segovia), de los medios de



comunicación, que ensombrecen y manipulan en lugar de informar y aclarar; y hasta de la investigación detectivesca (en la figura de Leopoldo, investigador por correspondencia); sin olvidar algunos guiños de homenaje a Borges escritor y cultivador del género policial - aunque no del policial negro en que se inscriben los rasgos diegéticos de esta novela -. En tal sentido, aparecen los 'delirios de espejos', el tema del doble, del simulacro, la alusión al fantástico y hasta lo que puede interpretarse sutilmente como un detalle evocativo de un famoso cuento de Borges, "Hombre de la esquina rosada". Como se sabe, en este relato hay una ventanita en el salón de baile por la cual el cobarde Rosendo arroja el cuchillo que le había alcanzado la Lujanera; en la novela, la ventanita del motel pasa a ser un rasgo de humor (deriva que le hubiera entusiasmado a Borges) porque la respuesta de Rosa a Cato (Catulo) convierte en humorístico el sentido 'serio' de la ventanita borgesiana en la habitación en la que están encerrados con llave, p. 181).

Y el guiño-homenaje se hace explícito cuando en el diálogo interior el narrador le dice a su protagonista: "Toni o Aniceto o quien fuera sonrío y los espejos, como en una historia borgeana, piensa usted (que alguna vez leyó algunos cuentos de Borges), parodian hasta el infinito el simulacro" (p. 199).

La parte de las Conclusiones no revelan menos complicación que la Tesis. Estaría destinada a recoger los 'cabos sueltos', inexplicables, desarrollados en la Hipótesis. Una Rosa muy resuelta a vengarse de su marido, corrupto diputado y autor del desquicio familiar, está dispuesta a darse 'justicia' con ayuda de Aniceto Aquino, convertido en su amante -con quien se ha ido a vivir planeando la oportunidad de vengarse de Toni-, secuestrándolo y huyendo luego.

Pero cuando deciden concretarlo, ocurre una traición y alguien termina asesinado y metido en el baúl de un Renault 21 estacionado en el motel.

Todo parece indicar que el plan de Rosa ha sido interceptado y ejecutado por el verdadero Toni Segovia y su entorno, para cobrar dos millones de pesos como rescate, pagados por el gobierno (identificado con el mote de 'corona'). En medio de esos avatares parece que Aquino intenta negociar con el abogado del diputado su silencio sobre tal fraude, a cambio de una parte del dinero. E incautamente acepta la propuesta de un tal Cabeza, de un encuentro en el motel para acordar el reparto.

Pero el planeado encuentro negociador entre el abogado y Aquino da lugar a la imprevista presencia del diputado. Rosa, escondida de los arreglos negociadores, sólo escucha un balazo y la partida de dos autos; y el de Cato que es uno de los dos.

Después secuestran a Catulo interceptando su auto con una camioneta. Esta acción, ¿a quién pertenece? ¿A Aniceto Aquino? ¿O al falso Toni? ¿O se trata del verdadero Toni Segovia?

Las cosas se complican allí y reteniendo a Cato en el motel con el fin de eliminarlo, Rosa ya no sabe distinguir si el que entra a la habitación es el verdadero Toni Segovia o es Aniceto Aquino. Porque uno de los dos está muerto. Y Rosa sabe que Toni Segovia nunca fue secuestrado.

La comedia de verdad-mentira parece ser la sintética conclusión de la diégesis en esta novela, cuando el narrador interpela a Cato diciéndole:

Usted comprende, ahora, que la realidad, esta realidad que está viviendo, no sólo es exótica sino que está muy mezclada, nada es lo que parece, nadie es el que todos creen que es; usted mismo, seguramente, si sale vivo de este lugar, ya no será la misma persona, mirará todo con desconfianza, verá en cada uno de los otros un posible confidente pero también un traidor (p. 195).

### **A modo de cierre provisorio**

Los componentes narrativos han sido hábilmente hilvanados por Van Bredam en un relato convocante a no detenerse en su lectura hasta el fin, claro indicador de un efecto estético indudablemente alcanzado.

Ha dicho el autor que presiente que a partir de esta novela, los desamparados van a ser sus otros libros.

La solución ficcional del enredo podrá parecer a algunos lectores algo disparatada, pero no deja de ser el procedimiento paródico de un linaje genérico -el del policial negro- y en ese marco se justifica.

En *Teoría del desamparo* cierto rebuscamiento o excentricidad alteran y mezclan las convenciones de la novela negra. Si en ésta, narrada en tono serio, el individuo está amenazado por una sociedad y un Poder en que la corrupción y el dinero salpican a las instituciones, en el humor paródico estos componentes encuentran una salida compensatoria, sin dejar por eso de señalar, en su estructura profunda, un estado social preñado de desamparo y de inseguridades hasta para el individuo más común. Sobre todo cuando la red delictual se ejerce desde el poder político y el *status* de impunidad sobrepasa a cualquier intento de apelar a las alternativas consagradas por la legalidad.

## **Conclusión de esta ponencia**

Sobrevuela en toda la trama de esta novela la idea de que el individuo gris, anónimo, común, de a pie, es el sujeto del desamparo ante el Poder. Pero también y por extensión, la comunidad misma, por cuanto si no se pertenece a las redes del caudillo político, la orfandad la libra a su suerte. Carente de la posibilidad de buscar auxilio en el sistema legal, contaminado por el largo brazo del poder político, el sujeto debe arreglárselas como puede.

En el cadáver del baúl de auto hay una metáfora de la realidad opresiva y ominosa, el cuerpo de una sociedad desamparada y de un sistema tentacular que subyace en la calma y quietud aparente de la cotidianeidad.

## **Bibliografía**

- Filinich, M. I. (1999). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Valencia: Plaza y Valdés Editores (col. Meridiano).
- Gorleri, M. E. (2016). *Literatura de Formosa en el sistema literario argentino (1950-2000)*. Tesis doctoral. Versión digital. Recuperado de e-book: <http://www.lulu.com/shop/mar%C3%ADa-ester-gorleri/literatura-de-formosa-en-el-sistema-literario-argentino-1950-2000/ebook/product-22874756.html>
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica (col. II Estudios y ensayos, 340).
- Van Bredam, O. E. (2007). *Teoría del desamparo*. Buenos Aires: Emecé Editores (col. cruz del sur).

## Estado del microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino

Ana María Mopty

moptykiorcheff@gmail.com

Universidad Nacional de Tucumán

Palabras clave: microrrelatos, Noroeste, diversidad, antologías

Key words: short stories, northwest, diversity, anthologies

### Resumen

Hemos podido observar que un número significativo de publicaciones narrativas realizadas en las provincias del noroeste argentino y especialmente en Tucumán son de textos breves o microrrelatos. Dada la frecuente realización de libros individuales y antologías del género, el propósito de la presente exposición se centrará en el desarrollo y particularidades del género breve nominado como microrrelato y sus manifestaciones en las provincias del NOA, especialmente en Tucumán. Resulta interesante explorar las modalidades que presentan los textos mínimos producidos en la citada ciudad en la que observamos una inclinación particular desde 1998.

Las lecturas y estudios realizados de la escritura breve, desde la fecha citada a nuestros días, nos permiten reconocer un crecimiento notable en la citada escritura. Reconocemos que en la mencionada provincia la presencia del investigador y escritor David Lagmanovich ha sido fundamental para su desarrollo. Sin embargo, consideramos que los primeros escritos de esta naturaleza fueron realizados en Salta en 1984 por el escritor César Antonio Alurralde. Las investigaciones escriturales en Tucumán nos conducen también a analizar la producción de Osvaldo Fasolo, quien en 1975 escribió "El hombre que yo inventé", donde entre cuentos de extensión tradicional, encontramos un corpus de textos breves con particularidades especiales. Por otra parte, resulta interesante investigar si estas pequeñas producciones tienen o no algún matiz distintivo con la escritura breve producidas en la capital.

Resulta interesante indagar el corpus mencionado, dado que la diversidad que ofrece tanto temáticamente como en su estructura, podría indicarnos o no algunas líneas temáticas o modalidades reiterativas o particulares en la citada región.

### Abstract

We have been able to observe that a significant number of narrative publications made in the provinces of northwestern Argentina and especially in Tucumán are short texts or micro-stories. Given the frequent creation of individual books and anthologies of the genre, the purpose of the present exhibition will focus on the development and particularities of the short genre nominated as micro-story and its manifestations in the provinces of the NOA, especially in Tucumán. It is interesting to explore the modalities presented by the minimal texts produced in the aforementioned city in which we observe a particular inclination since 1998.

The readings and studies carried out on short writing, from the aforementioned date to the present day, allow us to recognize a notable growth in the aforementioned writing. We recognize that in the aforementioned province the presence of the researcher and writer David Lagmanovich has been fundamental for its development. However, we consider that the first writings of this nature were made in Salta in 1984 by the writer César Antonio Alurralde. The scriptural investigations in Tucumán also lead us to analyze the production of Osvaldo Fasolo, who in 1975 wrote "The man that I invented", where among stories of traditional length, we find a corpus of short texts with special particularities. On the other hand, it is interesting to investigate whether or not these small productions have any distinctive nuance with the short writing produced in the capital.

It is interesting to investigate the aforementioned corpus, given that the diversity it offers, both thematically and in its structure, may or may not indicate some thematic lines or repetitive or particular modalities in the aforementioned region.

La propuesta será realizar una breve recorrida por los textos breves o microrrelatos que hoy se escriben en la región del NOA, integrados por Salta, Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja y Tucumán. Resulta interesante explorar las modalidades que presentan los textos mínimos, que se originaron a partir de 1984 en Salta con la publicación de César Antonio Alurralde, luego Osvaldo Fasolo, 1985, en Tucumán, en 1995 Ana María Mopty, luego en 1998 Alba Omil y posteriormente David Lagmanovich. Debemos destacar que la presencia del Dr. Lagmanovich en Tucumán ha sido fundamental para el desarrollo del género breve ya que no sólo publicó cinco volúmenes de textos breves sino también por su tarea docente y continua labor de investigador.

Resulta interesante realizar una revisión sobre las citadas producciones mínimas con el fin de establecer algunas particularidades distintivas o no dentro de la geografía del NOA. El análisis de los registros de escritura mínima indica que el primer escritor que registró esta modalidad en Tucumán fue Osvaldo Fasolo con su publicación "El hombre que yo inventé" en 1985, donde entre cuentos de extensión tradicional, encontramos un corpus de textos breves con particularidades especiales. Sin embargo, consideramos que los primeros escritos de esta naturaleza fueron publicados en 1984 en Salta bajo el título "Cuentos breves" por César Antonio Alurralde.

La escritura mínima nació con el Romanticismo y se ejerció, de alguna manera, durante el Modernismo latinoamericano con los escritos breves de dos destacados de las letras; nos referimos a Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Sin embargo, comienza

a advertirse como género nuevo durante la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a fines de la década del noventa, con positivas manifestaciones de la crítica en congresos, donde se reconoce la nueva modalidad escrituraria ejercitada por narradores canónicos de nuestra literatura argentina, tal es el caso de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert.

Podemos afirmar que el microrrelato incluye recursos literarios propios que lo definen como género. En ese panorama, resulta interesante poner atención en estas producciones que, en la región citada, van adquiriendo características propias por cuanto renueva o actualiza sus particularidades. Conviene recordar que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron en 1953 una peculiar antología a la que denominaron “Cuentos breves y extraordinarios”. Los congresos literarios realizaron valiosos aportes con el descubrimiento de este nuevo modo de narrar y la primera en señalarlo fue Dolores Koch (1981) quien proponía que se denominara “microrrelatos” con el fin de indicar una nueva expresión literaria con características distintivas. Es importante señalar brevemente que este nuevo género, con sus escasas líneas, incluye una serie de recursos literarios como metáforas, elisión, condensación, incompletud que conducen a una reinterpretación del texto en cada lector.

Debemos recordar también algunas manifestaciones capitalinas, como la publicación del primer libro de microrrelatos de Ana María Shua, “La sueñera” en 1984, “Casa de geishas” en 1992, a los que se sucedieron otras obras y otras escritoras de singular talla como Luisa Valenzuela. La escritura breve tomó impulso a partir de las antologías coordinadas por Raúl Brasca y Luis Chitarroni desde 1994, bajo el título “Dos veces bueno”. Se sucedieron otras compilaciones de los mismos antólogos y luego fue Raúl Brasca quien estimuló el nuevo formato con una serie de antologías de textos mínimos y convocatorias a congresos y jornadas nacionales en torno a este género.

En el norte de nuestra región, la primera manifestación fue, como ya anunciamos, de César Antonio Alurralde en Salta con su publicación “Cuentos breves” en 1984, del que extraemos el siguiente texto:

### **INFINITESIMAL**

Mi planeta llamado tierra es tan insignificante que allí cabemos todo un mundo. También trabajamos, algunos pocos comen; nos reproducimos, a veces vanidosamente escribimos, muy pocos leemos y para evitar el crimen inventamos la guerra.

El siguiente texto, también de César Antonio Alurralde, da cuenta de otros recursos.

### **UN PAR DE GOTAS**

Un par de gotas resultaron suficientes para colmar de oscuridad el mundo. Todo fue como al comienzo, cuando imperaba el caos y las tinieblas. Apenas dos gotas de ácido nítrico en los ojos (*Cuentos breves*).

Reconocemos el paralelismo con el texto bíblico por la oscuridad del mundo o tiniebla, sin embargo, el movimiento es inverso ya que parte de la luz a la oscuridad. Observamos la autoagresión denotada a partir de la aplicación del ácido nítrico, que vierte en sus ojos y queda establecida la ceguera como fin de un campo visual y fin del mundo. El elemento incoativo y terminativo confrontan como inicio y fin del universo en una determinación voluntaria de la especie humana. Reconocemos una importante producción en el libro de Alurralde y la reiteración de temas bíblicos, como también otros abordajes en los que se definen, además, una cuota de humor.

Las provincias que integran el NOA evidencian en su escritura ciertas particularidades temáticas que las distingue de las producciones capitalinas. Podemos afirmar que las diversas representaciones simbólicas responden a hechos históricos, políticos, sociales del país y de la región. La escritura del texto breve asume, en una porción importante de escritores, el compromiso de manifestar problemas sociales, políticos o económicos. Las revelaciones afectan el modo de decir y de incluir esas angustias desde el lugar de las víctimas. En general, se narra desde el protagonismo en medio de un conocimiento parcial de la realidad y con suficiente elisión para no completar sino más bien sugerir o provocar interpretaciones.

Los escritores de textos breves practican la omisión, como modo de eludir y subjetivar el contenido textual. Lo omitido se transforma en presencia oculta y lo suprimido o aludido puede sostener el texto que necesita acentuar ciertos elementos para intensificar su efecto. Irene Andrés-Suárez destaca en el “género microrrelato” su calidad narrativa. La estudiosa sostiene que no hay microrrelato sin una historia, una trama, una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación<sup>1</sup>.

Nuestro país y especialmente los espacios regionales del noroeste estuvieron bajo la dirección de gobiernos autoritarios y democráticos alternativamente en un ejercicio de caudillos provincianos de manera sucesiva y de una colonización con supremacía de

---

<sup>1</sup> Irene Andrés-Suárez (2010). Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico. En *La huella de la clepsidra*. Pollastri (editora), Actas del V Congreso internacional de Minificción, Argentina, Universidad Nacional del Comahue.

inmigrantes españoles con su cultura, sus modalidades y refranes. Las mencionadas particularidades se reflejan en una porción importante de la escritura breve. Se definen marcas que podemos precisar como inclusión de temas y manifestaciones críticas.

La lectura de cuentos o microrrelatos nos advierte que en esos géneros breves se pueden percibir acontecimientos históricos o sociales que los precedieron tanto como los cambios y angustias producidos en la región citada. El discurso estético se combina con el discurso social, donde encontramos la voz marginal, periférica o contestataria. En esa línea, Edmund Cross aporta que “el discurso literario es un acto social que emerge en y de un contexto histórico determinado”, de tal modo, las prácticas sociales y discursivas pueden ser analizadas como conjuntos porque la obra literaria es un documento histórico capaz de ofrecer testimonios directos sobre la realidad de las sociedades implicadas al revelar valores y comportamientos<sup>2</sup>. Jean Bessière agrega que el texto participa de lo simbólico social y de su devenir porque la escritura entra en la representación y se funda también en lo no dicho, mediante la dualidad de la representación de la ausencia<sup>3</sup>.

Entre los numerosos temas abordados por los cultores del género, debemos considerar la reiteración del tema de la violencia institucional o la violencia de género. Las últimas publicaciones dan cuenta de nuevas temáticas que se incorporan a las producciones mínimas. Conviene recordar que Lagmanovich publicó, en 2009, “Historias del Mandamás y otros relatos” y el volumen se abre con el siguiente relato:

### **PRIMEROS PASOS**

El mandamás suprimió todos los periódicos, que arriesgaban tímidos reparos a su gestión, y prometió que las fábricas producirían mejor papel de envolver. Luego clausuró las revistas, incluidas aquellas dedicadas a la apicultura y a los tejidos invernales. Por último, se deshizo de las publicaciones escolares, que como se sabe inficionan las impresionables mentes infantiles.

Concluidas estas tareas, el Mandamás envió emisarios a los organismos internacionales de crédito para solicitar subsidios que detuvieran el inexplicable aumento del analfabetismo.

Un texto publicado en Tucumán por Norah Scarpa Filsinger se refiere a los desaparecidos a quienes no se podía nombrar por mandatos y leyes que restringían

---

<sup>2</sup> Edmund Cross (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

<sup>3</sup> Jean Bessière (1998). *Literatura y representación. Teoría literaria*. Madrid: Siglo XXI.



publicar noticias de ellos o búsquedas con el fin de que se ignorara la violencia imperante. La referencia a la tragedia de Sófocles, "Antígona", completa la significación del texto y le imprime gravedad a la imposición de las autoridades. Claramente y en su brevedad el argumento nos instala en la década del setenta donde convergían desaparecidos y decretos.

### **ELOGIO DE LA AMNESIA**

Éramos un pueblo casi feliz a pesar de esas locas Antígonas que pretendían enterrar y desenterrar muertos y se empeñaban en ignorar todos los decretos que ordenaban la general amnesia (Norah Scarpa Filsinger, *Incisiones mínimas*, 2011).

Otro texto hace referencia a un momento histórico como el siguiente, registrado en la provincia de La Rioja:

### **TRANSFUSIÓN**

*Al coronel Felipe Varela, a 150 años de la batalla del Pozo de Vargas*

La sangre de los valientes cae en rojo sobre la tierra de El Pozo. Se funde en las napas, se mueve como una serpiente subterránea que duerme bajo el polvo piedra de Nantoco. Tiempo después, Él la llama en un ritual que orada gota a gota desde un animal crucificado (Jimena Vera Psaró, *En las tierras de David*, 2022).

La construcción de la historia parte de un espacio toponímico preciso con una figura registrada en la historia como Felipe Varela, donde interviene la sangre, el animal crucificado, propio de los mitos provincianos, luego la mutación en serpiente subterránea en el lugar. Los semas que incluye nos advierten la violencia de la historia a pesar de la brevedad del relato. El texto fue publicado en una antología de 2022, donde también encontramos el siguiente microrrelato.

### **PALOMITAS DE PAPEL**

Después que pasa el gentío, las palomas esgrimen batallas con las migas que caen distraídas en las veredas, las palomitas más pequeñas y livianas buscan ciertas cornisas para lanzarse, aprovechando la brisa que corre. Rozan algunas paredes descascaradas con mensajes internos que se callan, pero en cada una de sus alas, el papel que las habita descifra el misterio. Se apresuran a ingresar por las ventanas herrumbradas, hasta donde están las mujeres encerradas; temen que los hombres uniformados las descubran (Liliana Massara, *Cuadernos de Penélope*, 2022).

La historia se refiere al supuesto vuelo de palomas que quedarán establecidas no como aves sino como mensajes de mujeres encarceladas por hombres uniformados.

Esto indica una manera de evidenciar la pérdida de libertad por acción de grupos de militares en años de dictadura. La develación final del texto deja en claro la condición del grupo de mujeres y establece la dualidad mujeres encerradas y hombres carceleros. El verbo “temen” establece un estado emocional en un lugar donde reinan los uniformados.

Observamos que en la escritura breve de la región Noroeste se acentúan algunos rasgos y voces femeninas para ficcionalizar situaciones que incluyen a niños, planteos sociales, históricos o políticos. Una narradora que incorpora esta problemática social es la tucumana **Estela Porta** quien asume en su obra *Cuando los ojos* (2019) microficciones, una cuestión acuciante como lo es la de la infancia, la femineidad acechada, la homosexualidad. Desde el pronombre que contiene el título del libro, nos anuncia una propuesta diferente y la dedicatoria aclara: “Para todas las víctimas de cualquier forma de violencia o exclusión”. Advertimos en estas palabras un propósito fundante en su escritura que es la visualización del dolor con el fin de evitar nuevas historias de abuso o violencia. Allí, los textos no se distinguen por sus títulos porque carecen de nominación y se diferencian por los sujetos que componen cada historia. Deambulan en el libro figuras de niñas distinguidas por la delgadez, “con piel de papel de diario” y marcas que indican que “a sus ojos le robaron la paz”.

Las historias son breves, bosquejadas, insinuadas por elementos representativos de la femineidad, la infancia, la soledad, el dolor irreparable de un quiebre en la evolución o desarrollo. De esta manera, la infancia femenina es tratada de manera especial y Estela Porta pronuncia su deseo, “que los ojos de la bestia sólo sean ojos. Nunca bocas. Nunca manos. Nunca látigos” Allí, su pregunta pronunciada: “¿Y qué hace el mundo con los huesos quebrados de los míseros?”, reflexión que finaliza con una conclusión dolorosa en un gesto amargo: “Es tan absurda la comedia cotidiana”.

La escritora Mónica Cazón ha publicado en una antología un texto referido también al tema femenino en relación con su pareja.

#### **PRINCIPE AZUL**

Es de noche y la tormenta dentro de casa ha terminado. No quiero moverme y apenas respiro esperando que Julián se duerma, como siempre. Mi cuerpo machucado a golpes es un quejido. Cierro los ojos y lentamente me acerco a besarlo. Todavía sueño que, con el beso de una mujer, los príncipes golpeadores se convierten en sapos (Mónica Cazón, *En las Tierras de David*).

Desde la primera persona la voz narradora da cuenta de su estado de desolación y dolor con adjetivaciones que indican su padecimiento como “cuerpo machucado a golpes”, “príncipes golpeadores” que se opone a beso de una mujer para definir las diferentes actitudes y la violencia, la denuncia callada, el padecimiento femenino frente a la agresión, que se define en su reiteración: “como siempre”. El título, de manera irónica, alude al sueño infantil de las niñas y el cuerpo del relato señala el engaño y la simulación

La escritora jujeña, Ildiko Nassr registra algunos textos que tienen como personajes a niñas que solicitan ayuda a sus madres porque en algunas circunstancias han actuado con inocente crueldad. En otro, advertimos la angustia por la ausencia como en el siguiente texto:

### **TRISTEZA INFINITA**

Le cambiaron la cunita verde por un cajón blanco.

(Ildiko Nassr, *Placeres cotidianos*, 2007)

El texto que incluimos consta tan solo de una línea y el final y paratexto nos indican la finitud de la vida. La adjetivación en singular posiblemente alude al dolor de la madre en la inmensidad de su tristeza, mientras “cunita verde” y “cajón blanco” hacen alusión al bebé rodeado de una vegetación verde, como un modo de nombrar su pobreza e intemperie, mientras el cajón blanco indica su vida inocente.

Una escritora tucumana que reside hace décadas en Salta cuenta con el texto siguiente en una antología.

### **EL CENTRO DE LA ESCENA**

Todas las miradas se dirigían hacia mí. A mi boca, a la baba que caía sobre la alfombra de aserrín. Nadie quería ver el cuerpo desangrándose a mi lado. El esfuerzo me había dejado exhausto y mi pelaje era una masa revulsiva. Ahora el esperado tiro y sanseacabó (Raquel Guzmán, *En las tierras de David*).

La historia narrada desde la primera persona nos enfrenta a un momento de violencia en que un personaje no humano declara la agresión con un cuerpo desangrado en un acto de violencia y exterminio. La referencia al pelaje da cuenta de un acto bestial y con ello nos conduce a la desigualdad de la pelea en la que triunfa el más fuerte y poco importa un final previsible que señala doble corte de vidas. Esfuerzo, pelaje, cuerpo abatido y sangrante son núcleos en este relato en que la violencia se indica con escasos semas, altamente denotativos, un final de horror. A propósito de esta

temática, la escritora argentina Mariana Enríquez señala en una entrevista que el terror alcanza visibilidad en la época actual y se acentúa en las relaciones humanas, problemas sociales, momentos históricos porque el terror argentino se desprende de la tradición gótica y se fusiona con lo político, la historia y los elementos sociales. El microrrelato con su breve cuerpo y sus silencios es capaz de registrar y echar a andar nuevas historias, no callar. Podríamos agregar también que el narrador del noroeste argentino no se libera de los acontecimientos sociales más bien los integra a su material de ficción.

### **Bibliografía**

- Alurralde, C. A. (2013). *Obra narrativa*. Fondo editorial de la provincia de Salta.
- Lagmanovich, D. (2009). *Historias del Mandamás*. Buenos Aires: Macedonia.
- Massara, L. (2021). *Cuadernos de Penélope*. La aguja de Buffón ediciones.
- Mopty, A. M. (2022). *En las tierras de David*. (Antología de microrrelatos). Tucumán: La aguja de Buffón.
- Nassr, I. (2017). *Placeres cotidianos*. Macedonia Ediciones
- Porta, E. (2014). *Del lado de los tarcos*. INSIL, U.N.T.

# **CUERPO Y TERRITORIO: Literaturas del presente**

## **“Porque al fin soy quien deseo ser”: poética de una voz femenina en un poema de *Poemas del maravilloso ritual* de Silvia Camuña**

María del Mar Herrera

El Colegio de San Luis, A. C.- México

[mariadlmarherrera@gmail.com](mailto:mariadlmarherrera@gmail.com)

*Cuando lee o estudia, el lenguaje comienza a llamarla en gemidos de secreto: –¡Yo te voy a salvar! –le dice y ella de prisa se sube en eles de plata, eles de Lejanía, de Lejos.*

(Silvia Camuña, *Relato en son para Mala*, 2013)

Palabras clave: poética, mujer, cuerpo, lenguaje

Key words: poetics, women, body, language.

### **Resumen**

Silvia Camuña es una escritora tucumana contemporánea que comenzó su labor creativa y publicación de sus escritos a muy temprana edad. Desde entonces, conjugó su trabajo escritural con sus estudios universitarios y, luego, con la docencia. Su obra está compuesta por textos de géneros diversos: novela breve, cuento, microrrelato, teatro, guion cinematográfico y poesía. Este trabajo constituye un acercamiento a la obra lírica de Camuña con la intención de dilucidar su quehacer poético; por ello resulta trascendental entender que lo que el poema comunica es la vivencia íntima de un sujeto creador femenino que se asume como “ser en el mundo” y exterioriza su percepción por medio de la palabra, es decir, el lenguaje. Para el análisis he seleccionado un poema del libro *Poemas del maravilloso ritual* (2018), que a mi parecer conjuga ciertos elementos (búsqueda interior, identidad existencial, crisis del ser mujer, encrucijada entre el decir/no decir, tensiones éticas y estéticas, corporalidad en conflicto, autopercepción de creadora, etcétera) que constituyen su poética y que están presentes en la completud de su obra y no sólo en la lírica.

### **Abstract**

Silvia Camuña is a contemporary writer from Tucuman who began her creative work and publication of her writings at a very early age. Since then, he has combined his writing work with his university studies and, later, with teaching. His work is made up of texts from various genres: short novel, short story, micro-story, theater, film script and poetry. This work constitutes an approach to Camuña's lyrical work with the intention of elucidating his poetic work. For this reason, it is transcendental to understand that what the poem communicates is the intimate experience of a female creative subject who assumes herself as a "being in the world" and externalizes her perception through words, that is, language. For the analysis I have selected a poem from the book *Poems of the wonderful ritual* (2018), which in my opinion combines certain elements (inner search, existential identity, crisis of being a woman,

crossroads between saying/not saying, ethical and aesthetic tensions, corporality in conflict, self-perception of creator, etc.) that constitute her poetics and that are present in the completeness of her work and not only in the lyrics.

### **Escribirse e inscribirse: ser mujer, poeta y regional**

Quizá el acercamiento crítico a un poema sea uno de los desafíos cognitivos más difíciles de emprender para un estudioso de la literatura debido al juego con el lenguaje y sus significantes que los poetas plantean en sus obras. En el poema el lenguaje se desautomatiza y el universo de significantes desplegados es capaz de conducirte a lugares inimaginados, incluso, en ocasiones, derivar en incompreensión absoluta. El gesto poético de la escritura, entonces, da cuenta de la experiencia y de la forma de percepción de sí y del mundo que un sujeto lleva a la palabra. De ahí que poner el acento en el lugar de la enunciación del artista, en el *hic et nunc* que toda escritura tiene implícito resulta un elemento clave, pues permite interrogar al poema en un intento de comprender la experiencia vivida y comunicada por el yo poético a través de la escritura.

Este trabajo constituye un intento de acercamiento a la obra lírica de poetisa tucumana contemporánea, Silvia Camuña (1971), con el afán de desentrañar su quehacer poético, es decir, su autopercepción como creadora y transmisora de experiencias, búsquedas, inquietudes y sentires. Por ello, resulta trascendental para este análisis entender que lo que el poema comunica es la vivencia íntima de un sujeto creador femenino que se asume como “ser en el mundo” y exterioriza su percepción por medio del lenguaje. De esta manera, el sujeto lírico se vuelve “un punto de convergencia para la organización de la forma, el espacio de referencia, la tonalidad y un ethos escritural a partir de un contexto específico” (Palma, 2015, p. 41).

Silvia Camuña es una escritora con fuerte presencia en el campo literario y cultural local. Comenzó su labor creativa desde muy temprana edad y publicó sus primeros escritos siendo aún una adolescente. Desde entonces, conjugó su trabajo escritural con sus estudios universitarios y, luego, con la docencia<sup>1</sup>. Su recorrido por la literatura

---

<sup>1</sup> Silvia Camuña es profesora en Letras y trabaja dictando clases en escuelas secundarias de la provincia de Tucumán. Es una ferviente promotora de la lectura -de literatura, sobre todo- y también de la escritura creativa, pues desea “sembrar en sus alumnos la palabra creadora”. A raíz de esto, creó junto a sus alumnos de una escuela en contexto de marginalidad una revista: “VillaBom” (2005-2011). También publicó fanzines con producciones de participantes de sus talleres literarios (la mayoría de quienes acuden a estos talleres son jóvenes en conflicto con la ley).

es muy prolífico y su obra<sup>2</sup> está compuesta por textos de géneros diversos como novela corta, cuento, microrrelato, teatro, guion cinematográfico y, por supuesto, poesía. Su gran desempeño autoral la ha hecho acreedora de varios premios y reconocimientos tanto a nivel nacional como regional.

Al pertenecer a un lugar que geográficamente se encuentra alejado del centro del país, la obra de la autora además de enfrentarse a las dificultades típicas de una obra que pretende salir al mundo para que se conozca -cuestiones editoriales, promoción y difusión, instalación en el campo cultural, recepción y circulación, etcétera-, debe sortear la vicisitud de ser *regional*, es decir, de un contexto de producción que no es el dominante. Durante mucho tiempo, la literatura argentina estuvo enmarcada en la antinomia Centro (Buenos Aires) *versus* Periferia (interior), por lo que sólo se prestaba mayor atención a aquella literatura que se producía y circulaba en Buenos Aires y la “otra”, la que no era del centro, llamada “literatura regional” o “de segunda clase”, no se estudiaba debido a su restringida circulación. Esto, tal y como lo propone Nilda Flawiá de Fernández: “habla de un solo centro y de muchas periferias” (2011, p. 20), las cuales se caracterizan por sus discursos regionales y sus derivaciones tales como el nativismo, localismo y costumbrismo. Consideraciones limitantes que de a poco van erradicándose; pero que aún hoy continúan vigentes.

En un intento de mostrar la evolución de la historia literaria argentina y de anular percepciones que impiden apreciar la diversidad de su literatura, Pedro Luis Barcia plantea que toda literatura es regional y posee un sentido *glocal*, esto es, pensar localmente y actuar globalmente. En este sentido, coincide con el crítico cuando afirma que la literatura regional no es aislacionista, sino integradora y que “literatura regional es el nombre verdadero de la literatura, porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región. Ahonda en el suelo del hombre y con ello se universaliza” (Barcia, 2004, p. 43). En consonancia con Barcia, Pablo Heredia asegura que todo texto es regional ya que registra, explícita o implícitamente, significados de alguna cultura diferenciada (1994, p. 13). Por su parte, Alicia Poderti reafirma lo propuesto por los estudiosos cuando dice que “la relación literatura-región se hace palpable en el complejo juego de combinatorias espacio-temporales que determinan

---

<sup>2</sup> Gran parte de la obra de la autora se encuentra reunida en el repositorio digital del INVELEC de acceso libre y gratuito: Disponible en <http://repositorio.invelec-conicet.gob.ar/browse?type=author&value=Camu%C3%B1a%2C+Silvia>



la emergencia del hecho estético en una sociedad” (2020, p. 11). En esta perspectiva de *glocalidad* es donde ubico la creación literaria de Silvia Camuña.

Además de la disyuntiva capital-provincia, la obra de la tucumana se posiciona en otra dicotomía: la de la creación masculina *versus* la femenina, donde la primera prevalece sobre la segunda. Es sabido que históricamente la literatura estuvo reservada a los hombres; sin embargo, las mujeres lograron abrirse paso y se impusieron con su escritura en el campo cultural y literario tanto nacional como regional. Que las mujeres pudieran acceder a este mundo exclusivamente patriarcal “no se trata de una moda pasajera, sino de un hecho irreversible, resultado de hondos cambios históricos, culturales y sociales que van confiriendo a la mujer cada vez mayor presencia” (Acevedo, 2007, p. 10). A esto se suma que el auge de la escritura femenina nada tiene que ver con la calidad de sus obras, sino con la necesidad de enunciar y visibilizar percepciones del mundo antes imposibilitadas, postergadas o marginadas. Darles su lugar y reconocer su arte es un gesto que el mundo artístico literario les debe a las escritoras.

Las primeras autoras regionales del noroeste argentino de las que se tiene noticia son mujeres que nacieron a principios del siglo pasado como Zulema Usandivaras de Torino, Juana Manuela Gorriti, Sara Solá de Castellanos, Emma Solá de Solá, Ariadna Chaves, entre otras. Sus escritos se encontraban sujetos a normas impuestas por el varón dominante del campo intelectual del momento. Si bien la mujer tenía acceso a la escritura creativa debía atenerse a los formatos y temas forzados que generalmente se abocaban al campo religioso (adoraciones a vírgenes o santos) o a aquello que era considerado “apropiado” para la mujer (la casa, la maternidad, su rol de buena esposa, etc.).

Con el correr de los años, dichas imposiciones se flexibilizaron y la mujer ha logrado ganar terreno; sin embargo, el canon que rige actualmente en el NOA es exclusivamente masculino. Camuña es consciente de esta realidad y decide desde esa marginalidad tanto darse como reclamar su lugar, pues como dice Osvaldo Aguirre al recuperar la idea de Saer de que toda tradición está hecha por marginales, “el margen es el espacio de contornos imprecisos, de cruce y mezcla de los discursos, el sitio a veces estigmatizado como antipoesía. En el margen la poesía circula en el magma de las hablas y las escrituras desjerarquizadas, y vuelve a hacerse sus preguntas fundamentales” (2010).

Ahora bien, para acercarme a la obra lírica de Silvia Camuña he seleccionado el poema 1 de la sección “Poemas del maravilloso ritual” de su libro homónimo publicado en 2018, que a mi parecer conjuga muchos de los elementos que constituyen su poética y que están presentes en la completud de su obra, no sólo en la lírica, sino también en la narrativa y la dramática. En este poema, la autora deja ver su búsqueda interior de identidad existencial y pone de manifiesto la encrucijada entre el decir/no decir en la que se encuentra. Hay un predominio de las dimensiones subjetivas y privadas que se enuncian a través de un lenguaje cotidiano cuyas combinaciones significativas, a veces, carentes de sentido, traslucen esa tensión entre decir/no decir. Además, hay una fuerte presencia del ser que se siente y reconoce como mujer creadora, donde el cuerpo es el medio a través del cual se manifiesta lo que se percibe. ¿Qué nombra su poesía, entonces? La inscripción de la poetisa como mujer y creadora en el mundo. El yo lírico se asume femenino y desde allí enuncia su relación con el lenguaje, desata los nudos que le impiden decir, postula inquietudes y, finalmente, converge en la aceptación de convertir lo vivido en una experiencia que posibilite nuevos vuelos creativos. Para mostrar esto, analizaré en el poema seleccionado los elementos textuales que me permitan demostrar dicha percepción y quehacer escritural que posibilitan que la poética femenina de la tucumana trascienda el poema y el género lírico para manifestarse también en su demás obra.

**“¿Dónde la palabra/ que invade mi vacío?”<sup>3</sup> Ser femenino entre el decir y el no decir**

Si bien es cierto que Silvia Camuña incursiona en casi todos los géneros literarios, para ella “la poesía es su género” porque es lo que más escribe. Siente que la poesía es parte de su ser y cada vez que habla sobre ésta refiere una frase del poeta santafesino Paco Urondo con la que dice identificarse: “Cuando empecé a escribir poesía sentí que alguien silbaba a lo lejos, luego, a medida que seguían llegando los textos, el silbido estaba más cerca y un día supe que el que silbaba era yo”<sup>4</sup>.

*Poemas de maravilloso ritual* (2018) es una colección que reúne textos de la poetisa tucumana que fueron escritos en diferentes momentos de su vida. El poemario está

---

<sup>3</sup> Versos tomados de: Silvia Camuña (2018). “La boda roja”. En *Poemas del maravilloso ritual*. Buenos Aires: Huesos de jibia.

<sup>4</sup> Palabras de la poetisa extraídas de una entrevista que dio al Ente Cultural de Tucumán por la reciente publicación de un nuevo poemario: *Cornucopia*. Recuperado de: <https://enteculturaltucuman.gob.ar/entrevista-a-silvia-camuna/> [Consultado el 3 de mayo de 2021].

organizado en seis secciones: “Recuerdos del erial”, “Poemas del maravilloso ritual”, “Los ojos del espejo”, “Procesión”, “La silente oración” y “La boda roja”. Resulta interesante destacar que los nombres de cada uno de los apartados en los que se divide el libro constituyen un indicio que ayuda a sostener la hipótesis planteada, pues tenemos palabras como “recuerdos”, “ritual”, “espejo”, “procesión”, “silente” y “oración”, todas vinculadas al proceso vivencial de la escritura, es decir, a la experiencia de la conciencia creativa con la palabra como dadora de identidad. Los textos de poemario son, a la vez, todo lo que dicen y lo que no dicen, pues el silencio tiene una gran presencia en ellos. La poeta nos invita a emprender nuestro propio ritual.

Asimismo, hacen referencia a esto la dedicatoria y el epígrafe que cita *Lenguaje y silencio* de George Steiner. A lo que se adiciona las ilustraciones de la tapa que muestran dos cascos de traje de buzo de profundidad en los que al fondo del visor aparecen flores de un árbol típico de Tucumán, el lapacho, guiños que para mí sugieren, por un lado, el *hic et nunc* de la poetisa y, por otro, su relación profunda con la escritura metaforizada en un sumergirse o bucear en las profundidades del mar.

Los poemas aquí contenidos, dice Valeria Mozzoni, nos invitan a un recorrido por el camino de la vivencia íntima de una voz femenina profunda y emancipada que trasciende lo personal para hacerse universal (2018, p. 239). El poema seleccionado para el análisis es el número 1 de la sección “Poemas del maravilloso ritual” (Camuña, 2018, pp. 19-20) que da nombre al libro. Dicha sección está compuesta por cuatro poemas que representan ese “ritual” que significa la escritura para el yo poético femenino, ceremonia sagrada que convierte la palabra poética en el ser dicente y que puede experimentarse y revivirse por medio de la lectura. Intuyo que se eligió el homónimo de esta sección para nombrar el poemario, porque cada uno de los apartados que lo componen vislumbran esta transición de la escritora por el rito ceremonial del lenguaje.

Antes de adentrarme en el análisis textual es importante aclarar que la tucumana no se reconoce parte ni inscribe a ninguna corriente, generación o tradición literaria en particular. Sin embargo, algunos rasgos distintivos de sus poemas me permiten acercarla a dos momentos claves de la historia de la poesía hispanoamericana. Por un lado, por su estética formal disruptiva y rupturista en la que predomina el uso del verso libre sin rima y una disposición estrófica deliberada; por la aparición de algunos neologismos y por llevar, a veces, al extremo los juegos con el lenguaje hasta el punto de tornarlo difícil de entender, es que sus textos se acercan a la vanguardia, aunque

sus temas no persigan una militancia político-social o la lucha de ideologías grupales. Por otro lado, su intención clara de comunicar una experiencia íntima, de reconocer su subjetividad de mujer y de poner en el centro al yo que no es uno cualquiera, sino un yo femenino que representa la voz marginada de la mujer, la ubican, claramente, dentro de las poéticas intimistas contemporáneas.

Ella, en algunas entrevistas, dice ser hija de autoras y autores por los que su transitar poético y creativo se ha visto influenciado. A nivel internacional, reconoce a César Vallejo; mientras que a nivel nacional destaca a Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Berta Singerman y Ariadna Chaves -escritora tucumana-. Además de los referidos por autora, yo encuentro su poética cercana a la de escritoras como Ida Vitale, Idea Vilariño, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Susana Thénon que son algunas de las que configuran los cimientos escriturales del yo femenino en el cono sur.

El poema 1 presenta rasgos formales que lo acercan a las poéticas vanguardistas y contemporáneas: verso libre, sin rima, disposición estrófica heterogénea -hay estrofas de dos, cinco, seis y ocho versos- y metro variado -se encuentran versos compuestos por una sílaba como otros conformados por diez-. Resulta evidente que la forma que elige la poetisa para sus textos es deliberada, representa una subversión a la norma y expresa su deseo de manifestar libremente su conciencia creativa.

El verso con el que se abre el poema enuncia una sentencia afirmativa que ofrece una interrupción abrupta de algo que, al parecer, tenía cierta continuidad: *El hilo se cortó* (v.1). Verso breve y contundente que tiene la función de anunciar un quiebre. La enunciación nos pone frente a un hecho que por efecto de la acción va a verse dividido, separado. Aquí la palabra “hilo” refiere al acto de escribir que se ha interrumpido. Todavía no hay presencia explícita de la sujeto que enuncia, sólo se nombra un hecho acontecido. El sentido del verso inaugural se completa con los cuatro versos que le suceden: *Las palabras se cortan / al llegar a la cornisa/ y caen ondulantes sobre / nubes o fuegos* (v. 2-5). Ahora, ya no es sólo el “hilo” el que se corta, sino también las palabras; éstas constituyen ese hilo de continuidad de la escritura que se ve afectada por la división abrupta de un corte. Se vislumbra la tan conocida metaforización del texto como tejido. Escribir es tomar el hilo de las palabras y tejerlas en pos de una creación única y personal. El sentido que aquí intenta construirse no debe perderse de vista, ya que la idea del “tejido” se encuentra íntimamente ligado con la mujer, pues tejer se considera un oficio femenino.

En esta imagen, la interrupción de la escritura no se produce en un momento cualquiera, sino cuando las palabras han llegado a la cornisa, es decir, a la cima saliente del proceso, al tope y, desde allí, “caen” suaves de un lado a otro en forma de ondas sobre “nubes o fuegos”. El movimiento se puede sentir. Los lugares donde azarosamente caen las palabras son diametralmente opuestos, pero no irreconciliables: las “nubes” representan el cielo, la gloria, lo celestial; mientras que el fuego la tierra, lo mundano, lo sexual. En esta oposición también se presenta la dualidad vida/muerte.

En los versos que siguen, la voz de la yo lírica aparece y expresa su imposibilidad de acción frente a la caída inexorable de las palabras: *No sé seguir las: / giro y me marchó / por el camino de las manos* (v. 6-8). El discurso de la sujeto se hace “habla”, comunica en primera persona su impedimento y su decisión de dar la espalda a las palabras e irse. El tránsito que decide emprender es incierto. Por primera vez, ligado al acto de escribir se enuncia la corporalidad de la sujeto, las manos representan el medio físico y material que posibilitan la escritura ante la que el yo se ve imposibilitada. En la siguiente estrofa, la corporalidad del yo cobra protagonismo. En la primera estrofa el centro está puesto en el acto de escribir; pero aquí lo más importante es el yo que se reconoce mujer y cuenta su experiencia con el proceso de crear con la palabra. Su vivencia no es sólo intelectual, sino corporal: *Mi cuerpo ha rebasado / su posición de crear. / Desconocida de mí* (v. 9-11). La sujeto es consciente de que la escritura y la palabra la trascienden, la imposibilitan, no puede crear, porque su cuerpo está más allá de esa posición y ella no se reconoce. Se siente extraña y su cuerpo se lo transmite. Ante el desconocimiento de sí se pregunta: *¿debo acaso cubrir las letras / como el estiércol mágico / del silencio?* (v. 12-14). La incertidumbre, la lleva a plantearse la posibilidad de no continuar con la escritura y poner ante él su opuesto: el silencio. Un silencio que es más dicente que la misma palabra y, por eso, lo describe como “estiércol mágico” una metáfora bastante peculiar para decir que el silencio es abono. El yo lírico femenino se sabe en una encrucijada entre el decir y el no decir; “siempre a los *tironeos* con el lenguaje”, dice la autora.<sup>5</sup>

La paradoja con la que la yo inaugura la estrofa que sigue enuncian la revelación, manifiestan lo que se pospone desde el inicio del poema: *Soy/ sin decir ni siquiera la*

---

<sup>5</sup> A lo largo de mi trabajo recurriré a explicaciones que Silvia muy amablemente me dio en una entrevista personal que tuvimos hace un tiempo a raíz de mi interés en estudiar su obra.

*que fui* (v. 15-16). A pesar del silencio ante el que cree estar sumida por la imposibilidad del decir, ella simplemente es. Este verso de una sola palabra es trascendental y contundente, pues deja ver la autoconciencia que la sujeto asume, la cual se intensifica y reafirma cuando más adelante dice: *¡Tengo el mundo y sus rodillas/ contra mí!* (v. 20-21). La presión que siente es del tamaño del mundo al que lo dota de humanidad al ponerle rodillas que son la que la limitan, la coartan, censuran su decir. Nombrar la parte por el todo y convertir a la sociedad en “el mundo” le dan mayor fuerza e impacto al poema. La consecuencia de la resistencia que se le presenta es callar, porque no le conviene hablar: *Entonces no decir/ porque decir fue fundar/ y luego echar a morir* (v. 22-24). En estos versos, continúa acentuándose la idea de permanencia en un lugar intermedio, entre la necesidad del decir y no decir, exterioriza esa experiencia donde el lenguaje parece haberla alcanzado, le dio las palabras justas para decir; pero tenía miedo de hacerlo por la presión externa y porque sentía que decir era echar a morir la vivencia, darle fin. Sin embargo, aunque todo la conduce al no decir, ella decide hablar y, por eso, los versos que siguen: *Solo digo: nalga de pan. / Digo: diente de sí. / Sílabas pálidas/ como yo desnuda/ sin la enagua del pez* (v. 25-29). La escritura es el modo de exorcizar aquello que la atormenta, el medio para descubrir lo que ha sido, es y será. La consciencia escritural de su ser es la que la salvará. Lo que dice parece no tener sentido; pero eso no importa, porque lo único relevante para ella es el poder decir. Las palabras son las que la visten, sin ellas se siente desnuda, despojada de su ser. El acto de enunciar es lo que le otorga entidad a la yo, lo que le da existencia frente a la imposibilidad de comunicar. Entonces, no interesa si lo que dice no tiene sentido, al final, las palabras son arbitrarias, y ella lo único que desea es no perder esa comunicabilidad que le ha sido otorgada por el lenguaje. De ahí sus expresiones “nalga de pan” y “diente de sí”. Nótese como nuevamente la materialidad corporal se hace presente.

Una vez que la escritura le ha sido dada, ella se siente poderosa y capaz de todo. La mujer crea a partir de su experiencia: *Soy la dueña de la cúspide / y mis manos encienden luna fogata en el mar* (v. 30-32). Aquí, además de reconocerse y aceptarse, vuelve a dos elementos con los que abre el poema “la cornisa” y “las manos” sólo que lo que allá se planteaba como inasible, acá ya es dominado. La yo lírica conquistó la “cúspide” -léase lenguaje- y, ahora, sus “manos” son capaces de crear hasta lo imposible, tal como “encender una fogata en el mar”. Se despojó del silencio para asirse en el decir. Aparecen, de nuevo, los juegos de oposición y la corporalidad. En

los versos que suceden, se reafirma y constata la identidad diciente alcanzada: *Soy tenazmente desnuda/ para el odio/ para el amor, / desnuda con huesos de oro / con piel de ternero azul* (v. 33-37). La desnudez vuelve a hacerse presente; pero ya no es desnudez del lenguaje, sino del sentimiento. En este momento de la interpretación se puede hipotetizar dada a la fuerte presencia de la corporalidad que la relación de la yo poética con el lenguaje/escritura es un acto que linda con lo erótico.

Finalmente, el poema se cierra con una sujeto que se ha transformado y termina convirtiéndose en un ser diferente al del inicio. El camino recorrido le permitió aprehender el lenguaje y convertirse en él: *En la comisura del viento/ la fogata arde / porque al fin soy / quien deseo ser* (v. 38-41). La escritura, por fin, se hizo en ella. Ella es la palabra y la palabra es ella, ese es su refugio y lo único que tiene. Afuera sólo queda la muerte, porque ella ha alcanzado su completud. La muerte sería sólo un gesto más, simple, cercano, que la develaría en su identidad del presente. Su fuego interior arde, aunque afuera haya viento nada va a poder disipar su descubrimiento y conquista. La escritura es el único quehacer que le queda, por ello, mientras escriba podrá construirse como una sujeto cuya identidad deviene en un ser creador que experimenta en y con el lenguaje.

De esta manera, en el poema se percibe la problematización de la sujeto que se despoja de todo para constituirse en la escritura como un ser velado, que no puede ser asido, puesto que se transforma en sujeto de lenguaje. La escritura es el medio que le permite transformarse y tomar conciencia; mientras el cuerpo constituye la materialidad a través de la cual la sujeto siente su experiencia. En este sentido, la escritura se convierte en el vehículo de creación que le permiten ser mujer y poetisa en el mundo. Finalmente, en la conjunción de estos elementos tan disímiles radica su poética que creo se vincula estrechamente con su experiencia vital, donde la noción de escritura constituye una manera de hacerse y reconocerse mujer habitante de este mundo patriarcal.

## **Bibliografía**

- Acevedo, R. L. (2007). Prólogo. En *17 Narradoras Latinoamericanas*. (pp. 10-16). Buenos Aires: Aique.
- Aguirre, O. (2010). La tradición de los marginados. *La biblioteca de Marcelo Leites*, (11 de abril). Disponible en: <https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2010/04/la-tradicion-de-los-marginales.html> (Consultado el 04 de mayo de 2021).

- Barcia, P. L. (2004). Hacia un concepto de la literatura regional. En G. Videla de Rivero y M. E. Castellano (Eds.). *Literatura de las regiones argentinas*. (pp. 24-58). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza-Argentina.
- Camuña, S. (1998). *Miskimina*. Tucumán-Argentina: Gráfica Rain.
- (2013). *Relato en son para Mala*. Tucumán-Argentina: Culiquitaca.
- (2013). *Clademira y el vuelo*. Tucumán-Argentina: Culiquitaca.
- (2018). *Poemas del maravilloso ritual*. Buenos Aires: Huesos de jibia.
- Ente Cultural de Tucumán. (s/f). Entrevista a Silvia Camuña por la publicación de su nuevo poemario. *Cornucopia*. Disponible en: <https://enteculturaltucuman.gob.ar/entrevista-a-silvia-camuna/> (Consultada el 3 de mayo de 2021).
- Flawiá de Fernández, N. M. (2011). Qué leemos. Cómo leemos. Reflexiones sobre canon literario, organización y transmisión de literatura. En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (dir.<sup>as</sup>). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (pp. 17-22). UNJu, Jujuy-Argentina.
- Heredia, P. (1994). *El texto literario y los discursos regionales. Propuesta para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Córdoba-Argentina: Argos.
- Medrano, A. (s/f). La escritura íntima ¿sin fronteras? Región y erotismo. En *Clademira y el vuelo y Relato en son para Mala de Silvia Camuña*. TRABAJO INÉDITO.
- Mozzoni, V. (2018). "Reseña de libro: *Poemas del Maravilloso ritual* de Silvia Camuña". *Humanitas*, núm. 37, p. 239. Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, Tucumán-Argentina, Disponible en: [https://drive.google.com/file/d/1TqzewlX0clRqe2m4tRssaEpKln1TqnJx/view?fbclid=IwAR0S42ghpLrOPpYGIzaPZycisV4WLyVgesZoqH2k-\\_7\\_KLVLSrthOdKOduohttps://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_006.pdf](https://drive.google.com/file/d/1TqzewlX0clRqe2m4tRssaEpKln1TqnJx/view?fbclid=IwAR0S42ghpLrOPpYGIzaPZycisV4WLyVgesZoqH2k-_7_KLVLSrthOdKOduohttps://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_006.pdf) (Consultado el 2 de mayo de 2021).
- Palma Castro, A. (2015). El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández. *Valenciana*, núm. 16, pp. 37-55.
- Poderti, A. Regiones literarias y regiones históricas. En *Historia socio-cultural de la literatura del noroeste argentino*. (pp. 10-14). Colonia: Siglo XX, s.l.



## Fantasmas mutilados del organismo social: corporalidades despedazadas y atomización de la sociedad en Luciano Lamberti

Alfonsina López

Universidad Nacional de Córdoba

[alfonsina.lopez@mi.unc.edu.ar](mailto:alfonsina.lopez@mi.unc.edu.ar)

Palabras clave: corporalidad, atomización, neoliberalismo, marginalidad

Key words: corporality, atomization, neoliberalism, marginality

### Resumen

En su cuentística, Luciano Lamberti representa al cuerpo como *locus* de mediación entre una privacidad alienada y una exterioridad amenazante, marcada por la descomposición del aparato neoliberal: mediante personajes extraviados, solitarios y *outsiders*, sus relatos muestran a lo privado como sitio de la herida, la mutilación de la personalidad, la reclusión fantasmática de un cuerpo social signado por la atomización. A través de presencias terroríficas y ominosas, sus cuentos exponen una galería de corporalidades despedazadas y seres más allá de la muerte, que manifiestan el acto de deshabitar un mundo marcado por la exclusión económica, la periferia y la monstruificación. A partir del análisis de varios cuentos de *El loro que podía adivinar el futuro* (2012) y *La casa de los eucaliptus* (2017), exploraremos cómo el cuerpo personal funciona como metonimia de un organismo público enajenado por acciones neoliberales macro que imprimen en la sociedad sus marcas destructoras: de este modo, lo individual se vuelve modo de explorar los mecanismos del triunfalismo liberal de los 90 y cómo convirtieron a los sujetos en espíritus bestiales en las orillas del interior del país. Así, la catástrofe corporal, lo ominoso y terrorífico de estos cuerpos permite mostrar el impacto sobre otredades excluidas y alteradas por procesos de descomposición comunitaria.

### Abstract

In his stories, Luciano Lamberti represents the body as a locus of mediation between an alienated privacy and a exterior marked by the predominance of neoliberalism: through astray, lonely and outsider characters, Lamberti's narratives show the intimate space as a wound, the place where the mutilation of personality takes place and the social organism is reduced to a ghostly, atomized state. His books display terrifying and ominous presences, a gallery of shattered corporalities and beings beyond the realms of death: creatures who vacate a world destroyed by economic exclusion and the monstrification of marginalized populations. Through the analysis of stories of *El loro que podía adivinar el futuro* (2012) and *La casa de los eucaliptus* (2017), we will how Lamberti uses the individual body as a metonymy of the destruction of the social body: in this way, individual life becomes a method to explore the mechanisms of neoliberal triumphalism —established in Argentina and South America in the 1990s—, as well as the marginalization of populations in the inner parts of the country. As a result, bodily catastrophe and horror literature become a tool to expose the decomposition of subaltern communities in his books.

Quisiera comenzar esta ponencia con una cita del artículo “Cuerpos, territorios y gubernamentalidad neoliberal. Miradas sobre los regímenes extractivistas desde la epistemología feminista” (2020) de Álvaro y Díaz. En este texto, se brinda una definición del neoliberalismo -y de su impacto en la nación argentina-, en tanto auténtico proceso de moldeamiento de subjetividades o forma de erigir e instalar significados a nivel social:

[se trata de] la permanente construcción de un sentido común capaz de generar las ‘condiciones de aceptabilidad’ de un modo de vida caracterizado por la explotación ilimitada de la naturaleza, el ensimismamiento individual, la producción de indiferencia (Mbembe, 2016) y, con ello, la naturalización del dolor social (Álvaro y Díaz, 2020, p. 257).

En otras palabras, este párrafo busca desarticular la visión del neoliberalismo como una simple forma de mercado o una dinámica económica (trans)nacional: en su lugar, los autores postulan al sistema neoliberal como una **matriz** creadora de subjetividades, un molde generador que produce sujetos de extracción con fines de beneficio económico. Y, con ello, “nuevas formas de violencia, saqueo, subalternización y exterminio” de cuerpos y territorios colonizados (2020, p. 253). En este sentido, podría decirse que estos procesos económicos inauguran una corpopolítica o, de forma más amplia, una **necropolítica**: en palabras del pensador camerunés Achille Mbembe, se ponen en marcha “lógicas actuales de la violencia y de la explotación extractiva a escala planetaria”, que relegan a sectores de la población mundial a un estatus residual (2020, p. 258). De esta forma, el neoliberalismo inaugura una biopolítica de la muerte, “un proceso de mercantilización, explotación y reificación de los cuerpos... la creación de mundos de muerte... [y] la conversión de ciertos grupos de la población en muertos vivientes” (2020, p. 258).

En esta clave necroeconómica de negación de vidas concebidas como sacrificables, de cuerpos fraccionables y destruibles, se ponen en juego muchas de las narraciones de la llamada Nueva Narrativa Argentina: en la perspectiva de Elsa Drucaroff (2011), se trata de formas literarias que -desde un locus socio-económico e histórico posterior a la crisis del 2001- se construyen como espacio de cuestionamiento y puesta en crisis de conceptos instaurados durante la década del triunfo neoliberal. Entonces, a partir de narrativas heterogéneas que se colocan más allá o más acá de la denuncia social,

esta literatura indaga en nuevos puntos de vista, en modos diversos de vincularse al tejido social y a corporalidades atravesadas por el extractivismo económico: una línea plurifocal donde podemos encontrar la producción cuentística de Luciano Lamberti. En su escritura, este autor utiliza el género del terror para plasmar la desertificación neoliberal del interior del país, la reducción de las zonas periurbanas a un estatus suplementario-prescindible y la conversión de pueblos enteros en zonas de negación de la vida y “gestión necropolítica” (2020, p. 258).

De este modo, al exhibir el sacrificio de la vida humana desde un abordaje sobrenatural, sus cuentos manifiestan la desintegración cultural de los años 90, las tensiones entre capital y vida, el día a día de sujetos subalternizados que sufren en sus cuerpos la atomización del organismo social. En esta línea, la escritura de Lamberti puede definirse como una **exhibición corropolítica** de los efectos del extractivismo neoliberal y la consecuente destrucción de las condiciones de habitabilidad del país: en sus relatos aparecen corporalidades invisibilizadas, periféricas y *outsiders* que reflejan la violencia, la negación simbólica e institucional, la ruptura de cuadros familiares, locales, geográficos. Como se muestra en los libros *El loro que podía adivinar el futuro* (2012) y *La casa de los eucaliptus* (2017), el cuerpo terrorífico funciona como instancia reveladora o herramienta para metonimizar un proceso económico mayor, instalado en el Cono Sur a partir de la década de los 70: característica que exploraré en los cuentos “Perfectos accidentes ridículos”, “Acapulco” y “Los caminos internos”, con el fin de exponer tanto la perspectiva corpo-terrorífica de Lamberti como el modo en que, en su narrativa, se articula una denuncia a la explotación y marginalidad suscitada por el neoliberalismo en Latinoamérica.

### **“Perfectos accidentes ridículos”: Ruptura propia, mutilación universal**

Una de las características discursivas centrales del sistema neoliberal es la postulación del proceso económico como parte de un **telos**, una constante de progreso que traerá la prosperidad: desde este constructo significativo, los efectos negativos de la liberalización económica pueden ser concebidos como un accidente, un margen de error inevitable en una deriva que llevará finalmente al éxito de la sociedad. Esta discursividad es la que se pone en juego en “Perfectos accidentes ridículos”, relato de *El loro que podía adivinar el futuro* que (diegéticamente) transcurre entre la última etapa de los años 80 y el inicio de los 90: es decir, el período de consolidación de un sistema privatizador a escala nacional, que desembocó en el

éxodo rural y el despoblamiento masivo de pueblos de provincia dejados a la deriva; proceso que, a su vez, fue discursivizado como incidental y parte de la integración triunfalista de Argentina al mercado del mundo. Este aspecto aparece en el cuento ya desde su título, que manifiesta el elemento repentino o azaroso de incidentes (en apariencia inevitables) que penetran la corporalidad del protagonista; una serie de rupturas que, desde lo íntimo, actúan como metáfora de la constante y dolorosa fragmentación del tejido comunitario:

Me caí de las tribunas del Sportivo Belgrano, me quedé encerrado en una de las heladeras de la carnicería, me clavé un clavo entero en la planta del pie, me corté la yema del dedo anular con el tejido de una cancha de paddle (cinco puntos), me corté la pera al resbalar en la pileta del club (tres puntos), me quebré un brazo al tirarme del techo con un paraguas abierto (...) Creo que sobreviví de milagro... (Lamberti, 2012, p. 6).

Este rompimiento del cuerpo individual se construye como metáfora para una ruptura mayor que atraviesa toda su vida y su colectividad: el narrador termina disgregándose de su pueblo natal al llegar a la adultez, con el fin de formar parte de la promesa neoliberal que se instaura históricamente en los 90. Así como su cuerpo ha sido mutilado, del mismo modo se fracciona el organismo colectivo de estos espacios, reducidos a zonas descartables y *locus* de extracción de recursos (económicos, vitales, humanos):

(...) mi generación se dispersó, algunos a Santa Fe, otros a Córdoba, otros a Buenos Aires, un par a Villa María, todos pensando que este país nos iba a permitir triunfar, destacarnos, hacernos un lugar mediante el tesón y toda la parafernalia del Sueño Argentino (2012, p. 9).

De este modo, asistimos al desprendimiento progresivo del protagonista -carente, asimismo, de nombre y de identidad- de su pueblo, sus amistades, su núcleo familiar, hasta su salida completa o **física** de su lugar de nacimiento: *locus* provinciano que, a su vez, está marcado por la periferización, la lejanía parental, la precariedad laboral, los accidentes continuos de los empleados que trabajan en la carnicería de la familia, la irreflexividad de un sistema económico que mutila cuerpos e identidades y los hace reflejar la fragilidad colectiva en el momento (extraliterario) en que transcurre la narración.

A su vez, en este espacio de incidentes que se intersectan con la realidad económica y social, es donde se hace presente el elemento sobrenatural: el protagonista manifiesta poderes psíquicos para mover objetos y manifestarse en ausencia; capacidades inusuales que le son arrebatadas por su familia mediante un régimen vital y dietario, con el fin de impedir que continúe disrumpiendo la vida diaria y (sobre todo) la rutina laboral/escolar y sus propias posibilidades de erigirse como un individuo completo. Ante un espacio de normalización neoliberal que construye un modelo de existencia perfecta y una estricta adecuación económica, el protagonista se construye como un otro desconfigurado, un ser en los límites de lo humano, un *outsider* que vive a su cuerpo como instancia primigenia de la mutilación de la personalidad en pos de la regla economicista: es un ser **normalizado** (Scribano, 2008, p. 217), reprimido por los mecanismos estructurales del neoliberalismo, cuyo *locus* de intimidad se vuelve campo de acondicionamiento al estatuto modélico de la familia de clase media. La desaparición de su don psíquico, en este sentido, implica un desplazamiento desde el sitio de otredad al de hegemonía, del joven marginado al adulto que asume su futuro en los grandes polos neoliberales: un individuo pleno que se amolda a su rol de desplazado económico, que asume la fantasmagoría de sí y de su identidad pueblerina, difumina su cuerpo y busca -con la asunción de los postulados ideológicos del modelo triunfalista- desplazar su ruptura corporal e identitaria hacia otros sujetos consumibles para el sistema neoliberal.

En este sentido, cobra importancia la anécdota que da el narrador sobre su amigo el Pitufu, un joven que termina suicidándose ante la falta de oportunidades laborales y de vida en el pueblo: instancia que manifiesta la autofagocitación de la sociedad y la marginalidad de aquellos que terminan siendo concebidos como restos, vaciados de su potencial extractivo. Cuando vuelve a encontrar al Pitufu, el narrador encuentra una cáscara, un joven adicto, un cuerpo **muerto en vida** cuyo suicidio se discursiviza como imprevisible: estos mismos individuos abandonados pasan a ser, entonces, los perfectos accidentes ridículos, las desgracias inevitables ante un porvenir nacional que los ha dejado de lado. Pero, como afirma el protagonista, estos cuerpos continúan haciéndose presentes en su vida a pesar de su desaparición simbólica y fáctica; se manifiestan ante aquellos que han sido incorporados al sistema e incluso desestructuran sus *habitus* cristalizados: “A veces sueño con él... cada vez que me pasa algo terrible, me acuerdo de los palitos del Pitufu y siento que son lo único que me mantiene unido a la realidad” (Lamberti, 2012, p. 10). En un mundo que se

desvanece en el aire y destruye cualquier rasgo identitario por fuera de lo hegemónico, la única opción es el regreso de esos cuerpos externos, foráneos, fantasmagóricos: la posibilidad de asir la realidad y construir algo por fuera de lo instaurado se da a partir de los desperdicios, los devorados o fragmentados por el sistema, que permiten construir (aunque sea en sueños) un paréntesis para salir de un mundo que determina la incorporación al modelo o la autodestrucción como únicas opciones.

### **Matar al subalterno: “Acapulco” y la miniaturización de la destructividad neoliberal**

Si “Perfectos accidentes ridículos” refleja la lógica incidental del neoliberalismo y sus efectos sobre el *locus* del propio cuerpo “Acapulco” -de *La casa de los eucaliptus*- manifiesta este elemento desde otra perspectiva: la quiebra forzada de una empresa de galletitas en la década del 90, que deja huérfano al pueblo de Acapulco y marca su lenta descomposición, es el punto de partida para la aparición de una subalternidad más profunda, que fractura en dos al cuerpo social de los relegados. En la historia, unos adolescentes culpan de la ruina económica a un homosexual, al que ven como encarnación del demonio y responsable de la maldición que pesa sobre Acapulco. El asesinato de este individuo se perfila, en este sentido, como modo de revivir a un pueblo que los protagonistas ven como condenado o como **zona de muerte** necropolítica:

Mi padre... Estuvo diez años en la sección de empaque, hasta que la fábrica cerró y lo echaron. Como todos los desempleados, se quedó esperando la plata de un juicio que nunca llegaría. Sentados en sus casas, fumando hasta por los codos y emborrachándose metódicamente. Muchos se habían mudado a otra parte, a ciudades más vivas, más lindas, más pujantes (Lamberti, 2017, p. 96).

En este espacio de cuerpos a la intemperie en un territorio que se vacía, es donde los protagonistas buscan intervenir, devolver el futuro a seres fantasmáticos y abandonados por Dios -o por el nuevo Dios de la modernidad, el progreso, el dinero, la economía del libre mercado que ha dejado a Acapulco y sus habitantes como elementos periféricos-: “Si logramos saber quién es demonio, y lo exorcizamos, vamos a ser héroes. ¿No querés que Acapulco sea de nuevo un pueblo hermoso?” (2017, p. 97). Pero esta acción salvadora implica internalizar un sistema eliminatorio de cuerpos prescindibles y la destrucción metódica de la subjetividad ajena: es decir, los personajes asumen el dogma neoliberal de la otredad como eliminable, de la

fragmentación del tejido social entre útiles e inútiles, la eliminación de la conciencia de humanidad en pos de perseguir el éxito económico de la localidad; un constructo ideológico que les impide ver el verdadero origen de la maldición que afecta a su pueblo y que los lleva finalmente al crimen. Con su accionar, al convertido al otro -homosexual, subalterno- en muerto viviente, han mantenido y perpetuado en una escala menor los movimientos que han destruido a Acapulco: una repetición normalizadora que (como se insinúa hacia el final) los coloca a ellos -y no a la víctima- como auténticos representantes de la maldad en el pueblo.

En este sentido, el cuento expone una miniaturización del mecanismo neoliberal que normaliza el carácter desechable del otro: el sistema económico ha **monstruificado** a estos adolescentes, los ha convertido (a la vez) en desperdicios del sistema y en producto acabado de sus dispositivos ideológicos. Se han vuelto en seres fagocitadores de la otredad que los rodea, en destructores de cuerpos que se encaminan -como el mismo narrador, tragado por su cama hacia el final del relato- hacia la propia desintegración en un contexto sin salida: unos seres marginales y marginadores que manifiestan la ruptura del tejido comunitario y la conversión de sectores completos en sacrificables. Y, sobre todo, la persistencia del fantasma del cuerpo eliminado, que sigue actuando en las conciencias y -desde lo criminal, sobrenatural y ominoso- revela la oscuridad de la lógica del triunfo económico a corto plazo que se erige en los años 90 (paralelamente a los acontecimientos de la diégesis).

#### **“Los caminos internos”: fracaso, fagocitación y venganza de los no-humanos**

En los dos cuentos anteriores, hemos sido testigos de un esquema similar: la atomización se refleja en personajes que fragmentan sus cuerpos o son fragmentados por la deshumanización de sus espacios vitales; seres que exponen (con su ruptura íntima) las fallas del modelo. Pero estos sitios no siempre desempeñan un rol exclusivamente pasivo, como sitios de cuerpos explotables que solo pueden incorporarse a lo inevitable o desaparecer: en ocasiones, estas corporalidades se rebelan, se alzan contra la periferización y alcanzan formas propias y ominosas de generar resistencia. Este movimiento puede verse en “Los caminos internos” de *La casa de los eucaliptus*, donde el motivo del individuo disgregado de su territorio natal reaparece con Eduardo: un médico provinciano que no ha obtenido los resultados prometidos por el dogma economicista y ha debido asumir un trabajo marginal en los caminos internos del país.

Eduardo, venido de un pequeño pueblo, alcanzando el éxito, volviendo al pueblo encima de un auto importado, dueño de una casa con pileta y palmeras... Pero lo mismo le hubiera servido [el título que] una servilleta sucia... Eran tiempos de crisis, otra vez, y había demasiados médicos, como le explicó uno de los que le hicieron la entrevista... ¿De qué te sirve ahora tu medalla de oro, Señor Fracaso?, le decía su vocecita interior esa mañana (2017, pp. 10-11).

Eduardo ha sido educado dentro de la pedagogía del triunfo y la meritocracia, la opción de obtener una buena posición económica a través de la lógica mercantil que premiará a los que se esfuercen. Por lo tanto, ha concebido a su pueblo como algo prescindible con el fin de obtener el éxito en la capital: un sitio que “había *despreciado* antes de irse, lo había abandonado para siempre... a la vera de uno de esos caminos internos, lejos de las rutas, del progreso, del paso del tiempo” (2017, p. 12. Énfasis del autor). Eduardo se ha desgarrado para alejarse de un espacio marginal; un sitio estanco, alejado de su perspectiva exitista, al cual no le es posible regresar. Y este aspecto se ve reflejado en la narración: en uno de sus viajes, Eduardo encuentra un pueblo idéntico a aquel en donde nació; un sitio que se revela (hacia el final) como una trampa monstruosa, una envoltura vaciada de sus cuerpos y sus seres, donde criaturas no-humanas (o **deshumanizadas**) visten la piel de sus vecinos con el fin de depredarlo. Los habitantes de esos espacios, esos pueblos **idénticos** sin nombre -forma de metonimizar a todas las comunidades relegadas a la sub-humanidad ante la marcha desarrollista- logran así tomar venganza: para Eduardo, perderse en los caminos internos de la república implica entrar en un territorio *otro*, marcado por la ineficiencia de las políticas públicas, por la atomización y el éxodo. Un *locus* de interioridad donde los ignorados del sistema amenazan a los que se construyen como triunfantes y los reabsorben, los fagocitan, los hacen volver al sitio que han abandonado a la periferia. De este modo, el cuento manifiesta un proceso de destrucción social que redujo a comunidades internas a cáscaras de sí mismas a través de los semas del **triunfo argentino**: un mecanismo que ha monstruificado al interior, reducido a *Hinterland* amenazante y repleta de subjetividades monstruosas y marginales. Y, a su vez, estas criaturas relegadas se alzan desde lo no-humano y bestial, como forma de resistencia al modelo oficial y método para recolonizar aquellas corporalidades que asumen la victoria económica. Así, el espacio del interior se reconfigura como territorio de poder, que puede reabsorber al mismo sistema de sentidos que lo devora -y al cuerpo que encarna este sistema- y asumir su relegación en la escala de lo humano para construir



formas alternas de lucha y una política de fagocitación de lo externo. Es decir, se genera una forma de venganza contra aquellos que han des-habitado la zona de muerte o el espacio desechable, una posibilidad de re-incorporar a los que nunca debieron haberse ido, de retrotraer a un modo de vida anterior al modelo económico que ha reducido a estos pueblos organismos residuales: forma de contraataque que se perfila desde el consumo de **un** cuerpo que sintetiza, a su vez, toda una forma de asumir el paradigma social, económico y colectivo.

### **Conclusión**

En la perspectiva de Félix Guattari (Álvaro y Díaz, 2020, p. 256), lo que emerge con la desterritorialización neoliberal es un método de control de poblaciones desde la gestión del cuerpo, a partir del mito sacrificial de la modernidad -donde el otro puede ser eliminado con el fin de garantizar una lógica de desarrollo y un modo de vida ajustado y correcto-. A lo largo de esta ponencia, hemos podido ver cómo la idea del sacrificio, la fragmentación del yo y la dominación violenta del capital permean vidas, cuerpos y colectividades en las narraciones de Luciano Lamberti: movimientos expresados en protagonistas que pierden su filiación local, se desgarran de sus colectividades con el fin de incorporarse al constructo triunfalista del desarraigo, asumen a los otros como entes des-humanizados y desechables o reflejan en su cotidianidad los dispositivos neoliberales de marginalidad y de muerte. Motivos que, en estos cuentos, reflejan en lo micro (un cuerpo, un pueblo) una serie de procesos que afectan a la Argentina a nivel macro: una sociedad de monstruos excluidos, de invisibles, *outsiders* o anulados, que replican los motivos ideológicos y la violencia estructural como corpopolítica hacia el mundo. La cuentística de Lamberti, por lo tanto, puede verse como una instancia de exposición y denuncia de esta fractura social -en la familia, en la colectividad, en el individuo-, a partir de relatos que hacen del **cuerpo individual** una metáfora del **cuerpo social**, atravesado por los síntomas de la acción neoliberal que destruye los vínculos comunitarios y hace presa de los estratos más vulnerables.

Lo que vemos en esas narraciones, por tanto, es una **encarnación** de la marginalidad y los mecanismos de atomización que actúan en el país, el reflejo concreto y físico de un sistema que reduce al otro a mera materia orgánica explotable. Emblemas corporales de una economía depredadora y distópica donde, sin embargo, no se ha eliminado la posibilidad de la venganza, el cuestionamiento, el accionar de un cuerpo

que puede volverse contra los aparatos normalizadores y excluyentes. En palabras del cuento que da su nombre a *La casa de los eucaliptus*: “Era como si los cuerpos, enterrados... lo llamaran con un canto delicado a través del espacio. Semillas en la tierra, brillando en su oscuro vientre, que en algún momento se calentarían, se abrirían... oía su canto en todo momento” (Lamberti, 2017, p. 33). Esta es la corpopolítica que construye Lamberti en sus narraciones: un dispositivo de reflexión desde cuerpos destrozados, ominosos, terroríficos, que sirven como germen para repensar nuestra relación con el mundo y los espacios nacionales, para reconsiderar la noción del otro como explotable y la naturalización de su muerte. Entonces, estas narraciones construyen cuerpos aterradores que se alzan como murallas fragmentadas, instancias de ruptura que se interponen en el mundo triunfalista del capital: se trata de corporalidades que nos hablan desde su mutilación, que revelan la monstruosidad del modelo y las fallas de un sistema mecánico; semillas en la tierra que señalan la necesidad de valorar lo que está fuera de la lógica de explotación, tener en cuenta sus resistencias y su posibilidad de fagocitar y persistir al modelo. De esta forma, Lamberti genera una estética-política disruptiva, que se erige como potente crítica a las perspectivas socioeconómicas de la contemporaneidad en Latinoamérica: panorama que engloba su producción literaria dentro de las búsquedas de la Nueva Narrativa Argentina ante el estallido neoliberal del nuevo milenio.

## **Bibliografía**

- Álvaro, M. B. y Díaz, M. E. (julio-diciembre de 2020). Cuerpos, territorios y gubernamentalidad neoliberal. Miradas sobre los regímenes extractivistas desde la epistemología feminista. *Astrolabio Nueva Época: Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad* (25), pp. 249-273. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.55441/1668.7515.n25.23417>
- Druucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Lamberti, L. (2013). Perfectos accidentes ridículos en *El loro que podía adivinar el futuro* (pp. 5-12). Editorial Nudista.
- (2017). Los caminos internos y Acapulco en *La casa de los eucaliptus* (pp. 9-16 y 91- 101). Random House.
- Scribano, A. (abril-junio de 2008). Sensaciones, conflicto y cuerpo en Argentina después del 2001. *Espacio Abierto*, 17(2), pp. 205-230. ISSN: 1315-0006

# Estrategias discursivas encarnadas en la escena: la legitimación de la dramaturgia femenina en *El cielo que estamos armando* (2021) de María Belén Pistone

Guadalupe Garione

Universidad Nacional de Córdoba

[guadalupegarione@mi.unc.edu.ar](mailto:guadalupegarione@mi.unc.edu.ar)

Palabras clave: María Belén Pistone, teatro argentino contemporáneo, dramaturgia femenina, dramaturgía

Key words: María Belén Pistone, contemporary argentine theater, female dramaturgy, dramatology

## Resumen

La escritura de mujeres ha sido históricamente subalternizada dentro del campo literario, desacreditada o valorada simplemente por su rareza o excepcionalidad. En dichas producciones, las voces enunciatoras ponen en juego múltiples estrategias discursivas para legitimar su uso público de la palabra escrita. Es interesante analizar en obras contemporáneas cómo estas estrategias se actualizan, de acuerdo a las diversas necesidades, contextos y lenguajes artísticos trabajados.

En la ponencia analizaremos la obra de teatro *El cielo que estamos armando* (2021), de la escritora cordobesa María Belén Pistone. Esta fue puesta en escena por la Comedia Cordobesa del Teatro Real en Córdoba. En ella, un coro toma la voz de cuatro dramaturgas contemporáneas —Soledad González, Elisa Gagliano, Eugenia Hadandoniou y Daniela Martín— y cuenta al público sus historias, recorridos y vivencias en relación con el teatro, la escritura y el arte.

A partir de lo propuesto, en la ponencia buscamos establecer una relación entre el texto dramático y el espectáculo teatral. Allí, analizaremos cómo se adaptan, traducen y resignifican las estrategias discursivas para legitimar la dramaturgia femenina, al ser encarnadas en los cuerpos de actrices y actores. En este sentido, sostenemos que las estrategias se encuentran atravesadas de manera particular por el aspecto **teatral** del texto analizado.

En el análisis tomaremos aportes de la dramaturgía, propuestos por José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2001); particularmente, nos centraremos en las categorías de los personajes y la visión. Cruzaremos estos conceptos con dos estrategias en particular: la red sorora (Scarano, 2020) y lo testimonial.

## Abstract

Female writing has been historically subalternized in the literary field, discredited or just valued because of its rarity or exceptionality. In those productions, the enunciating voices put in display multiple discursive strategies to legitimize their public use of the written word. In contemporary pieces, it is interesting to analyze how these strategies are actualized, in order to answer to the needs, contexts and artistic languages.

In this presentation, we will analyze the play *El cielo que estamos armando* (2021), by María Belén Pistone, from Córdoba, Argentina. The play was performed by Comedia Cordobesa from Teatro Real

in Córdoba. In the play, a chorus takes the voice of four contemporary female playwrights —Soledad González, Elisa Gagliano, Eugenia Hadandoniou and Daniela Martín— and shares with the audience their stories, trajectories and lives regarding theater, writing and art.

We want to establish a connection between the dramatic text and the theatrical show. We will analyze how the discursive strategies that legitimize female dramaturgy are adapted, translated and resignified when they are incarnate in the bodies of actors and actresses. We propose that the strategies are particularly marked by the theatrical aspect of the text.

In our análisis, we will use concepts from dramatology, proposed by José Luis García Barrientos in *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2001); we will particularly work with the categories of characters and vision. Those concepts will be used to analyze two strategies: the sorority network (Scarano, 2020) and the testimonial aspect.

## 1. “Como si estuviera mal nombrarse dramaturga”: introducción

Investigadoras como Gabriela Boldini, Josefina Ludmer y Liliana Zuccotti<sup>1</sup> han analizado cómo la escritura de mujeres (tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica) ha ocupado tradicionalmente un lugar subalterno con respecto a la masculina y cómo, ante esto, las escritoras encontraron medios para sortear las trampas de una esfera letrada en construcción. Así, en las producciones de Sor Juana Inés de la Cruz, Mariquita Sánchez de Thompson y Juana Manuela Gorriti, entre otras, las voces enunciatoras ponen en juego diversas estrategias discursivas para legitimar el uso público de la palabra escrita.

En este trabajo, nos interesa pensar cómo en la actualidad estas estrategias se emplean a la hora de legitimar una producción en particular, la de obras de teatro. Así, analizaremos el caso de *El cielo que estamos armando* (2021) de María Belén Pistone, obra que fue puesta en escena por la Comedia Cordobesa del Teatro Real en Córdoba. En ella, un coro toma la voz de cuatro dramaturgas contemporáneas -Soledad González, Elisa Gagliano, Eugenia Hadandoniou y Daniela Martín- y cuenta al público sus testimonios en torno a escribir teatro en Córdoba. Teniendo en cuenta el aspecto dramático de la obra, nos interesa analizar cómo se adaptan, traducen y resignifican las estrategias discursivas para legitimar la dramaturgia femenina, al ser encarnadas en los cuerpos de actrices y actores. En este sentido, sostenemos que las estrategias

---

<sup>1</sup> Boldini, M. G. (2017). Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson. *RECIAL*, 27; Ludmer, J. (1985) “Las tretas del débil”. En: *La sartén por el mango*. Ediciones El Huracán; Zuccotti, L. (1993) “Legados de guerra” en *El ajuar de la patria*. Feminaria.

se encuentran atravesadas de manera particular por el aspecto **teatral** del texto analizado.

### **1.1. Una legitimación en el siglo XXI**

Tal como plantea Boldini en “Literaturas de Argentina. Narrativa de mujeres en las primeras décadas del siglo XX (1900-1930): Heterodoxias, tensiones, representaciones” (2019), en la actualidad, la literatura de mujeres ocupa un lugar diferente al que ocupaba en siglos anteriores. En el marco de los movimientos feministas, así como de otras luchas que visibilizan identidades excluidas por el sistema patriarcal, podemos decir que, aun cuando la disparidad de género no se ha acabado, la situación en la que escriben las mujeres es otra. Ante esto, cabe preguntarse de qué manera y desde qué necesidades se siguen empleando estrategias discursivas en pos de una legitimación de la producción femenina. Para pensar esto, retomamos una propuesta de Boldini: hoy, “la literatura asume un discurso militante y de resistencia: deja leer la disidencia y visibiliza las alteridades” (2019, p. 35). Así, la escritura de mujeres cuestiona las nociones de “literatura femenina” y de “mirada femenina” al mismo tiempo que busca el reconocimiento de las autoras como sujetos culturales: “Las escritoras buscan un espacio de autonomía y de libertad dentro del campo literario, sustrayéndose de todo tipo de encasillamiento o etiqueta” (p. 35).

A partir de esto, consideraremos una legitimación de la producción femenina como aquella que no busca encasillarla; al contrario, sí habilitar una heterogeneidad en el estallido de la mirada convencionalizada de “la escritura de mujeres” y el reconocimiento de las dramaturgas en el campo teatral.

### **1.2. Legitimación en el teatro**

Como planteamos, al pensar en la legitimación de la escritura de mujeres en *El cielo que estamos armando*, tendremos en cuenta que estamos trabajando con una obra de teatro. Entonces, lo que se legitima, desde nuestra mirada, es la **dramaturgia** femenina. La misma obra hace alusión a esta, definiendo un contexto y una problemática particular: “por décadas en Córdoba parecía que la creación colectiva y las dramaturgias de director y de actor no daban permiso a las dramaturgias de dramaturgas (...) como si estuviera mal asumir una voz de poeta y nombrarse dramaturga” (Pistone, 2021, p. 3).

Asimismo, en torno a nuestra propuesta de lectura, en el análisis tomamos aportes de la dramaturgia; en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2012), José Luis García Barrientos la define como “el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (p. 43). En este sentido, consideraremos a *El cielo que estamos armando* desde la posibilidad de una puesta en escena. Así, aun cuando trabajaremos con el guion de la obra, pensaremos y analizaremos las estrategias en su posibilidad de llevarse a la escena; es decir, en su virtual encarnación en los cuerpos, las voces, las acciones, la presencia de actrices y actores.

En su libro, García Barrientos propone cuatro elementos para analizar obras de teatro: espacio, tiempo, personaje y público (también llamado “visión”). En esta ocasión, seleccionamos aspectos de dos de ellos: los personajes y la visión.

Con respecto a los primeros, los pensaremos como “personajes dramáticos”: “la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica (...) el actor representando un papel” (García Barrientos, 2012, p. 185). Así, al pensar en un personaje no consideraremos ni únicamente al actor ni al personaje textual, sino a la conjunción de ambos. Esto no implica una representación que efectivamente haya sucedido; el personaje dramático es “un sujeto ficticio *encarnable* en un actor” (p. 185). Asimismo, tomamos también, de García Barrientos, la noción de configuración, que es el conjunto de personajes presente en una escena, y la de reparto, el conjunto de todas las configuraciones.

Por otro lado, la visión se relaciona con “los fenómenos que afectan a la *recepción* dramática” (p. 231). Dentro de ella, destacamos la distancia, que puede medirse entre diferentes elementos dramáticos y permite analizar cómo se construye una ilusión de realidad. Además, tomamos los niveles de la diégesis: la posibilidad de que se presenten historias dentro de la historia, teatro dentro del teatro.

## **2. Estrategias discursivas encarnadas en la escena**

### **2.1. “Sola no puedo/sola me detengo”: la red sorora**

En “La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género” (2020), Laura Scarano propone el concepto de *sororidad* para considerar la construcción de redes de mujeres en literatura. Allí, destacamos la idea de un “feminismo sororo”, que “va creciendo en red y remite a una práctica común: el cuidarse entre mujeres como una forma de vida [que] remite pues a una especie de

“pacto entre mujeres” frente al “modelo de competición” que impone el patriarcado” (p. 38). La autora analiza poesía y las relaciones que se pueden establecer entre diferentes escritoras; en nuestro caso, consideramos que dentro de *El cielo que estamos armando*, ya desde su título con un verbo en plural que remite a una construcción colectiva, se presentan diversas redes de mujeres, una comunidad que, de diferentes maneras, se ayuda y se sostiene a lo largo de la obra.

Al comienzo mencionamos que se trabaja con las voces de cuatro dramaturgas; es importante en torno a esta estrategia destacar que esto se explicita en el texto. Por un lado, desde la didascalia con la que este comienza: “(De Belén Pistone, Elisa Gagliano, Soledad González, Eugenia Hadandoniou, Daniela Martín)” (Pistone, 2021, p. 1). Podemos decir que se ubica en el mismo nivel extrateatral, el de la dramaturgia, a las mujeres mencionadas dentro de la obra y a la directora-dramaturga, Belén Pistone. Ya desde aquí se comienza a construir una red de mujeres involucradas en la producción de la obra. Además, este involucramiento extra-teatral de las dramaturgas se plantea dentro del texto dicho por los personajes: “Reunimos, protegemos y transportamos los testimonios de cuatro dramaturgas de la ciudad de Córdoba” (p. 1); “Las cuatro matriarcas, protagonistas de este espectáculo, hoy no están aquí, pero vamos a contarles lo que les vimos escribir” (p. 2). A esto añadimos que en la obra se introducen canciones de Sabela Rodríguez y Sol Pereyra. La dramaturgia se compone, entonces, por voces e incluso producciones artísticas diversas.

Por otro lado, ya tomando algunos aportes de la dramaturgia, tenemos en cuenta que las escritoras no aparecen como personajes dramáticos en la obra. Consideramos a los personajes una especie de coro<sup>2</sup>, conformado, según la didascalia, por “cuatro actrices” y “dos actores” (p. 1) que, como plantea la cita anterior, cuentan los testimonios de las cuatro mujeres. Así, antes de decir cada testimonio, uno de ellos dice que “va a tomar la voz de (...)” y nombra a alguna de las dramaturgas. Como vemos, otros sujetos intervienen en la obra: ya no tenemos únicamente a Belén Pistone y a las dramaturgas, sino también a los personajes dramáticos. Ya explicamos que estos son la encarnación de los personajes ficticios en las personas escénicas. Entonces, podemos identificar en *El cielo que estamos armando* a los actores y actrices reales que encarnan a los miembros del coro (también llamados actores por

---

<sup>2</sup> Los nombramos de esta manera, por un lado, para sistematizar las constantes referencias al reparto. Por otro lado, en esta caracterización consideramos su vestuario y el modo colectivo en que todos se mueven, hablan y cantan.

el texto). Aquí, la red de mujeres que se sostienen se amplía, considerando a las cuatro actrices que se presentan en escena.

Para pensar cómo la (posible) puesta en escena atraviesa la estrategia discursiva consideramos, además, otro aporte de la dramatología, particularmente de la visión. Con respecto a este elemento, García Barrientos desarrolla la distinción que se puede realizar entre niveles. En el teatro, como sucede en narrativa, pueden presentarse historias dentro de historias; así, dentro del nivel dramático o diegético pueden introducirse representaciones internas. En este caso, tomamos particularmente la noción de **metadrama**: esta no se reduce a una representación teatral dentro de la representación teatral (que sería metateatro), sino que incluye también sueños, recuerdos y “la acción verbal de un narrador” (García Barrientos, 2012, p. 279). Esto nos permite entender cómo se configura la presentación de los testimonios de las dramaturgas en la obra. Como ya dijimos, el coro de actores y actrices es el que toma las voces y narra las historias de las escritoras. Así, el nivel metadramático se presenta desde lo autorreferencial; los miembros del coro explicitan su rol de narradores de los testimonios. Esto, por un lado, permite que puedan hablar sobre las dramaturgas en el plano de la diégesis, configurarlas como las matriarcas y presentarlas desde una legitimación que no se dan a sí mismas<sup>3</sup>.

Por otro lado, en esta legitimación de las dramaturgas como matriarcas, se las ubica en un lugar ancestral, desde la construcción de un nuevo génesis, “la génesis del mundo que vendrá” (Pistone, 2021, p. 1). Así, no solo ocupan un rol en la red sorora, sino que ocupan un lugar particular, legitimado por el conjunto de mujeres. A su vez, en esta red se presentan otras mujeres que han ocupado ese mismo rol en las vidas de ellas. En la historia de cada dramaturga intervienen madres, abuelas, amigas, autoras preferidas, que se presentan como clave para quienes son como escritoras. Destacamos aquí el testimonio de Eugenia Hadandoniou: “Invoco a mi tía muerta que escribía poesía. Su historia en espiral y los puntos que se encuentran. Invoco sus fracasos, invoco su voz guardada en la habitación llena de pastillas para dormir o no dormir” (Pistone, 2021, p. 14).

Finalmente, la red se construye también desde la composición dramática de las autoras, su creación con los actores y actrices con quienes trabajan: se propone un

---

<sup>3</sup> Podemos distinguir, en este sentido, una treta de humildad: no son las dramaturgas quienes se nombran matriarcas, sino los miembros del coro.



“ser con otros”, “escribir sobre ellxs, para ellxs, con ellxs” (p. 8), “cuando improvisan, no me alcanzan las manos para anotar todo” (p. 19). Así, la red de creación colectiva que identificamos en la composición del texto se replica en el hacer de cada escritora. Volviendo a la potencial presencia de actrices y actores en escena, pensamos en lo que implica escuchar esto de sus bocas, viéndolos. Es decir, una obra de teatro que involucra a actores y actrices y explicita una creación en conjunto habilita a preguntarse por el involucramiento de aquellos presentes en escena en la producción de la misma obra que se está viendo y, una vez más, la creación colectiva se amplía. A partir de lo desarrollado, volvemos a los personajes dramáticos. Podemos decir que es desde la toma de la voz de las dramaturgas por parte de los miembros del coro que parte de la red se hace presente. El testimonio de cada dramaturga es presentado colectivamente, en la mayor parte de las ocasiones desde la voz de muchos personajes; incluso cuando uno solo o unos pocos hablan, los demás acompañan con su presencia. En *El cielo que estamos armando*, la configuración que conforma el coro es, a su vez, el reparto: todos los personajes dramáticos están todo el tiempo en escena. Tomamos como ejemplo de esta red sorora en su máxima expresión, una vez más, el testimonio de Eugenia Hadandoniou. Este es dicho por todos los personajes dramáticos, en él se “invoca” a mujeres como la citada “tía muerta”, a “Perséfone”, a “Calíope” o a “Penélope” (Pistone, 2021, p. 14), se trae nuevamente el escribir lo actuado por otros -“escribo cuando veo actuar, cuando veo a los intérpretes revelando los textos” (p. 15)-, se explicita el “Sola no puedo/sola me detengo” (p. 15), se baila y se canta una copla. Desde la posible presencia física de los personajes escénicos, proponemos que todas las redes desarrolladas hasta ahora se sostienen y amplían aún más que si leyéramos el texto sin considerar una puesta. Nombrar a las mujeres, acompañar la actuación de otra, decir en conjunto con otra hace que la red sorora sea visible para el público.

Desde lo propuesto, vemos cómo esta estrategia, por un lado, desarma la idea de la escritora como la figura aislada que produce la obra. De esta manera, se legitima no solo la producción propia, sino las vidas y los roles de mujeres desde una perspectiva más amplia, y, así, estalla la idea homogénea de la mujer que produce la obra. ¿Quién se encuentra detrás de la dramaturgia? Toda esta red de mujeres, todas diferentes, con distintos roles y experiencias. Una vez más, la posibilidad de una puesta en escena, la visualización y la encarnación de esta red en los cuerpos y en las voces de

las actrices y actores no solo explicita la construcción colectiva, sino que la lleva un poco más lejos.

## 2.2. “Lo que les vimos escribir”: Lo testimonial

Al desarrollar la estrategia discursiva anterior, destacamos los testimonios de las cuatro dramaturgas. Consideramos a su propia presencia en la obra otra estrategia; desde ella, se desprenden diversas particularidades que siguen construyendo una legitimación.

Ya en la literatura de mujeres del siglo XIX, como en *Ficciones patrias* de Juana Manuela Gorriti o los diarios y memorias de Mariquita Sánchez de Thompson, podemos señalar la construcción de una relación particular entre el saber y el decir: digo porque sé; es decir, solamente yo puedo decir (o escribir) aquello que estoy diciendo, porque soy la única que lo sabe. A partir de esto, retomamos los testimonios. Estos son claves para la estrategia analizada con anterioridad y destacamos su capacidad de ser dichos **específicamente por estas dramaturgas**. En este sentido, desde la toma de las voces de las escritoras por parte de los miembros del coro ya se establece este aspecto testimonial; el coro no solo lexematiza la palabra testimonio, sino que, desde la ya desarrollada configuración de los personajes dramáticos y los niveles, se establece que en ningún caso son ellos quienes saben, sino que se ubica a las dramaturgas en esa posición.

Con respecto a cómo se construyen estos yo que saben y por eso hablan, destacamos el uso constante de datos: nombres y apellidos, direcciones, fechas. Con respecto a los primeros, a lo largo de toda la obra se explicita quiénes son las dramaturgas; al tomar la voz de cada una, el coro dice y canta sus nombres; en ciertas ocasiones, las mismas dramaturgas los incluyen en sus testimonios. En torno a esto, destacamos otra propuesta de Scarano. La autora retoma las discusiones sobre la figura del autor luego de *¿Qué es un Autor?* (1969) de Foucault y discute la desintegración de esta noción al pensar en autoras en la contemporaneidad, señalando que debe considerarse la distinción de género al repensar esta categoría. Así como nos preguntamos, desde Boldini, ante qué se legitiman las dramaturgas, Scarano propone que “las poetas hoy sí quieren ser reconocidas y vistas como autoras” (2020, p. 39); a partir de esto, explica, desde Toril Moi, que “como el sujeto femenino jurídicamente ha sido (...) desinstitucionalizado (...) su relación con la integridad y la textualidad, el deseo y la autoridad estructuralmente muestra diferencias importantes con respecto a

[la] posición universal [de autor]" (p. 41). Así, se plantea la importancia de construir una nueva categoría de autora en la literatura contemporánea.

Al trasladar esto al teatro, pensamos en la importancia de, justamente, construir desde diversos frentes la imagen de la dramaturga; volvemos aquí a la cita que planteamos en la introducción: "como si estuviera mal asumir la voz de poeta y nombrarse dramaturga" (Pistone, 2021, p. 3). Ante esto, la explicitación del nombre propio, ya no solo desde la didascalia inicial, sino en la boca de los actores y de forma repetida y coral, puede leerse como una toma de posición, una decisión de explicitar de forma clara y múltiple quiénes han escrito esos testimonios que el coro replica, quiénes saben.

En este sentido, desde aportes de la dramatología, podemos comparar a las escritoras con cómo se construye a los miembros del coro como personajes dramáticos. García Barrientos plantea que "la caracterización [de un personaje] empieza ya por el nombre" y que "a veces termina también en él" (2012, p. 207). Así, en algunas ocasiones, todo lo que hace al personaje puede reducirse a cómo se llama. En *El cielo que estamos armando*, los nombres de los miembros del coro son los nombres de los actores y las actrices que los representaron en la puesta realizada por la Comedia Cordobesa del Teatro Real en 2021. Así, en el texto, los "actores" y "actrices" del coro son llamados "Silvia", "Flor", "Vicky", "Gabriela", "Gabriel" y "Gonzalo", y pueden encontrar su contraparte extra-teatral en Silvia Pastorino, Florencia Rubio, Victoria Monti, Gabriela Grosó, Gabriel Coba y Gonzalo Tolosa. De esta manera, los miembros del coro no son caracterizados más allá de lo que propone la didascalia inicial -"cuatro actrices" y "dos actores"- y de lo que ellos mismos indican en las citas ya recuperadas: aquellos que tomarán las voces de las dramaturgas y quienes las vieron escribir. En contraposición, la caracterización de cada dramaturga es muchísimo más amplia; el nombre es solo la punta del iceberg. Cada testimonio cuenta no solo sobre la red de mujeres y los nombres de las escritoras, sino otros datos.

Así, se presentan direcciones y espacios geográficos -"Avenida Maipú al 1551, piso 13b" (Pistone, 2021, p. 18); "Francia" (p. 6), "Córdoba" (p. 14)-, edades y fechas específicas -"cuando yo tenía cuatro años (...) 1974" (p. 1974); "era 1990, tenía seis años" (p. 4); "12 de octubre, 1993" (p. 17)-, trabajos y grupos de teatro -"el grupo Avevals de Graciela Ferrari" (p. 3)-, formación particular -"me recibí de traductora de francés" (p. 6)-. A partir de esto, podemos desentrañar efectos de sentido. Por un lado, el ya propuesto saber en relación con el decir. El planteo de datos concretos, el situar

lo dicho, lo escrito, el nivel de detalle, continúan desarrollando la idea de que las dramaturgas *saben* aquello sobre lo que escriben y, por lo tanto, pueden escribirlo. Por otro lado, es interesante retomar la relación saber-decir en la literatura decimonónica para repensarla en la actualidad. En el siglo XIX, las mujeres autorizaban su escritura desde esa relación, ante el uso masculino hegemónico de la palabra. Volviendo a la legitimación contemporánea como la construcción de una figura pública de la escritora, el decir estos saberes aporta, más bien, a la elaboración de esta última. Las dramaturgas comparten no solo datos concretos, sino también aspectos personales, vulnerables, de sí mismas. En las citas anteriores presentamos información más bien “dura”, objetiva, pero cabe destacar que esta se hilvana con experiencias personales que no están atadas a nada concreto, que revelan vulnerabilidad, temores y deseos. Así, por ejemplo, el testimonio de Daniela Martín comparte la experiencia de escribir sobre su epilepsia; asimismo, volviendo al “me recibí de traductora” de Soledad González, la dramaturga cuenta que, de volver el tiempo atrás, “hoy estudiaría aimara o guaraní” (Pistone, 2021, p. 6). Todos estos son datos, hechos, por así decir, “no comprobables”; cuestiones íntimas, deseos, miedos, sentimientos -a veces en torno a la escritura, a veces no- que construyen esa imagen de qué es hoy una dramaturga. Así, volviendo no solo a la legitimación como el construir la imagen de la autora, sino también al hacer estallar su homogeneidad, vemos como estas intimidades habilitan esa expansión.

Finalmente, en torno a estos testimonios, consideramos que se juega con la tensión ficción-realidad; es decir, desde la idea del testimonio, la información presentada al público, los datos posiblemente comprobables y la vulnerabilidad, la distancia que puede existir entre lo que sucede en la ficción y la realidad extrateatral comienza a desdibujarse. Esto no significa que se considere real lo que se presenta, sino que la posibilidad se habilita. Para comprender esto, retomamos aportes de la dramaturgia. Cuando García Barrientos analiza la distancia, dentro de la visión, explica que existe una relación entre esta y la ilusión de realidad. En cualquier obra de arte, cuanto menos distancia hay entre el plano representante y el representado, mayor ilusión de realidad se construye (García Barrientos, 2012, p. 233). En este sentido, volviendo a la autorreferencialidad que, como propusimos, habilita al nivel metadramático -los miembros del coro aludiendo a su rol de narradores de los testimonios- podemos decir que la distancia que existe entre ambos planos es, efectivamente, poca y, ya desde aquí, comienza a construirse esta ilusión de realidad. La posibilidad de que lo que el

público escuche sea real, que esas figuras de las dramaturgas se acerquen al plano de lo posible, se construye a partir de que el mismo acto de relatar lo sea, que este no pertenezca exclusivamente a la ficción.

Al mismo tiempo, sin embargo, García Barrientos advierte que, en la construcción de efectos de realidad el teatro es particular: en él, algunas ilusiones caen, ante la falta de detalles presentes en toda puesta por la economía escénica y, al mismo tiempo, la realidad se presenta desde otro lado. Como dice el autor, “el teatro no necesita efectos de realidad porque tiene *ingredientes de realidad*” (2012, p. 237). Desde aquí leemos dos cuestiones desarrolladas hasta ahora. Por un lado, el nivel de detalle y lo personal de cada testimonio. Las dramaturgas presentan una relación con la escritura, un panorama sobre qué es escribir, escribir en Córdoba, escribir en Córdoba siendo mujer, sin responder a la pregunta de forma directa, sino a partir de la presentación de, como ya dijimos, numerosos detalles, secretos, confidencias y particularidades. Así, podemos decir que se contrarresta la economía escénica, desde el carácter narrativo y testimonial de sus voces tomadas por los miembros del coro.

Por otro lado, retomamos a estos últimos; dentro de ellos, a los personajes escénicos que llevan a la puesta las palabras de las escritoras. Si algo caracteriza al teatro es su aspecto de puro presente. Los ingredientes de realidad que García Barrientos señala pueden identificarse, de forma primordial, en la presencia de actores y actrices, en el carácter de *en vivo* de la obra de teatro. La crudeza de lo compartido en los testimonios, la vulnerabilidad presente en ellos, esa cercanía con una posible realidad extra-teatral es llevada a un plano mayor a partir de la presencia viva de actrices y actores que representan esos testimonios en escena.

Así, a partir de los niveles ya desarrollados, el público no solo escucha las historias de las dramaturgas, sino que las ve a través de los miembros del coro, encarnados en los actores que les cuentan estas historias. De esta manera, a partir ya no solo de la ilusión de realidad, sino también de la realidad que hace a la puesta en escena misma, todas esas estrategias que se desprenden de lo testimonial adquieren una nueva dimensión.

### **3. “Las matriarcas te dicen que sí”: a modo de conclusión**

A partir de lo desarrollado, en *El cielo que estamos armando* podemos identificar estrategias discursivas que legitiman la dramaturgia femenina. Como propusimos al

inicio, estas se encuentran atravesadas de manera particular por el aspecto de **obra de teatro** de la producción analizada.

En el caso de la red sorora, esta no solo incluye a las dramaturgas y a las actrices que encarnan a algunos miembros del coro; la actuación colectiva, el nombrar a las mujeres, la explicitación de la creación en conjunto desde la presencia física de “esxs otrxs” con quienes se escribe permiten visualizar y explicitar la propuesta. Así, los niveles diegéticos y las distinciones entre las dramaturgas y los personajes dramáticos no solo aportan a la estrategia, sino que son clave para que gran parte de esta funcione.

Con respecto a lo testimonial, podríamos decir que en esta estrategia existe un aspecto primordialmente discursivo; las escrituras del yo son mucho más amplias que una obra de teatro y más bien participan de esta. Sin embargo, el efecto de realidad con el que ya juegan este tipo de textos es llevado al extremo, por medio de la autorreferencialidad y el traslado de lo dicho al presente de la puesta.

Ante esto, proponemos algunas consideraciones. Por un lado, las estrategias discursivas no siempre se “resignifican” desde la puesta en escena, sino que están, en muchas ocasiones, completamente atravesadas por su posibilidad; pueden pensarse solo a partir de ella. Por otro lado, no debemos tener en cuenta solo a las actrices y actores. No hemos profundizado en este tipo de análisis, pero nos interesa pensar cómo entrarían en juego otros aspectos de la puesta, como el vestuario, la iluminación, el sonido o la utilería.

Finalmente, *El cielo que estamos armando*, desde nuestra lectura, toma posición con respecto a la escritura de teatro por parte de mujeres. Como planteamos, la defiende, cuestionando qué es escribir teatro siendo mujer en Córdoba, construyendo las figuras de algunas dramaturgas y desarmando la misma idea de la dramaturgia femenina en el proceso. En torno a esto, como un aspecto de la obra a seguir analizando, no queremos dejar pasar que esta considera constantemente a su público. Así como le presenta la red de mujeres y los testimonios, podemos decir que lo invita, *nos invita*, a sumarnos a escribir. A modo de cierre, compartimos el siguiente fragmento: “Las matriarcas”, dicen los miembros del coro, “son profetas siempre en su propia tierra y escriben aquí y ahora para que sepamos que escribir es algo al alcance de la mano. Las matriarcas te dicen que sí, que escribas, y cuando una matriarca te dice que sí, todo cambia” (Pistone, 2021, p. 1).

## **Bibliografía**

- Boldini, M. G. (2019). Literaturas de Argentina. Narrativa de mujeres en las primeras décadas del siglo XX (1900-1930): heterodoxias, tensiones, representaciones. *Revista de literaturas modernas*, 49(1), 33-57.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Paso de Gato.
- Pistone, M. B. (2021). *El cielo que estamos armando*. Texto facilitado por la autora.
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana*, 7; 6-2020, 35-60.

## **El cuerpo fragmentado en *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias**

Gabriela Román

Universidad Nacional de Misiones

[gabyrom84@hotmail.com](mailto:gabyrom84@hotmail.com)

Palabras clave: fragmentación, teatro, cuerpo, Lola Arias

Key words: fragmentation, theater, body, Lola Arias

### **Resumen**

En *Melancolía y manifestaciones*, Lola Arias construye una especie de diario de fragmentos de la vida de su madre. Un texto que surge para ser leído en un encuentro de artistas, pero que luego es llevado al escenario por el impulso y el deseo de un cuerpo que requiere recuperar a otro cuerpo, uno ajeno del que forma parte. Como su madre se negó a participar en la actuación, Arias pone a Elvira, una actriz que representa a la madre con la voz de la verdadera madre, como un médium, junto a un grupo de adultos mayores que ingresan a las escenas para graficar los paisajes de melancolía y depresión de la protagonista.

Nos interesa revisar las nociones de fragmento desde la construcción de la estética dramática de Arias a partir de la escritura, la selección de recuerdos, los objetos, la actuación, y desde la construcción de los personajes como "cuerpos sin órganos" que se constituyen como constructo fragmentarios, múltiples, divergentes. La problemática del cuerpo ingresa en una conjunción de flujos, un continuum de intensidades que forma la máquina teatral de Arias: la madre recortada, narrada, su cuerpo en la sinécdoque de la voz, la actriz sin voz, pero con cuerpo, la hija que se ficcionaliza, los viejos (la vejez), como cuerpos del recuerdo, de un "aión" deleuziano, el perro. En la superficie de la madre habitan los trozos de acontecimientos: los amores, sus hijas, su trabajo, la terapia, las actividades: "La hija escribe todas las cosas que recuerda sobre la enfermedad de su madre" (Arias), la literatura, el arte y la cuestión de la salubridad, el cuerpo enfermo y el cuerpo que sana. Inscibimos este trabajo en el proyecto "Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios".

### **Abstract**

In *Melancolía y manifestaciones*, Lola Arias builds a kind of diary of fragments of her mother's life. A text that arises to be read in a gathering of artists, but which is then taken to the stage by the impulse and desire of a body that needs to recover another body, one that is not part of it. Since his mother refused to participate in the performance, Arias puts Elvira, an actress who represents the mother with the voice of the real mother, as a medium, together with a group of older adults who enter the scenes to depict the landscapes. of melancholy and depression of the protagonist.

We are interested in reviewing the notions of fragment from the construction of Arias' dramatic aesthetics from writing, the selection of memories, objects, acting, and from the construction of the characters as "bodies without organs" that are constituted as fragmentary, multiple, divergent constructs. The problem of the body enters into a conjunction of flows, a continuum of intensities that forms Arias' theatrical



machine: the cut-out, narrated mother, her body in the synecdoche of the voice, the actress without a voice but with a body, the daughter who it fictionalizes the old (old age), as bodies of memory, of a Deleuzian "aión", the dog. Pieces of events inhabit the mother's surface: love affairs, her daughters, her work, therapy, activities: "The daughter writes all the things she remembers about her mother's illness" (Arias), literature, art and the question of health, the sick body and the body that heals. We inscribe this work in the project "Interstitial writings in key of minor literary genres: discursive, functional, literary crossings".

### El cuerpo fragmentado

Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre.

...

La hija pide a su madre que haga la obra con ella.

La madre le dice que la va a ayudar pero no quiere actuar en una obra de la hija.

La hija persigue a su madre con un cuaderno y una cámara.

La hija quiere saber todo sobre su madre con urgencia, como si temiera su muerte antes de tiempo.

La hija escribe todas las cosas que recuerda sobre la enfermedad de su madre.

La obra se llama *Melancolía y manifestaciones* (Arias, 2016, p. 144)

En *Melancolía y Manifestaciones*, la madre y la hija presentan esa multiplicidad de corporeidad que no cesa de moverse de un cuerpo presente a otro presente, a un pasado, con los signos que comportan, con la lengua que trae consigo aquellos órganos que se transforman en cuerpos diversos en cada fragmento narrado. La estética elegida para poder entender la enfermedad de su madre es la que responde al paradigma de Lehamann de "Teatro posdramático" (2013), no solo porque la autora lo expresa en sus entrevistas, sino porque la puesta en escena responde a testimonios recortados del diario de la madre sobre la vida de la hija, además porque aparecen actores que se sitúan a sí mismos como tales en un efecto de alejamiento y extrañamiento frente a la figura de personaje.

*La cortina se abre y se ve a Elvira de pie, atada a un colchón con una cinta de papel.*

**Hija:** Esa es la voz de mi madre, pero ella no es mi madre.

Se llama Elvira, es actriz y profesora de teatro.

Ella y sus alumnos van a ayudarme a reconstruir la historia de mi madre (Arias, 2016, p. 147).

Este es el reconocimiento y la manifestación heredada de Brecht, la combinación y la simultaneidad de lenguajes (la música, los videos grabados y la cámara que captura el instante en el juego de doble imagen la que proyecta la cortina en primer plano y la misma extendida cuando la cámara se apaga y se ven a los actores, los objetos puestos al interior de la caja-escenario), la historia discontinua anunciada por un título/cartel que no sigue un hilo argumental y sin un conflicto marcado que debe ser solucionado al final del drama, así el recorremos las escenas “Prólogo”, “Las dos caras de mi madre”, “La cama”, “El dinero”, “El guardaespaldas”, “La acompañante”, “Fast Forward”, “La negrita”, “El coro”, “Los amores de mi madre”, “Crónica: las clases de gimnasia”, “1976”, “Las drogas y el paisaje”, “El suicidio”, “Crónica: manifestaciones”, “Epílogo”.

Surge en este mapa la espesura de signos que se resignifica en la continuidad y discontinuidad que provoca el cuerpo cuando se transforma en un objeto estético-teatral dada la fragmentación en todos sus modos, en los detalles (objetos-nombres) que conllevan relatos donde el cuerpo es uno y múltiple, es potencia, superficie, intensidad que transita el “aión”.

**Hija:** Un secador de pelo.

**Elvira:** Sí, de un hotel. Lo traje para mi peluquera que siempre había querido tener un secador de alta temperatura.

**Hija:** una toalla de hotel.

**Elvira:** Es una toalla muy suave que traje para mi hermana que tuvo cáncer de mama.

**Hija:** Un collar.

**Elvira:** Este collar lo robé de un aeropuerto cuando fui a visitar a tu hermana que se había ido a vivir a Japón. Pero cuando ella supo que era robado me lo **devolvió**.

**Hija:** Un oso de peluche de una tienda del museo.

**Elvira:** Un oso, una remera. En las tiendas de museos robé muchas cosas porque es muy fácil (...) (Arias, 2016, p. 153).

El detalle aglomerado, fragmentado sobre un eje (amor/dinero) crea lo que Deleuze (2010) denomina “serie” donde cada signo participa de una línea heterogénea de tiempo/espacio, y donde los agenciamientos muestran un cuerpo desmembrado, territorializado y desterritorializado. Los signos que hacen a la escena recrean acontecimientos de placer singulares en los mundos que se insertan. El placer es el único medio que tiene para “volver a encontrarse a sí misma”, en el proceso de obtener

un objeto para un “otro” el deseo la desborda y a la vez la vuelve a su territorio de euforia. El cuerpo transita, se re configura en un constante devenir.

Hans Lehmann dice que:

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados como shocks. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez: un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo para el deporte, un cuerpo público y uno privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto (p. 346).

El cuerpo privado se torna público, un cuerpo que es esposa, novia, madre, colega, familia, el cuerpo de una niña, de una adolescente, de una mujer en el extranjero, un cuerpo intelectual, un cuerpo manejado-obediente, un cuerpo frenético y un cuerpo deprimido. Quizás falta mencionar más tipos de cuerpos que transita Elvira representando a la madre, pero nos queremos quedar en los dos últimos.

**Hija:** Cuando yo nací, el útero de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos a la explosión.

Pero días después mi madre se puso muy triste. Fue a un médico y le dijeron que esa tristeza se llamaba depresión y que debía tomar unas pastillas para curarse. Con los años mi madre empezó a vivir entre dos extremos: pasaba meses sin querer salir de la casa, casi sin comer ni hablar, y otros meses iba eufórica por la ciudad a toda velocidad, hablando de todo lo que nadie se animaría a decir...durante mi vida tuve dos madres, ...A veces llegué a pensar que mi madre tiene las dos caras del teatro (...) (Arias, 2016, p. 146).

La dramaturga construye el cuerpo dividido de su madre a partir de un primer plano: el rostro, la cara. A lo que Deleuze y Guattari (2002) dirán que *el rostro es redundancia*. *Y hace redundancia con las redundancias de significancias o de frecuencias* (una madre deprimida que asiste a un psiquiatra y a otro, una madre que no habla, no se baña, no sale frente a una que se mueve por toda la ciudad a toda velocidad, que se anima a decir lo que nadie se anima, la redundancia sintetizada en este fragmento instala dos efectos más de la dicotomía enfermedad-salud, silencio-habla, quietud-euforia, la lengua, los rostros como sinécdoques de un cuerpo cuyo organismo se deforma, se transforma), *pero también con las resonancias o de subjetividad*. *El rostro*

*construye la pared que necesita el significante para rebotar, (este es el lugar de la dramaturga de recurrir al teatro testimonial, autobiográfico o biográfico, los rostros son esas paredes en la que la acción y el detenimiento conforma al otro en lo que es, a la/s hija/s, a los amores de la madre, a los psiquiatras, a los abuelos del coro, a los que hacen gimnasia, a los acompañantes terapéutas, rostros-paredes, uno pero múltiple) “constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse, constituye el agujero negro de la subjetividad como consciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.” (p. 174).*

**Hija:** La cama es el lugar favorito de mi madre. Yo tengo muchas fotos mentales de ella en la cama. Mi madre tirada en la cama leyendo, rodeada de libros y fotocopias roñosas de la universidad; mi madre en la cama escribiendo con birrome sus clases de literatura; mi madre en la cama sin hacer nada (Arias, 2016, p. 150).

Volvemos a Deleuze y Guattari:

...el rostro tiene un correlato de gran importancia, el paisaje que no solo es un medio, sino también un mundo desterritorializado. Múltiples son las correlaciones rostro-paisaje...no hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado (2002, p. 178).

Arias crea paisajes vinculados al cuerpo enfermo que sintetiza una redundancia mediante el fragmento, no querer levantarse de la cama, la visita al psicólogo C en “Las drogas y el paisaje”, las clases de gimnasia, la escritura de las crónicas, el coro. Cada redundancia, cada paisaje-rostro-cuerpo se sitúan en una “aporía”, constituye por sí en un límite desde el momento que la autora decide fragmentar las historias que narra; pero el límite, la frontera pone a los cuerpos -ficionales y actorales- en el umbral de lo infranqueable, lo rechazado, lo prohibido, un acontecimiento que consiste en pasar, atravesar, transitar, suceder (Derrida, 1998, p. 25). La mayor parte de los estados que viven los personajes de la madre y la hija responden a una disposición del cuerpo enfermo, la aproximación a la muerte, la melancolía, una venida sin paso, una forma sin movimiento que a la vez no deja de moverse lentamente de un acontecimiento narrado a otro.

El cuerpo enfermo pone en marcha “un cuerpo sin órganos” (Deleuze-Guattari, 2002) que quiere deshacerse de sus órganos en una interminable procesión de estados y territorios de esquizofrenia, droga, catatonía.

**Hija:** Cuando se deprimía, mi madre adelgazaba hasta volverse un puñado de huesos. Andaba por la casa vestida con joggings o partes de pijamas, el pelo como un nido, los ojos para adentro. Y cuando –por el efecto de las pastillas o por algún otro milagro similar- la angustia desaparecía, volvía a comer, recuperaba peso, se le iluminaban los ojos y regresaba la mujer encantadora que también era (Arias, 2016, p. 162).

La frontera se crea en el deseo y la resistencia, en la restancia. El cuerpo fuerza el límite para hacer pasar intensidades y da origen así a cuerpos-fragmentos diversos en su inmanencia.

### **La escritura: de la hija y de la madre, la voz de la hija en la madre**

El cuerpo se vuelve a constituir a través de la escritura, la que transita la dramaturga en su proceso estético y en la de registrar la notación, como lo vemos en el “Prólogo”, y en el caso de la madre, en “Crónica: Manifestaciones”.

“La literatura como una empresa de salud” dice Deleuze (2006), el escritor como un médico de sí mismo y del mundo. Derrida (2015) habla del fármaco como texto, como medicina, medicamento, remedio, pero también como veneno, la escritura como suplemento. Narrar el mundo, inventar el pueblo como un acto de salud, como un modo de expresar lo que el escritor ha visto y escuchado, lo que regresa a los ojos y a los oídos cansados, lo que lo consume. Fabular es sanar. Esta concepción de salubridad, Arias la atraviesa en la trilogía que relata el recuerdo de la dictadura en Argentina: “Mi vida después”, “El año que nació” y “Melancolía y Manifestaciones.”

La literatura como salud implica inventar una comunidad que falta, un destino colectivo. Los recuerdos crean una lengua capaz de enunciar el destino de un pueblo, en un conjunto de cuerpos en organismo diferentes, o cuerpos en uno mismo, su origen, sus negaciones y traiciones, el devenir de la escritora es la del pueblo menor, revolucionario; la literatura entonces es agenciamiento de lo colectivo en lo propio.

La literatura como delirio es salud y enfermedad, [es fármaco]. Diagnóstico y lucha. Pero para conseguir la posibilidad de vida hay que recurrir a la lengua. Devenir en un “otro”, en una “otra lengua” para escapar de aquello que domina y enferma. El devenir de la lengua conduce a la dramaturga a encontrar una sintaxis, un estilo, a crear un universo discursivo que descomponga y deconstruya la lengua propia, la materna. Una lengua que sea remedio, que sea escudo protector. Por ello, cada escritor crea su propia lengua.

Llevar al límite el lenguaje, hacerlo tambalear, sacarlo afuera implica ver y oír lo que no pertenece a ninguna lengua, ver y oír las ideas que aparecen en los intersticios del lenguaje y sus desviaciones, en un paisaje que no cesa de moverse. Estar afuera del lenguaje y desde allí operar en las fronteras, en las paradojas. “El escritor como vidente y como escucha, fin de la literatura: es el pasaje de la vida en el lenguaje lo que constituye las Ideas” (Deleuze, 2006, p. 20).

Escribir no es imponer una forma, es un asunto de devenir, siempre inacabado; devenir es encontrar la zona de cercanía y de singularidad; toda escritura comporta un atletismo, crea una sintaxis, descubre una potencia impersonal; la literatura es fabulación, empresa de salud y por tanto, el escritor un médico; la literatura es agenciamiento colectivo de enunciación, delirio de salud y posibilidad de vida, pero también puede ser enfermedad; la literatura es el pasaje de la vida en el lenguaje que hace que escribir sea devenir en algo distinto.

### **Breve conclusión**

La obra de Lola Arias es un conglomerado de episodios que inaugura el deseo y el temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible, un cuerpo como potencia dada su multiplicidad, un cuerpo sin órganos, un cuerpo escrito. Una agonía que ignora el umbral dado su redundancia, su consistencia y que solo puesto en el papel, en el escenario puede lograr encontrar el pasaje a la salubridad, del cuerpo de la madre, del cuerpo de la hija. Los cuerpos en *Melancolía* y *manifestaciones* están estratificado, se pliegan, se someten al juicio, experimentan en los que nunca se acaba de acceder del todo, viven en el pasaje, en el umbral.

### **Bibliografía**

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin órganos?, Año cero-Rostridad. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- (2010). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *Aporía. Morir-esperarse (en) los límites de la verdad*. Buenos Aires: Paidós.
- (2015). La farmacia de Platón. En *La diseminación*. España: Espiral.
- Lehamann, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Guadalajara: Paso de Gato.

**CUERPOS CANÓNICOS Y CUERPOS  
*OUTSIDER*: enseñanza de las Literaturas  
Argentinas en el Nivel Medio y Superior**

## ¿Esto leen los chicos? Lectura de *La Durmiente* de Andruetto - Istvansch para aprender a mirar (Desmitificación de la Literatura Infantil y Juvenil)

Evelyn María Eugenia Arce

[prof.evelynarce@gmail.com](mailto:prof.evelynarce@gmail.com)

Paula Milena Rojas Quiroga

[paulamilenarojas@gmail.com](mailto:paulamilenarojas@gmail.com)

Universidad Nacional de Catamarca

Palabras clave: libro-álbum, perspectiva de género, literatura infantil y juvenil.

Key words: picture book, gender perspective, children's and youth literature.

### Resumen

El presente trabajo pretende ser una reflexión sobre el lugar de las problemáticas sociales en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) argentina a través de la lectura del libro-álbum *La Durmiente* (2019) de María Teresa Andruetto y el ilustrador Istvansch. Se aspira a lograr una lectura integral desde la perspectiva de género, buscando desmitificar la postura que encorseta a la literatura infanto-juvenil como apolítica y asocial. La tesis que sostiene este artículo es que la LIJ no conlleva ni contenido plano ni lectores ingenuos. Entonces, se rechaza la idea de verla concebida como un campo apolítico y vacío de problemáticas. Esta es la desmitificación que se manifiesta en los libros-álbum, un macrogénero emergente cada vez más rico en títulos, que interpela a lecturas complejas a partir del silencio y del ejercicio intersemiótico que comulga la totalidad de la materialidad del libro-álbum. De este modo, se toma como base a Cecilia Bajour (2017), junto a otros autores que también se cuestionan respecto al lugar del libro-álbum en la literatura infantil y juvenil, teniendo en cuenta sus rasgos y características que lo convierten en más que un simple género plano "para chicos".

### Abstract

The present work tried to be a reflection of the place of social problems in Argentine Children's and Youth Literature (LIJ) through the reading of the picture book *La Durmiente* (2019) by María Teresa Andruetto and the illustrator Istvansch. An integral reading is intended, from the gender perspective, seeking to demystify the position that corsets children's literature as apolitical and asocial. The thesis supported by this article is that the LIJ does not entail flat content or naive readers. The idea that conceives it as an apolitical field and empty of problems is then rejected. This demystification is manifested in picture books, an emerging macro-genre that is increasingly rich in titles, which challenges complex readings based on silence and the intersemiotic exercise that communicates the entire materiality of the picture book. Cecilia Bajour (2017) is taken as a basis, along with other authors who question the place of the picture books in children's and youth literature, its features and characteristics that make it more than a simple genre "for children".



*Una simple conversación se ahoga si en la trama no intervienen las necesarias pausas o intervalos. Una charla fructífera se nutre, como la escritura, de silencios y voces. Una persona no deja de comunicar por el hecho de callar. Al contrario: su silencio actúa como respiración o signo abstracto de puntuación, un repliegue momentáneo que habilita el fluir de los signos*  
(Gruss, 2010)

El libro-álbum, hoy en día, ofrece ante nosotros una amalgama semiótica de palabras e imágenes que invitan a ir mucho más allá e internarnos en la totalidad de sí, no solo como un simple objeto en tanto libro, sino que también en el libro mismo como objeto cultural. Y es que, en una suerte de “lenguaje propio que a su vez ayuda a orquestar otros” como diría Bajour (2008), el libro-álbum propone una fusión donde ni la palabra más sencilla puede resultar tan simple ni la imagen más nítida tan evidente, así es como lo advierte Perry Nodelman (2010), aunque bien su relación sea interdependiente.

Nuestro interés en el que se ha ido convirtiendo en un macrogénero radica en la “revolución”, que han ido proponiendo en los últimos años con el uso de estrategias para combinar el mostrar y el ocultar, el ir haciendo cual artesanía, cual lo haría un orfebre, el silencio (Bajour, 2008).

No obstante, y ya lo advertía Bajour, no son los únicos que realizan la orfebrería del silencio. El silencio, el jugar entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que se sugiere con la complicidad de la materialidad de la palabra dicha (o no dicha) y la imagen también sucede en otros textos, aunque aquí nos interesa más específicamente los libro-álbum. Es que, en estos textos, este silencio nos pone en un escenario y un nuevo espacio para la diseminación y la puja de sentidos. Cuando aparece el texto se viste bajo el manto de lo sugestivo y no de lo declarativo. Y en este punto interviene el silencio, tomando la forma lingüística de la elipsis.

Esta nueva concepción estética que aparece asume los desafíos en la creación de un lenguaje tenso y enigmático que evita lugares comunes, tanto en sus tópicos como en sus modos, ya sea en el lenguaje plástico como verbal. No se trata de la derrota o victoria entre el lenguaje verbal o plástico, sino de un acuerdo establecido, es decir, un pacto para la construcción conjunta de sentidos dinámicos. Sobre esta conciliación semiótica entre palabra escrita e imagen ya nos dice Luis Gruss que se traduce en la producción de nudos y huecos “generados en un espacio colmado de signos y posibilidades” que asume que “la escritura no puede contener al universo”,

apaciguando el deseo nominalista del lenguaje por expresar y contar(lo) todo. La presencia del hueco, de la omisión y del salto denuncia una ausencia: algo hubo allí y ya no está. Sin embargo, obligarlo a que se manifieste implicaría caer en lo reiterativo y hasta atentar contra la armonía, pues, como en la música, en estas obras literarias también se necesitan los intervalos y las notas mudas.

La manifestación de lo que no se dice es la clave en la construcción de los lenguajes artísticos. El arte se alimenta de un sustancioso retaceo. Entonces, al rellenar huecos producidos en la construcción de la significación por silencios, sugerencias y opacidades, la actividad interpretativa es subestimada y reemplazada en forma unilateral, reforzando así una visión autoritaria de la asimetría en el vínculo entre productores y receptores de esta zona de la cultura destinada a la infancia.

Ahora bien, esto que venimos hablando es lo que sucede justamente con *La Durmiente* de Andruetto/Istvanish (2019) debido a que los autores buscan que el lector se haga preguntas, se cuestione y reflexione sobre lo que lee y ve. Andruetto, fiel a su estilo, invita a entrar en su “poética desobediente” (Stapich y Troglia, 2010) rompiendo desde cada ámbito con la lectura de esta obra, de este modo nos permite reflexionar acerca de cómo mirar el mundo: roles de género, lucha y revolución. resuenan en este libro álbum del cual nosotros, lectores, ya somos parte.

La primera ruptura, el primer paso desobediente de la conciencia, es aquella con la tradición, con los elementos hegemónicos. Al momento de tener el libro físico en nuestras manos podemos hacer una automática relación con el cuento clásico de la *La Bella durmiente* por el título del libro- álbum *La Durmiente* y, porque en la contratapa nos encontramos con las siguientes palabras: “Esta es la historia de una princesa que cayó en un sueño largo y profundo. No hubo maldición ni hechizo.” Entonces... ¿qué es lo que inferimos? pensamos en ¿qué es lo que despertará a la princesa? o ¿quién?, en especial, nos cuestionamos si tendrá la misma trama que el cuento de la *La bella durmiente*. La historia suena parecida debido a lo que dice pero sin hechizos ni maldición de por medio. ¿Qué habrá hecho dormir a la princesa?, ¿estará esperando el amor verdadero?, ¿buscará un príncipe?, ¿el príncipe deberá rescatarla? Todas estas preguntas resuenan y la imagen mental de *La Bella Durmiente* aparece, ronda la hegemónica y mercantil de Disney. Entre aquella animación de 1959 y la de los cuentos orales, la obra de Andruetto e Istvanish ya ha dejado caer la bola: aquí hay una historia diferente. No hay magia de la cual sucumba pasivamente esta princesa quien más que ser “dormida” es “durmiente”, y ese rasgo

que como lector podemos captar: no es “bella”, además, agregaremos, siendo de nuestra área, que no es un personaje pasivo sino activo.

Entonces, ¿qué es lo que sucede con las ilustraciones? La imagen es la que habla y produce por sí misma significados. El sentido no apela solo al discurso verbal, no dice a través de la palabra escrita, sino que se sitúa enunciativamente tanto desde lo visual como de lo verbal y, ¿qué es lo que vemos? Nos encontramos en la tapa y contratapa imágenes que tienen un efecto de ser un trazado a mano alzada en forma de garabato, utilizando un solo trazo, también hallamos recortes de revistas en la tapa y todo se compone un icono único en el collage de Istvansch que detona nuevas preguntas: ¿la niña de la tapa será la princesa?, ¿por qué sus ojos están tapados?, ¿qué relación tendrá la princesa con el caballo y el hombre?

Al tratarse de un libro-álbum, toda la materialidad del mismo nos acompaña en este viaje de sentidos. Al abrirlo, nos presta el rostro de Andruetto en la solapa: así, con los ojos cerrados, nos invita a continuar la lectura tras echar un vistazo a su presentación. Otro sentido va resonando en el camino: aquí, lector, somos todos parte de esta historia. Algo que veremos, más adelante, cerrará con la leyenda al finalizar “Aquí termina este libro, ilustrado, diseñado, editado, impreso por personas que aman los libros. Aquí termina este libro que has leído, el libro que ya sos”. Además, si vemos la solapa trasera, veremos la foto del ilustrador Istvansch acompañando en el gesto. Estos son detalles que suman para su construcción de los sentidos en la relación intersemiótica, siguiendo la idea de tener en cuenta la totalidad de la materialidad del libro-álbum.

Antes de comenzar la historia nos recibe un epígrafe, esto será la pista que enmarca nuestras primeras inferencias: allí hay un fragmento de Jose Martin nos allana el camino. La princesa de Andruetto e Istvansch comparte una característica con la de Martin: despierta una revolución:

Había una vez una princesa  
a quien despertó,  
no el beso de un príncipe,  
sino una revolución.”

José Antonio Martin. (2019, p. 5)

Por eso tapa sus ojos. Allí hay voluntad, allí hay una problemática, allí hay una activa princesa alrededor de un contexto social especial.

Avanzamos. Aquí y allá, estructuras cortas, repetitivas con rasgos de los cuentos orales, con rasgos de esa historia que todos conocemos. Hay tres hadas y una princesa recién nacida que recibe las tres gracias: bondad, belleza y amor. Nótese cómo se repiten las estructuras de “dormía” y “tres hadas”.

Ella dormía en una cuna de oro con ribetes de plata.

Dormía y se inclinaban sobre la cuna las hadas.

Eran tres hadas, las hadas.

Tres gracias portadoras de dicha.

Se inclinaban para ofrecerle bondad,

para ofrecerle belleza,

y amor (2019, p. 8)

Pero allí ya hay una diferencia con la figura mental de la historia que tenemos: no hay hada malvada.

No fue, como dicen, culpa de un hada maldita que echó dolor sobre ella,

un hada que hablaba de un huso

y de tener quince años,

y herirse la mano

y quedar hechizada.

No fue como dicen los cuentos (2019, p. 16)

Entonces, el nudo, el problema de la historia no aparece con el hada malvada ni con un hechizo porque la princesa es quien sale al mundo...y nos muestra aquello que había sido suprimido: “Y la princesa vio, como nosotros, cómo estaba hecho el mundo para los marginados y subyugados, y cómo los amaba, decidió dormir” (Idíd.).

Ella nos muestra aquellos que aquel cuento había borrado: el hambriento, las sirvientas y los sirvientes, el pueblo llano, el trabajador. Esta idea aparece en la comparación entre “como dicen los cuentos”, y “la verdad” de esta historia.

Lo que hubo en verdad, es que la princesa

no solo era hermosa sino que también era buena y amaba (2019, p. 19)

Creció y un día salió del palacio

(eso sí es como dicen los cuentos) (2019, p. 20)

Nos muestra el dolor y lo que no muestra lo sugiere el silencio, cómplice entre la palabra, el icono y la imagen.

Y vio que la vida era eso:

una vieja muy vieja hurgando unos restos,  
un niño perdido, una casa con hambre, por almuerzo unas papas.  
Y entonces supo  
(esto es algo que no dicen los cuentos)  
que había dos caminos para ella.  
Mirar lo que pasaba en el reino.  
O cerrar los ojos.  
Eso hizo, esto último.  
(como si dicen los cuentos) (2019, pp. 22-23)

Y, cada vez que avanza la historia, se aleja aún más de la que conocemos.

Déjala que duerma, dijo el rey.  
Déjala, dijo la reina.  
Ya llegará el príncipe que la despierte.  
Ya llegará, dijeron.  
(Por lo menos, eso dicen los cuentos) (2019, p.24)  
Y la princesa duerme.  
“Hasta que el pueblo hizo sonar trompetas.  
Y tambores  
Y arcabuces.  
Y cañones (2019, p. 31)

Istvansch acompaña con su collage agregando más sentidos: una representación “La libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix (2019, pp. 30-31): “Entonces la princesa despertó, pero no ya por el beso de un príncipe...” (p. 35).

Y aquí cobra importancia el epígrafe del inicio de Martin: “sino la revolución” para llenar ese silencio.

Istvansch acompaña la pluma de la historia, e independientemente, también nos muestra otra: el guiño a nuestra propia historia. Allí está la mujer. Allí está la división binaria de roles: varón y mujer, rosa y celeste. La vida doméstica, la maternidad, la belleza femenina. El trabajo... la lucha... la revolución. Así es como acompaña Istvansch con recortes de revistas de los 60, 70 y 80 que muestran la vida de la mujer, su rol en la sociedad, su rol en la lucha. Allí hay una canción infantil sobre la mujer soltera (2019, p.16), hay una portada de belleza americana, más allá, una receta para ser más bonita con máscaras de belleza (2019, p. 15) o cómo poner un pañal a un bebé (2019, p. 8).

Pero los collages no se quedan allí. El ilustrador trae referencias históricas de pintura, tales como: *Las Meninas* de Velázquez (1956), *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830), entre otras. Las figuras semióticas comparativas abundan llenando de simbolismos y orquestando, trabajando el silencio, es decir, lo no dicho.

Ahora bien, podemos ir aproximándonos a una conclusión. Nuestra princesa no es solo bella, no es solo “buena”. No es el objeto que los mandatos de su sociedad patriarcal y colonialista le impone. Es una mujer activa, la cual no busca que la salven, sino que, busca que el mundo sea mejor. Pero esto nos llega a través de un acto simbólico: el elegir dormir. ¿Acaso duerme para evadirse del dolor del pueblo? “Ya llegará el príncipe”, anticipan el rey y la reina, pero no llega, porque no hace falta ni en este cuento, ni en la “realidad”. Lo que espera esta princesa no es el amor o su salvación, es la salvación de su pueblo. ¿Entonces? El pueblo se salva a sí mismo mediante la lucha, la revolución se hace carne y la princesa despierta pero no por el amor del hombre, sino, por el sonido de la lucha de su pueblo (...) y ya no es una princesa. Porque la revolución da fin a la monarquía hemos de suponer.

Lo que nos arroja esta lectura es que la LIJ no se encorseta ni debe hacerlo en la **apólitica** y la **asocialidad**. Por eso es tan importante el libro álbum: romper, desobedecer y desmitificar es la revolución que aporta por sí mismo, porque en realidad, toda lectura es una revolución (Andruetto, 2012). Y aquí, con una obra “desobediente” de Andruetto e Istvansch, esta se hace aún más manifiesto.

¿Esto leen los chicos? Sí, ¿por qué no?, ¿por qué no podrían leer esto cuando nosotros hemos podido leerlo entre nuestro niño interior, que recuerda una Bella Durmiente, y nuestro yo “adulto” que puede ver su mundo y la realidad? Y si no fuera así, ¿Hemos de evitar que los jóvenes lectores no vean el mundo? ¿Hemos de evitar que, como la princesa, reconozcan las calles y la vida de su mundo? Como docentes no podemos evitar reflexionar sobre ello. No queremos princesas bellas que son dormidas para que las salve un príncipe, ni príncipes cuyo rol sea solo ese, ni infancias y adolescencias que piensen que no pueden ser ni príncipes ni princesas. Queremos chicos que vean el mundo, su mundo. Sean parte de él (...) y un libro álbum que nos interpela a mirar lo que se muestra, lo que se dice, y lo que no, es a consideración nuestra, un modo de aprender a mirar (...) mirando.

### **Bibliografía**

Andruetto, M. T. (2019) *La Durmiente*. (Ilustrado por Itsvasch). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santillana.

- Andruetto, M. T. (2012). *La Lectura, otra revolución*. Recuperado de <https://fce.com.ar/wp-content/uploads/2020/11/AndruettoLLOR.pdf>
- Bajour, C. (2017). *La Orfebrería del silencio. La Construcción de lo no dicho en los libros-álbum*. Argentina: Comunicarte.
- Bajour, C. (2008). *La Artesanía del Silencio*. Imaginaria n° 226. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/22/6/la-artesania-del-silencio.htm>
- Nodelman, P. (2010). Las narrativas de los libros álbum y el proyecto de la literatura infantil. En T. Colomer, B. Kümmerling- Meibauer y M. C. Silva Díaz (eds.). *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro álbum*. Barcelona: Banco del Libro-Gretel.
- Stapich, E. y Troglia, M. J. (2010). *II Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s*. (5 de noviembre de 2010, La Plata, Argentina). pp. 160- 170. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49772>

## Malvinas y literatura: hacia una pedagogía popular de la memoria

Julieta Daniela Celuci

[julieta.celuci@gmail.com](mailto:julieta.celuci@gmail.com)

Universidad Nacional de Río Cuarto

Palabras Clave: literatura, pedagogía popular, derechos humanos, Malvinas

Key words: literatura, popular pedagogy, human rights, Malvinas

### Resumen

La imaginación es una fuerza poderosa que condensa y pone de manifiesto temores y deseos culturales. En este sentido, imaginar es un acto revelador e inquietante que, en el campo de la educación, puede integrarse a otros procesos: el de la mediación de la lectura literaria, y el de la revisión crítica del pasado reciente. El propósito es la revisión crítica de ese pasado, involucrando la imaginación como fuerza cultural integrada a los procesos de lectura, reflexión y producción. Particularmente, el interés está puesto en la mediación de esta experiencia en la educación en territorio: experiencias de educación popular. Por lo que esta propuesta integra no solo dispositivos y herramientas de la teoría literaria, sino también aportes de la educación popular latinoamericana y del enfoque de derechos. Como antecedente, se tiene en consideración *Gente y Cuentos*, por Feijoó y Hirschman (1984); experiencia que articula metodológicamente la pedagogía popular y la teoría literaria. Con todo, incorporamos el abordaje de la novela *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, y del cuento "La soberanía nacional", incluido en el libro *Historia Argentina* (1999) de Rodrigo Fresán.

### Abstract

Imagination is a powerful force that condenses and manifests cultural fears and desires. In this sense, imagining is a revealing and disturbing act that, in the field of education, can be integrated into other processes: that of the mediation of literary reading, and that of the critical review of the recent past. The purpose is the critical review of that past, involving the imagination as a cultural force integrated into the processes of reading, reflection and production. Particularly, interest is placed on the mediation of this experience in education in the territory: popular education experiences. Therefore, this proposal integrates not only devices and tools of literary theory, but also contributions from Latin American popular education and the rights approach. As background, we take into consideration *People and Stories*, by Feijoó and Hirschman (1984); experience that methodologically articulates popular pedagogy and literary theory. However, we incorporate the approach of the novel *Trasfondo* (2012), by Patricia Ratto, and the short story "National Sovereignty", included in the book *Historia Argentina* (1999) by Rodrigo Fresán.

### Memorias y enfoque de derechos

Coincidimos con Elizabeth Jelin (2002) en que las memorias no solo son construcciones sociales, sino también campos de luchas. Disputas que, consideramos, podemos dar en la práctica de la lectura de literatura y los relatos de la cultura, desde



la educación popular. Por un lado, porque el discurso literario es considerado dispositivo estético y cultural, que opera en los horizontes interpretativos de los lectores e impacta en sus mundos (Ricoeur, 2002). Pero también, porque desde la pedagógica popular, “Las obras literarias tienen una capacidad muy especial para desarrollar y organizar estos conocimientos [modos de hacer de la clase popular]. A través del prisma poético (...) el pasado se vuelve activo y significativo de una manera inédita” (Hirschman y Feijóo, 1981, p. 25).

En lo que respecta al enfoque de derechos, Boaventura de Sousa Santos (2014), referente del pensamiento descolonial<sup>1</sup> y latinoamericano, manifiesta: “(...) en su concepción hegemónica, los derechos humanos son individualistas y culturalmente occidentocéntricos y, en esa medida, son más parte del problema que de la solución” (p. 11). De hecho, el origen liberal y burgués de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano (1789)<sup>2</sup> ya había sido contemplado por Hanna Arendt (1999): este primer instrumento define los derechos como libertades sobre la tierra heredada y la suma de privilegios sobre la propiedad privada. Ante esto, la filósofa propone pensar que solo el sentido de comunidad humana le ofrece reparo a toda persona en término de derechos, más allá de la matriz de origen.

Pensar el vínculo entre derechos humanos y comunidad, como organización social, nos resulta clave para producir un enfoque de derechos humanos que cuestione su origen y ponga a funcionar otras relaciones sociales, otros modelos de producción y reproducción de la vida, y una manera otra de concebir los derechos humanos: contrahegemónicos y decoloniales. Desde aquí, elegimos caminar junto a la pedagogía popular y la literatura hacia la recuperación de un pasado doloroso y traumático, como lo es la Guerra de Malvinas.

---

<sup>1</sup> Pensamiento y quehacer en proceso como alternativa a la colonialidad impuesta por la conquista. Entendemos aquí la colonialidad como un sistema ideológico de prácticas que ha sostenido el sistema económico, político y social capitalista y patriarcal, el mismo que avala la opresión sobre cuerpos, saberes y formas del pensamiento no europeo. El pensamiento descolonial, latinoamericanista e indigenista, emerge como corriente intelectual y forma de intervención geocultural en la búsqueda de poner en valor las propias formas del pensamiento y la acción en territorio.

<sup>2</sup> Fundamento de la Revolución francesa, a fines del siglo XVIII, la declaración es un hito en la historia occidental en tanto que la Ley ya no girará en torno de Dios, sino que es responsabilidad de los hombres: se produce un giro paradigmático, epistemológico y social en la relación del hombre con la divinidad, y del hombre con el hombre, como constructor de su historia. Y mencionamos aquí solo a los hombres porque las mujeres no eran siquiera consideradas dentro de este emergente paradigma antropocéntrico, eurocéntrico, liberal.

## Producción y disputa de imaginarios

Valeria Flores<sup>3</sup> (2019) nos acerca la idea de que “[l]a imaginación es un reservorio de deseos y ansiedades culturales, socialmente prohibidas o legitimadas, una poderosa herramienta en el proceso educativo (...)” (pp. 50-51). En esta línea, creemos que no solo las memorias son un campo de disputa, sino también la imaginación. Articuladas ambas en la práctica pedagógica, podemos potenciar la producción de nuevos sentidos en torno del pasado.

Como práctica de la revisión crítica del pasado, Inés Dussel (2002) retoma a Larher y coincide con este en que la pedagogía de la memoria no es tanto en sí la transmisión del pasado, sino el abordaje de estrategias para aprender a analizar discursos que *lo dominante* pone a circular (pp. 290) En la alternativa a *lo dominante*, encontramos el arraigo de la decisión política de esta propuesta pedagógica, en la que *lo popular* designa tanto al sujeto social de la clase subalterna, como al sujeto político productor de la transformación<sup>4</sup>. Para esto, desde la pedagogía popular “[h]ay que plantearle al pueblo, a través de ciertas contradicciones básicas, su situación existencial (...) como problema (...) no para incitar a la respuesta a nivel intelectual, sino a la acción (...)” (Freire, 1983, p. 115).

La disputa entre lo dominante y lo subalterno atraviesa también el campo de la imaginación, donde se mueve Julieta Vitullo (2012), al ubicar la discusión sobre la Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos. Vitullo afirma que se ha fabricado una cadena discursiva tendiente a producir una “posesión imaginaria” (p. 17) de las islas, mediante textos que las sitúan en el territorio del “anhelo”, o de la “imaginación épica” (p. 18). En este punto la autora resalta que las ficciones de posguerra discuten con esta épica, y la tensionan. Sin embargo, creemos que ambas cadenas discursivas conviven y se confunden, aunque puede tener más arraigo la

---

<sup>3</sup> La autora presenta en su libro la defensa de la ruptura de la norma, la bifurcación de la lengua y de los cuerpos, para nombrar y dar presencia a las formas lingüísticas y corpóreas de la disidencia, en particular, la sexual. Y si bien este no es un tema que aborde nuestro trabajo, la idea de ruptura, tensión, desnormativización, desarticulación de los discursos hegemónicos sí son una clave de sentido estructurante en nuestro trabajo. En el que, además, se hace presente, cabe aclarar, la discusión por el sesgo patriarcal y machista desde el cual se han elaborado los discursos respecto del pasado.

<sup>4</sup> Ante lo expuesto, la elección de una pedagogía popular latinoamericana y alternativa para el desarrollo de esta investigación es fundamento teórico y decisión política: “... horizonte, una direccionalidad, una toma de posición, que organiza un sujeto”. (Rodríguez, 33, p. 2013). La dimensión alternativa ordena esa direccionalidad y la dimensión de lo popular cristaliza la historia de las luchas en torno de los proyectos político-pedagógicos.

hegemónica, el discurso heroico, dado que ha contado con instrumentos mediante los cuales imponerse: glosas escolares, tapas de diarios, instrumentos escolares y mediáticos para un relato épico de la guerra.

### **Sistematización de la experiencia en el aula**

Desde nuestra experiencia, para practicar una pedagogía popular de la memoria, el desafío es recuperar en la práctica los sentidos de resistencia ante la dominación y producir sentidos propios, emancipatorios, para leer y contar sobre Malvinas. Esta producción, en clave popular y emancipadora, solo puede darse a partir de la pregunta, la repregunta y el diálogo horizontal entre educador y educando. Pero este diálogo comienza antes, "(...) cuando aquél -el educador- se pregunta en torno a qué va a dialogar con éstos. Dicha inquietud en torno al contenido del diálogo es la inquietud a propósito del contenido programático de la educación (...)" (Freire, 1983, p. 111).

Para planificar y establecer este diálogo, tomamos la propuesta de Mercedes Gagneten, Paula Tierno y Guillermo Colombo (2016), cuyo método de sistematización de la práctica hemos puesto a funcionar como apuesta en la mediación lectora de ficciones y relatos sobre Malvinas. Al igual que la autora, entendemos que epistemológica y metodológicamente, esta es una "(...) respuesta ética, política y epistémica frente a la desmemoria, para construir el 'siempre más' de las prácticas transformadoras y emancipadoras de la etapa previa al genocidio" (pp. 52-53).

La sistematización de la práctica consiste, resumidamente, en ordenar los saberes que circulan para orientarlos en un horizonte liberador. La clase popular produce su cultura en lo que hace, es decir, en la práctica. Y si esta cultura existe en lo que hacemos, entonces es necesario partir de la práctica para construir los saberes subalternos, en resistencia contra la opresión. Por esto, a los fines de ordenar los discursos que circulan en el aula sobre la guerra de Malvinas, pusimos en práctica la pregunta, la imagen y el dispositivo audiovisual. A partir de ellas, sistematizamos algunas reacciones y construcciones que los estudiantes traían a la clase.

A partir de la pregunta *¿Qué sabés o has aprendido sobre la guerra de Malvinas?*, organizamos y sistematizamos las respuestas en los siguientes grupos:

1. Estudiantes que se autoperciben como sujetos que no tienen conocimientos al respecto: aquí pueden mencionarse las respuestas del tipo: "Nada", "¡No sé nada profe!", "No me acuerdo". Luego de dialogar con ellos, algunos agregaron a sus

respuestas: “Sí, qué se yo... [Me acuerdo] que fue una guerra”; y “[Me acuerdo de] El gol de Maradona contra Inglaterra en el mundial 1986”.

2. Estudiantes que recuerdan información con errores: se relevaron respuestas como: “[La guerra] fue en 1882. Perdimos en Malvinas. Malvinas se ubica al sur de nuestro país”; o “Sé que chicos muy jóvenes iban a luchar con España para recuperar las islas Malvinas, y para que pertenecieran a Argentina”.
3. Estudiantes que recuerdan información acertada sobre Malvinas: “Fue un enfrentamiento entre Argentina y el Reino Unido. Entre el 2 de abril y el 14 de junio”. Otros, de manera autónoma, respondieron: “[Sé] Que los militares le declararon la guerra a los ingleses y perdieron (...)”; “Sé que lucharon con Inglaterra”; “Hacían creer en diarios y noticias que Argentina estaba ganando [...] Argentina mandó gente a la guerra cuando la mayoría no tenía experiencia”.

Asimismo, nos acercamos a tapas de diarios de la época y a registros fotográficos de los soldados durante el combate. La imagen en este sentido conlleva una fuerza semántica que, mediante la pregunta y la repregunta, permitió recuperar saberes y organizarlos: fundamentalmente, entre aquellos que reafirman los que se condice con los hechos históricos, y aquellos otros discursos que entraban en contradicción con las interpretaciones que los propios estudiantes realizaban de las imágenes. *¿En qué condiciones vivieron los “héroes” de la guerra? ¿Son las condiciones de quienes son víctimas de violación de derechos? ¿Ustedes qué sienten y piensan luego de ver las fotos? ¿Podemos señalar responsables?* Estas preguntas, así como las imágenes, en un ordenamiento previamente organizado por la docente, permitieron, como parte del encadenamiento discursivo propuesto, impactar en los horizontes interpretativos de los estudiantes, estimulando la producción de nuevos sentidos.

En una oportunidad, al ver las imágenes de la plaza llena el día que Leopoldo Galtieri vocifera “Si quieren venir, que vengan, les presentaremos batalla”, un estudiante respondió: “Siento que es un suicidio colectivo”. Esta reflexión opera como un ejemplo de que, al disponer un escenario organizado por la mediación docente, los jóvenes de sectores populares encuentran más oportunidades para la producción de sentidos que tensionan el discurso épico.

Pero, además, en la producción interpretativa dispuesta de esta manera, podemos analizar que este estudiante no solo reconoce la tensión épica-antiépica, sino también la dimensión social, por lo tanto, colectiva, de la guerra. Vitullo (2012) se refiere a esto cuando conceptualiza la guerra como un estado de situación de las relaciones sociales.

La guerra lejos de ser un fenómeno aislado es producto de sus tiempos y de las definiciones políticas tomadas por los sectores dominantes. En palabras de la autora:

(...) un sector toma por la fuerza el aparato del Estado, se autodeclara en guerra contra un enemigo interno, y busca luego legitimarse mediante el lanzamiento de una guerra convencional que ponga en primer plano la soberanía territorial. [...] la guerra de Malvina significó la territorialización del terrorismo de Estado, su desplazamiento a las islas y su incursión dentro del modelo de guerra convencional-internacional (...) (Vitulo, 2011, pp. 51, 54-55).

La dimensión social de la guerra como producto de las relaciones generadas en determinado momento histórico, emerge durante esta propuesta en la voz de uno de los estudiantes. La noción del “suicidio colectivo”, podría estar implicando esta dimensión social de la guerra como punto de no-retorno -tortura, muerte, violación de los derechos humanos-. La tarea en la mediación docente, en esta práctica de recuperar la memoria desde un enfoque de derechos, es la de reflexionar sobre la incidencia política de los sectores dominantes en la construcción legítima del terrorismo en la guerra de Malvinas, pensándola como “(...) guerra [que] moldea lo social y sirve como mecanismo de perpetuación del poder” (p. 55).

Para continuar ampliando el abordaje sobre el tópico Malvinas en la escuela, nos basamos en la noción de cuento, de Josefina Ludmer (1999): “Son un tipo de cuento que no solamente están en la literatura argentina. Se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad; se sitúan entre texto y contexto, entre literatura y cultura” (p. 15). De tal manera, que, durante los siguientes encuentros, intercaladamente con la lectura de narraciones de ficción, los estudiantes fueron trayendo comentarios de sus familias sobre la guerra, y leímos también fragmentos de cartas de soldados. En este entramado de textualidades, las mismas tensiones seguían multiplicándose: la heroicidad de nuestros “chicos de la guerra” en contraposición con un silencioso -vergonzoso- retorno a territorio argentino; el “vamos ganando”, el ánimo patriótico, pero también el deseo de que la guerra termine y volver pronto a ver a los seres queridos.

En esta propuesta, nos interesó el trabajo sobre lo que circula en la cultura popular para seguir desentramando y organizando estos saberes, orientándolos hacia horizontes críticos, mediante las lecturas, las imágenes, los comentarios orales y las preguntas a lo largo del proceso. En este sentido, creímos acertado no restringir el espectro de posibles lecturas a la ficción, sino de abrir el texto literario y dejar que sea

atravesado por expresiones de la cultura, en particular de la popular, de sus “cuentos”, saberes, expresiones, sentires, rumores, etc., con el fin de recuperar y trabajar esas memorias.

### **Mediación de la lectura ficcional y producción de sentidos**

En el año 2018, trabajamos en un pluricurso la novela *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, que por su extensión y estilo narrativo implicaba el acompañamiento constante docente; incluso la reconstrucción de la historia mediante la narración oral, elemento constitutivo de la cultura popular. Resultó pertinente ponerla en práctica, como estrategia para estimular el desarrollo de un rol activo intérprete y productor de sentidos por parte de los estudiantes.

Acompañamos la instancia de la lectura y la narración compartida con guías de preguntas escritas, que complementaron los saberes organizados en instancias previas con la teoría literaria. Los jóvenes reconocieron la estructura narrativa en primera persona, y los procedimientos de repetición y recurrencia en la novela; y con esto, los efectos de encierro y distorsión de la realidad elaborados como estrategias en el relato para problematizar el rol del soldado: “Me lo repito una y otra vez en la cabeza, con algunas variaciones, pero más o menos lo mismo, tanto que ya no sé si lo inventé o realmente sucedió (...). Es como si la memoria se me estuviera llenando de agujeros (...)” (Ratto, 2012, p. 68).

El protagonista de *Trasfondo* ha estado en la guerra *sin estarlo*, es para quien la guerra ocurre afuera del torpedo en el que se encuentra, pero que lo atraviesa con la fuerza terrorífica y arrasante de la incertidumbre y la incomunicación: “Y entonces imagino cómo ha de ser aquello que nunca veremos desde esta nave clausurada y ciega (...) solo vamos a percibir el eco del estallido y a sentir algún cimbronazo, pero no los gritos, los gritos del dolor y del miedo, el ruido de la muerte (...)” (p. 75). Volvimos en reiteradas oportunidades a estos pasajes de la novela, pensándonos en esa situación de encierro y vulnerabilidad, explorando junto a los estudiantes qué sentidos y sentimientos asociábamos a la lectura. Que es precisamente esto de la *epistemofilia*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Entendemos lo epistemofílico como aquello que permite integrar los sentimientos, creencias y valores, no como rémoras o atavismos extraviados de una pura racionalidad instrumental, sino como parte fundamental del proceso de construcción de conocimientos” (Gagneten, Tierno y Colombo, 2016, p. 58).

que nos proponen Gagneten, Tierno y Colombo (2016) para sistematizar no sólo saberes, sino también sentires.

Al año siguiente, en 2019, abordamos con otros grupos, un pluricurso en un Programa provincial de Inclusión y Terminalidad (PIT), y un primer año de un CENMA (escuela para jóvenes y adultos), el cuento *La soberanía nacional*, de Rodrigo Fresán (1999). El cuento incluye tres momentos muy claros, protagonizado por tres personajes situados en la guerra: un soldado que no quiere estar allí; uno que se alistó como voluntario porque cree que ese es su pase libre para viajar a Inglaterra y conocer a los Rolling Stone, y otro con rango militar, que antes de viajar a Malvinas, ha cometido un doble crimen: asesinó a quienes suponemos son su pareja y su amante. No podemos dar certezas de esto, dado que este personaje se nos presenta pervertido: “Me desperté excitado y me masturbé pensando en si ya los habrán encontrado. Hijos de puta. (...) Me dio lástima tirar el revólver. Era de mi abuelo” (Fresán, 1999, p. 113). Con ambos grupos pudimos reflexionar sobre la ironía del título, ya que ninguno de los personajes de la historia realmente está en la guerra por la soberanía sobre las islas: “[Todos los personajes] tenían distintos pensamientos: uno iba por obligación, otro porque quería conocer a los Rolling Stones...”; “El más patriota es el más loco”; “El título entra en contradicción [con la historia]”, fueron algunas respuestas construidas. Otra experiencia para empezar a subvertir el discurso de la heroicidad y la romantización de la guerra, desde la práctica de la lectura literaria en la escuela. Cabe mencionar, finalmente, el caso de una estudiante que se animó a escribir un cuento sobre Malvinas, en el que los tiempos de la historia son muy ambiguos: por momentos pareciera futurista, y en otros, se ubica en un pasado incluso anterior a la guerra de Malvinas, para finalmente volver al presente de la guerra. Pareciera Malvinas ser un territorio ajeno, atemporal por ser geográficamente distante quizá. El cuento de la estudiante cierra con la recuperación de las islas. Un final que tal vez sea un deseo colectivo.

La producción de sentidos es la posibilidad de proyectar deseos, convertirlos en tangibles en la materialidad del texto. Concreción ficticia, por eso ni verdadera, ni falsa: posible. Y es en ese primer ejercicio de la escritura donde el estudiante pone a funcionar sus lecturas previas, donde las tensiona, donde se encuentra con sus temores y deseos. Será la mediación docente la que acompañe la reconfiguración de esto en posibles futuros tejidos desde una educación emancipatoria, popular, que nos devuelva nuevos mañanas sobre ese pasado de guerra; otras formas de habitar

Malvinas como t3pico, caminando hacia un proyecto pol3tico cr3tico, emancipatorio, popular, donde Malvinas tenga adem3s lugar como territorio.

### **Cuerpos de memoria**

Nos parece oportuno introducir en este abordaje el arraigo de las pedagog3as feministas populares, ya que marcan un rumbo pol3tico en la pr3ctica de recuperaci3n/resignificaci3n del pasado. El movimiento de los feminismos populares es el que se ha encargado en buena parte de articular alternativas frente a proyectos pol3tico-pedag3gicos diametralmente opuestos al de los derechos humanos populares, contrahegem3nicos.

Al respecto, Claudia Korol (2016) se3ala que “La pedagog3a feminista recupera de la pedagog3a popular datos centrales (...) Con esas aproximaciones dialogamos e indagamos la realidad, pensamos la lucha antiimperialista y promovemos articulaciones para sostenerla (...)” (p. 23). La escuela es un escenario/territorio en el que estas discusiones deben darse, donde se pueden practicar experiencias de lectura que impliquen poner en funcionamiento elementos de la cultura popular as3 como aportes feministas para desnormalizar y despatriarcalizar nuestras pr3cticas educativas.

Quiz3 uno de los grandes aportes de las pedagog3as feministas sea pensar en el cuerpo como primer territorio. Tanto en *Trasfondo* como en *La soberan3a nacional*, las experiencias pasan por el cuerpo. La confusi3n, la p3rdida de la noci3n de realidad o de tiempo, en el protagonista de la novela; el deseo de escapar, el deseo “puesto” en otro elemento, externo a la guerra o la puls3n er3tica y la perversi3n encarnadas en un mismo personaje, como ocurre respectivamente con los tres protagonistas del cuento de Fres3n, son tanto experiencias como estados del sujeto, dispuesto todo de manera -en apariencia- desordenada en una guerra.

Mencionamos aqu3 lo aparentemente disperso porque tanto en el plano ficcional como en el de la realidad, la dispersi3n de sentidos y las confusiones, creemos, lejos de ser azarosas, solo pueden responder a intenciones bien dispuestas por instrumentos de biopoder.

Pilar Calveiro (2004) se refiere a los efectos de estos instrumentos, de tortura y desaparici3n. Si bien se3ala en este pasaje los campos de concentraci3n, creemos que esta cita aplica tambi3n a los campos de guerra:



(...) cada persona sabe, siente, intuye o sospecha que es, efectivamente, una especie de muerto que camina. Este hecho de tener sellada la suerte y seguir comiendo, durmiendo y teniendo sensaciones y sentimientos también tiene algo de fantástico, de increíble. A todas estas sensaciones se suma la perpetua oscuridad, la pérdida de la noción del tiempo, regulado por otros. Incluso los tiempos biológicos se encuentran distorsionados; el baño, la comida, el sueño, la vigilia se violentan en forma permanente y arbitraria. Pero lo verdaderamente fantástico es que el hombre sigue viviendo a pesar de la ruptura con su entorno y consigo mismo como sujeto. La vida humana es algo más que un hecho biológico. La vida del hombre cobra sentido en su relación con otros hombres. Cuando se rompen todas las referencias personales, afectivas, intelectuales y (...) se sigue viviendo, la existencia cobra un carácter irreal (pp. 62-63).

Es interesante pensar que las cadenas de sentido producidas en torno de la Guerra de Malvinas guarden esta misma lógica que afecta los cuerpos: confusiones, atemporalidades, tensiones. Todo esto disperso en la cultura, en este caso la popular, en relatos que van de la épica a la anti-épica, y en los que conviven la romantización de la guerra, así como la idea latente de muerte y destrucción de los lazos sociales que esto supone *-suicidio colectivo-*.

Además de poner en funcionamiento la sistematización de la práctica docente y la práctica lectora, como formas de desentramar sentidos y orientarlos hacia horizontes críticos, la tarea de la escuela, creemos, tiene que ser la de habilitar otras opciones ante la confusión o la desintegración del tejido social. Ya lo dice Carina Kaplan (2022):

La escuela constituye un territorio simbólico de esperanza en la medida en que desde allí se puede aprender a tejer lazos de solidaridad y fraternidad. (...) La esperanza consiste en una anticipación afectiva, una suerte de conciencia anticipatoria, orientada al futuro. Se trata de la imaginación de un goce por venir que porta la memoria del pasado (p. 98).

Es, claro está, una tarea que no se acaba entre las paredes de un aula, sino que involucra a toda la escuela y, en un sentido de comunidad, a las instituciones en red que trabajan en un mismo territorio. Y si bien creemos que el primer territorio es el cuerpo, la producción de sentidos y de poder popular es solo a través del cuerpo colectivo. De allí la potencia de los feminismos populares, que vienen a pulsar, en pos de esta construcción, el sentido de comunidad.

## **Conclusión**

“¿Imaginar será preguntar al pasado?”, nos/se pregunta Valeria Flores (2019, p. 40). Y en este diálogo que tendemos entre autoras, Vitullo se aproxima quizá a esta pregunta: en este presente de fragmentaciones, y en una guerra y territorio que más bien existen en el distanciamiento -es más probable saber sobre Malvinas que haber estado allí-, la autora sostiene que las ficciones abren una serie de posibilidades interpretativas y productoras de sentido. No solo sobre la guerra de Malvinas, sino sobre la guerra como estado de situación y producción de relaciones sociales, y sobre la territorialización de la nación desde un modelo cultural patriarcal, machista, homodistante. Solo por nombrar algunos ejes, que Vitullo elabora, entre otros, en su trabajo. Esta es apenas una sistematización de la experiencia de la práctica de la lectura literaria en escuelas públicas del sur de Córdoba. Sin embargo, no es poca tarea practicar la memoria y la imaginación en la escuela, en esta parte del mundo. Ni es menor hacerlo desde las construcciones y las disputas del campo popular, del campo de los oprimidos, quienes son, desde el enfoque que hemos intentado poner a funcionar, los sujetos de derechos en nuestra práctica docente.

También creemos que esta, apenas una sistematización, es por donde empieza la posibilidad de encontrar trazas de continuidades con otras experiencias diversas, sobre los ejes de la imaginación, la memoria, y la cultura popular. ¿Podremos tender redes entre ellas -experiencias pedagógicas populares, feministas, alternativas- para caminar con certeza hacia esos futuribles que imaginamos?

Este trabajo de investigación acerca de la práctica de la lectura literaria y la recuperación/resignificación de las memorias sobre la Guerra de Malvinas es apenas un aporte, pero también es una demanda, una urgencia en la tarea de fortalecer los derechos humanos. Somos convencidos y convencidas de que las memorias nos sostienen, al igual que la imaginación. Y que fundamentalmente nos sostienen las construcciones entramadas, la comunidad que se levanta sobre aquello. Con esta certeza, esperamos tejer redes de experiencias para fortalecernos en cada territorio donde se practiquen las memorias y se proyecten posibilidades nuestras, populares, emancipatorias.

## **Bibliografía**

- Arendt, H. (1999). *Los orígenes del totalitarismo*. Barcelona: Ed. Taurus.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

- Dussel, I. (2002). *La educación y la memoria. Notas sobre la política de la transmisión*. Anclajes VI.6 Parte II, 267-293.
- Feijóo, M. y Hirschman, S. (1984). *Gente y cuentos: educación popular y literatura*. Buenos Aires: Cedes.
- Flores, V. (2021). *Una lengua cosida de relámpagos*. CABA: Hekht.
- Freire, P. (1983). *Pedagogía del oprimido*. España: Siglo XXI.
- Fresán, R. (1999). La soberanía nacional. En *Historia argentina*. CABA: Random House.
- Gagneten, M.; Tierno, P. y Colombo, G. (2016). Hacia una epistemología de la práctica. En *CONCEPTOS – Año 91 / N° 498*, 47-72.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaplan, C. (2022). *La afectividad en la escuela*. Buenos Aires: Paidós Educación.
- Korol, C. (2016). Feminismos populares. Las brujas necesarias en los tiempos de cólera. En *Feminismos populares. Pedagogías y políticas*. CABA: Ed. América Libre, Chrimbote y El Colectivo.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia.
- Ratto, P. (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, L. (2013). *Educación popular en la historia reciente en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: APPEAL.
- Santos, B. de S. (2014). *Derechos humanos, democracia y desarrollo*. Bogotá: Centro de Estudios de Derecho, Justicia y Sociedad, Dejusticia.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bibliografía consultada**
- Chartier, R. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Freire, P. (1996). *Política y educación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Paredes, J. (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. México: El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que' s palargo y AliFern AC.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Zaffaroni, R. (2013). *Municipio y derechos humanos. Reflexiones para implementar políticas con enfoque de derechos humanos. Secretaría de Derechos Humanos. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. CABA: Campichuelo.*

## Configuraciones retóricas y discursivas en torno a la práctica autoral-escritural borkoskiana

Carla Yamila Gessinger

Universidad Nacional de Misiones

[yamilagessinger@gmail.com](mailto:yamilagessinger@gmail.com)

Palabras clave: retórica, discurso, práctica autoral-escritural, Sebastián Borkoski

Key words: rhetoric, discourse, authorial practice, Sebastián Borkoski

### Resumen

Esta ponencia la desarrollamos en el marco del proyecto *Cartografías literarias y críticas: Archivos territoriales*, dirigido por Carmen Santander, del Laboratorio de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado (Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones). Para este trabajo nos planteamos analizar las retóricas vinculadas con políticas culturales del territorio que se entretajan en torno a la práctica autoral del escritor Sebastián Borkoski, concretamente, nos preguntamos qué se opina-exhibe-dice de su devenir autoral. Creemos que las respuestas a esta pregunta nos ofrecerán matices y lecturas de las tensiones, valoraciones, relaciones de poder del entramado cultural, ideológico y discursivo de la literatura y del territorio misionero, además, nos posibilitarán indagar en el contenido simbólico y en las intenciones que orientan las políticas culturales. Por lo tanto, para la concreción de este objetivo recortamos de los medios de comunicación fragmentos que constituirán el corpus-cuerpo textual y discursivo de esta investigación: el Proyecto de Declaración de Interés (2014) de la novela *Trampa Furtiva* (2013) y el artículo periodístico *Sebastián Borkoski fue homenajeado en el Senado de la Nación* (2018) publicado en la edición online del diario *El Territorio Digital* 12. La problemática que nos inquieta, “configuraciones retóricas y discursivas en torno a la práctica autoral-escritural de Sebastián Borkoski”, se emplaza sobre dimensiones temáticas específicas –la retórica, el discurso y la práctica escritural-autoral-, que convergen con otras dimensiones, enfoques y disciplinas con las cuales articulamos –Semiótica, Gramática, Discurso Social, Literatura, etc.-, favoreciendo, de esta manera, los juegos de significación de los signos en interacción y los múltiples entrecruzamientos discursivos.

### Abstract

This paper is developed within the framework of the project *Literary and critical cartographies: Territorial archives*, directed by Carmen Santander, of the Semiotics Program of the Secretariat of Research and Postgraduate Studies (Faculty of Humanities and Social Sciences, National University of Misiones). For this paper we propose to analyze the rhetorics linked to cultural policies of the territory that are interwoven around the authorial practice of the writer Sebastián Borkoski, specifically, we ask ourselves what is thought-exhibited-says of his authorial evolution. We believe that the answers to this question will offer us nuances and readings of the tensions, valuations, power relations of the cultural, ideological and discursive framework of literature and the missionary territory, in addition, they will allow us to investigate the symbolic content and intention that guide cultural policies. Therefore, for the realization of this objective we cut from the media fragments that will constitute the textual and discursive corpus-

body of this research: the Draft Declaration of Interest (2014) of the novel *Trampa Furtiva* (2013) and the journalistic article *Sebastián Borkoski was honored in the Senate of the Nation* (2018) published in the online edition of the newspaper El Territorio Digital 12. The problematic that worries us, "rhetorical and discursive configurations around the authorial-scriptural practice of Sebastián Borkoski", is located on specific thematic dimensions -rhetoric, discourse and scriptural-authorial practice-, which converge with other dimensions, approaches and disciplines with which we articulate -Semiotics, Grammar, Social Discourse, Literature, etc.-, favoring, in this way, the games of meaning of the signs in interaction and the multiple discursive crossovers.

Nuestras intervenciones discursivas cotidianas tienen relación con el arte de hablar bien, con Gorgias, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, grandes pensadores de la humanidad. Son varios los investigadores que afirman la presencia de la retórica en todas nuestras prácticas discursivas: con Barthes (1982) aprendimos que tuvo un imperio y que puede ser entendida como una técnica, una enseñanza, una práctica social; con Verdugo (1994) que nos valemos continuamente de la argumentación como dimensión funcional y estratégica de persuasión; con Plantín (2005) que lograr esa persuasión es una actividad costosa en la que todos los elementos semióticos actúan con valor argumentativo; con Perelman (1989) que nunca descuida el auditorio y gracias a Berlanga (2013) sabemos que, desde los discursos más elementales, habituales y rutinarios hasta las plataformas más complejas de internet, redes sociales y páginas virtuales, se instalan en sus dominios.

Por lo tanto, en esta ponencia nos planteamos analizar las retóricas que subyacen en los argumentos que orientan las políticas culturales implementadas en torno a Sebastián Borkoski, concretamente, nos preguntamos qué se opina-exhibe-dice de su devenir autoral. Para ello, proponemos como corpus de reflexión teórica-crítica el Proyecto de Declaración de Interés de la novela *Trampa Furtiva* (2013) y el artículo periodístico titulado *Sebastián Borkoski fue homenajeado en el Senado de la Nación* (2018).

En la página web oficial de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación se establece que las Declaraciones de Interés deben tramitarse a través de un Proyecto (Cfr. Art. 117, RHCD) que, posteriormente, será elevado a una comisión legislativa la que decidirá o no su Sanción en un Dictamen de Comisión. El Estado materializa muchas de sus políticas en estas prácticas de reconocimiento a actividades o eventos que por su impacto tienen relevancia cultural, generalmente impulsadas por representantes legislativos o por ciudadanos que cumplimenten los requisitos

establecidos. Como lo acabamos de mencionar, las Declaraciones de Interés poseen tres instancias -el proyecto, el dictamen y la sanción-, nosotros, por el nivel argumental exhibido, exclusivamente nos enfocaremos en el *Proyecto de Declaración de Interés de Trampa Furtiva*.

Tras su lectura, en primer lugar, notamos que la Cámara de Representantes conforma un imperativo de poder autorizada a declarar de interés algo, posicionándola en un lugar -en un *ethos*- de credibilidad y confiabilidad. En las formas de tratamiento y en la estructuración del encabezado percibimos que responden a un sistema genérico y a una situación formal. No obstante, la utilización del adjetivo evaluativo “joven”, ya sea que acompañe a “escritor” fundamentando su joven oficio o que acompañe a “Sebastián Borkoski” exteriorizando su joven edad, introduce la dimensión subjetiva en la formalidad del evento, pero, además, sugiere otras posibilidades de lecturas. Creemos que el uso de este adjetivo sirve de resguardo para quien enuncia y declara de interés al escritor en cuestión, pues se presupone que es escritor aquel que tiene larga trayectoria en la práctica de la escritura y es figura reconocida en el campo cultural, por lo tanto, la aclaración “joven” diferencia a Sebastián Borkoski de aquellos. La iniciativa del proyecto corresponde a la diputada del Frente Renovador Lucía Ana Gryceniuk, en ese momento, presidente de la Comisión de Educación, Cultura y Deporte de la Cámara de Diputados de Misiones. Entre las razones que la impulsan están: “resaltar la novela (...) de un escritor misionero Sebastián Borkoski”, que “...nació en Posadas, Misiones...”, que conoce “...la vida en el interior de la provincia...”, que “...reside en la ciudad de Posadas”. Las justificaciones reposan en la significatividad de los espacios geográficos (los subrayados son nuestros) por encima de los compromisos y responsabilidades culturales del autor y de la relevancia cultural de la novela literaria.

Recordemos que si el objetivo de la argumentación es provocar o acrecentar la adhesión a la tesis presentada para su asentimiento (Cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989, p. 91), en el Proyecto se despliegan también otros argumentos que, según sus percepciones, hacen de *Trampa Furtiva* una novela merecedora de tal distinción:

(...) describe el mundo de los cazadores furtivos que deambulan por las selvas misioneras cuidadosamente descriptos en una historia de ficción. Borkoski logra (...) un escenario real, oscuro y fascinante (...). Aparecen trabajadores de pueblo que encuentran en la caza la diversión y adrenalina que necesitan para llevar sus

sacrificadas vidas. También los chacareros para quienes la caza se transforma en una posibilidad más de ingreso ante una realidad económica adversa. Finalmente se describen a los oscuros y peligrosos cazadores furtivos que hacen de la matanza su único medio de vida, sirviendo de proveedora de manjares exóticos a la burguesía de la triple frontera. *Trampa Furtiva* es una novela que pinta cuadros trágicos cargados de suspenso, pero que a la vez deja un mensaje de aliento: *proteger la naturaleza y en consecuencia protegernos de nosotros mismos*. El escritor Borkoski expresa con esta novela un profundo vínculo con su tierra y sus misterios (*Proyecto de Declaración*, 2014).

De inmediato sobresale la jerarquía de la descripción en su insistente repetición: “describe”, “descriptos”, “se describen”. La importancia de describir el lugar -“la selva misionera”- y los personajes -“el mundo de los cazadores furtivos”, “trabajadores del pueblo”, “chacareros”, “la burguesía de la triple frontera”-, constituyen las evidencias lógicas -*logos*- que, para la diputada, son esenciales porque “logra un escenario real” y “pinta cuadros trágicos” que, en compensación, “dejan un mensaje de aliento”. No evitamos reflexionar si a eso debe dedicarse la literatura misionera ¿Describir y dejar un mensaje de aliento?

Sin el ánimo de cuestionar si los políticos, en especial los que pertenecen a la Comisión de Cultura de la Cámara de Representantes, deberían o no comprender a qué llamamos literatura o quizás convocar a expertos y especialistas para que colaboren con ellos, en estos argumentos sobresale un *entinema eikos*, en palabras de Barthes: “...tipo de certidumbre (humana, no científica) (...) una idea general que se basa en el juicio que elaboran los hombres a base de experiencias e inducciones imperfectas” (1982, p. 53), en otras palabras, es una idea generalizada y aceptada por la mayoría, instalada en el discurso cotidiano como un silogismo seguro y conocido. Entonces, “describir a Misiones y sus personajes” así como “dejar un mensaje de aliento”, una especie de moraleja o enseñanza, son funciones que se juzga debe realizar la literatura misionera.

También son *entinemas* y apelan a las creencias naturalizadas -al *pathos*- las caracterizaciones de Misiones: “oscura”, “fascinante”, “peligrosa”, “exótica”, “misteriosa”. Estos adjetivos transigen un *semeion*, un indicio más ambiguo y menos seguro: “Para que el signo sea probatorio se necesitan otros signos concomitantes e incluso para que el signo deje de ser polisémico (...) hay que recurrir a todo un contexto” (*Ibidem*, p. 54). Es decir, no hay una comprobación exacta de que Misiones



sea todas esas cosas, es el contexto el que determinará en qué sentido y en qué aspectos lo es.

En relación con la caza furtiva, problemática que pensamos es la clave que impulsa la Declaración de Interés, para la diputada significa: “diversión y adrenalina para las sacrificadas vidas” de los trabajadores de pueblo, “una posibilidad más de ingreso ante una realidad económica adversa” para los chacareros, “la matanza único medio de vida” para los cazadores, “proveedora de manjares exóticos” para la burguesía. En todos los fundamentos concebimos la presencia de los ciudadanos que la practican de algún modo, pero en ningún momento del proyecto se menciona a los guardaparques, a los que, dicho sea de paso, Borkoski dedica la novela<sup>1</sup>. No hay deseos de reivindicar la labor del sector que defiende y cuida la naturaleza, sino la desacreditación sobrecargando de cualidades negativas al sector contrario, los que, desde su mirada son los únicos responsables de su destrucción. Hasta los señores burgueses, los que de cierto modo fomentan la presencia de la caza como negocio, son citados. En consecuencia, si la novela revestía de importancia por dejar un mensaje de aliento -“proteger la naturaleza (...)”- empero, inversamente los argumentos insisten en los cazadores furtivos, nos coloca frente a una contradicción. ¿Estamos de acuerdo en que son solamente los cazadores los que devastan la selva misionera? ¿No serán el desmonte, la falta de control, la escasez de recursos humanos y financieros los que la talan? ¿No serán las insuficiencias de las políticas públicas, la corrupción y los desvíos de fondos los que la demuelen? ¿No serán los vacíos en las legislaciones las que la arrasan? Paradójicamente Sebastián Borkoski direcciona en este sentido la novela: presenta a los cazadores desde su semiósfera sociocultural e histórica, critica las decisiones políticas, pone en jaque al sistema de justicia y a las leyes que legislan el monte<sup>2</sup>. Ahora bien, si el trabajador lleva una sacrificada vida ¿No será por la inoperancia de las políticas destinadas a ofrecerle un más satisfactorio porvenir? Si la realidad es adversa obligándolo a buscar otros recursos o medios económicos ¿No será que esta adversa situación es responsabilidad de medidas políticas que, muchas veces, afectan a los trabajadores?

---

<sup>1</sup> “Dedicado a todos los que ofrecen su vida a proteger la naturaleza” (Borkoski, 2013, p. 6).

<sup>2</sup> “El jefe (...) Está luchando hace mucho tiempo con esto y sabe que somos pocos para tanta selva” (Borkoski, 2013, p. 11); “(...) los conocían, pero no podían hacer nada por la falta de pruebas (...) Y, en una sociedad con el sistema judicial desbordado por crímenes considerados más escalofrantes (...) la importancia que le daban no era suficiente” (*Ibidem*, p. 84).

Si la caza se transforma en el único medio de vida ¿No será que lo es porque no se generan otras alternativas laborales?

Entender la semiosis y los procesos de significación que subyacen en estos procederes es entender que la retórica puede sacar a la luz ciertas lecturas e interpretaciones. Algo semejante sucede con la relevancia de las Declaraciones de Interés: ¿Qué rédito hay en ellas? ¿Vota el pueblo para obtener Declaraciones de Interés o para obtener representatividad en sus intereses frente el Estado? Ciertamente, si especulamos y cuestionamos la labor legislativa lo hacemos por los *topois koinoi*, los lugares comunes del imaginario social, temas de los que se hablan usualmente en la comunidad y que acusan la falta de representatividad y el trabajo de los legisladores. En efecto, los argumentos que se postulan para declarar de Interés a la novela *Trampa Furtiva*, en realidad, desde la retórica, vislumbran que se fundamenta sobre *entinemas* preconcebidos sin tener presente discusiones más profundas que se plantea en la novela.

Sabemos que el proyecto fue sancionado y que el pedido final de la diputada: “solicito el acompañamiento de mis pares en el presente Proyecto...” fue atendido. Esto quiere decir que la argumentación cumplió con su finalidad, persuadir y convencer al auditorio, empero si el orador elabora los argumentos en función del auditorio y el auditorio construye al orador, avocinamos otras lecturas e interpretaciones que las dejaremos para otra oportunidad.

Por su parte, el artículo periodístico, nuestro segundo texto del corpus, fue publicado en la edición online del diario *El Territorio Digital 12*, tiene como protagonista, a primera vista eso juzgamos, al escritor Sebastián Borkoski e informa sobre el reconocimiento que le confiere el Senado de la Nación por esa labor. Al artículo lo acompaña una fotografía del escritor junto a la senadora y presidente del Bloque Misiones Maggie Solari Quintana quien hace entrega formal del Diploma de Honor a los Escritores de la Nación. También en un enlace de YouTube una entrevista realizada al escritor desde el recinto senatorial en formato video.

Iniciaremos examinando la fotografía que asiste al artículo. Cumple una función relevante en la concreción de la intención comunicativa porque se transforma en un modo de escritura al registrar el instante en imagen, en el origen mismo de la palabra detectamos tal función: fotografía deriva de los vocablos griegos “phos” (luz) y “grafis” (escritura), lo cual significa escribir o dibujar con luz. Además, transmite una idea puntual relacionada con un tema que se grafica para recordar, informar o

argumentar una situación particular y nos permite desplegar operaciones de lectura. Pensamos que para Sebastián Borkoski atesora una experiencia, atestigua un momento importante de su carrera y de su trayectoria como escritor, a la vez que contribuye a su proyecto escritural-autoral y demuestra a los demás –los otros escritores, lectores y al público en general- sus logros y sus posibilidades de realización. Para la senadora, constituye una evidencia pues hace pública una situación que, si bien es pública, se consume en un recinto privado: uso político, en el sentido de público, de la imagen. Para el diario y la noticia una ampliación del texto, una economía de información y una prueba de que el hecho realmente sucedió.

De la misma forma que el sujeto se enuncia en la lengua, en la fotografía el sujeto que captura la imagen queda impreso en ella: el sujeto enunciador detrás de la cámara parte de su propia percepción de la realidad y manifiesta su mundo referencial, su conocimiento, valores e intenciones. En cuanto al montaje de la analizada, por alguna razón, nada ingenua, el fotógrafo decidió tomar una imagen más amplia del escenario del acontecimiento. En el despacho de la senadora se dejan ver elementos que la conectan inevitablemente con Misiones y con el imaginario local: el cuadro del fondo (selva y río), bandera provincial, escultura de Andrés Guacurarí (a la izquierda) y un pequeño termo (a la derecha), cada uno de estos detalles argumentan y disponen una interpretación. La polisemia de la fotografía puede generar algunos interrogantes, empero lo cierto es que ni los elementos, ni la óptica, ni la perspectiva, ni la interpretación que se sugiere son azarosas, forman parte de un complejo dispositivo de control.

Según Barthes (1964), es el mensaje lingüístico el que controla, ancla y evita la polisemia, las ambigüedades y las lecturas no deseadas. Es el texto el que guía al lector, lo obliga a elegir unas lecturas y no otras, a la vez que actúa como su traductor. Ahora bien, para Barthes el mensaje simbólico siempre subyace a la imagen, despojarla de toda connotación es una utopía aun cuando fuera posible configurar una fotografía enteramente objetiva, no intencional e ingenua, esta inmediatamente quedaría asociada a la intención de parecer de ese modo (Cfr. p. 11). Explica Perelman que para que se desarrolle una argumentación y persuasión es preciso que el orador, fotógrafo en nuestro caso, le preste atención a aquellos a los que va dirigido (Cfr. 1989, p. 53), el auditorio es un eje importante en la construcción de la imagen. Nos preguntamos: ¿Cuál es la intención, la finalidad y el objetivo de la fotografía en cuestión? ¿Informar? ¿Quiénes son los verdaderos destinatarios? En el artículo se

produce una relación entre el texto como refuerzo de la imagen y la imagen como refuerzo del texto, entonces: ¿Qué encontramos en el mensaje lingüístico?

Si pensamos que el periodismo está enmarcado en su función de informar y que no suele ir más allá de esa coyuntura, nos equivocamos. Si bien presenta tendencia informativa, el nivel argumental, como lo corroboraremos, está siempre presente. El periodista del artículo maneja una hipótesis y la hace explícita: “Sebastián es un verdadero embajador de la cultura misionera” y, por más complicidad que detectemos al mencionar solamente su nombre y por más convencido que esté, debe argumentar. Entre las razones que ofrece para respaldar su punto de vista hallamos: porque “participa en diferentes eventos nacionales, en ponencias, Ferias del libro, exposiciones”, porque “es convocado”, porque “sus novelas reflejan problemáticas sociales”, porque “ha dado siempre su impronta regional a las obras de su autoría”, porque “no solo por la labor literaria en sí, sino también por su vocación e interés para llegar (...) a los más chicos”. El “siempre”<sup>3</sup> es un juicio de valor, una apreciación suya sobre lo que entiende como regional y, lo que juzga por escritor, en los adverbios “no solo”. El periodista hace explícita su postura y la dimensión argumental de la noticia, ahora bien, lo que no asume pública y expresamente, pero que la retórica confirmará y revelará, en el sentido de quitar la máscara, es aquello que pretende ocultar.

El modo en el que exhibe la información en el primer párrafo: “por iniciativa de... ( nombra a los representantes políticos) el joven literato (presenta al protagonista valorándolo en el adjetivo evaluativo antepuesto al sustantivo) fue reconocido en... (indica el lugar) por... ( nombra motivo-medio) con... (instrumento-diploma)”, en estructura pasiva que se caracteriza por focalizar un sujeto paciente, cambia la forma en que se mira el evento y a sus participantes. Este juego retórico lo observamos desde el título mismo: “Sebastián Borkoski fue homenajeado... (título) por los senadores... (primer párrafo)”.

Como advertimos, no se expresa en voz activa “Los senadores reconocen al literato” porque sería muy evidente la confabulación del periodista con los senadores colocándolos como sujetos del enunciado. Sin embargo, ubicándolos en voz pasiva, en la posición de complemento agente, los oculta como actores activos. Pese a esto, al romper con la prototípica estructura pasiva (sujeto + perífrasis verbal + complemento agente) e instalarlos en primer lugar cuando presenta la nota, no les

---

<sup>3</sup> Los subrayados son nuestros.

resta importancia a la vez que disimula retóricamente su intención: mostrar el trabajo de los senadores provinciales. Consideramos esta su intención porque sorprende detectar que la voz del escritor reconocido y protagonista del suceso no aparece ni una sola vez en el artículo. Por supuesto que algunos alegarán que lo hace para evitar una repetición innecesaria y una economía informativa, ya que su opinión está presente en el video. Pero, la retórica nos ha enseñado que este borramiento momentáneo no es casual porque todos los procedimientos semióticos puestos en juego colaboran y disponen un fin.

No es difícil descubrir que bajo la capa de una aparente neutralidad y respaldándose en una supuesta libertad de expresión, el periodismo no deja de ser una actividad que responde a intereses comerciales: “El periódico es, pues -repetámoslo-, un negocio más, al servicio de los negocios (...) dirigidos a actuar de un modo u otro sobre la inteligencia y la conciencia del destinatario” (Ayala, 1984, p. 16). Como podemos reconocer, el periodista emplea el arte retórico para orientar a los lectores que dirijan su atención a determinados hechos y que desvíen su atención de otros, utilizando la más amplia variedad de recursos (ubicación de la nota en el diario, títulos sugestivos, tipos y tonalidades de letras, etc.) logra enfatizar o disminuir la importancia de ciertas informaciones y, de este modo, alcanza objetivos indirectos de mayor amplitud.

Por otro lado, Plantin explica que el desencadenante de la actividad argumentativa es la puesta en duda de un punto de vista, para este autor y desde el plano epistémico, dudar es estar en un estado de suspensión del asentimiento frente a una proposición (Cfr. 2005, p. 57). Surgen los siguientes interrogantes: los legisladores misioneros ¿Cumplen con las funciones para las cuales fueron electos? ¿La sociedad pone en duda esta cuestión? En síntesis, y siguiendo a Plantin, se argumenta porque hay razones para creer que el trabajo de los legisladores misioneros, los verdaderos protagonistas de la noticia, no se percibe. Entre sus argumentos se destacan implícitamente: “trabajamos en equipo sin importar el partido político” (Maggie Solari Quintana y Maurice Closs son del Frente Renovador, Humberto Schiavoni de Cambiemos), “podemos tener las mismas iniciativas”, “apostamos a apoyar la cultura local y a la juventud”, “reconocemos a los de acá”. Percibimos que, para ciertos sectores de la política, la literatura es entendida como “carta de presentación para el turismo”, es decir, conciben en la literatura una finalidad: difundir imágenes de Misiones.

Finalidad que se conjuga con lo que entienden por escritores misioneros y la condición para pertenecer a tal categoría: “porque viven, describen y se inspiran en nuestra tierra colorada”. Para ser escritor de Misiones deben vivir acá, sus obras deben describir a Misiones y deben inspirarse en la tierra colorada. No nos interesa cuestionar estos enunciados en términos morales o éticos, si son buenos, malos o verdaderos, porque este *entimema* forma parte de las representaciones y del imaginario local sobre lo que se entiende como un escritor regional. Para los políticos en cuestión, el reconocimiento, el artículo y la fotografía contribuyen y suman a su proyecto ideológico: afianzamiento entre cultura y turismo, arte y cultura en la agenda política entre otras, que no negamos aportan a la difusión de la literatura, lo que cuestionamos es el cómo, es decir, el estilo. ¿Es eso la literatura misionera? ¿A eso debe dedicarse un escritor? ¿Vivir, describir e inspirarse en su tierra natal? Más paradójico es el hecho de que los políticos valoran como importante el que los escritores “vivan, describan y se inspiren” únicamente en lo regional, pero como reconocimiento le otorgan la distinción de “Escritor de la Nación” con todo lo que este título sugiere. Obviamente que, para el escritor, el diploma posee un gran valor, lo promociona y lo posiciona en la categoría de escritor nacional.

En síntesis, si Sebastián Borkoski se presenta como un autor preocupado y comprometido con la naturaleza y con la realidad misionera, como alguien que “vive, describe y se inspira” en ella, centrado en la promoción de la lectura en los más chicos es, en definitiva, porque retóricamente lo hace funcionar así y contribuye a su propósito: no lo sabemos con certeza pero sospechamos que para quien la literatura forma parte de un *Modo de vida* y lo lleva *En la sangre*<sup>4</sup> vivir económicamente de ella sería el premio y el reconocimiento más grande.

Al iniciar esta ponencia nos preguntábamos qué se opina-exhibe-dice de la figura autoral de Sebastián Borkoski. Podemos decir ahora que, para ciertos discursos, en especial el discurso político, Sebastián Borkoski es portador de los *entinemas* y *topoi* de la literatura regional, esto es, produce productos culturales inspirados en la tierra colorada y describe a la provincia, de esta manera, aporta como carta de presentación para el turismo, es decir, sirve a un fin económico además del cultural. Como lo señalábamos, para estas retóricas, se valora que el escritor misionero en sus obras deje un mensaje de aliento y exhiba preocupación por la naturaleza. En este sentido,

---

<sup>4</sup> Títulos de capítulos de la novela *Trampa Furtiva* (2013).

la literatura borkoskiana responde a este perfil y, por todas estas razones, Sebastián Borkoski se convierte en portador de estos *entimemas* y *topoi*.

Análogamente, el discurso periodístico, como lo indicábamos, a partir de la constitución genérica del artículo-noticia, respaldándose en enunciaciones colectivas-corporativas-institucionales con diferentes status de antonimia y con diversos procedimientos de exclusión de la palabra, seleccionan una realidad y argumentan una postura de lo que prefieren mostrar, a la vez, documentan qué procederes-discursos definen al escritor misionero. Desde esta perspectiva, se muestra a Sebastián Borkoski como un verdadero embajador de la cultura misionera, promoviendo la lectura en los más chicos, participando en varios eventos culturales, imprimiendo la impronta regional a las obras de su autoría y representando problemáticas sociales repletas de verosimilitud.

Ahora bien, según estos discursos y retóricas, Sebastián Borkoski es miembro del equipo denominado escritores misioneros, empero, diferenciado de estos por su juventud. Como lo destacábamos, cada vez que se materializa algún tipo de reconocimiento hacia su figura, ya sea Declarando de Interés alguna de sus obras, otorgándole un Diploma de Honor o difundiendo una noticia periodística que lo tenga como actor, la utilización del adjetivo “joven” visibiliza cierto resguardo y cautela en los enunciadorees y exterioriza qué entiende el imaginario social por escritor misionero, que, como lo indicábamos, es una construcción social definida y estipulada por cada sociedad.

En conclusión, las configuraciones retóricas y discursivas que circulan en torno a la figura autoral-escritural de Sebastián Borkoski dan cuenta de que, aquí y ahora, ser escritor misionero implica:

- Ser portador de los entimemas y topoi que definen a la literatura misionera y caracterizan a Misiones.
- Ser embajador de la cultura, esto es, participar en eventos culturales, promover la lectura y exhibir problemáticas sociales.
- Ser productor cultural activo en la escena social.
- Pero a la vez, ser reconocido por la trayectoria y los años de dedicación y, en consecuencia, diferenciados unos de otros.

## **Bibliografía**

Argentina, H. C. (s.f.). Disponible en <https://www.diputados.gov.ar/>.

- Ayala, G. D. F. (1984): La retórica del periodismo. En *RAE*. España: Editorial Espasa.
- Barthes, R. (1964). Retórica de la imagen. En *Elementos de semiología*. París: Ediciones Du Seul.
- (1982). *Investigaciones retóricas I*. Serie comunicaciones. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Berlanga, I. (2013). Retórica clásica y redes on line: dos realidades convergentes y análogas. Perspectivas y prospectivas de 9 expertos en Comunicación. *Icono 14*, volumen 11 (1), pp. 45-70. doi: 10.7195/ri14.v11i1.548.
- Borkoski, S. (2013). *Trampa Furtiva*. Buenos Aires: Ed. Beeme.
- Perelman, C. y T. (1989). *Tratado de argumentación. Nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Plantín, C. (2005). Los estudios de argumentación desde la deslegitimación a las reinvencciones y Un modelo dialogal. En *La Argumentación - Historia, teorías, perspectivas* (pp. 19 - 30, 57 - 73). París: PUF.
- Verdugo, I. (1994). *Estrategias del discurso*. Córdoba: UNC.

### **Corpus de Indagación**

- Proyecto de Declaración de Interés de Trampa Furtiva. (2014). En *Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones*. Recuperado de: <https://www.diputadosmisiones.gov.ar/webcamara/modulos/verficha.php?ver=58787>
- Sebastián Borkoski fue homenajeado en el Senado de la Nación. (10/11/2018). En *El Territorio Digital*. Recupeado de: <https://www.elterritorio.com.ar/sebastian-borkoski-fue-homenajeado-en-el-senado-de-la-nacion-8210681668158109-et?fbclid=IwAR3gmz8vSZFIKw8LRWy6H93gNq-f2D26nWCqQH0iPakYSHUnknVNQCM4W8>



## Preguntas para refundar la didáctica de la historia literaria

Hebe Beatriz Molina

Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

María Lorena De Gaspari

Universidad Nacional de Cuyo

loredegaspari@gmail.com

Gislina Anabel Rivas

Universidad Nacional de Cuyo

gislerivasd@gmail.com

Palabras clave: didáctica de la literatura, ediciones adaptadas, literatura argentina del siglo XIX

Key words: didactics of literature, adapted editions, nineteenth-century Argentine literature

### Resumen

En los últimos años, se ha producido un giro importante en la didáctica de la literatura: se ha pasado de estrategias centradas en la historia literaria a estrategias basadas en las experiencias de lectura de los alumnos (enfoque comunicativo), por lo que las problemáticas actuales que a estos les interesa se vuelven parámetros ineludibles de la selección del corpus escolar. En este marco, se difumina la importancia y el sentido pedagógico de enseñar la literatura argentina del siglo XIX, es decir, los “textos literarios con historia”; a lo que se suma el rechazo a la historia literaria por el mal recuerdo del historicismo enciclopédico de décadas anteriores al 90. Se advierte, entonces, la necesidad de renovar la didáctica de la historia literaria, ampliar el canon escolar e incluso discutir la pertinencia y la eficacia de las ediciones escolares que circulan de modo más accesible. En particular, interesan las ediciones adaptadas, que podrían ofrecer nuevas formas de motivar a los jóvenes lectores. En este trabajo, concordante con una indagación que realizamos –con un equipo más amplio– acerca de la enseñanza de la literatura argentina del siglo XIX en escuelas mendocinas, nos proponemos replantear esta didáctica formulando las preguntas que nos lleven a reorientar la enseñanza de “textos literarios con historia”.

### Abstract

In recent years, there has been an important shift in the didactics of literature: it has gone from strategies centered on the literary history to strategies based on the experiences of reading of students (communicative focus), so that the current problems that interest them become inescapable parameters

of the selection of the school corpus. In this framework, the importance and pedagogical sense of teaching nineteenth-century Argentine literature is blurred, that is, the "literary texts with history"; to which is added the rejection of literary history for the bad memory of encyclopedic historicism of decades prior to the 90s. It is noticed, then, the need to renew the didactics of literary history, extending the school canon and even discuss the relevance and effectiveness of school editions that circulate in a more accessible way. In particular, adapted editions are of interest, which could offer new ways to motivate young readers. In this work, consistent with an inquiry that we carried out – with a larger team – about the teaching of nineteenth-century Argentine literature in Mendoza schools, we propose to rethink this didactics by formulating the questions that lead us to reorient the teaching of "literary texts with history".

En el marco de los debates actuales respecto de la enseñanza de la literatura en el nivel secundario<sup>1</sup>, hay coincidencia entre los especialistas argentinos y extranjeros (Bombini, Colomer, Cruz Calvo, Cuesta, Gerbaudo, Haury, Lomas, Mendoza Fillola, Munita y Margallo, Nieto, Rouxel, entre otros) en señalar la conveniencia pedagógica de que la educación literaria forme lectores competentes y que el aprendizaje sea significativo y situado. El enfoque comunicacional permite superar las dificultades, las limitaciones y las objeciones respecto de la historiografía literaria y su objetivo de transmitir el patrimonio literario nacional, que organizaba las clases de Literatura desde el siglo XIX. No obstante, como indica Colomer (2014), la cuestión no ha sido resuelta en las aulas (de diversos países): "Por el momento los docentes de secundaria se sienten escindidos entre una función de traspaso del legado literario (entendido como *saber*) y un nuevo objetivo de animar a la lectura (entendido como *leer*)" (p. 52). En pos del "nuevo objetivo", las problemáticas actuales que a los estudiantes les interesan parecen ser parámetros ineludibles para la selección del corpus escolar<sup>2</sup>, aunque este pueda entrar en conflicto con el canon indicado o sugerido por la autoridad escolar. Entonces, ¿resulta irrelevante enseñar, por ejemplo, la literatura argentina del siglo XIX o de las primeras décadas del siglo XX porque habla de tiempos ya lejanos? La comunicación literaria que se establece entre autor y lectores a través del texto, ¿pierde actualidad con el paso de los años y de las

---

<sup>1</sup> Omitimos la reseña de estos debates para no extendernos demasiado y porque son muy conocidos.

<sup>2</sup> "El lector busca la gratificación de su lectura y, por lo tanto, el criterio de selección debe incluir siempre la capacidad de los textos para relacionarse de forma intelectual y afectivamente motivadora con la experiencia lectora y de vida de los alumnos. La ampliación progresiva de los textos susceptibles de interesar a los niños, niñas y adolescentes forma parte de los objetivos de la educación literaria en la etapa obligatoria" (Colomer, 2010 b, s/p.)

lecturas? Estas son las primeras preguntas que nos interpelan como docentes y como investigadoras que trabajamos “textos literarios con historia”, es decir, que se han producido varias décadas antes del momento de la lectura en el aula. En busca de respuestas, con el equipo de investigación<sup>3</sup> observamos la enseñanza de la literatura argentina del siglo XIX en escuelas mendocinas, con el objetivo de cuestionar las experiencias áulicas. En esta ocasión, empezamos por formular las preguntas que nos lleven a reorientar la enseñanza de “textos literarios con historia”. Advertimos la necesidad de renovar la didáctica de la historia literaria, ampliar el canon escolar e incluso discutir la pertinencia y la eficacia de las ediciones escolares que resultan los canales de comunicación más accesibles.

### **Notas para un diagnóstico**

Una indagación en curso por programas de Lengua y Literatura de escuelas secundarias mendocinas nos revelan que de la literatura argentina del siglo XIX se consideran casi exclusivamente *El matadero* y fragmentos de *Facundo* y de *Martín Fierro*, asociados a las manifestaciones de identidad nacional ya que este contenido constituye uno de los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios de Lengua y Literatura, del Ciclo Orientado de la Escuela Secundaria (Ministerio de Educación-CFE, 2012, pp. 23-24). La Dirección General de Escuelas, del Gobierno de Mendoza, en el marco del Plan Institucional de Lectura, solo incluye a *Martín Fierro* en el “Corpus de lecturas sugeridas”.

Los resultados de la encuesta realizada por nuestro colega Horacio Seno<sup>4</sup> en el ámbito secundario mendocino y las observaciones de los profesores de Literatura Argentina I de los Institutos de Formación Superior de Mendoza, convocados por Fernando Suárez y Hebe Molina<sup>5</sup>, indican que el criterio organizador de los programas y planificaciones más frecuente es la historia literaria, con movimientos intertextuales hacia lo contemporáneo a fin de destacar ciertos tópicos o recurrencias; al mismo tiempo, se advierten en los estudiantes dificultades para reponer información histórica,

---

<sup>3</sup> El presente trabajo es producto de un proyecto de investigación radicado en la Universidad Nacional de Cuyo, titulado “Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX); Segunda etapa: Mujeres frente al tirano; lectores escolares contemporáneos” (código 06/G048-T1, SIIP, UNCuyo) y cuyos objetivos principales son: publicar la edición crítica y modernizada de *Misterios del Plata*, de Juana Manso; analizar el abordaje pedagógico de la literatura argentina en establecimientos educativos de niveles secundario y superior de Mendoza; proponer estrategias de actualización de la didáctica de la historia literaria.

<sup>4</sup> Ver su trabajo en este mismo volumen.

<sup>5</sup> Reuniones virtuales por Meet, realizadas el 30 de agosto y el 5 de setiembre de 2022.

lingüística y semiológica y para leer textos extensos, como novelas.

Sin embargo, algunos especialistas rechazan la historia literaria por el mal recuerdo del historicismo enciclopédico de décadas anteriores a la de 1990, contra el que apuntó la reforma producida en ese entonces. Por ejemplo, Ricardo Barberis es taxativo al resaltar: “Los datos y referencias contextuales sólo pueden tener cabida en el análisis o interpretación de la obra en tanto y en cuanto sean funcionales a estas operaciones de lectura” (citado en Actis y Barberis, 2013, p. 123). Justifica su postura en una no menos tajante afirmación: “La obra no refleja, no espeja ningún contexto, aunque tienda lazos de referencia con elementos pertenecientes a la realidad exterior. La obra literaria crea un universo de ficción...” (p. 126). No obstante, Colomer (2010) alerta de una posible “mala solución” contraria:

la mutilación del contexto histórico lleva a convertir el texto en una rareza ahistórica, a juzgarlo desde los valores actuales y a mantener a los estudiantes en una falta total de *sentido del pasado*. Parece, pues, urgente elaborar un nuevo modelo didáctico de historicidad que relacione la literatura con las otras áreas humanísticas y que se compagine con una muestra metodológica de diferentes entradas en lo literario... (s/p).

En consecuencia, los textos literarios no contemporáneos desafían las prácticas pedagógicas permanente y renovadamente.

### **Textos literarios con historia**

Es indudable que hay “textos literarios con historia” (denominación que postulamos provisoriamente), que no solo -por ser hechos sociales- están atravesados por las coordenadas espaciotemporales y el contexto de producción, que los convierten en testimonio de una época, sino que también manifiestan una comunicación iniciada por los autores en un tiempo cada vez más lejano, respecto de la temporalidad de los alumnos; comunicación mediada por las lecturas favorables de sus contemporáneos y de críticos e historiadores literarios posteriores, lecturas que convierten a esos textos en objetos de interés y de estudio, también en canon escolar.

Para enseñar esos “textos literarios con historia” la estrategia clásica consiste en recurrir a una contextualización sucinta, para la cual el docente proporciona la información (histórica, filosófica, lingüística, metaliteraria, geográfica, política, etc.) que los alumnos requieran. Sin duda, para entender un texto, es necesario dominar una enciclopedia mínima indispensable, requisito que puede faltarles a lectores

noveles cuando se trabaja con obras de tiempos pasados, con cronoleptos diferentes. Tal dificultad ocasiona en los alumnos cierta sensación de aburrimiento. Según recuerda Mendoza Fillola (2008): “El placer de la lectura es, precisamente, la consecuencia resultante de la satisfacción de comprender e interpretar lo leído” (s/p). Si no se comprende, no hay satisfacción, hay *aburrimiento*.

Esta literatura suele usarse en proyectos interdisciplinarios con Historia, de modo tal que -a veces- queda reducida a su carácter testimonial. Si no se opta por un enfoque crítico formalista o estructuralista que aísle el texto de su contexto de producción, resultan no solo inevitables, sino sobre todo sustanciosas las interrelaciones entre el texto literario y los demás hechos y discursos sociales contemporáneos de aquel, aun cuando la asociación literatura-historia complejice aún más la lectura de textos antiguos.

A pesar de estos beneficios pedagógicos, la consecuencia más evidente de esta problemática es la disminución del interés tanto del docente como de los alumnos por la literatura producida en tiempos idos.

### **Preguntas orientadoras y propuestas didácticas**

En vista, pues, de la necesidad de renovar la didáctica de la historia literaria, formulamos una serie de preguntas que puedan orientarnos hacia la formación de lectores de “textos literarios con historia” en tiempos contemporáneos, cambiantes cada vez a mayor velocidad.

- a) Repasemos: ¿cuál es la finalidad de la educación literaria?, ¿cuáles son las capacidades o competencias que desarrolla?

Partimos de la base de que la literatura es mucho más que “ficción”, aun cuando - como comprueba Carolina Cuesta- el lector “no puede sustraerse de pensar mientras lee qué es aquello del orden de lo real que el texto contiene” (2006, p. 73). Cada texto literario es la representación de una comunicación entre autor y lector que parece simultánea y directa, pero que no lo es; es un *como si* fuera cierto, pero sin que las categorías verdadero/falso sean pertinentes. En palabras del pragmático Richard Ohmann, la literatura es juego y es autónoma (1987, p. 34). Félix Martínez Bonati agrega que las obras literarias no son mensajes puntuales, meramente ocasionales, sino crónicos: “transmisiones de sentido de vigencia duradera”, que, sin embargo, también poseen “actualidad histórica en el sentido epocal de la palabra” (1987, pp. 69-70). En definitiva:

la experiencia literaria no es la comunicación de un mensaje por medio de códigos compartidos, sino la comunicación de códigos nuevos, y la activación de los viejos, por medio de un mensaje ficticio. La recepción de literatura es un ejercicio de tradicionales y nuevos órdenes de pensamiento, la sensibilidad y la intuición, por medio de una comunicación imaginaria (*ibidem*, p. 73).

En tanto comunicación *sui generis* y creación verbal, el autor se expresa, muestra sus emociones y sentimientos, sus problemas, sus preferencias y sus fobias, su evolución, su creatividad. En consecuencia, la educación literaria es (convendría que fuese) una educación para el ocio, tal como lo entendían los antiguos griegos: para aprender a comunicarse a la distancia, para imaginar, pensar, reflexionar, emocionarse, distraerse, soñar, crear; también para recrear otros mundos, otras cosmovisiones, sea de otros pueblos contemporáneos, sea de sociedades pretéritas, sea de personas singulares<sup>6</sup>. Cada autor desarrolla a pleno la creatividad, pero el lector requiere de la **imaginación recreadora** como facultad predominante; por tanto, la didáctica debería promoverla facilitando la reconstrucción de esas *otras realidades*.

Las neurociencias revelan que “la lectura es el verdadero gimnasio de la mente” (Romero Galván y Labus, 2020, p. 27); en particular, la lectura literaria, que estimula el aprendizaje por imitación, la simpatía y la empatía, gracias a las neuronas en espejo. Romero y Galván y Labus (2020) explican:

Estas neuronas participan directamente en la ficción y en la capacidad que tenemos de reflejar los estados emocionales de los que nos rodean, de ponernos en el lugar del otro. Esta capacidad de simulación nos permite entender una obra de teatro tanto si somos actores como si somos espectadores; al leer una novela nos ponemos en el lugar de los personajes, prácticamente vivimos su mundo y hasta adoptamos perspectivas al desarrollarse la narración (p. 28).

En consecuencia, leer la historia de un personaje es casi igual a vivirla<sup>7</sup>. De esta forma, leer y sentir empatía con personajes de ficción, mejora la capacidad de los estudiantes

---

<sup>6</sup> Recordemos que “la imaginación consiste en una ficción (re)creada a partir de los referentes almacenados en la memoria; frente a la fantasía, concebida como la generación de unos referentes emancipados de la memoria, aunque con un número suficiente de referentes ‘reales’ para que el mundo creado resulte comprensible para el lector” (Martínez-Falero, 2020, p. 154).

<sup>7</sup> Martínez-Falero (2020), siguiendo a Turner, sintetiza: “nuestro pensamiento actúa a través de ‘parábolas’ (por tanto, de modo literario) respecto de la experiencia cotidiana” (p. 148).

para entender a otras personas<sup>8</sup>. La imaginación recreadora también complementa y refuerza la capacidad de comparar dos elementos: uno, presente; otro, pasado y no conocido directamente sino a través de palabras.

Una propuesta didáctica sería integrar los aprendizajes literarios en **itinerarios de lectura** organizados en proyectos de trabajo. La ventaja de esta estrategia radica en que “posibilita el acceso directo de los alumnos a los textos y permite prever una ampliación progresiva de la capacidad de lectura de textos más próximos a la experiencia literaria y de vida de los alumnos -incluidas las referencias a la cultura de consumo- hasta las más lejanas” (Colomer, 2001, p. 19). Por eso, iniciar el itinerario de lectura por algún texto que hable del entorno conocido puede abrir alguna puerta del interés, pero mantenerse solo en este tipo de textos empobrece la educación literaria y priva al alumno de abrirse a otros mundos, donde podrá hallar futuros más venturosos si su entorno no se los proporciona directamente. Este tipo de organización sitúa a la obra literaria en un contexto de relaciones muy amplias en el tiempo y en el espacio, de manera que ayuda a ver la literatura como una forma cultural en diálogo permanente con la tradición y entre las distintas literaturas nacionales.

**b) ¿Qué beneficios pedagógicos puede generarse gracias al conocimiento de realidades pasadas?**

Observar y analizar cómo reaccionó el ser humano, en algún pasado concreto, ante alguna experiencia inquietante, cuestionadora, trascendente, puede permitir, por vía del ejemplo y las analogías, descubrir nuevas vías de aproximación al presente e, incluso, de conjeturar el futuro.

Para ello, proponemos un acercamiento a las sociedades pretéritas mediante una **lectura empática**, es decir, empleando la estrategia de ponerse en el lugar de los autores, imaginando su vida, sus preocupaciones, sus recursos, sus sueños, etc. Conjeturamos que una lectura empática, por ejemplo, de los textos literarios decimonónicos generaría curiosidad e interés en los alumnos respecto del período

---

<sup>8</sup> Romero Galván y Labus (2020) explican los múltiples beneficios cognitivos: “La lectura produce un afecto antiestrés, sobre todo [la lectura] de relatos de ficción y aumenta la reserva cognitiva, obliga al cerebro a pensar, a ordenar las ideas, a interrelacionar conceptos y a imaginar, permitiendo mejorar la capacidad intelectual” (p. 29). También informan los resultados de estudios recientes sobre las “influencias más relevantes sobre el aprendizaje, siendo la primera la expectativa del alumno, lo que espera del aprendizaje. Esto plantea la relevancia del aprender de forma significativa, en forma realista, con motivación y para la práctica, que les sirva a los alumnos para salir del aula hacia la realidad social. Le siguieron la autoestima y la confianza, así como las creencias propias sobre su rendimiento académico” (p. 29).

fundacional de la literatura y de la historia argentinas, y respecto del tiempo presente, facilitando comparaciones en cuanto a visiones de mundo, diferencias generacionales, posturas ideológicas, escalas axiológicas, relaciones intertextuales, etc.

La lectura empática implica **aprendizaje por descubrimiento**: preguntarse por la situación experiencial y el proceso de escritura y publicación; buscar las respuestas en el texto mismo y en otras fuentes informativas; activar la imaginación recreadora mediante distintas estrategias (en particular, las que relacionan la literatura con otras artes: dramatizaciones, recitado, pintura, maquetación, musicalización, diseño y fabricación de vestimentas, etc.) según la orientación de la escuela. Gracias a la lectura empática se estimularía la indagación permanente de asuntos sociales, políticos, filosóficos, lingüísticos, geopolíticos, sociológicos, psicológicos, etc.

Una vez generado el interés por conocer momentos relevantes del devenir humano, puede organizarse el itinerario de lectura. Para ello, se presentarían ante los alumnos diversos “textos literarios con historia”, de diversos géneros y extensión. Sin duda, se incluirían los textos canonizados, que aparecen en los manuales y que tienen renombre social; pero también otros menos conocidos, no canonizados, con alguna historia a cuestas, igual de interesante que la de un *Facundo*, por ejemplo, y que podría servir de puerta de entrada a los textos más famosos. Como segundo paso, se los *ojaría* grupal o colectivamente, para una primera aproximación temática, formal e histórica; en particular, para detectar los tópicos que tengan vigencia en la actualidad; por ej.: desde el rechazo a cualquier tipo de tiranías y toda forma de xenofobia, hasta la idealización de las relaciones amorosas con las consecuentes inestabilidades emocionales, por mencionar solo algunos. Luego, se seleccionarían, gracias a decisiones consensuadas con los alumnos, los textos que se leerán empáticamente, actividad que puede complementarse con el comentario de otros discursos literarios más contemporáneos. Téngase en cuenta que no es indispensable leer todos los textos con la misma metodología durante el cursado. Además la organización del itinerario de lectura, al ser consensuado por los alumnos, facilitará que estos conozcan la existencia de un vasto corpus y la lectura de los textos no escogidos podrá realizarse de modo autónomo.

Entre los componentes del sistema literario-cultural pasado, nos parece conveniente destacar los programas literarios de los diversos grupos, es decir, la poética explícita e implícita que los autores construyen y defienden con su escritura. Las preguntas guías serían: ¿Cómo se definía la literatura en tal época?, ¿qué función social se le



asignaba? Por ejemplo, el postulado del programa literario fundacional de la Generación de 1837 respecto de que la literatura es “el *retrato de la individualidad nacional*” (Cané, 1838, p. 51; Molina, 2021), es decir que el texto literario es expresión de una sociedad determinada por el ámbito geográfico, la lengua y la historia cultural, podría ser la motivación para generar en los adolescentes inquietudes no solo en cuanto a hechos del pasado, sino también en cuanto a las formas literarias de expresar las diversas realidades, incluso las del presente. Los géneros literarios no se tratarían de modo independiente, ni como productos atemporales (como se recomienda en los diseños curriculares oficiales), sino que su evolución se asociaría a la necesidad expresiva del autor y a la originalidad que pretende establecer respecto de las convenciones académicas anteriores y las exigencias de nuevos públicos. Si atendemos a la poética histórica de cada texto, la historia se sustancia tanto en el contenido, como en la forma literaria. Por lo tanto, no es contexto, sino el texto mismo. Y los datos no son mera información, sino los indicios de que hubo vida sustentando las palabras escritas.

Téngase en cuenta, además, que la creatividad está asociada a la memoria; por lo tanto, el lector deduce no solo “una posibilidad de significado que produce un determinado sentimiento”, sino también “las convenciones de cada género y los actantes que conforman los textos, en una actividad consciente e inconsciente, lo que configura una ‘memoria textual’” (Martínez-Falero, 2020, p. 154).

- c) En cuanto a las ediciones escolares: ¿conviene que el acercamiento a los “textos literarios con historia” se realice a través de ediciones adaptadas, o sea, con actualización de los aspectos lingüísticos o, incluso, con fragmentación del texto?

Una de las dificultades de la lectura de “textos literarios con historia” es el lenguaje que remite a sociedades que se distancian de la realidad cotidiana y próxima del alumnado. Esta dificultad suele vencerse mediante la tarea de buscar información en obras de referencia

Las ediciones escolares tradicionales incluyen una guía para organizar el trabajo educativo, pero que no suele responder a la diversidad de realidades y necesidades que la pluralidad de escenarios áulicos presenta. Además, las colecciones abarcan los textos canónicos y algunas antologías, en las que aparecen textos breves de diversos autores, que interesan en función del criterio organizador de tal selección. El docente queda condicionado por los criterios editoriales no solo en cuanto a política

educacional, sino también en relación con el alumno ideal presupuesto en el diseño del manual, la colección o la antología.

Otra vía de acceso popular la facilita Internet, aunque esta no garantiza la fidelidad ni la autenticidad del texto. A la par, la multimedialidad acapara el interés de los estudiantes, en detrimento del texto escrito y su aparente *monotonía*.

Por todo ello, analizamos la conveniencia de que, especialmente para los cursos de los primeros años, esos textos se lean en ediciones modernizadas e, incluso, adaptadas, es decir, seleccionando los fragmentos más significativos en función del sentido pedagógico que se quiera dar a las clases de Literatura. La lectura parcializada de textos canónicos suele producir rechazo entre los profesores de Literatura; sentimos que con esa *manipulación traicionamos* al autor. Sin duda que un texto abreviado no es el texto completo, pero no leerlo porque es extenso resulta sepultarlo en el olvido.

### **Conclusiones provisionarias**

Los “textos literarios con historia” revelan nuestra historia cultural y entretienen cuestiones entre el pasado y el presente de la humanidad. El desafío es volverlos significativos para los alumnos del nivel secundario, que viven naturalmente en la cotidianeidad y con la mirada puesta en el futuro. Los beneficios pedagógicos son importantes: el desarrollo de la imaginación recreadora y de la empatía, la ampliación de los corpus de lectura por decisión de los propios alumnos, el aprendizaje por descubrimiento.

Como ayuda a los colegas del nivel secundario, nos proponemos publicar una serie de “textos con historia”, en ediciones digitales de fácil acceso, autónomas unas de otras, que permitan difundir tanto obras canónicas (en ediciones adaptadas), como textos poco conocidos, más bien breves y muy atractivos desde el punto de vista literario y cultural, que faciliten lecturas empáticas y la recreación de épocas pasadas. Ediciones ágiles para lecturas más amplias y actualizadas: un primer paso hacia el diseño de nuevas estrategias para la enseñanza y el aprendizaje de la historia literaria argentina.

### **Bibliografía**

Actis, B. y Barberis, R. (2013). *Las aulas de literatura: De los textos a la teoría y de la teoría a los textos*. Homo Sapiens.

Bombini, G. (2004). *Los arrabales de la literatura: La historia de la enseñanza literaria*

- en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Miño y Dávila.
- Bombini, G. (2006). *Reinventar la enseñanza de la lengua y la literatura*. Libros del Zorzal.
- Colomer, T. (2010a). *La didáctica de la literatura: Temas y líneas de investigación e innovación*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-didactica-de-la-literatura-temas-y-lineas-de-investigacion-e-innovacion/>
- (2010b). *La evolución de la enseñanza literaria*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-la-ensenanza-literaria/html/fd44e955-2086-4bd1-8e6b-f0c144443564.html>
- (2014). *Andar entre libros: La lectura literaria en la escuela (4ª reimpr.)*. Fondo de Cultura Económica.
- Cruz Calvo, M. (2013). *Lectura literaria en secundaria: La mediación de los docentes en la concreción de los repertorios lectores*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/47204>
- Cuesta, C. (2006). *Discutir sentidos: La lectura literaria en la escuela*. Libros del Zorzal.
- Gerbaudo, A. (2009). Literatura y enseñanza. En M. Dalmaroni (Dir.). *La investigación literaria* (pp. 165-194). Universidad Nacional del Litoral.
- Gerbaudo, A. (2013). Algunas categorías y preguntas para el aula de literatura. *Álabe*, 7, 1-11. Recuperado de <http://www.revistaalabe.com>
- Gobierno de la Provincia de Mendoza (2020). RES-2020-1043-E-GDEMZA-DGE: Plan de Lectura 2020.
- Hauy, M. E. (2014, enero-junio). Lectura literaria: Aportes para una didáctica de la literatura. *Zona Próxima*, 20, 22-34.
- Llorente, A. (29 de agosto de 2016). ¿Qué pasa en nuestro cerebro cuando leemos? *BBC News Mundo*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36960389>
- Lomas, C. (2006). Unidad I.1. Enseñar Lengua y Literatura para aprender a comunicar(se). *La educación lingüística y literaria en secundaria: Material para la formación del profesorado, Vol 1. La educación lingüística* (pp. 21-33). Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Recuperado de <https://www.carm.es>

- Martínez Bonati, F. (1987). Mensajes y literatura. *La crisis de la literariedad* (pp. 65-78). Taurus.
- Martínez-Falero, L. (2020). Una propuesta sobre la creatividad literaria desde la Teoría de la Literatura y la Neurociencia. *Archivum*, 70 (1), 147-164.
- Mendoza Fillola, A. (2008). La educación literaria: Bases para la formación de la competencia lecto-literaria. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-educacin-literaria---bases-para-la-formacin-de-la-competencia-lectoliteraria-0/>
- Ministerio de Educación; Consejo Federal de Educación. (2012). *Núcleos de aprendizaje prioritarios: Lengua y Literatura; Ciclo orientado, Educación secundaria*. Buenos Aires, Argentina.
- Molina, H- B. (2021). *La teoría literaria de la Generación de 1837: Una poética de la persuasión*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de [bdigital.uncu.edu.ar/17014](http://bdigital.uncu.edu.ar/17014)
- Munita, F. (2017, abril-junio). La didáctica de la literatura: Hacia la consolidación del campo. *Educação e Pesquisa*, 43 (2), 379-392. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ep/a/FNMBd37MM3JXTScF7QTR9Pf/?format=pdf&lang=es> o <https://www.redalyc.org/journal/298/29860048016/html/>
- Munita, F. y Margallo, A. M. (2019). La didáctica de la literatura: Configuración de la disciplina y tendencias de investigación en el ámbito hispanohablante. *Perfiles educativos*, XLI, 164, 154-170.
- Nieto, F. (2010, diciembre). Escuela media, canon y consumos culturales: Reflexiones en torno a las últimas décadas de educación literaria. *Educación, Lenguaje y Sociedad*, VII, 7, 123-142.
- (2019, noviembre). ¿Cómo enseñar literatura en la escuela secundaria? Notas para una metodología en construcción. *Educación, Lenguaje y Sociedad*, XVII, 17, 1-37.
- Ohmann, R. (1987). Los actos de habla y la definición de literatura. *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Arcos/Libros.
- Romero Galván, E. y Labus, C. (2020). Tendiendo puentes entre las neurociencias y la literatura. En Romiti, E. (Coord.), *La didáctica de la literatura en el debate actual: Apostes y desafíos* (pp. 13-34). Departamento Nacional de Literatura. Recuperado de <https://ojs.cfe.edu.uy/index.php/DLAyD/article/view/517>
- Rouxel, A. (1996). *Enseigner la lecture littéraire*. Presses Universitaires de Rennes.

## **Reflexiones en torno a la presencia/ausencia de mujeres escritoras argentinas en el canon literario escolar sanjuanino de Educación Secundaria**

Silvina Quiroga Flores

ISFD Colegio Superior N°1 de Rawson "Prof. Iole L.P. de Mascotti"

[squirogaflores@gmail.com](mailto:squirogaflores@gmail.com)

Palabras clave: canon literario escolar, mujeres escritoras, orden de género, sistemas de exclusiones

Key words: school literary canon, female writers, gender order, system of exclusions

### **Resumen**

Este trabajo surge de la experiencia transitada durante el año escolar 2018 en la coordinación del ciclo de formación de docentes de nivel secundario de instituciones públicas y privadas de la provincia de San Juan, específicamente, en el Ateneo Didáctico denominado "Mujeres escritoras", que formó parte de la oferta del Programa Nacional de Formación Permanente "Nuestra Escuela". Durante este trayecto se focalizó en la cuestión del canon literario escolar y la presencia y/o ausencia de producciones de mujeres escritoras, especialmente del campo literario argentino. En nuestra experiencia observamos que las selecciones de autores/as y obras que atraviesan las planificaciones de los/las docentes asistentes presentan un común denominador: escasa presencia -en algunos casos completamente nula- de producciones de mujeres. Al abordar esta reflexión, resulta crucial aproximarnos a alguna interpretación sobre esta problemática desde una perspectiva que atienda a los condicionamientos que fundan, organizan y explican las exclusiones de las producciones literarias de mujeres.

De este modo, atendiendo las articulaciones de la dimensión tutelar, prescriptiva y reproductora de la tradición del canon escolar podemos observar la participación de factores de diversa naturaleza que sostienen prácticas de selección y exclusión de materiales de lectura con valor estético entre la multiplicidad de producciones que emergen en el campo literario. La escuela comporta un rol que instituye lo que socialmente resulta "legible" en términos literarios en un momento histórico dado, en función de los modos de organización social de ese tiempo y de la distribución de poder simbólico entre los diversos actores. La clase de literatura resulta una "fuente de autoridad" que sanciona lecturas y autores y autoras legítimos/as en el campo de producción cultural y establece los modelos ideológicos de la tradición literaria. Así pues, creemos que la situación descrita se articula indisolublemente con una matriz de divisiones de género que atraviesa la construcción del canon escolar.

### **Abstract**

This paper emerges from the experience lived during 2018 school year between May and October coordinating the secondary school teacher training cycle for public and private institutions from San Juan province in Argentina, more precisely, during the didactic athenaeum called "Mujeres Escritoras" (Female Writers), that was part of the national program for continuous training called "Nuestra Escuela" (Our School). During the lectures it gain focus the presence / absence of female writers in the school

literary canon, more especially Argentinian female writers. We observed that authors selections and writings the populate the planning that attendant teachers presented had a common denominator: scarce present or totally lacking of female writers' work.

To embroider reflection on these issues, it's crucial to approaching it from a perspective that includes the conditions that found, organize and explain the exclusion of female writers' work.

Thus, attending to the articulations of the tutelary, prescriptive and reproductive dimension of the tradition of the school canon we can observe the presence of factors of different nature that support the selection and exclusion practices of reading material with aesthetic value out of the multiplicity of productions that arise from the literary field. The school performs the role of institute what is "readable" in literary terms on certain historic period, accordingly to the social organization modes of that time and the distribution of symbolic power between the different actors. The literature class becomes an "authority fount" that states which readings, authors, male and female, are legitimate in the cultural field and establishes ideologic models of the literary tradition. Therefore, we believe, that the situation depicted articulates itself with a matrix of gender related divisions that travers the construction of the school canon.

*¿quién medirá el calor y la violencia de un corazón  
de poeta, arraigado y envuelto en el cuerpo de una mujer?  
(Virginia Woolf, *Un cuarto propio*).*

Este trabajo surge de la experiencia transitada durante el año escolar 2018 entre los meses de mayo y octubre en la coordinación del ciclo de formación de docentes de nivel secundario de instituciones públicas y privadas de la provincia de San Juan. Particularmente, nos referimos al Ateneo Didáctico denominado "Mujeres escritoras", que formó parte de la oferta del Programa Nacional de Formación Permanente "Nuestra Escuela" (Componente-II) del Ministerio de Educación y Deportes, aprobado por resoluciones CFE 201/13 y 1605 ME-2018, cuya coordinación general a nivel jurisdiccional estuvo a cargo de la Lic. Fabiana López. El equipo de capacitadores del área Lengua para Nivel Secundario estuvo integrado por el Lic. Lautaro López, la Prof Irene Penizzotto y la Prof. Silvina Quiroga. El objetivo del programa era proponer líneas de actualización de los enfoques disciplinares de los espacios curriculares que integran los diseños curriculares del Ciclo Básico y el Ciclo Orientado de Educación Secundaria.

Durante este trayecto una de las problematizaciones más relevantes se enfocó en la cuestión del canon literario escolar y la presencia y/o ausencia de producciones de mujeres escritoras, especialmente del campo literario argentino, puesto que la propuesta de trabajo final de la capacitación consistió en confeccionar, por parte de

cada docente asistente al ateneo, una antología de autoras argentinas que pudiera dialogar con la propia planificación anual en desarrollo de los trayectos pedagógicos en curso durante ese período escolar.

Si hablamos de canon, debemos referirnos a su carácter prescriptivo, especialmente, en lo que a vida escolar se refiere. Siguiendo a Setton (2004) identificamos tres dimensiones en las que se articulan los materiales literarios en la escuela: 1- el mandato tutelar del Estado a través del curriculum prescripto; 2- las propuestas editoriales, por las cuales el mercado editorial ejerce una importante acción reguladora en los consumos escolares y la selección de las propuestas del curriculum escolar; y 3- los presupuestos y saberes docentes, “que dependen de su formación, sus experiencias profesionales y, también, sus gustos personales” (p. 122). Sobre esta última articulación, queremos explayarnos.

En la realidad educativa sanjuanina convergen en el área de Lengua y Literatura de Educación Secundaria docentes provenientes de diferente formación: maestros/as de nivel primario con opción; licenciados/as en Comunicación; licenciados/as en Letras y profesores/as de Letras; todos ellos con diferente formación y experiencias profesionales. En los encuentros quisimos aprovechar esta diversidad docente. Sin dudas, este resulta un factor palmario, pues la trayectoria académica y la especificidad disciplinar de los y las docentes constituye un aspecto fundante en la configuración de determinados *habitus* y gustos de consumo literario, en el sentido tal como lo concibe Bourdieu (1997), es decir, como disposiciones inconscientes construidas socialmente en virtud de posicionamientos como agentes partícipes de un campo, en este caso, el cultural. De modo tal que podríamos anticipar algún tipo de correlación proporcional entre este factor y la menor o mayor tendencia a explorar nuevas opciones y relativizar las prescripciones en el interior del canon escolar. Además, cabe reconocer que la formación disciplinar específica regula prácticas de consumo literario que auspiciarían la apropiación de criterios de selección estética que, a posteriori, podrían dar lugar a reconfigurar las selecciones prescriptas en el espacio académico de formación profesional o, en todo caso, a repensar los presupuestos teóricos, ideológicos y políticos que las atraviesan.

Ahora bien, el aspecto sustantivo que nos inquieta está específicamente vinculado a la problemática tal como es planteada en los materiales provistos por el INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente):

Dentro del canon literario escolar -quizás, de manera similar al canon literario general- resulta menos frecuente encontrar textos de mujeres escritoras. Es bien sabida la dificultad que supuso para las escritoras el acceso a los espacios culturales que, tradicionalmente, estaban destinados a los hombres. Sin embargo, hace ya varias décadas que las mujeres han conquistado el reconocimiento en el campo literario por vía de las numerosas publicaciones, traducciones, premios y distinciones. Sin embargo, la inclusión en los programas de Literatura, los libros de texto o las antologías deviene perezosa. Revisar y ampliar el universo de lecturas que suelen ofrecerse a las y los estudiantes, integrando voces femeninas, es un propósito general de este ateneo (Cano, 2018, p. 2).

Así también, resulta crucial aproximarnos a alguna interpretación sobre esta problemática desde una perspectiva que atienda a los condicionamientos que fundan, organizan y “justifican” las exclusiones de las producciones literarias de mujeres. Tal como dice Bourdieu, el gusto estético se define por las demarcaciones que asignan un valor a un objeto artístico y estas no dependen estrictamente de las “señales formales” que una obra proporcione u ostente en virtud de una intención estética que el lector (para el caso de la literatura) está obligado a desentrañar o a percibir. En efecto, podemos admitir con este autor que en las prácticas de consumo literario operan factores sociales que instituyen regulaciones en las selecciones, en los modos de leer, en las consagraciones y en las exclusiones de los materiales producidos en el seno del campo literario. Sostiene Bourdieu (1971): “esta *intención* [estética] es el producto de las normas y convenciones sociales que intervienen para definir la frontera siempre incierta e histórica cambiante entre los ‘simples objetos técnicos y los objetos artísticos”. También el plano de la recepción de esa obra está regulado por esas convenciones.

Entonces, en esta articulación del canon escolar podemos observar la participación de factores de diversa naturaleza que sostienen prácticas de selección y exclusión de materiales de lectura con valor estético entre la multiplicidad de producciones que emergen en el campo literario. La escuela comporta un rol que instituye lo que socialmente resulta “legible” en términos literarios en un momento histórico dado, en función de los modos de organización social de ese tiempo y de la distribución de poder simbólico entre los diversos actores. La clase de literatura resulta una “fuente de autoridad” que sanciona lecturas y autores y autoras legítimos/as en el campo de



producción cultural y establece los modelos ideológicos de la tradición literaria. A propósito, Armando Petrucci (2004) afirma:

Es cierto que se puede controlar incluso la producción de la escritura, en los niveles altos y de la cultura oficial, y se puede hacer del modo más brutal o del más suave; Michel Foucault lo ha ilustrado muy bien en un texto de milagrosa claridad hace algo más de veinte atrás [se refiere a la obra *El orden del discurso*]. Sin embargo, en comparación, el control de la lectura parece más directo y más simple y, naturalmente, menos doloroso. Para que funcione es necesario sólo que las lecturas del público que hay que alfabetizar y educar (y, por tanto, adoctrinar) estén orientadas hacia un determinado corpus de obras y no hacia otras, hacia canon fijo que puede ser más o menos amplio, más liberal o más restrictivo, pero que se impone exactamente como un canon, es decir, como un valor indiscutible que hay que asumir en cuanto tal (pp. 598-599).

En efecto, en nuestra experiencia tuvimos la oportunidad de observar que las selecciones de autores/as y obras que atraviesan las planificaciones de los/las docentes asistentes presentan un común denominador: escasa presencia -y en algunos casos completamente nula- de producciones de mujeres. En caso de hallarnos con planificaciones que incluyen escrituras de mujeres, las selecciones se circunscriben frecuentemente a autoras del acervo clásico, son textos de figuras altamente consagradas, incluso “externas” a lo que se entiende por actividad literaria propiamente dicha, como un campo específico de la actividad artística que tiene origen en la sociedad moderna. De este modo, nos encontramos con textos de Safo o de Sor Juana. En relación con escritoras profesionales, aparecen las figuras consagradas de Alfonsina Storni, la popular autora mexicana Ángeles Mastretta, alguna referencia a María Elena Walsh, Elena Poniatowska y en una ocasión una docente, cuya labor se vincula con el ámbito universitario refirió los nombres de autoras contemporáneas argentinas, tales como Samantha Schweblin, Mariana Enríquez y Selva Almada como parte de sus lecturas personales, pero que no integra en la práctica áulica. Otra docente también refirió a la obra de Gabriela Cabezón Cámara. En ambos casos, estas selecciones se producen al amparo de las ofertas editoriales que promueven la difusión de producciones de escritoras argentinas, tal es el caso de la colección 8M publicada por la editorial La Página.

De este modo, creemos que la situación expuesta hasta aquí, sin dudas, se articula indisolublemente con un trasfondo de problemática de género. Es decir, a pesar de lo

que plantea Fernanda Cano (2018, p. 2) acerca de que “hace ya varias décadas que las mujeres han conquistado el reconocimiento en el campo literario”, aún queda mucho por hacer para lograr un estatus de real paridad respecto de la producción de escritores varones. En este sentido, podemos retomar los planteos desarrollados por el colectivo argentino de mujeres artistas y agentes de la cultura “Nosotras proponemos”, a cuyo manifiesto del año 2018 suscriben artistas plásticas, escritoras, investigadoras y periodistas, entre las cuales se puede mencionar a las narradoras Claudia Piñeiro, María Rosa Lojo, Ana María Shua, Patricia Suárez, Samantha Schweblim, Mariana Enríquez, Elena Osorio; a las poetas Tamara Kamenszain, Irene Gruss (ambas fallecidas actualmente), Fernanda Laguna; a las académicas Cristina Iglesia, Dora Barrancos, Nora Domínguez, Graciela Batticuore, Elsa Drucaroff, Sandra Gasparini; a la periodista Luciana Peker. Estas mujeres integran la lista de las figuras más reconocidas del campo cultural, entre muchísimas otras.

Este colectivo tiene como propósito “crear conciencia sobre las formas patriarcales que, como una membrana invisible, moldean el ejercicio del poder en el mundo del arte”. Asimismo, buscan “expandir la conciencia acerca de los comportamientos patriarcales y machistas que dominan el mundo del arte y que regulan nuestras formas de posicionarnos”. Es precisamente este último aspecto el que nos atañe en nuestra indagación: el posicionamiento de las escritoras en el campo literario no se sustrae a las regulaciones dominantes del sistema social. Por ende, si el patriarcado es el sistema que organiza las relaciones sociales estableciendo roles según el género y la división social del trabajo, entonces también regula la producción y la reproducción material y simbólica. De esta manera, la lógica de los mecanismos de consagración, selección y distribución de producciones literarias necesariamente se ve atravesada por esta realidad. Por tanto, las ausencias registradas en las selecciones de los/las docentes que transitaban los ateneos resultan palmarias de las históricas exclusiones que han estructurado el canon y que se han reproducido desde los diferentes espacios de legitimación -en estos términos lo asumen las autoras del manifiesto de *Nosotras proponemos*-.

Así pues, una somera aproximación a las propuestas editoriales que construyen saberes y prácticas docentes nos revela cabalmente lo que acabamos de afirmar: en un rastreo muy generalizado podríamos observar la disparidad que organiza el sistema de inclusiones y exclusiones en los corpus de lecturas de los materiales pedagógicos que pone en circulación el ámbito editorial especializado en el área: las

autoras recurrentes se asimilan a las lecturas de los/as docentes en torno a algunas figuras consagradas como Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo y un pequeño manojito de otros nombres.

En este sentido, algunas respuestas pueden hallarse en la medida en que reencauzamos los interrogantes. En vez de inquirir, ¿leen los/las docentes sanjuaninos/as literatura producida por mujeres? O ¿qué autoras están presentes en su canon personal y qué lecturas son integradas en las prácticas docentes?, quizá debiéramos interrogarnos por una situación mucho más compleja y profunda: ¿de qué manera se construyen los sistemas de selección y exclusión en torno a la lectura en las prácticas docentes en San Juan? Para ello deberíamos comenzar por interrogarnos a partir de un haz de problemáticas que aglutinan cualquier intento de explicación sobre la construcción del canon: ¿Cómo operan las articulaciones entre lineamientos de las políticas educativas (NAP, programas de capacitación, construcción de materiales pedagógicos para la lectura literaria, tales como antologías, colecciones, etc), el acceso a propuestas editoriales variadas, la formación académica en la trayectoria universitaria y la incorporación de los discursos periodísticos especializados y de divulgación? Además, cabe reconocer que los entramados de lectura no constituyen construcciones individuales, solitarias, al estilo de un “lector liberal” -en palabras de Dalmaroni (2011), asociado a la figura de un varón blanco, de clase media o alta- Las experiencias de los/s lectores/as y sus caminos de lectura son el resultado de su participación en “comunidades de lectura” cuyos sistemas de valoración forjan modelos de representación y gustos en torno a textos y autores/as. Por otra parte, resulta posible considerar excepciones notables a la problematización tal como la venimos formulando, aduciendo que en el canon escolar cobran fuerte notoriedad las producciones literarias de algunas autoras muy reconocidas y leídas en la institución escolar. Este es el caso de las obras de autoras como Liliana Bodoc, Adela Basch, Elsa Bornemann y algunas otras. Sin embargo, es necesario puntualizar que sus producciones normalmente son incorporadas en los programas del espacio curricular “Lengua” del Ciclo Básico de Educación Secundaria como material representativo de una suerte de “subgénero”, el de la literatura juvenil. Claramente la expresión “subgénero” resulta muy discutible, pero sirve para dar cuenta del lugar subalterno de este campo de producción artística en relación con lo que se entiende como “alta literatura”. Es decir, pese a la fuerte presencia de escritoras en esta zona de producción y circulación de textos que convencionalmente son reconocidos por

cumplir con una intencionalidad estética, la delimitación en la esfera de recepción a un grupo específico condiciona su incorporación entre las producciones legítimas de la tradición literaria nacional, por lo tanto, se dificulta considerarlas como parte de las escrituras representativas del canon literario nacional. Incluso, podría profundizarse la indagación acerca de en qué medida resulta altamente plausible entre las representaciones simbólicas circulantes en la vida escolar la producción de mujeres escritoras en la esfera delimitada por un público conformado por púberes y adolescentes considerados como lectores iniciales.

Así pues, podemos considerar que “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Podría mejor decirse que el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder”, sostiene Joan W. Scott y, por lo tanto, “los procesos políticos determinarán qué resultados prevalecen -políticos en el sentido de que diferentes actores y diferentes significados luchan entre sí por alcanzar el poder”. Debemos, entonces, atender la dimensión política que entraña la construcción del canon, pero política, en términos de género. Una primera aproximación a esta problemática la hacemos siguiendo a Moreno Sardá en su reflexión sobre el saber académico. La autora nos invita a visualizar la representación histórica de la dinámica inclusión/exclusión poniendo el foco sobre todo en lo que se incluye, es decir, aquello que se considera significativo, en sus propias palabras: “ese hombre que hemos aprendido a identificar con lo humano, en sentido genérico y universal, y que, obviamente, condiciona todas nuestras explicaciones sobre la existencia humana (...) ese hombre que aparece como protagonista de la historia y, en consecuencia, como sujeto del discurso” (1988, p. 47). En este sentido, la predominancia de autores varones en el canon se entiende y basta echar una mirada a los programas que repetimos cada año para comprobarlo o mirar las propuestas editoriales y hacer la prueba de cuántos escritores varones aparecen frente a las escritoras, y no solo en número, sino en qué posición aparecen en nuestras planificaciones docentes, en qué unidad, con qué sentidos dialogan, etc.

Al respecto del ordenamiento social de géneros, Rita Segato (2010, p. 55) afirma que es “la estructura jerárquica” la que organiza las percepciones, la realidad social y biológica: “los géneros constituirían transposiciones del orden cognitivo al orden empírico” instaurando una “ficción dominante” que se revela en prácticas sociales en el interior de las instituciones sociales. De tal modo, el carácter estructurante de esta ficción se vuelve observable en las prácticas selectivas de docentes cuyas

disposiciones subjetivas habilitan la integración de autoras en el currículum de Ciclo Básico, con estudiantes de menor franja etárea (recordemos que en la provincia de San Juan el Nivel Secundario se inicia entre los 11 y los 12 años en correspondencia con el antiguo 7° grado de Primaria), situación que permite suponer un cierto anclaje didactista de la lectura de los corpus textuales con fines de promoción lectora. Mientras tanto, en el Ciclo Orientado, cuando se trata de abordar el canon de textos clásicos de la literatura, con la finalidad de apropiación del acervo cultural de la cultura letrada y hegemónica, las obras escogidas se corresponden con autorías masculinas. Si descartamos de la interpretación sobre lo que se instituye como tradición literaria el enfoque que permite reconstruir cómo operan las *instancias específicas de selección y consagración* (Bourdieu, 1997) terminamos ignorando que las selecciones y consagraciones efectuadas parten de un principio ideológico, y que, en consecuencia, también las exclusiones. En el caso que nos ocupa no podemos desterrar el análisis centrado en la problemática de género como el núcleo estructurante de la configuración del canon (nacional y, subsidiariamente el escolar). Por lo tanto, eludir la dimensión social y política -y cuando decimos política, nos referimos obviamente a la división social de los géneros- en que se inserta la producción literaria (y su difusión), implica incurrir en la grave omisión de ignorar que el valor estético que la reivindica, así como *la variabilidad en la definición de lo que la sociedad, o sus instituciones delegadas, considera objeto y experiencia estética legítima* (Altamirano & Sarlo, 1993, p. 30) dependen de decisiones que poco tienen que ver con una percepción desprovista de intereses, pues ninguna práctica está exenta de determinaciones ideológicas y, en función de ello, de determinaciones de valores en términos de género. Los determinantes ideológicos de las prácticas sociales no son escindibles de la práctica misma, pues la acción (“fáctica” o discursiva) también es ideológica. *Las ideologías son, en última instancia, voluntad de poder* (Castro-Gómez, 2019) y los objetos en que se concretiza (hábitos y discursos) son el medio de vehiculización de esa voluntad. Por lo tanto, es políticamente imprescindible hacer visible que las sanciones del campo literario se entranan en un campo de disputas atravesado por conflictividad y tensiones. Sin embargo, es a partir de la asunción de este principio que proponemos revitalizar ese espacio de disputas.

Quizá aún quepa lugar a las reflexiones que Virginia Woolf planteó hace ya tiempo atrás respecto del espacio de las mujeres en la actividad literaria, pero desde otro foco. Actualmente las mujeres escriben y su producción resulta altamente atractiva para el

mercado editorial, pues en los últimos años el arribo de las distintas corrientes feministas en el escenario cotidiano de la vida social ha dado un impulso a la consagración de figuras femeninas en el campo de la escritura literaria, de manera muy acentuada en nuestro país y en el territorio latinoamericano. Sin embargo, en la institución escolar, particularmente la de nuestra provincia, aún abrevan prácticas conservadoras que auspician la permanencia de un orden de géneros<sup>1</sup> arraigado en valores morales más tradicionales. Al respecto, Moreno Sardá afirma:

Aquí radica el papel del sistema escolar como institución que mediatiza la comunicación social, como MEDIUM: transmite, entre las jóvenes generaciones, la versión legitimada como verídica acerca del legado histórico de las generaciones predecesoras que hay que conservar; y al mismo tiempo sirve para que los ya ADULTOS, en la medida en que han asimilado tal versión como verídica, participen así de una visión común de LO HUMANO, que les dota de cohesión interna (1988, p. 49).

De este modo, podríamos pensar que ciertas escrituras producidas por mujeres, como en los casos de la entrerriana Selva Almada -cuyo programa estético desarma los andamios de los mandatos de la masculinidad hegemónica- o de Gabriela Cabezón Cámara, que revisita la tradición literaria desde un desordenamiento de los géneros (en términos literarios y en el orden de los roles sexuales) o de Mariana Enríquez, cuya producción en varias ocasiones bordea la naturaleza “siniestra” de los vínculos personales y afectivos no constituyen para la institución escolar un acervo cultural que permita la reproducción de los valores instituidos. Las mismas Alfonsina Storni y María Elena Walsh son incluidas en el canon, pero olvidando su producción más radical en cuanto al cuestionamiento del posicionamiento de las mujeres en su contexto histórico. De esta manera, mediante las exclusiones del canon literario la vida escolar perpetúa representaciones simbólicas en las cuales el sujeto masculino persiste como “centro” de la producción cultural, legitimando, por consiguiente, su posición dominante en el espacio social y en el orden simbólico.

---

<sup>1</sup> Se entiende por “orden de géneros”: “el conjunto de discursos por medio de los cuales tiene lugar, por lo menos en principio, las luchas de los géneros femenino y masculino, por medios de los cuales se la ocluye, se la exhibe, se ejerce el poder de un género sobre otro, se resiste ese poder frontal o subrepticamente, etc.” (Drucaroff, 1994, p. 433).

Como dice María Teresa Andruetto (2007), “todo canon necesita de la amenaza exterior -la amenaza de lo no canónico- y es de ese exterior no canonizado de donde provienen las reservas de la literatura que vendrá”. Por eso, consideramos fundamental este tipo de reflexiones desarrolladas en función de cuestionar nuestra labor docente como agentes del campo literario que toma decisiones para que las voces de las mujeres escritoras ingresen en las aulas y se abran paso, de algún modo, en el canon escolar. Asimismo, a partir de profundizar la mirada sobre las selecciones curriculares de los y las docentes de nuestra jurisdicción, se vuelve imperiosa la interpelación a los agentes autorizados para reconsiderar los términos de construcción de los diseños curriculares en el área de enseñanza de la literatura -tanto en el ámbito de la administración de las políticas educativas, como así también a los actores del campo académico de formación profesional de docentes de la disciplina-, con el fin de favorecer una política equitativa para las mujeres escritoras en el sistema de consagración de la actividad literaria.

## **Bibliografía**

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). *Literatura/ Sociedad*. (2º Ed.). Buenos Aires: EDICIAL.
- Andruetto, M. T. (2007). Algunas cuestiones en torno al canon. Revista *Imaginaria*, Núm. 217. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/217/andruetto.htm>
- Asamblea Permanente de Trabajadoras Feministas del Campo Cultural, Literario e Intelectual (2018). *Nosotras proponemos literatura*. Recuperado de <http://www.nosotrasproponemos.org/np-literatura>
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Trad. por Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- (1991/1971). Disposición estética y competencia artística. En C. Altamirano y B. Sarlo (Comps.) *Lectura y Sociedad*. (pp. 127-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cano, F. (2018). *Mujeres escritoras*. Ateneo Didáctico Área de Lengua. Secundaria. Ciclo Orientado. Encuentro 1. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Formación Situada, INFD.

- (2018). *Ocho escritoras y algunas más*. Ateneo Didáctico Área de Lengua. Secundaria. Ciclo Orientado. Anexo. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Formación Situada, INFD.
- Castro-Gómez, S. (2009). Filosofía, ilustración y colonialidad. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez. *El pensamiento filosófico y latinoamericano del Caribe, y "Latino" (1300-2000)*. (pp. 130-143). México DF: Siglo XXI.
- Chartier, R. (2000). Prácticas de lectura y representaciones colectivas. En *Las revoluciones de la cultura escrita: diálogos e intervenciones*. (pp. 157-168). Barcelona: Gedisa.
- Dalmaroni, M. (2011). *Leer literatura: algunos problemas escolares*. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9051/pr.9051.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9051/pr.9051.pdf).
- Drucaroff, E. (1994). Orden de Clases/Orden de Géneros, en la palabra muerde el perro. En S. Wendt y M. Royo (Ed.), *Homenaje a Aída Barbagelata*. Buenos Aires.
- Moreno Sardá, A. (1988). *El discurso académico: ¿sexismo o androcentrismo?* Recuperado de <https://papers.uab.cat/article/view/v30-moreno/pdf-es>.
- Petrucci, A. (2004). Leer por leer: un porvenir para la lectura. En G. Calvaglio y R. Chartier (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. (pp. 592-625). Buenos Aires: Taurus.
- Scott, J. W. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. (pp. 265-302). PUEG, México. Recuperado de: <http://www.fundacionhenrydunant.org/>
- Segato, R. (2010). El género en la antropología y más allá de ella. En *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. (pp. 53-81). Buenos Aires: Prometeo.
- Setton, J. (2004). La literatura. En M. Alvarado (Comp.). *Problemas de la enseñanza de la lengua y la literatura*. (pp. 101-130). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.



## **La literatura argentina del siglo XIX en escuelas secundarias mendocinas**

Horacio Fernando Seno Díaz

Universidad Nacional de Cuyo

horacioseo@gmail.com

Palabras clave: literatura argentina, siglo XIX, escuela secundaria, Mendoza

Key words: argentine literatura, XIX century, high school, Mendoza

### **Resumen**

El presente trabajo sintetiza los resultados obtenidos en la primera etapa de una investigación educativa en curso, de tipo exploratoria-descriptiva, acerca del sentido pedagógico que le asignan a la literatura argentina los docentes de la escuela secundaria mendocina en sus diferentes modalidades. Para ello, se realizó encuestas a docentes de este nivel indagando acerca de cuáles son sus criterios de selección de obras y autores para sus clases y exámenes, y en este contexto cuáles son los géneros y subgéneros literarios preferidos, qué obras y autores nacionales no pueden faltar en sus programas y en particular qué importancia le asignan a la enseñanza de nuestra literatura del siglo XIX en la escuela secundaria. Se buscó estudiar en sus opciones cuál es la fundamentación epistémico-pedagógica implícita y cuáles son los campos semántico-cognitivos a los que se asocian y las finalidades específicas que esperan alcanzar con su estudio en clase. De las elecciones que hicieron y de las explicaciones que dieron de las mismas, de los acuerdos y las diferencias que surgieron, surgió un rico material que sistematizamos para arribar a conclusiones generales acerca del estado de situación.

Esperamos este trabajo pueda contribuir al diseño de estrategias de abordaje pedagógico de nuestra literatura en el nivel secundario más eficaces, así como a tener en cuenta ciertas consideraciones en la edición de obras del siglo XIX o principios del siglo XX que apunten a ser estudiadas en este ámbito.

### **Abstract**

The present work synthesizes the results obtained in the first stage of an educational investigation in course, of an exploratory-descriptive type, about the pedagogical meaning that the teachers of the Mendoza secondary school assign to argentine literature in its different modalities. For this, surveys were carried out on teachers at this level, inquiring about their selection criteria of works and authors for their classes and exams, and in this context which are the preferred literary genres and subgenres, which national works and authors cannot lack in their programs and in particular what importance they assign to the teaching of our 19th century literature in secondary school. It was sought to study in their options what is the implicit epistemic-pedagogical foundation and what are the semantic-cognitive fields to which they are associated and the specific purposes that they hope to achieve with their study in class. Rich material arose from the choices they made and the explanations they gave, from the agreements and differences that arose, which we systematized to arrive at general conclusions about the state of the situation.

We hope this work can contribute to the design of more effective strategies for the pedagogical approach of our literature at the secondary level, as well as to take into account certain considerations in the edition of works from the 19th century or early 20th century that aim to be studied in this ambit.

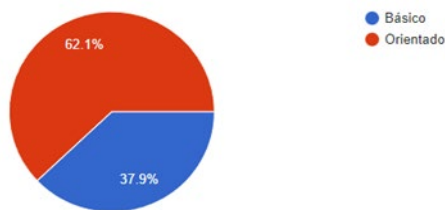
En el marco del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina y como coordinador de la mesa temática “Cuerpos canónicos y cuerpos outsider” expuse un avance de mi estudio acerca de “La literatura argentina del siglo XIX en escuelas secundarias mendocinas”.

Soy integrante del proyecto de investigación, radicado en la Universidad Nacional de Cuyo, titulado “Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX)” y dirigido por la Dra. Hebe Molina. Actualmente se encuentra desarrollando su segunda etapa: “Mujeres frente al tirano; lectores escolares contemporáneos”, cuyos objetivos principales son tres: analizar el abordaje pedagógico de la literatura argentina en establecimientos educativos de niveles secundario y superior de Mendoza; proponer estrategias de actualización de la didáctica de la historia literaria y publicar la edición crítica y modernizada de *Los misterios del Plata*, de Juana Manso.

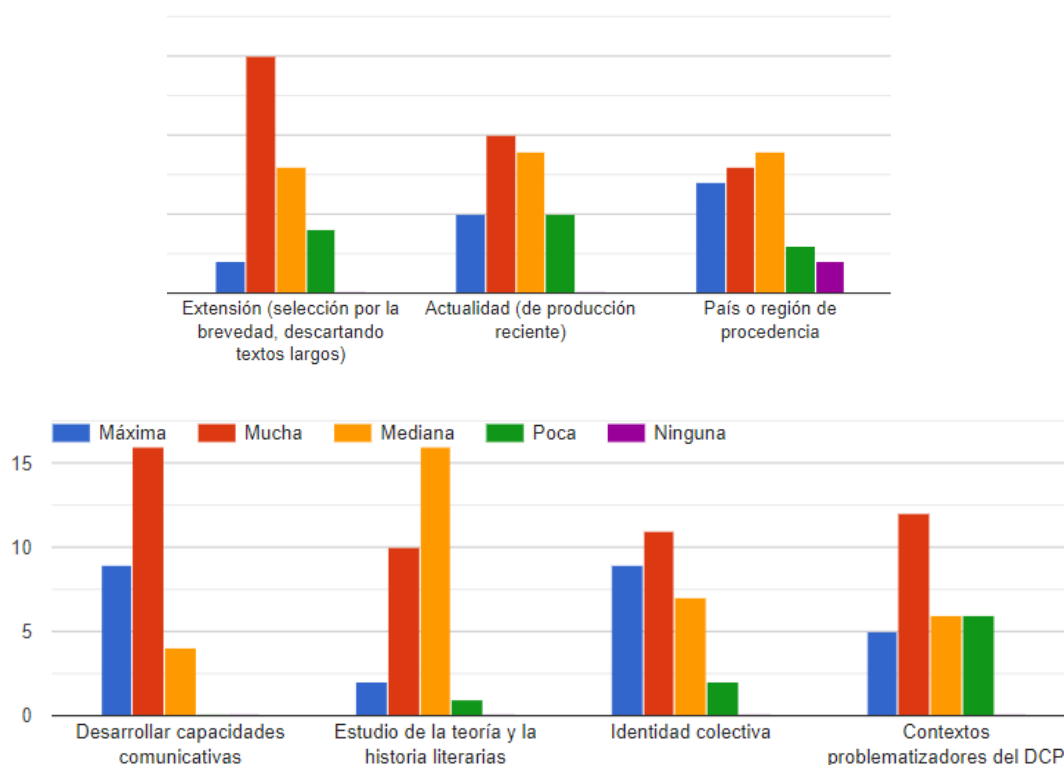
Para colaborar con el primero de esos tres objetivos me aboqué a investigar cómo abordan la literatura argentina en general y la del siglo XIX en particular los y las docentes de las escuelas secundarias mendocinas. Con este fin se encuestó a 29 docentes que se desempeñan en 36 instituciones de este nivel en total. En esta pequeña muestra se consiguió que las tres modalidades (Secundaria Orientada, Técnico Profesional y Educación Permanente de Jóvenes y Adultos) tuvieran una representación proporcional de acuerdo al estudiantado que cada una forma en la provincia, así como que algunas de las encuestas reflejaran el desempeño docente en la educación privada y en los colegios dependientes de la Universidad Nacional de Cuyo.

En el mismo sentido las encuestas reflejan las elecciones que sobre la enseñanza de la literatura hacen día a día docentes en las más variadas orientaciones de la escuela secundaria mendocina, tanto de los distintos bachilleres de la Secundaria Orientada como en algunas especializaciones de la Educación Técnico Profesional. Esto con alguna preeminencia de la orientación en Bachiller en Economía y Administración y luego en Ciencias Sociales y Humanidades.

Con respecto a los ciclos de formación, básico y orientado, también se consiguió una buena proporción en el relevamiento de las opciones docentes.



En primer lugar, se consultó por la **importancia que cada docente asigna en la selección de obras literarias para sus programas y clases a 7 criterios diferentes.** Para cada uno de los criterios cada docente encuestado podía calificar la importancia que le asignaba en: ninguna, poca, mediana, mucha o máxima. Los resultados fueron los siguientes:



Como puede observarse, la diferencia en los criterios de selección es notable. En los extremos, el desarrollo de capacidades comunicativas obtuvo claramente la más alta puntuación, mientras que, por el contrario, la línea sugerida por los DCP (diseños curriculares provinciales) de la Dirección General de Escuelas, o sea del gobierno escolar de Mendoza, fue la que tuvo más valoraciones en poca o ninguna. Pero estableciendo la valoración promedio obtenida por cada criterio (asignando puntajes de 1 a 5, desde ninguna importancia a la máxima) puede obtenerse el orden que sigue a continuación:

Nº de orden	Criterio ponderado	Puntaje promedio
1º	Desarrollar capacidades comunicativas	4,17
2º	Identidad colectiva	3,93
3º	Contextos problematizadores del DCP	3,55
4º	Extensión de la obra (selección por la brevedad, descartando textos largos)	3,52
5º	Actualidad (de producción reciente)	3,51
5º	País o región de procedencia	3,51
7º	Estudio de la teoría y la historia literarias	3,45

Del promedio no sólo se confirma que el desarrollo de capacidades comunicativas es el criterio de selección más ponderado en esta muestra, sino que todos los criterios propuestos tienen un alto grado de importancia a la hora de seleccionar o descartar obras para el corpus literario trabajado en clases y exámenes.

A continuación, se buscó completar la muestra anterior con aquellos **criterios de selección que cada docente considerara que faltaban o que hubiera sido importante incluir** en la consigna anterior. Los resultados se agrupan en estos nuevos 8 criterios:

Criterios faltantes en el punto anterior
El interés estético y literario del público lector
La obra literaria como motor para la reflexión acerca de problemáticas humanas, individuales y político-sociales
Motivación para la producción y expresión artística
El género y subgénero de la obra
El soporte textual
La relación con la carga horaria destinada a la lectura
La vinculación temática con la ESI
Ninguno, los criterios propuestos son los más importantes (4 veces)

Cuatro docentes coincidieron en que los criterios propuestos anteriormente eran los más importantes. Pero el resto aportó un amplio abanico de opciones, entre las que se destaca en primer lugar el interés estético y literario del público lector. El deleite del alumnado, procurando entretener, provocar y despertar en cada quien el placer por la lectura y el trabajo con las emociones.

Otro criterio destacado fue la utilidad de la obra literaria como motor para la reflexión acerca de problemáticas humanas, individuales y político-sociales. La identificación con los personajes para desarrollar tanto la valoración individual como la empatía, el conocimiento antropológico y el compartir ideas.

Finalmente se propusieron también como criterios fundamentales de selección: la motivación para la producción y expresión artística, el género y subgénero de la obra, su valor como clásico u obra canónica, la regionalidad (específicamente la mendocina), el soporte textual, la relación con la carga horaria destinada a la lectura y la vinculación temática con la ESI.

Se preguntó luego por los **géneros y subgéneros literarios preferidos para trabajar en clase**. En este punto, la preeminencia del género narrativo fue unánime.

<b>Géneros y subgéneros literarios preferidos para trabajar en clase</b>	
<b>Narrativo</b> (en todos los casos)	Cuento / Novela / Microrrelatos, mitos y fábulas
<b>Lírico</b> (en 14 encuestas)	Formas clásicas / Canciones actuales y "freestyle"
<b>Dramático</b> (en 8 encuestas)	Teatro social / Tragedia / Obras juveniles

En absolutamente todos los casos se eligió este género, solo o acompañado de otro, con numerosas justificaciones que hicieron hincapié en la accesibilidad para el lector promedio (es más habitual y se adapta mejor a distintos grupos de trabajo), por el fuerte efecto que genera, para trabajar la comprensión lectora, por acuerdos pedagógicos y porque es lo que promueve el DCP. En este género se elige en general trabajar con cuentos, por su extensión (si en general no leen en casa y para poder trabajar textos completos en clase) y porque habilitan a trabajar aspectos específicos

de inmediato. Entre estos se prefiere tanto realistas como fantásticos, de ciencia ficción y de terror. En cinco casos se destacó también la importancia y la utilidad de la novela, para trabajar la imaginación y los valores humanos o por ser más propia de algún período histórico o movimiento. También se prefirió mitos, microrrelatos y fábulas, por su brevedad y no representar complicaciones para su comprensión.

En 14 encuestas el género lírico acompañó al narrativo. Es trabajado a veces en formas clásicas, para hacer claras distinciones y poder apreciar la excelencia de algunos modelos. Y otras en las formas más flexibles de las canciones actuales (a elección del estudiantado) o a partir de modelos y ejercicios de *freestyle*. También se elige este género por ser poco trabajado en la actualidad, siendo fundamental en el desarrollo de la literatura, por el efecto estético y emocional que puede generar o por ser la forma más habitual de un movimiento literario o período histórico.

Por último, en 8 encuestas fue el género dramático el que acompañó al narrativo. Trabajado desde el teatro social, la tragedia o apelando a obras juveniles de tono humorístico, habilita para hacer ejercicios de teatro leído y, para quienes lo eligen, cuenta en general con mejor aceptación que el género lírico.

El siguiente tema encuestado fue cuáles son las **obras y los autores o autoras nacionales que cada docente considera que no pueden faltar** en sus programas. En casi todos los casos se volcó la lista personal de autores predilectos para la enseñanza secundaria con su correspondiente justificación. Sólo hubo tres excepciones: en una de ellas se manifestó no tener autores prioritarios y que se cambia el listado todos los años; en otra, que por acuerdo de área se eligieron tres autores de actualidad como obligatorios (uno de ellos el mendocino Fabián Sevilla) y en la tercera, que se trabaja con el material con que cuenta la escuela, por falta de recursos y conectividad de los estudiantes.

Obras y autores o autoras nacionales infaltables	
Criterio	Autor/a
Canónicos/as	Jorge Luis Borges (15 menciones) José Hernández y el <i>Martín Fierro</i> (14 menciones) Julio Cortázar (12 menciones) Domingo Faustino Sarmiento (6 menciones) Esteban Echeverría, Marco Denevi y Silvina Ocampo (4) Alfonsina Storni, Almafuerte, Horacio Quiroga y Roberto Arlt (3) Alejandra Pizarnik y Manuel Mujica Láinez (2) Larga lista de menciones únicas (mayoritariamente del siglo XX)
Identidad regional y literatura mendocina	Liliana Bodoc (8 menciones), Fabián Sevilla (4), Juan Draghi Lucero, Antonio Di Benedetto y Armando Tejada Gómez (3).
Mirada femenina y problemáticas específicas	Ana María Shua, Norma Huidobro y Paula Bombara (2 menciones cada una).
Despertar el gusto por la lectura y la reflexión crítica	María Teresa Andruetto, Roberto Fontanarrosa y Eduardo Sacheri (dos menciones). Larga lista de menciones únicas (Alejandro Dolina, Elsa Bornemann, María Elena Walsh, Silvia Schujer, etc.).

En la enorme mayoría de los casos se deja ver nuevamente la predilección por el género narrativo para la enseñanza secundaria, y en un segundo lugar la importancia de los clásicos o de autores canónicos en relación a ser siempre accesibles a la sensibilidad de los alumnos, por la reflexión sobre nuestra identidad y problemáticas sociales desde distintas miradas, por ser parte de la tradición cultural argentina y porque, por lo general, son obras que no se leen en otro contexto que no sea el escolar. Entre los autores canónicos se destaca en primer lugar Jorge Luis Borges, nombrado específicamente en 15 ocasiones. Inmediatamente después (elegido 14 veces) se ubica José Hernández, con la particularidad de que es el único en las 29 encuestas del que se menciona la obra específica: *El gaucho Martín Fierro*. En ningún otro caso se mencionó una obra en particular, sino que cada elección se representó exclusivamente en los nombres propios de los autores. Completando el podio se ubica en tercer lugar Julio Cortázar, con 12 elecciones. Luego se ubica muy lejos el resto: Domingo Faustino Sarmiento (6 veces), Esteban Echeverría, Marco Denevi y Silvina Ocampo (4 veces), Alfonsina Storni, Almafuerte, Horacio Quiroga y Roberto Arlt (3 veces cada uno), Alejandra Pizarnik y Manuel Mujica Láinez (2 veces), y una larga lista de menciones únicas mayoritariamente del siglo XX. En este listado cabe

destacar para esta investigación las restantes menciones de nuestra literatura anterior al siglo XX: Lucio Mansilla, Rafael Obligado, el mendocino Juan Gualberto Godoy y las crónicas de la conquista en la región.

Otro criterio importante que se tuvo en cuenta fue el de la identidad regional y la literatura mendocina. La selección de escritores identificados con la provincia estuvo basada en el gusto personal, la evaluación de que hay mucho desconocimiento de ellos y de que contribuyen a trazar las características de la identidad regional. Entre estos se destacan Liliana Bodoc (8 menciones), el ya mencionado Fabián Sevilla (4 veces), Juan Draghi Lucero, Antonio Di Benedetto y Armando Tejada Gómez (3 veces cada uno).

La mirada femenina y el tratamiento de problemáticas específicas, como la violencia de género, motivaron a destacar la importancia de enseñar el trabajo de escritoras argentinas de todo el siglo XX y de la actualidad. Entre las destacadas como prioritarias, además de las ya mencionadas, sobresalen Ana María Shua, Norma Huidobro y Paula Bombara, elegidas dos veces cada una.

Por último, varias veces se hizo referencia a un criterio de selección de obras y autores que se basa en la intención predominante de despertar el gusto por la lectura y la reflexión crítica a través del humor o la cercanía espacio temporal de su contenido social, los temas abordados y las problemáticas planteadas. Con este criterio se suman a los listados anteriores María Teresa Andruetto, Roberto Fontanarrosa y Eduardo Sacheri, con dos menciones cada uno, y una larga lista de menciones únicas con nombres como Alejandro Dolina, Elsa Bornemann, María Elena Walsh y Silvia Schujer.

Puntualizando en el **uso de obras del siglo XIX argentino** en las clases de literatura se respondió, directa o indirectamente, en 9 encuestas que no se utiliza literatura de este periodo. En 4 de ellas se explicó que esto se debe a que no dan clases en los ciclos orientados o, más específicamente, en los últimos dos años de la escuela secundaria, que es donde consideran que deberían incluirse algunas de estas obras. En otra de estas encuestas se aclaró que se hace muy complicado por la gradual pérdida del gusto por la lectura, agravada luego de la pandemia ya que desde entonces “nada se puede dar y profundizar”.



### Uso de obras del siglo XIX argentino

**Sí se utilizan.** – 20 encuestas

*El Martín Fierro* (13 menciones), *El Matadero* (7), *Facundo* y la *Marcha Patriótica* (5), *Romance* de Luis de Miranda, *Recuerdos de provincia*, la *Lira Argentina*, el *Santos Vega* de Obligado y *Sin rumbo*. El teatro del siglo XIX tiene sólo una mención genérica.

**No se utilizan.** – 9 encuestas

En las respuestas afirmativas esta vez sí se puntualizó en las obras específicas a las que se recurre con seguridad en las clases. Como cabía esperar, la obra más mencionada (en 13 de estas 20 encuestas) fue *El gaucho Martín Fierro*. En este caso en particular se señala que, trabajadas algunas dificultades de comprensión de la lengua gauchesca y abordada por fragmentos o en su totalidad, se logra que en muchos casos los estudiantes la valoren y la lleguen a disfrutar. A veces por encontrar en el *Martín Fierro* el origen de refranes que conocen de sus casas, por su vínculo con la improvisación y el arte del payador, por su relación con alguna obra cinematográfica o por plantearse en contrapunto con los planteamientos del *Facundo*.

La segunda obra más mencionada fue *El matadero* (7 veces), al que le siguieron *Facundo* y la *Marcha patriótica* (5 veces). De esta última se señala que los alumnos suelen sorprenderse con el estudio de la simbología en la versión original, así como por los cambios que se le fueron haciendo hasta convertirse en el Himno Nacional Argentino que conocemos hoy. Luego se mencionan también el *Romance* de Luis de Miranda, *Recuerdos de provincia* (aprovechando la identificación que se consigue con los sentimientos de Sarmiento por su madre para motivar a la producción autobiográfica), la *Lira argentina*, el *Santos Vega* de Obligado y *Sin rumbo* de Cambaceres. El teatro del siglo XIX sólo es mencionado una vez en forma genérica sin nombrar ninguna obra específica.

### Algunos acuerdos mayoritarios

- ✓ Algunas estrategias de abordaje son necesarias.
- ✓ El vocabulario debe ser mediado.
- ✓ Permiten la identificación con los personajes luego de la comprensión del escenario histórico.
- ✓ Hay temores iniciales al nivel de complejidad y a la distancia temporal.
- ✓ La respuesta final del alumnado es mayoritariamente satisfactoria.

Algunos docentes encuentran que sus alumnos se aburren con estas lecturas o que no suelen disfrutarlas, aunque son más los casos en que se evalúa que la respuesta final es positiva. Pero se coincide en que algunas estrategias de abordaje son directamente necesarias para las obras de este período. El vocabulario debe ser mediado y a partir del contexto histórico se debe apuntar a que puedan visualizar los escenarios para que puedan sentirse identificados. Al principio le temen a la complejidad de las obras o a la distancia temporal; pero con el trabajo de ambientación correspondiente pueden ir encontrando la relación no sólo con la época de producción, sino con temáticas actuales y con sus propias experiencias de vida.

En el final de la encuesta se consultó por la **importancia que asigna cada docente al estudio de la literatura argentina del siglo XIX en la escuela secundaria**, en qué radicaría esa importancia y si en el contexto actual su trabajo en el aula es viable o no.

<b>Importancia del estudio de la literatura argentina del siglo XIX en la escuela secundaria</b>
<b>Su estudio en el secundario es importante y necesario.</b> (24 encuestas) <ul style="list-style-type: none"><li>✓ Por su relación con la historia y la identidad (objetivos principales de la escuela).</li><li>✓ Porque fuera de la escuela muy difícilmente tomarán contacto con estas obras fundamentales para comprendernos, establecer relaciones y crear conciencia crítica.</li><li>✓ Porque son parte de nuestro patrimonio cultural e histórico.</li></ul> En varias encuestas se consideró necesario revisar el DCP para incluir estas obras y en otras seleccionar un corpus de este período de acuerdo al tipo de institución.
<b>Pueden ser importantes; pero hay que incluir muy poco de este material.</b> (3 encuestas) <p>Se espera que su estudio disguste a la mayoría por la distancia con sus hábitos, conocimientos y gustos.</p>
<b>No es material necesario ni conveniente.</b> (2 encuestas) <p>Impide la autogestión lectora, por lejanía de contexto, tópicos y estilo literario.</p>

Como resultado sólo en 2 de las 29 encuestas se consideró que no es material prioritario ni conveniente por la lejanía del contexto, los tópicos y el estilo literario de estas obras, lo que impediría la activación de la autogestión lectora, considerada un “objetivo principal del espacio en secundaria”. En tres casos más se considera que

estas obras pueden ser importantes, pero que hay que dar muy poco de esto<sup>1</sup>, “sólo para conocer”, o se duda de la viabilidad de su tratamiento en el aula, ya que siempre cabe esperar que su estudio disguste a la mayoría por las distancias recién mencionadas con los hábitos, conocimientos y gustos de los alumnos.

En las otras 24 encuestas el estudio de obras del siglo XIX se consideró no sólo importante sino necesario. Esta alta valoración estuvo siempre vinculada a la historia y la identidad, entendiendo que el estudio y promoción de esta última es uno de los objetivos principales de la escuela. Fuera de este ámbito difícilmente se encuentren los alumnos con obras fundamentales para conocer de dónde venimos, comprendernos, establecer relaciones históricas y crear conciencia crítica sobre la actualidad. Además de por ser parte de nuestro “patrimonio cultural e histórico” y permitirnos entender el “gen nacional”, estas obras se encuentran intrínsecamente relacionadas con la política y la historia, hasta tal punto que preguntas como “¿Cuándo comenzó la grieta?” puede ser respondida con: “Bueno, vamos a buscarla en la historia y mejor aún en la literatura”.

En tres encuestas se sostiene que el Diseño Curricular Provincial debería ser revisado en lo que respecta a este asunto, para agregar al menos algunas obras del siglo XIX como obligatorias. Y se critica que, por ejemplo, en el Ciclo Básico de CENS la literatura queda tan postergada que su nombre ni siquiera aparece en el del Espacio Curricular (Lengua, a secas) y su utilización o no queda a criterio de cada docente. Mientras, en otras encuestas se toman posiciones diferentes sobre si son los alumnos quienes prefieren las obras actuales o es que cada vez más docentes partirían de una “aversión a los clásicos” a la hora de pensar sus clases.

Otras encuestas hacen hincapié en la importancia de seleccionar un corpus fundamental, que en algún caso se sugiere que debe ser relativo al contexto institucional donde se lo va a aplicar. En un extremo, en una encuesta se afirma que el 50% del material con que se trabaja en clase pertenece a este corpus, coincidiendo con otra en que en estas obras lo histórico prevalece sobre lo estético. Pero otras consideran que hay reflexiones estéticas sobre nuestra literatura que no tienen sentido dejando fuera de escena la rica historia literaria de nuestro siglo XIX, y que aun en el

---

<sup>1</sup> En estos casos se considera que hay que focalizar la atención en elementos o aspectos puntuales considerados relevantes, como en uno de estos casos en el “estudio desde una perspectiva transdisciplinaria de la Generación del '80”.

ámbito de las escritoras argentinas hay “grandes precursoras que no suelen ser consideradas en los programas, como Juana M. Gorriti o Juana Manso”.

Como puede apreciarse, los aportes de cada docente reflejan miradas diferentes sobre las necesidades y conveniencias a la hora de planificar la enseñanza de la literatura en el nivel secundario y seleccionar un corpus de obras que a la vez posibilite una grata experiencia estética y permita al alumnado alcanzar los objetivos pedagógicos esperados. La principal diferencia puede estar entre quienes consideran que los modelos de ciertas obras y autores considerados canónicos no pueden faltar en los programas de literatura de este nivel y quienes priorizan la cercanía temporal de producción de las obras y el tratamiento de problemáticas sociales actuales en obras con personajes, contextos y un lenguaje que para el alumnado sería más familiar, facilitando el vínculo empático.

Si bien los primeros aseguran que el valor estético de los clásicos de nuestra literatura genera muy buena reacción en el alumnado, reconocen junto a la totalidad de los encuestados que, cuanto mayor es la distancia histórica que nos separa de los autores, más es el tiempo que necesariamente hay que dedicarle a la introducción del alumnado en los contextos históricos, los giros lingüísticos y los recursos de estilo que presentan las obras. La enorme mayoría reconoce la importancia que este patrimonio literario tiene para la formación de una identidad colectiva y de una conciencia histórica que se ven debilitadas en la medida en que estas obras van desapareciendo de la educación secundaria. Pero del mismo modo hubo coincidencia en el peso que el factor tiempo tiene a la hora de pensar la cantidad y la extensión de las obras a incluir en los programas, ante la pérdida de hábitos de lectura, la incidencia de aparatos tecnológicos y de incertidumbres sociales en la vida actual y la priorización del enfoque comunicativo y de los contextos problematizadores en los diseños curriculares de la materia.

Con todo, en las aulas no dejan de estar presentes nuestros clásicos, aunque ocupando un lugar cada vez más reducido y presentados muchas veces en fragmentos de las obras. Lógicamente esto afecta en mayor medida a la literatura argentina del siglo XIX; pero en todos los casos la propuesta de inclusión en los programas del nivel secundario de obras de nuestro acervo literario de gran extensión o de gestación en contextos históricos muy anteriores no debe desatender estos factores que reflejan las encuestas para conseguir que su aporte sea eficaz y pueda tener el alcance esperado.

Esta investigación continúa con la sistematización de los diseños curriculares vigentes en lo concerniente a la materia, y de los programas y planificaciones docentes recopilados para esta investigación, lo que llevará a hacer algunas distinciones en los casos de colegios privados y dependientes de la Universidad Nacional de Cuyo. Y finalmente se buscará poner en relación lo que se promueve y espera desde el gobierno provincial de la enseñanza de la literatura en el nivel secundario con lo que el resultado de las encuestas y los programas y planificaciones señalan que ocurre en las aulas.

Además de la puesta en común y difusión de este trabajo se espera pueda aportar al proyecto de investigación “Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX)”, mencionado al comienzo, y a los esfuerzos de edición y difusión, que el grupo a cargo lleva adelante, de importantes obras y autoras de este periodo que iban quedando olvidadas por el público lector.

### **Bibliografía**

Diseños Curriculares de la Dirección General de Escuelas (Mendoza) para Secundaria Orientada, Secundaria Técnico Profesional y Educación Permanente de Jóvenes y Adultos. Recuperado de <https://www.mendoza.edu.ar/dis-curriculares/> (última revisión 28/02/2023).

**LOS CUERPOS DE DIVULGACIÓN Y  
CIRCULACIÓN: periodismo cultural, revistas  
literarias, editoriales independientes y circuitos  
literarios**

## Intimidad, libertad y compromiso en la producción periodística de Emma Barrandéguy

Alfonsina Kohan

FHAYCS-UADER

kohanalfonsina@gmail.com

Palabras clave: Literatura, periodismo, intimidad, compromiso

Key words: Literature, journalism, privacy, commitment

### Resumen

El trabajo periodístico de Emma Barrandéguy evidencia una ligazón entre una postura combativa y una autorreferencialidad que da cuenta de una serie de miradas en torno a la intimidad, además de una perspectiva singular del contexto mediada por una marcada contaminación discursiva con la escritura artístico-ficcional.

Pretendemos revisar la conexión entre la militancia de la escritora y su producción periodística, teniendo en cuenta temáticas ligadas a problemáticas vigentes y actuales como el cuestionamiento al género, la libertad política y sexual y toda la crítica a los poderes que subordinan.

Nos proponemos realizar una indagación en torno a una selección de los artículos publicados entre 1988 y 2006 en la ciudad de Gualeguay, Entre Ríos, tanto en el segmento cultural del diario *Debate Pregón* como en la revista cultural y humorística *La loca de al lado*.

Cabe señalar que Barrandéguy, a los dieciocho años, fue la única mujer que formó parte del grupo de izquierda *Claridad* de la mencionada ciudad entrerriana, junto a escritores como Amaro Villanueva y Juan L. Ortíz o colaboradores de la talla de Carlos Mastronardi o César Tiempo. Espacio en el que condujo la columna "El rincón de Claridad" en el diario *Justicia*, donde fomentaban la lectura, invitaban a actividades y exponían las ideas de la agrupación.

Podemos postular que su labor periodística invita a examinar articuladamente su posicionamiento comprometido. Compromiso en el sentido que le asigna Sartre (1948) que, en nuestro país, han puesto en tensión permanentemente marxistas más o menos ortodoxos como Agosti (1945) y Portantiero (1961).

Para revisar el nudo de nuestra propuesta hay aportes imprescindibles sobre la estrecha tensión y diálogo entre literatura y periodismo Saïtta (2013, 2019), Romano (2004, 2012), Rivera (1968, 1992), Delgado y Rogers (2016) que nos permiten resignificar y poner en valor la escritura de Barrandéguy.

### Abstract

The journalistic work of Emma Barrandéguy shows a link between a combative posture and a self-referentiality that accounts for a series of perspectives on intimacy, as well as a singular perspective of the context mediated by a marked discursive contamination with artistic-fictional writing.

We intend to review the connection between the militancy of the writer and her journalistic production, taking into account issues linked to current problems such as the questioning of gender, political and sexual freedom, and all criticism of the powers that subordinate.

We propose to carry out an investigation around a selection of articles published between 1988 and 2006 in the city of Gualeguay, Entre Ríos, both in the cultural segment of the newspaper Debate Pregón and in the cultural and humorous magazine La loca de al lado.

It should be noted that Barrandéguy, at the age of eighteen, was the only woman who was part of the left-wing group Claridad of the aforementioned city, along with writers such as Amaro Villanueva and Juan L. Ortíz or collaborators such as Carlos Mastronardi or César Tiempo. In that group, she conducted the column "El rincón de Claridad " in the newspaper Justicia, where they encouraged reading, invited activities and exposed the group's ideas.

*What has been presented here*, allows us to postulate that Barrandéguy's journalistic work invites us to articulately examine her committed position. Commitment in the sense that Sartre (1948) assigns to it, which, in our country, has been permanently put into tension by more or less orthodox Marxists such as Agosti (1945) and Portantiero (1961).

To review the core of our proposal, there are essential contributions to the close tension and dialogue between literature and journalism Saftta (2013, 2019), Romano (2004, 2012), Rivera (1968, 1992), Delgado and Rogers (2016) that allow us to resignify and value Barrandéguy's writing.

Durante el siglo pasado, las revistas y suplementos culturales y literarios en publicaciones periódicas constituyeron verdaderos órganos de difusión de la cultura, en general, y de la literatura, en particular. En este marco, muchos escritores comenzaron a publicar en la prensa aun antes de la edición de novelas, obras dramáticas y volúmenes de cuentos o poesías.

Tal es el caso de Emma Barrandéguy (Gualeguay, 1914-2006) cuya producción evidencia una ligazón entre literatura comprometida y escritura periodística, a partir de una postura combativa y una autorreferencialidad que dan cuenta de una serie de miradas en torno a la intimidad, además de una perspectiva singular del contexto mediada por una marcada contaminación discursiva con la escritura artístico-ficcional. En este sentido, es ineludible el diálogo con su texto *Habitaciones* (2002) como parte del sistema literario entrerriano, inserto en el nacional y que, desde una mirada situada, permite advertir la relación estrecha entre la escritura periodística y el trabajo artístico con la escritura comprometida. *Habitaciones* es estratégico para revisar el desarrollo de la literatura entrerriana en el pasado y desde el presente, es un texto en prosa narrativa que nos permite advertir con mucha potencia una conexión entre la militancia



de Barrandéguy, su amplia labor periodística, su producción ficcional, una mirada autobiográfica y el campo intelectual con que interactuó.

En este marco, consideramos ineluctable revisar la función social y comprometida de los escritores e intelectuales que demanda Sartre (1948) que, en nuestro país, han puesto en tensión permanentemente marxistas más o menos ortodoxos (Agosti, 1945; Portantiero, 1961).

Recordemos que Sartre se pregunta si la escritura compromete y con este interrogante nos invita a reflexionar acerca de la posición que asume quien escribe para dejarnos en claro que nadie habla por hablar y que todo escritor está íntimamente vinculado con la época en que produce y reacciona ante ella: su obra es un signo de algo, tanto por lo que dice como por lo que calla.

Desde ese compromiso intelectual, *Habitaciones* es la puerta de acceso o de salida, dependiendo de los puntos temporales desde donde leamos su obra, para repensar la escritura barrandeguiana.

Irene Weiss (2019) explica que se identifican cuatro etapas en su producción: una inicial marcada por la militancia y el compromiso, donde comienza a esbozar una dicotomía centro-periferia, el centro es la ciudad con una isotopía impersonal, frente al hombre integrado a la naturaleza desde las experiencias provincianas. La segunda de autodescubrimiento, delinea metafóricamente una ligazón cuerpo-hogar a través de “dos imágenes claves [...] espacios y patios” (p. 16).

La etapa siguiente propone una especie de despedida de “espacios vitales [...] ya no hay reflejos, sino refracciones” (p. 18), frente al pasado, el presente de la escritura emerge como una suerte de desengaño.

La cuarta, muy diferente a las tres anteriores, está signada por la vejez como posibilidad de placer del cuerpo, los sentimientos y sensaciones.

Coincidimos plenamente con esta lectura de Weiss y consideramos insoslayables esas diferentes etapas en su escritura ligadas a una profunda militancia, donde sobresalen la mixtura de géneros y temáticas, así como la perspectiva relacionada al cuerpo y la sexualidad (Weiss y Maradei, 2019; Moreno, 2002; Rosa, 2006).

Desde estas singularidades, resultan evidentes temáticas ligadas a problemáticas vigentes y actuales como el cuestionamiento al género, la libertad política y sexual y la crítica a los poderes que subordinan, lo que nos estimula a revisar su obra con un renovado interés.

En este marco indagamos y seleccionamos fragmentos de algunos de sus artículos publicados entre 1988 y 2006 en la ciudad de Gualeguay, Entre Ríos, tanto en el segmento cultural del diario *Debate Pregón* como en la revista cultural y humorística *La loca de al lado*.

Esta revista se compone de cuatro artículos: “Cultura nacional, creación de todos” donde se pregunta sobre el acceso, los intereses y la distribución de la cultura como bien simbólico y social, seguido de “Mis queridos viejos I, II y III”, en los que, a partir del diálogo entre dos mujeres de más de sesenta años en un pueblo provinciano, va recorriendo prejuicios, miradas sobre la juventud y el pasado, represiones sociales y sexuales, además de perspectivas sobre la mujer.

-¿Quién te dijo que lo compraras?

-Nadie. Lo vi en la vidriera y me gustó el título. ¿Querés algo más lindo que *Flores robadas en los jardines de Quilmes*?

-Dios nos ampare, Teresa, ¿vos sabés de que se trata? [...]...del sexo pornográfico que le dicen.

-No me digas, entonces lo voy a leer enseguida. [...]

-Ridiculeces son las que veo todos los días, Teresa. Hay una obligación para cada cosa [...] ya no se llevan los pantalones, si vas al teatro tenés que ir de pollera y botas, si no, no [...]

-no fuiste ni una noche al corso

-Sí, pero me basta haber visto algunos desnuditos exagerados (Barrandéguy, 2016, pp. 262-266).

Esas mujeres conversando, una de ellas intentando guardar las formas, es muy diferente a la que, en voz femenina de *Habitaciones*, esa señora casada con un americano que al hablar de Florencia dice:

A pesar de sus trece años, y sin motivos que yo asuma, coquetea terriblemente conmigo. Noche a noche [...] la acompaño a su cuarto. Miro sus cabellos, los toco, los huelo, paso mi lengua sobre ellos [...] El deseo de no hacerle daño es lo único que me detiene en el logro de caricias más íntimas (*ibidem*, 2022, pp. 75-76).

Intimidad y libertad social y sexual dialogan permanentemente y reaparecen en todos y cada uno de los géneros que componen la obra de Barrandéguy.

Son Delgado, Mailhe y Rogers (2014) quienes recuperan la idea de las publicaciones periódicas como bienes simbólicos, formas específicas de la cultura impresa en la modernidad. Además, los aportes de Delgado y Rogers (2016), a partir de sus análisis

críticos de diversas poéticas y sus teorizaciones de diferentes publicaciones periódicas, nos habilitan a pensar a la literatura como práctica social y a los escritores e intelectuales nucleados en revistas constituyendo redes críticas, o al decir de Williams, en formaciones culturales (1977). Esta óptica es cercana a la que presenta Patiño (2008) quien aborda el estudio de las revistas culturales en un complejo tejido de discursividades, vinculado a una naturaleza híbrida entre lo periodístico y lo artístico.

En consonancia con esa naturaleza híbrida y en el complejo tejido de discursividades, advertimos que mientras en *La loca de al lado*, los artículos contruidos sobre la base de un humor irónico se vinculan con temáticas ligadas a ciertos condicionantes frente a la libertad social y sexual, en el ya mencionado diario de Gualeguay El *Debate Pregón* los tópicos son muy variados.

De entre sus cientos de artículos, destacamos siete -entre tantos que podríamos escoger- que dan cuenta de esa postura militante y del posicionamiento de la autora frente a la sociedad de la época. Se trata de textos más ligados a la crítica literaria y a una escritura comprometida que a la escritura ficcional.

Tal es el caso de “La vertiente escondida” que aparece el 26 de agosto de 1979, en el que, a propósito de la poesía de Juan L. Ortiz, Barrandéguy analiza su escritura y afirma:

Hablar del río para Ortiz no es solamente hablar de sus nácares, de sus lianas o sus sauces, sino también de sus olas que viven “el drama de la forma que no podía detenerse” o de quienes vivieron o viven en sus orillas. Del mismo modo sucede con toda su poesía que, a través del hermetismo de sus metáforas, tiene que ver con la sangre y con la dulzura, con las criaturas vegetales y frágiles, con las criaturas igualmente desvalidas [comillas en el original] (2016, p. 20).

En otra ocasión, habla de Mario Bunge a quien acompañó en la creación de la Universidad Obrera donde se enseñaban oficios, fundamentalmente a pensar como afirma en su artículo fechado el 19 de julio de 1998, en el que le agradece ser “(...) un pensador lúcido y un científico cabal que jamás ha retaceado sus ideales” (*ibídem*, p. 134).

En enero de 1982, ante la muerte de Álvaro Yunque, reflexiona sobre el compromiso inquebrantable del escritor del grupo de Boedo en los años veinte, y destaca una pluma directa y simple para representar el dolor, el flagelo, el sufrimiento de los hombres.

Acaba de morir hace unos días Álvaro Yunque [...] poco recordado también porque perteneció a los escritores a los que el medio no pudo sobornar y creyeron siempre en una literatura que reflejara, sin tapujos nuestra verdadera realidad nacional, no tan promisoría como parecía serlo según las lecciones de la escuela (*ibidem*, p. 25).

Estos artículos nos llevan a pensar en los aportes de Rivera (1968,1992), ya que nos proponen vinculaciones y diálogos entre sendos discursos, la religazón e intertextualidad entre ambos campos: el impacto del periodismo en la ficción y los ensayos narrativos en la prensa periódica.

En el Debate Pregón, encontramos textos que refieren a un arte del y para el pueblo en los que asegura que “(...) millones de líneas se han gastado en este tema sin llegar a una solución conveniente” (Barrandéguy, 2016, p. 34).

En “Estética y compromiso” del 24 de noviembre de 2002, Barrandéguy, realiza una reseña de *Las tierras blancas* de Juan José Manauta en la que asegura que se trata de una epopeya construida a partir de palabras escogida minuciosamente y de manera elocuente. Así, la escritora interpela a través de una afirmación que parece un disparo:

...la novela de Manauta intentó una muestra de un barrio de nuestro pueblo que la burguesía siempre quiso obviar, pero basándose en una belleza formal y un fondo que, en ningún momento es pintoresco ni trivial, sino simplemente humano, fuera de toda comparación (*ibidem*, p. 200).

El 11 de junio de 1995, habla de Ernesto Hartkopf, librero e impulsor de su primer libro, lo califica como un hombre bueno y firme en sus ideales y señala que se lo debe recordar y homenajear como un luchador de vanguardia y a favor del avance de la cultura.

En “La sobreviviente” del 16 de junio de 1996 se autodefine como la única que aún está de quienes integraron “(...) una especie de peña de izquierda que se llamó Claridad (...) para arreglar el mundo por medio del socialismo (...)” (*ibidem*, p. 128).

Cabe señalar que Barrandéguy, a los dieciocho años, en 1932 fue la única mujer que formó parte del grupo de izquierda *Claridad* de la mencionada ciudad entrerriana, junto a escritores como Amaro Villanueva y Juan L. Ortiz o colaboradores de la talla de Carlos Mastronardi o César Tiempo. Espacio en el que condujo la columna “El rincón de Claridad” en el diario *Justicia*, donde fomentaban la lectura, invitaban a actividades y exponían las ideas marxistas de la agrupación.

Claudia Rosa nos ha enseñado que:

Claridad (...) su nombre lo indica, adscribía a una ideología de izquierda. (...) mientras se estudiaba *El Capital* de Carlos Marx, se militaba en el Mercado Borré con los obreros, en donde llegaron a tener escudo en la puerta, una biblioteca y una imprenta. (...) La ideología marxista se articulaba con mayor naturalidad con los republicanos españoles y con algunos radicales yrigoyenistas, enfrentados con los alvearistas, a cargo del gobierno de la provincia de Entre Ríos, ya que no habían sido destituidos por el golpe de Estado de Uriburu. El debate del grupo *Claridad* va a ser fundamental luego en las trayectorias escriturales de sus miembros. Buscaron la construcción de un soporte teórico y estético que habilitara el concepto de comarca, la reivindicación de lo lugareño y del federalismo (...) el clivaje que los entrerrianos Ortiz, Manauta, Villanueva y Barrandéguy realizaron entre vanguardia, marxismo e historia regional, resulta todavía innovador (2010, p. 56).

Hay aportes imprescindibles sobre la estrecha tensión y diálogo entre literatura y periodismo que nos permiten resignificar y poner en valor esta contaminación discursiva entre periodismo y producción artística-ficcional. Estudiosos como Saítta (2013, 2019) nos han invitado a reflexionar largamente sobre los diálogos y cruces entre la literatura argentina y el periodismo, en el marco de una etapa de politización de la literatura al menos desde dos vertientes: pensar la relación desde la literatura o desde el periodismo.

Barrandéguy vuelve una y otra vez a estas temáticas ligadas a posicionamientos ideológicos marxistas, así en la ya mencionada *Habitaciones*, la voz narrativa expresa que comienza a desandar la escritura en un cuaderno mimeografiado y que esa tarea inmediatamente la conectó con una profunda militancia: “Siempre he sentido como un imperativo que hubiera querido trasladar plenamente a lo que escribo, el luchar contra la injusticia, palabra en la que se resolvía todo lo que marcaba una sociedad opresiva. Eticidad, magisterio” (2002, p. 39).

Esa postura ética, ese tomar la escritura como posibilidad de enseñanza, nos acerca a la toma de conciencia, a la función social de los escritores comprometidos de mediados del siglo XX en Argentina.

María Moreno en el prólogo a *Habitaciones* (2002) sostiene que “(...) en sus pliegues se respira la atmósfera libertaria (...)” (p. 9) de la década del 50, al tiempo que pone en cuestión la noción de novela para enmarcar a este texto y destaca la idea de

libertad, tomada de la política, para repensar el cuerpo femenino y establecer una crítica profunda a todo aquello que subordina. Considera a Barrandéguy como la contracara de Victoria Ocampo y todo lo que ella representa, y la posiciona en lo que denomina una suerte de “cultura de la oposición (...) republicana, comunista y, a menudo, proscripta (...)” (p. 11).

En consonancia con lo que afirma Moreno, en el texto se entrecruzan en un ir y venir de géneros discursivos, cartas a Alfredo Weiss -a quien dedica además el libro-, el derrotero por Buenos Aires y la labor en *Crítica* junto a Salvadora Medina Onrubia, la desigualdad social, las manifestaciones políticas, la importancia de las bibliotecas en su vida intelectual, el matrimonio con un hombre del que jamás podrá enamorarse, el amor incondicional por Florencia, y la provincia de Entre Ríos reiterándose en ella permanentemente.

Así de pronto aparecen preguntas como: “¿Por qué despierta uno un día cualquiera para saberse distinto? (...) ¿Qué raíces tienen los ‘iracundos’ (...)”. Y afirmaciones que interpelan: “yo sé que el que tiene los dientes sanos no puede comprender al que carece de ellos (...)” (Barrandéguy, 2002, pp. 42-43).

### **Conclusiones tentativas**

El recorrido incompleto que hemos trazado nos ha permitido mostrar citas representativas de una constate hibridación entre periodismo y literatura comprometida, a partir de una destacada contaminación discursiva en la que lo literario se abre paso en los textos periodísticos de Emma Barrandéguy. Así podemos dar cuenta de una prosa que muestra temáticas sujetas a problemáticas vigentes y actuales como el cuestionamiento al género, la libertad política y sexual, y una crítica a los poderes que subordinan, lo que nos estimula a continuar revisando su obra con un interés renovado.

Aunque de manera fragmentaria, hemos intentado poner de relieve la relación entre literatura, periodismo y compromiso a partir de una escritura que se extiende desde la primera juventud hasta la muerte de la escritora entrerriana. Esperamos que estas lecturas iniciales inviten a repensar y profundizar en las ligazones y variables entre literatura y periodismo desde la concepción de compromiso como aporte decisivo para analizar articuladamente la obra de Barrandéguy, una mujer distinta, revulsiva y desafiante que, desde Buenos Aires o desde un pueblo provinciano intensamente

tradicional, se erigió como portavoz de un decir disidente en términos sociales, ideológicos y de género.

En un todo de acuerdo con los que sostiene Maradei, coincidimos en que:

(...) el hilo conductor que une la poesía militante con las otras fases de escritura de la autora es un humanismo libertario que brega por la igualdad de todos los hombres y todas las mujeres en todos los ámbitos (personal, laboral, sexual, político, intelectual), personas sin etiquetas (2019, p. 28).

Desde esa libertad e intimidad, siempre con la palabra como posibilidad de lucha, leemos que autorreferencialmente en la poesía “Foto” de *Refacciones* (1986) Barrandéguy dice:

Esa soy yo:/ una mujer gastada y melancólica/ con la mirada/ que arranca de una infancia razonable/ y una cabeza peinada/ como corresponde/ a una señora de tantos años./ Procuro que las canas/ tengan su orden natural/ que tranquiliza a los que miran,/ aunque yo casi estoy segura,/ después de todo,/ que moriré sin haber sentado cabeza (2019, p. 123).

## **Bibliografía**

Agosti, H. P. (1945). *Defensa del realismo*. Lautaro.

Barrandéguy, E. (1986). *Crónicas de medio siglo*. Colmegna.

----- (2016). *Cronosíntesis* (prologado y comentado por Evangelina Franzot). Universidad Nacional de Entre Ríos.

----- (2002). *Habitaciones*. Catálogos.

Bracamonte, J. (2018). Áreas culturales y transformaciones artísticas: La narrativa contemporánea de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos. En J. Monteleone (Dir.), *Una literatura de aflicción*. (Tomo 12 *Historia Crítica de la Literatura Argentina*). Emecé.

Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.) (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Estudios/Investigaciones 60.

Delgado, V., Rogers, G. y Mailhe, A. (coords.) (2014). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Estudios/Investigaciones 54.

- Maradei, G. (2019). Emma Barradéguy: la literatura y la vida. En *Pescar por fin tu corazón inquieto. Poesías completas*/ E. Barradéguy. Caballo negro.
- Moreno, M. (2002). Prólogo. En E. Barrandéguy. *Habitaciones*. Catálogo.
- Portantiero, J. C. (1961). *Realismo y realidad en la literatura argentina*. Eudeba.
- Rivera, J. (1992). Borges y Art. Literatura y Periodismo. En D. Viñas (Dir.), *Hipótesis y discusiones/2*. Instituto Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (1969). Las revistas literarias argentinas. En *Los libros*. Año I, número 3. Galerna SRL y Zlotoporo SACIF.
- Romano, E. (2012). *Intelectuales, escritores e industria cultural*. Crujía.
- Rosa, C. (2010). Entre Gualeguay y Paraná. En S. Delgado (Dir.), *Amaro Villanueva. Obras Completas*. Universidad Nacional de Entre Ríos.
- (2006). Emma Barrandéguy o el arte de construir un espacio propio. *Seminario Análisis*, 14 de diciembre de 2006.
- (2006). Emma Barrandéguy: una lectura desde la ambivalencia. En *Cuarto encuentro provincial de escritores entrerrianos*. EDUNER.
- Saítta, S. (2018). Dos a quererse. Literatura argentina y periodismo en el siglo veinte. *CELEHIS*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 27, Nro. 36, 95-105.
- (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920 [1998]*. Siglo Veintiuno.
- Sartre, J. P. (1948). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Weiss, I. (Ed.) (2019). Introducción. En *Pescar por fin tu corazón inquieto. Poesías completas*. Emma Barrandéguy. Caballo negro.



## El editor desde la frontera

María Elena Rodríguez

UNJu

[male.rod3@gmail.com](mailto:male.rod3@gmail.com)

Palabras clave: editor, proyecto editorial, frontera

Key words: editor, publishing project, boundary

### Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar la figura del editor del proyecto editorial *Kala* situado en la localidad de Cafayate (Salta), desde la categoría de *frontera*. Entendemos que, en los estudios sobre la edición (Saferstein y Szplibarg, 2020), el editor se vincula, según intereses y posicionamientos, con otros actores, objetos e instituciones tanto en el sector de la edición como en el espacio social, siendo "el libro un objeto cultural con incidencia sobre la vida social" (2020). En nuestro caso, el editor se sitúa y se posiciona en un espacio que puede interpretarse desde la categoría de *frontera* la cual "reaparece en la(s) cultura(s) como una representación, como un objeto de análisis, como forma de posición (ideológica y/o política) que va interrogando, construyendo y resignificando identidades y territorios en relación a los límites geopolíticos y geoculturales" (Cebrelli y Arancibia, 2011).

### Abstract

This research addresses the figure of the editor of the publishing project *Kala*, placed in the city of Cafayate (province of Salta), from a boundary perspective. It is assumed that as regards publishing studies (Saferstein & Szplibarg, 2020), the editor connects, according to interests and shared views, with other actors, objects and institutions, in both: the publishing area and in the social space, being "the book a cultural object with an impact upon social life" (2020). In this case, the editor is placed and positioned in a space that can be understood from a boundary perspective that "reappears in the culture(s) as a representation, as an object of analysis, as a form of (ideological and/or political) position that questions, builds and resignifies identities and territories in relation to geopolitical and geocultural limits" (Cebrelli & Arancibia, 2011).

Partimos explorando el espacio geográfico donde está situado el proyecto editorial. Cafayate es una localidad de los Valles Calchaquíes situada en el sudoeste de la provincia de Salta, región noroeste de Argentina, limita al sur con Tucumán y Catamarca. Esta localidad centraliza las principales actividades productivas y los servicios públicos de la zona lo que ocasiona un continuo desplazamiento de los habitantes de las localidades aledañas de Salta, Tucumán y Catamarca.

La importancia de esta localidad en la región de los Valles se debe al desarrollo del turismo y de la producción vitivinícola. El paisaje y el vino son sus principales atractivos. Para Villagrán (2013), la reconversión productiva del sector vitivinícola y el

posicionamiento de Cafayate y los Valles Calchaquíes, en el circuito del turismo internacional a partir de los años noventa, son transformaciones que dan un giro radical a esta región.

La actividad turística genera transformaciones territoriales, culturales y sociales en

(...) zonas rurales de perfil campesino e indígena con una trama de pequeños poblados muy relacionados con aquel, en las que la renta turística no se está distribuyendo entre los sectores cuyo arraigo y tradición cultural ha contribuido a la formación del paisaje natural y cultural que conforma la “atractividad turística” del área (Karasik, 2017, p. 57).

Estos cambios “imprimen una realidad muy contradictoria” (Cáceres, 2018, p. 285) en un *territorio*<sup>1</sup> de “prácticas sociales diferentes y relaciones desiguales” (Karasik, p. 57) cuyo paisaje natural y cultural se vincula a las representaciones y/o imaginarios del buen vivir, el buen vino, el folclore, la bondad de sus pobladores que, integrados a la imagen de una ruralidad idílica, atraen la “migración de amenidad” (Rainer y Malizia, 2015). De aquí que el paisaje como representación exprese, por un lado, “los procesos sociales y económicos que conforman el territorio y, por otro, las representaciones e imágenes que esta sociedad tiene de su territorio, es decir, las valoraciones sociales y culturales del territorio” (Munárriz, 2011, p. 65).

En relación con lo expuesto, este *territorio* puede entenderse como una semiosfera. Este concepto propuesto por Lotman (1996), análogo al concepto de biosfera<sup>2</sup>, refiere a sistemas precisos y funcionalmente unívocos que solo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos (estructuras) y que se hallan en distintos niveles de organización. Está determinado, por un lado, por la homogeneidad y la individualidad en su carácter delimitado respecto al espacio extrasemiótico que rodea la semiosfera, así se delimita una *frontera semiótica* que es la suma de los traductores “filtros” bilingües (mecanismo bilingüe) pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se hallan fuera de la semiosfera dada. Por otro lado, esta tiene un carácter irregular en un nivel estructural que posibilita sus procesos dinámicos y heterogéneos, dando lugar a *fronteras internas* que atraviesan la

---

<sup>1</sup> Para Haesbaert (2005), noción que refiere a un espacio inmerso en relaciones de dominación y/o de apropiación sociedad-espacio, construidas sobre un espacio geográfico.

<sup>2</sup> Biosfera: espacio continuo fuera del cual es imposible el desarrollo de la vida orgánica. Semiosfera: un espacio continuo fuera del cual es imposible la significación (Camblong, 2014).

semiosfera. Al postular al territorio cafayateño como semiosfera nos enfocamos tanto en su carácter delimitado como irregular que da lugar a tensiones y contradicciones entre lo rural y lo urbano, entre el paisaje cultural y natural, entre lo turístico y lo local. En este espacio irregular ubicamos al editor de *Kala*.

El proyecto editorial<sup>3</sup> está a cargo de Nicolás Ruiz y Florencia Mariani, esta pareja de la zona sur de la provincia de Buenos Aires se instaló hace siete años en Cafayate buscando un nuevo estilo de vida: “cansados de lo que era la ciudad y de su parte negativa”. Esta vivencia los coloca dentro de un tipo de migración de amenidad en la cual “los emprendedores y trabajadores migran en búsqueda de una mejor calidad de vida” (Rainer y Malizia, 2015, p. 72). Conocieron el lugar, les “encantó” y, en el transcurso fueron descubriendo la tranquilidad, el paisaje. Un factor importante es el tiempo: “en Buenos Aires todo es vertiginoso y acelerado (...) aquí los tiempos cambian, uno siente el cambio de tiempo”, dice Nicolás Ruiz. Este otro tiempo les permite dedicarse a la editorial y a su librería.

La editorial nace con la autopublicación del libro de cuentos infantil y juvenil *El viaje de Kala* publicado en Buenos Aires. Al llegar a Cafayate, comienzan a ver qué se producía en el lugar. De esta manera, el editor migrante ingresa en la semiosfera del *territorio* cafayateño atravesada por fronteras internas en relación con su campo editorial. En su relato observamos, por una parte, la tensión entre lo que se publica y se pretende publicar: “Nos interesaba publicar narrativa y nos encontramos con una enorme cantidad de publicación de poesía” (...) “En cuanto a lo narrativo solo hay novelas históricas o costumbristas” (...) “En Buenos Aires hay más oferta de lo que son los géneros”.

La preponderancia de la poesía puede asociarse a la representación del territorio y del paisaje, expresada en la frase “Salta es tierra de poetas”. Desde la gestión editorial, para el escritor Mario Flores (2018), esta relevancia no se debe a la ausencia de narradores sino a que publicar poesía es más barato y sencillo por cuestiones de “extensión, papel, insumos, y por la diagramación con su correspondiente corrección y edición”.

Y por otra, la tensión entre los autores reconocidos y los autores desconocidos:

---

<sup>3</sup> <https://kalaediciones.wordpress.com/quienes-somos/>

Siempre vamos editando gente que nos vamos encontrando... nos van llegando cosas (...) lo interesante es que gente que se mueve acá y me gusta que sean personas que no las conocimos como escritores y tienen otras ocupaciones (...) Están fuera del circuito del mundo de los escritores y tampoco son de la universidad como pasa en Salta (*ibídem*).

El trabajo de edición se ve fortalecido al publicar a estos escritores fronterizos porque no se presta atención a un nombre propio sino a la diagramación, a la publicación y a la circulación del libro como objeto: “lo importante es que llame la atención que el libro a la vista te lleve a quererlo”.

La editorial publica novelas, cuentos y poesía de ciencia ficción: *Un buen lugar* (2017) de Javier Vidigh; *Queridos terrícolas* (2022) de Mario Flores; *Recuerdos del final* (2019) de Marcos Caorlin; la antología *Coplas intergalácticas y otros yuyos* (2020) y *La dinastía Weigert* (2012) de Fabián Mamaní.

Además, su catálogo cuenta con libros infantiles; la novela *Entre clavos y martillos* (2018) de Yllapu Pachakuti (seudónimo) cercana al realismo mágico; *El día de la primavera* (2021), cuentos de Fabio Martínez; *VHS* (2021) libro de cuentos de Marco Caorlin; y *Canciones de árboles de verano* (2022) libro de poesía de la escritora jujeña Eli Soto.

Nuestro editor se posiciona en la periferia, alejado de lo que él llama “*el mundillo de los escritores*”, en referencia a un centro integrado por autores académicos y reconocidos, de Cafayate y de Salta capital.

Un espacio fronterizo, autogestivo e “independiente”, desde el cual el editor-escritor publica sus propios libros, los libros de otros autores con quienes mantiene un trato de amistad en un ejercicio constante del oficio de editor: “nunca estudié edición y, lo que me gustó de esto es el trabajo de oficio que tiene, de todos los errores que vas haciendo, vamos mejorando, vamos haciendo cosas mejores”.

De aquí la importancia de este oficio para entender, tal como sostiene Chartier (2008), que el libro es siempre el resultado de múltiples operaciones que suponen decisiones, técnicas y competencias muy diversas y, que el sentido de un texto depende de las formas que lo dan a leer de los dispositivos propios de la materialidad.

El concepto de editor es dinámico, para Bourdieu (1999)

(...) es el que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia pública, conocido y reconocido. Esta suerte de “creación” implica la mayoría de las veces una

*consagración, una transferencia de capital simbólico* (análoga a la que opera un prefacio) que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado, especialmente a través del catálogo (...) (p. 223).

Para Chartier (1999 citado en Basso, 2018), es quien toma a su cargo todos los elementos que definen al libro: el texto, las ilustraciones, las elecciones que darán forma y organizarán la difusión. Supervisa todos los procesos de la “puesta en libro”. “Un personaje mixto”, sostiene Vanoli (2009), cuyos rasgos arquetípicos son, entre otros, la potestad para intervenir los textos que se dedicará a publicar, su independencia con respecto de la puesta en circulación del producto en la librería, el control financiero de la publicación.

Desde la perspectiva de *frontera*, en su doble dimensión territorial y semiótica, el editor deviene *semionauta*<sup>4</sup> (Bourriaud, 2009), un sujeto errante que recolecta signos y produce itinerarios en un territorio desconocido. Este gesto implica entrar en contacto con Otro mediante actos de traducción. El semionauta editor semiotiza y traduce a su propia semiosfera modos de concebir la práctica editorial y el libro como objeto de cultura. Se desplaza, así, en la frontera semiótica en tanto zona de negociación y generación de sentidos.

Sin esta negociación de sentidos, el diálogo –y, por ende, la comunicación– es imposible. Esta zona de negociación garantiza los contactos semióticos entre los mundos de los sujetos interactuantes, lo que resulta más visible en situaciones de contacto o interacción intercultural, pero no resulta privativo de ellas (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009, p. 52).

De este modo, el “principio dialógico” posibilita el contacto semiótico de textos que circulan en las fronteras/periferia e ingresan al espacio irregular y dinámico de la semiofera editorial en el territorio cafayateño. Se manifiesta así el mecanismo semiótico de la cultura (Lotman y Uspenski, 2000) que se organiza a partir de principios estructurales opuestos y alternativos. Sus relaciones, la disposición de estos

---

<sup>4</sup> Este concepto lo encontramos en el trabajo: “El editor como semionauta cultural” (2015) de Juan I. Visentín quien toma este concepto de los estudios sobre el arte contemporáneo de Nicolás Bourriaud. Rastreando los alcances de este concepto nos encontramos con otro concepto, el de *Radicante*, un término clave para pensar la figura del sujeto migrante: “Lo radicante se presenta como un pensamiento de la traducción: el arraigamiento precario implica entrar en contacto con un suelo que recibe, un territorio desconocido” (Bourriaud, 2009, p. 60). El editor semionauta es, en principio, un radicante.

o aquellos elementos en el campo estructural que se está formando, crean la ordenación estructural que permite hacer del sistema el medio de conservación de la información. Un sistema funcionante complejo y organizado, pero al mismo tiempo heterogéneo y dinámico que puede revelarse en nuevos contextos en sentidos completamente nuevos. Sobre este espacio dinámico, el editor recolecta los signos presentes en la memoria de la cultura y edita proponiendo nuevos itinerarios de significación. Este proceso converge con el concepto de *bibliodiversidad* (Mihal, 2011), es decir, la diversidad cultural en relación con los libros, la diversidad de lecturas y las implicancias que tienen los libros y materiales de lectura en tanto bienes culturales para la constitución simbólica, imaginaria e identitaria de los conjuntos sociales.

Para finalizar, *la frontera* como objeto de análisis permite interrogar y construir el *territorio* como un espacio de contradicciones en el cual se sitúan los sujetos fronterizos, en este trabajo, nos detuvimos en la figura del editor como sujeto migrante y traductor de signos que contribuye a la incorporación de nuevos textos, de nueva información en la semiosfera, como puede ser la narrativa de ciencia ficción<sup>5</sup>. Una figura fronteriza desde la cual es posible detectar “las fricciones entre lo traducible y lo intraducible, entre lo continuo y lo discontinuo que provoca la experiencia de la diferencia, de lo otro, de la alteridad” (Camblong, 2014, p. 2). El editor, en su práctica editorial, refleja y se sitúa en la territorialidad desde una alteridad que va delineando su identidad en el campo editorial de la región a través de la publicación de libros que imaginan y narran otros escenarios en el territorio vallisto.

### **Bibliografía**

- Basso, S. (2018). *Introducción al libro y la edición (II)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Sholem Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2009). Una revolución conservadora en la edición. *En Intelectuales, política y poder* (pp. 223-270). Eudeba.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Cáceres, C. R. (2018). Sofisticación territorial y turismo enológico en Salta: desavenencias en el Valle Calchaquí. *Cardinalis*, (10).
- Camblong, A. (2014). *Semiótica de fronteras: dimensiones y pasiones territoriales*. Foro Internacional Fronteras Culturales.

---

<sup>5</sup> Véase la reseña de Hernán Sosa sobre la antología *Coplas intergalácticas y otros yuyos*. <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/142180/espectaculos/de-robots-platos-voladores-andanahicito.html>

- Cebreli, A. y Arancibia, V. (2011). Las representaciones y sus márgenes. *Identidades y territorios en situación de frontera. Reflexiones marginales*, (10).
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos: lección inaugural en el Collège de France*. Katz Editores.
- Flores, M. (7 de noviembre de 2018). *Realismo mágico made in Salta*. La Gaceta Salta. [Realismo mágico made in Salta - LA GACETA Salta](#)
- Haesbaert, R. (2005). Da desterritorialização à multiterritorialidade. *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*. Universidade de São Paulo.
- Karasik G. (2017). Tensiones territoriales y heterogeneidades socioculturales. En *Estudios sobre diversidad sociocultural en la Argentina contemporánea*. CLACSO.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra de la Universitat de Valencia.
- Lotman, I. y Uspenski, B. (2000). *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.
- Mihal, I. (2011). *Bibliodiversidad: una mirada a las políticas culturales estatales*. Ponencia presentada en el II Seminário Internacional Políticas Culturais, Fundação Casa Rui Barbosa, Río de Janeiro, 21.
- Munárriz, L. Á. (2011). La categoría del paisaje cultural. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(1), 58-80.
- Rizo García, M. y Romeu Aldaya, V. (2009). Interculturalidad y fronteras internas. Una propuesta desde la comunicación y la semiótica en Fronteras. *DeSignis* 13. La Crujía.
- Saferstein, E y Szpilbarg, D. (2020). *El desarrollo de investigaciones sobre edición y cultura escrita en América Latina: antecedentes y modos de abordaje*. IDES Virtual, Buenos Aires.
- Vanoli, H. (2009). *Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina*. Apuntes de Investigación del CECYP, (15).
- Villagrán, A. J. (2013). El vino más alto y bajo el más bello cielo. Procesos de patrimonialización, turismo y estrategias empresariales. El caso de Cafayate (Valle Calchaquí), norte de Argentina\*/“The highest wine and under the most beautiful sky”. Patrimonial processes (...). *Vivência: Revista de Antropología*, 1(42).

Visentín, J. (2015). *El editor como semionauta cultural*. III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación. FILO: UBA



## Construcciones de lo femenino en publicaciones en prensa de Eduarda Mansilla de García. Colaboraciones en *La Libertad*

Milagros Rojo Guiñazú

UNNE

CIDEG, Facultad de Humanidades (UNNE)

[milagrosquinazu@gmail.com](mailto:milagrosquinazu@gmail.com)

Palabras Clave: prensa, siglo XIX, Mansilla, discursos

Key words: press, 19<sup>th</sup> century, Mansilla, speeches

### Resumen

En los escritos de Eduarda Mansilla (1834-1892) es recurrente encontrar un pensamiento cuestionador tanto acerca de cómo debía actuar una mujer en los lugares de esposa, de madre y de educadora desde el hogar; cuanto resaltan sus disidencias en su función y en su trabajo de escritora. En y con su escritura expone otros estándares, obliteradores de las prescripciones referentes al papel que, por mandato, se esperaba que la mujer ocupara.

Sus textos dejan vislumbrar la modificación de la identidad femenina en la Argentina de fin de siglo y ponen en evidencia la necesidad de generar una literatura dirigida a la mujer, así como la urgencia de ser una escritora fiel a su praxis, a pesar de estar todavía lejana la profesionalización.

Es así como proponemos un acercamiento a la construcción de lo femenino en los escritos periodísticos que Eduarda Mansilla publica en *La Libertad* (1879 – 1881 – 1883 – 1884 - 1885) [rescatados y editados en *Escritos periodísticos completos* (1860-1892) en el año 2015 por Marina L. Guidotti en la editorial Corregidor, de Buenos Aires, incluida en la colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina)].

Reflexionamos que resulta interesante señalar, reconocer y pensar acerca del dilema recurrente en la autora entre lo conservador y lo innovador de su mirada en relación con la sociedad y con el ser mujer, conflicto plasmado en sus escritos.

### Abstract

In the writings of Eduarda Mansilla (1834-1892) it is recurrent to find a questioning thought both about how a woman should act in the places of wife, mother and educator from home; how much they highlight her disagreements in her function and in her writing work. In and with her writing, she exposes other standards, obliterating the prescriptions regarding the role that, by mandate, women were expected to occupy.

Her texts reveal the change in female identity in Argentina at the end of the century and highlight the need to generate literature aimed at women, as well as the urgency of being a writer faithful to her praxis, despite still being far from professionalization.

This is how we propose an approach to the construction of the feminine in the journalistic writings that Eduarda Mansilla publishes in *La Libertad* (1879 - 1881 - 1883 - 1884 - 1885) [rescued and published in *Complete Journalistic Writings* (1860-1892) in the year 2015 by Marina L. Guidotti at the Corregidor

publishing house, in Buenos Aires, included in the EALA collection (Ediciones Académicas de Literatura Argentina)].

We reflect that it is interesting to point out, recognize and think about the author's recurring dilemma between the conservative and the innovative of her perspective in relation to society and to being a woman, a conflict reflected in her writings.

A lo largo del proceso de modernización en la Argentina emerge un fenómeno singular dentro de la cultura de la palabra escrita: el periodismo femenino. Fenómeno que se concentra, de manera especial, en Buenos Aires y abarca dos momentos ideológicos y culturales diferenciables entre sí, pero no por ello desconectados. El primer momento comienza en 1830 y culmina en Caseros, mientras que el segundo se inicia en los albores de las olas inmigratorias y se prolonga hasta entrado el siglo XX.

En relación con el primer momento, en el año 1860 el ambiente literario de Buenos Aires era rico en publicaciones de periódicos y libros, y las mujeres no eran extrañas a ese movimiento cultural florecido tras la derrota de Rosas en 1852.

Eduarda Mansilla (1834-1892), entregada a la pasión literaria, comenzó a colaborar en distintos periódicos sobre temas diversos. Así lo refiere Sosa de Newton (1994, pp. 87-88):

Así, en *La Flor del Aire*, que salió en 1864 y duró menos de un mes, escribió bajo la firma de "Daniel" la sección de "Revista de teatro", en la que comentaba temas de esta especialidad exponiendo sus ideas sobre aspectos comprometidos, por ejemplo, la necesidad de la efectiva protección de la producción nacional por medio de una ley. En realidad, fue corresponsal de aquella revista, pues en 1860 la carrera del marido la llevó a los Estados Unidos, donde les tocó ser testigos de episodios relacionados con la Guerra de la Secesión, no ocultando la escritora su simpatía por la causa sureña pero también el rechazo a la esclavitud. Sus observaciones fueron registradas en un libro que publicó en 1882 con el título de *Recuerdos de viaje*, en Buenos Aires.

Por su parte, en 1868 apareció en Buenos Aires la revista *El Alba*, en la que también colaboró la escritora.

Estaba dedicada "a las hijas de Eva" y sus principales redactores eran hombres - encabezaba la lista Bartolomé Mitre-, si bien varias mujeres figuraban entre las colaboradoras. Nuestra escritora, esta vez con el seudónimo de "Alvar", estaba presente con dos trabajos sobre música (Sosa de Newton, 1994, p. 89).

Asimismo, desde 1871 hasta 1873 Mansilla envió numerosas notas a *El Plata Ilustrado*, revista también porteña, con igual firma que en *El Alba*.

Sus crónicas se ocupaban de modas y de los temas más dispares, siempre con su ágil escritura no exenta de profundidad, según la importancia del asunto. Estos ejercicios periodísticos le permitían foguearse y dominar distintos géneros, como lo demostraría con sus obras posteriores (p. 89).

Esto nos muestra cómo Eduarda Mansilla, además de su interesante labor literaria, con sus colaboraciones en la prensa planteó una innovadora mirada en relación con la sociedad y con el ser mujer. Esta cuestión se completa con la labor de Guidotti (2015) con la publicación de la obra, que rescata y edita, *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*.

Es por ello, que en esta ponencia proponemos un acercamiento a la construcción de lo femenino centrando la atención en las tres publicaciones que la autora publica en *La Libertad* (1879-1883-1885), textos rescatados y editados por Marina L. Guidotti en el año 2015 en *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* [editorial Corregidor, de Buenos Aires, incluida en la colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina)]; así como también en algunas publicaciones que sobre la autora se realizaron en el mencionado diario (1879, 1881, 1883 y 1884).

### **Acerca de la publicación**

*La Libertad* fue un diario fundado el 1° de enero de 1868, por el Dr. Manuel Bilbao. De acuerdo con Piccirilli (1953) él fue quien implementó la venta callejera a través de jóvenes que se conocieron, más tarde, como canillitas. Hasta 1867, los diarios llegaban a su destino por suscripción, a través del correo o se los compraba en la misma imprenta. Bilbao no quiso depender de los suscriptores y el diario empezó a venderse (con el precio de \$1) en la calle, y más barato, el éxito fue notable y rápidamente imitado por sus colegas.

Asimismo, Piccirilli (1953) destaca que fue un periódico de gran tamaño, a siete columnas, que contaba con agentes en el interior de la República encargados de su difusión. A partir del Número 27 (1 de agosto de 1873) el editor fue J. M. Portillo. El último número apareció en abril de 1886.

### **Las colaboraciones de Eduarda Mansilla en *La Libertad***

La primera colaboración de Eduarda Mansilla en *La Libertad* se publica el viernes 11 de julio de 1879 (*La Libertad*, Buenos Aires. Año X, Número 1663. Charla. Revista del

9 de julio, p. 1). Este artículo, tal como señala Guidotti (2015), se transcribe por completo puesto que proporciona el marco de las celebraciones con motivo de la fecha patria del 9 de julio.

Esta publicación posiciona a Mansilla en un espacio interesante en relación con la construcción de una mirada femenina y de una identidad femenina a partir de un artículo que podría clasificarse como de Moda. En el mismo identificamos referencias a modas masculinas y femeninas, una visión sobre las mujeres argentinas y sobre el uso de accesorios.

La moda y el vestir guardan una compleja relación con la identidad. El concepto identidad se define con respecto a las diferencias (diferenciación de otros) y de igualdad (iguales a sí mismo). Se da a partir de rasgos de reivindicación identificadora cuando surge un sujeto colectivo, que reivindica una identidad que los diferencia, ya que es la constitución de sujetos colectivos como sujetos sociales que se identifican con un rasgo diferencial que le es propio. Por lo tanto, no solo el concepto de identidad, sino los actores que involucra tienen un doble juego político: la igualdad es normativa. Por ello, vemos que la moda y el vestir son herramientas que utilizan los cuerpos para comunicarse entre ellos y con la sociedad a la que pertenecen. Cada grupo social se apropia de una manera de vestir como medio de expresión de clase social, estilo de vida y género. La utilización de un vestuario en particular da a conocer una identidad propia del individuo relacionado con su entorno. A través de su aspecto se puede confundir con el resto, ocultarse tras un disfraz para invisibilizarse o destacarse.

Es así como apariencia y moda se convierten en sinónimos de los cuerpos vestidos que caminan en las grandes ciudades. La dualidad entre el ser y el parecer, entre el individuo y la clase, entre el vestido y la moda, visibilizan las contradicciones propias de la modernidad. Para varios autores, como Simmel, la modernidad tensa entre el deseo de uniformidad de los cuerpos y la diferenciación del individuo. La moda se convierte en una armadura y con ella crea una distancia entre la multitud de hombres uniformes.

Veamos algunos ejemplos de la colaboración:

- En relación con los vestuarios, la descripción de Mansilla es detallada, y se encuentra cargada de sus valoraciones personales -con tonos sarcásticos- (...) Ahí viene el Gefe Supremo, con el traje modesto y sencillo de cualquier vecino, el andar sacudido, rodeado de edecanes y de generales,

pareciéndose á un gallito de plumaje oscuro seguido de una bandada de aves de brillante plumaje.

Ahí vienen los diplomáticos, tiesos, estirados, embarazados en sus trapitos de ceremonia que no suelen llevar sinó una ó dos veces al año y que no saben llegar. Este recién elevado á la dignidad de Ministro no sabe qué hacer de sus manos; aquel se ha puesto el espadín demasiado adelante y esa inofensiva arma le estorba para caminar; este otro para darse el aire elegante y aristocrático de los grandes señores del siglo pasado, pisa con la punta del pie, se pavonea envuelto en su casaca cargada de bordados bajo su sombrero galoneado y empenachado y apoya su mano en la empuñadura de su espadín para mantenerlo en la posición transversal, como lo llevaban los cortesanos de hacen cien años y la desliza involuntariamente entre las piezas de su *attaché* que tropieza y está por caerse; la mayor parte tienen la fisonomía compunjida de muchachos de escuela que están en penitencia y están impacientes de ver llegar la hora de la libertad (*La Libertad*, Buenos Aires. Año X, Número 1663. Charla. Revista del 9 de julio, p. 1. En Guidotti. 2015, pp. 330-331).

- En relación con las mujeres argentinas Mansilla dedica unas palabras llenas de admiración, distinción y elogio hacia las mismas; elevando a un plano diferente la belleza de la mujer argentina -porteña, criolla- en comparación con otras.

En ninguna parte más que en Buenos Aires el sexo femenino ha merecido el nombre de bello.

En esta tierra privilegiada en donde una mujer que sea si no bella, á lo menos linda, el aspecto de un conujto como el que presentaba el salón de Colón es indescriptible; allí están reunidas, como en el paraíso de Mahoma, las bellezas de todas las razas del mundo.

La criolla pura en cuyas venas circula pura y sin mezcla, la sangre ardiente y viva de los primeros pobladores.

Y al lado de esas muestras del tipo perfecto de la criolla hay que admirar la variedad de clases de hermosura formada por las mezclas de raza que debía fatalmente producir en un país nuevo la inmigración masculina siempre mucho mas numerosa que la femenina, y la admirable belleza producida por las alianzas de las razas meridionales con las del norte, no

es en ninguna parte del mundo mas abundante que en los países nuevos de América y en Buenos Aires sobre todo (*La Libertad*, Buenos Aires. Año X, Número 1663. Charla. Revista del 9 de julio, p. 1. En Guidotti, 2015, p. 332).

- En relación con los accesorios de moda hay una descripción de estos, así como las cuestiones atinentes al lujo, como parte del distintivo social que la autora espera presentar:

Lo que saltaba á la vista era la profusión y la riqueza de las alhajas; una nomenclatura de las que había solamente en el balcón de Colon sería capaz de dar el vértigo; solo podemos citar como las que ostentaban las mas bellas y mas completos aderezos y juegos de brillantes las señoras de Anchorena, que llevaba una verdadera fortuna en pedrerías, diadema, *riviére*, adorno de pecho, aros, brazaletes, herretes.

También se distinguían por el centelleo de sus adornos las señoras de Dorrego, de Moreno y su hija que parece mas bien su hermana (*La Libertad*, Buenos Aires. Año X, Número 1663. Charla. Revista del 9 de julio, p. 1. En Guidotti, 2015, p. 333).

La segunda colaboración de Eduarda Mansilla en *La Libertad* se publica los días 10 y 11 de junio de 1883. Allí encontramos las cartas cambiadas entre el señor Vicente R. Jordán -representante en la ciudad de Buenos Aires de la compañía dramática del señor Calvo- y la escritora Eduarda Mansilla de García; bajo el título de la publicación “Subvención á teatros”.

Se advierte aquí el lugar de Mansilla como promotora cultural y con un posicionamiento en relación con su visión del mundo intelectual argentino. Veamos unos ejemplos:

Haré mas, en lo que de mí dependa, trabajaré por llevar á cabo los propósitos de Vd. Talentos como el de Calvo deben ser acojidos siempre con respeto y simpatía. Vd. lo sabe, en la Argentina, Rossi, Salvini y la Ristori alcanzaron muchos aplausos (*La Libertad*, Buenos Aires, domingo 10 y lunes 11 de junio de 1883. Año XIV, Número 2401. Subvención a teatros, p. 1, cols. 2 y 3. En Guidotti, 2015, p. 615).

Yo pienso, que si los autores argentinos, por medio de una subvención 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 (*La Libertad*, Buenos Aires, domingo 10 y lunes 11 de junio de 1883. Año XIV, Número 2401. Subvención a teatros, p. 1, cols. 2 y 3. En Guidotti, 2015, p. 616).

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, con la esperanza de aumentar su peculio, y de alcanzar quizá fama y honores. No todos tienen tiempo de sobra, como yo, vd. lo sabe, para poder componer dramas, que no me dan ni honra ni provecho (*La Libertad*, Buenos Aires, domingo 10 y lunes 11 de junio de 1883. Año XIV, Número 2401. Subvención a teatros, p. 1, cols. 2 y 3. En Guidotti, 2015, p. 616).

La tercera colaboración de Eduarda Mansilla en *La Libertad* se publica el lunes 8 de junio de 1885. Aquí encontramos un artículo crítico escrito por Eduarda Mansilla acerca de la obra *Silvia*, escrita el 29 de mayo del mencionado año. Lleva el título de “Silvia. Novela histórica por el señor don Pedro S. Lamas”.

Es relevante pensar en el lugar de Mansilla como crítica literaria, un espacio no habitual para las mujeres intelectuales de su tiempo. Tal vez, un intento más por demostrar la intelectualidad femenina, la voluntad crítica y la construcción de un pensamiento femenino del campo literario hispanoamericano. Veamos algunos ejemplos:

Grande ha sido el pensamiento que inspiró al autor de Silvia; por eso su novela entra de lleno á ocupar un puesto de honor en la literatura argentina; y, me complazco en dirigirle estas líneas como homenaje de camarada, dándole además las gracias por lo mucho que su obra me ha enseñado (*La Libertad*, Buenos Aires, lunes 8 de junio de 1885. Año XII, Número 5890. Número suelto 5 centavos M. N. Silvia. Novela histórica. Por el señor Pedro S. Lamas, p. 1, col. 4-5. En Guidotti, 2015, p. 656).

Difícil es en las estrechas proporciones de un artículo citar una a una las bellezas, las intenciones, de su autor; ninguna me ha escapado, todas las he apreciado. Y en prueba de ello, le digo con sinceridad de camarada, que hay galicismos que tienen su razón de ser en su bella novela por el centro en que fue escrita y algunos defectos del lenguaje fáciles de corregir en una segunda edición.

En cambio su propósito bello y grande lo consigue plenamente (*La Libertad*, Buenos Aires, lunes 8 de junio de 1885. Año XII, Número 5890. Número suelto 5

centavos M. N. Silvia. Novela histórica. Por el señor Pedro S. Lamas, p. 1, col. 4-5. En Guidotti, 2015, pp. 658-659).

Don Alvaro representa las antiguas creencias, las añejas preocupaciones de casta; su estrechez y su apego á la *vieille rouille du temps*, como dice Hugo; no obstante, el hidalgo arrastrado á pesar suyo por el soplo vivificante y cálido de la idea libertadora, rompe el mismo, casi á su pesar, las cadenas que lo ataban á sus viejos errores y entrega gustoso la descendiente de los Castañeda, á un altivo plebeyo de corazón generoso; terminando la obra con estas palabras, que en boca del hidalgo concretan la mente del autor:

‘Padre, serene Vd. su espíritu, convenciéndose de que el Cielo está de fiesta cuando triunfan en la tierra la virtud, el derecho y la libertad’. Eduarda (*La Libertad*, Buenos Aires, lunes 8 de junio de 1885. Año XII, Número 5890. Número suelto 5 centavos M. N. Silvia. Novela histórica. Por el señor Pedro S. Lamas, p. 1, col. 4-5. En Guidotti, 2015, p. 659).

### **Acerca de algunos escritos que se publican en *La Libertad* sobre Eduarda Mansilla**

A lo largo de los años 1879, 1881, 1883 y 1884 se publicaron en *La Libertad* varios artículos sobre Eduarda Mansilla, asociados a cuestiones tanto personales como profesionales. A continuación, realizaremos un pequeño recorrido de estos, a los fines de advertir el impacto de ciertas situaciones de la vida y labor de la autora en la construcción de su identidad como escritora e intelectual argentina.

En el año 1879 encontramos:

El ministro García – Por momentos es esperado en Buenos Aires, el Sr. D. Manuel R. García, que hace varios años desempeña el puesto de Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en Norte-América. Viene de paseo á Buenos Aires acompañado de su señora (*La Libertad*, Buenos Aires, miércoles 5 de febrero de 1879. Año X, Número 1537. Boletín, p. 1, col. 6. En: Guidotti, 2015, p. 291).

El Ministro García – Se asegura que al pasar por Lisboa en dirección a Buenos Aires, el señor don Manuel R. García, Ministro Plenipotenciario Argentino en Estados-Unidos, recibió un acento de aquí un telegrama, ordenándole detuviese su viage por tener que confiársela una misión oficial á Inglaterra (*La Libertad*, Buenos Aires, martes 4 de marzo de 1879. Año X, Número 1559. Boletín, p. 1, col. 4. En: Guidotti, 2015, p. 292).



A partir de estas publicaciones podemos observar el lugar de Eduarda Mansilla como viajera que acompaña a su esposo, así como también las referencias a él que nos permiten situarla en un lugar especial como escritora que recorre el exterior. Para las mujeres, las memorias de viaje se ofrecen a una voz autorizada que su sociedad no podía negarles; la viajera fue al lugar que describe y sus lectores se quedaron en casa, ella lo vio con sus propios ojos y por eso tiene los conocimientos especiales del testigo. Eduarda no pierde tiempo en establecer sus credenciales como viajera experta. Al respecto Frederick (1994) prefiere aludir a Eduarda como nómada, en lugar del término viajera -en comparación con su hermano Lucio V.-.

Lucio es viajero, un hombre que deja su casa atrás en Buenos Aires; Eduarda es nómada, lleva su casa consigo. Eduarda viajaba acompañada por su esposo, seis hijos, varias criadas, unos amigos familiares y evidentemente montañas de equipaje. El equipaje llega a tener la misma importancia que otro miembro de la familia; es la preocupación de una madre que viaja con niños, no de un soltero bohemio (p. 249).

De este modo, advertimos que, tal como propone Sosa de Newton (1994), Eduarda pasó de la estrecha familiaridad rosista de su infancia y juventud a la vida bullente y progresista de Estados Unidos, donde todo era motivo de sorpresa y admiración. Y de allí a la Francia de Napoleón III y Eugenia de Montijo, a quienes frecuentó, compartiendo un medio en el que la pompa y la ostentación eran asunto diario, y las reuniones y paseos una obligación ineludible, fuere por las funciones del marido o por propia inclinación. No hay en su obra atisbos de ciertas inquietudes, como hubo en la de Rosa Guerra o Juana Manso. Ella simplemente publicó sus cosas, lo cual, en el siglo XIX y en un *establishment* victoriano fue bastante. Ciertamente París era otra cosa y que había mujeres de ideas avanzadas, pero Eduarda no pareció advertir ciertos movimientos, inserta como estaba en su micromundo de elegante frivolidad (Sosa de Newton, 1994, p. 92).

Guidotti (2015, p. 291) comenta que, en esa época, para volver de Estados Unidos, era frecuente viajar primero a Europa, y desde allí, tomar alguno de los barcos de pasajeros que llegaban al Río de la Plata, entre ellos, el Niger, embarcación en la que viajó Mansilla sola, sin García. Tal vez el delicado estado de salud de la escritora demoró su regreso a Europa y el reencuentro con su esposo por casi 7 años. De igual modo, Guidotti comenta que los datos que aportan estos artículos refieren al destino

al que fue asignado García, donde se encargó de contratar y supervisar la construcción de los primeros buques de la Armada Nacional.

Este mismo año, encontramos otro escrito sobre Eduarda Mansilla, con fecha de 15 de julio de 1879 en el que anuncian la llegada, a bordo del Galicia, del hijo de Eduarda Mansilla de García: guarda máximo de la Armada francesa y Subteniente de la nuestra D. Manuel García y Mansilla (*La Libertad*, Buenos Aires, jueves 15 de julio de 1879. Año X, Número 1666. Boletín, p. 1. En Guidotti, 2015, pp. 344-345).

En otro sentido, encontramos publicaciones de 1879 que refieren al lugar de Eduarda Mansilla como escritora, tanto en la prensa como en el terreno literario.

La Sra. Mansilla de García – Esta escritora argentina ha comenzado á colaborar en la redacción del periódico semanal *La Gaceta Musical* (*La Libertad*, Buenos Aires, domingo 29 y lunes 30 de junio de 1879. Año X, Número 1654. Boletín, p. 2, col. 1. En Guidotti, 2015, p. 317).

*El médico de San Luis* – La empresa de la Biblioteca Popular de Buenos Aires ha obtenido un ejemplar corregido por su autora, de la novela de costumbres *El médico de San Luis* que aquí escribió hace mucho tiempo la Sra. Da. Eduarda M. de García (*La Libertad*, Buenos Aires, jueves 17 de julio de 1879. Año X, Número 1668. p. 1. En Guidotti, 2015, p. 346).

Para la escritora del siglo XIX el campo socio-simbólico en el cual escribía ofrecía un espacio lleno de ambigüedades. Susan Kirkpatrick, entre otros, ha analizado en detalle cómo el nuevo sujeto romántico en la Europa del siglo XIX fue constituido por una serie de atributos androcéntricos que situaban a la mujer en la nueva esfera privada, relegándola a la domesticidad. Esa nueva subjetividad emergía junto con el desarrollo de la burguesía en las sociedades capitalistas resultando en la división de toda actividad humana en dos esferas exclusivas, la pública del mercado, del estado, de la historia; y la privada de las relaciones familiares y amorosas. El ideal de la mujer fue el “ángel del hogar” debido a su “naturaleza” improductiva. A la vez los valores de la ética protestante formaron un nuevo sujeto social en el individuo autónomo, cuyos derechos, que se le atribuían según la teoría liberal de la propiedad, no se distinguían según el sexo, sino que se concebía al individuo sin género alguno. Por un lado, entonces, se podría imaginar la igualdad de las mujeres bajo el signo de derechos universales, pero los ideales de la familia y la “naturaleza doméstica” de la mujer se les denegaba tanto a ellas como a muchos otros ciudadanos, esos mismos derechos universales.

Lehman (1994) expone que el culto romántico de la sensibilidad, sin embargo, le autorizó a la mujer una capacidad superior pero muy circunscripta de experimentar y expresar sus emociones. En la escritura, entonces, se abría una oportunidad para participar en la construcción del sujeto nacional, pero se limitaba de formas muy específicas: mientras a los hombres se le permitía un acceso a todo tipo de “pasión y razón en una tensión creativa” (Cora Kaplan, p. 10) la sensibilidad sexual en una mujer señalaba una subjetividad envilecida (Lehman, 1994, pp. 177-178).

Luego, encontramos dos publicaciones. Una, del sábado 12 de julio de 1879, que hacen referencia a que en *La Gaceta Musical* se publicará un bellissimo artículo de Eduarda Mansilla (*La Libertad*, Buenos Aires, sábado 12 de julio de 1879. Año X, Número 1664. La Sra. De García – Señor director de La Libertad, p. 1. En Guidotti, 2015, p. 333). Y otra, del 11 de marzo de 1881, que contiene la crítica a los cuentos para niños de Eduarda Mansilla de García (*La Libertad*, Buenos Aires, viernes 11 de marzo de 1881. Año XII, Número 1753. Administrador Ramón L. Laportilla, p. 2, col. 1. En Guidotti, 2015, pp. 440-441).

Por su parte, en el año 1883, advertimos las referencias al lugar de Eduarda Mansilla, en el terreno literario, como dramaturga.

En el artículo del 23 de mayo de 1883 refiere a los ensayos y ciertas dificultades en la obra de Eduarda Mansilla *Los Carpani* (*La Libertad*, Buenos Aires, miércoles 23 de mayo de 1883. Año X, Número 2386. En Guidotti, 2015, p. 578).

Estreno de un drama – Una premiere es un gran acontecimiento en París o en Madrid. El viernes se representa por primera vez *Los Carpani* de Eduarda Mansilla. La prensa y el high-life intelectual acudirán, no lo dudamos, a tributar el debido homenaje a esta bella obra de nuestro primer ingenio femenil (*La Libertad*, Buenos Aires, martes 29 de mayo de 1883. Año X, Número 2390. En Guidotti, 2015, p. 580).

En la publicación del 30 de mayo encontramos una breve crítica acerca de *Los Carpani*. (*La Libertad*, Buenos Aires, miércoles 30 de mayo de 1883. Año X, Número 2387, p. 1, col. 4. En: Guidotti, 2015, p. 581) Y, en la del 31 de mayo anuncian que sube a escena en el Teatro Ópera *Los Carpani* (*La Libertad*, Buenos Aires, jueves 31 de mayo de 1883. Año XIV, Número 2388, p. 1, col. 5. En Guidotti, 2015, p. 584). En este artículo se elogia la labor de Eduarda Mansilla como dramaturga, lo que se corresponde con la precedente referencia a la escritora como “nuestro primer ingenio femenil”. “Hemos oído muchas opiniones respecto del drama de Eduarda estrenado

anoche en la Ópera, y todas contradictorias. Y á fuer de imparciales, vamos a anunciarlas y á rebatirlas, porque no las consideramos justas” (*La Libertad*, Buenos Aires, sábado 2 de junio de 1883. Año XIV, Número 2394. Los Carpani, p. 1, col. 4. En Guidotti, 2015, p. 587).

En la publicación del 5 de junio se transcribe una carta de Santiago J. Albarracín que contiene elogios hacia Eduarda Mansilla de García (*La Libertad*, Buenos Aires, martes 5 de junio de 1883. Año XIV, Número 2396. Sobre Los Carpani, p. 1, cols. 2 y 3. En Guidotti, 2015, pp. 604-605).

Respecto del año 1884, encontramos publicaciones que refieren a la partida de Eduarda Mansilla: “La señora de García – El día 17 del presente partirá para Europa la señora doña Eduarda Mansilla de García” (*La Libertad*, Buenos Aires, domingo 10 y lunes 11 de agosto de 1884. Año XV, Número 5650. Noticias, p. 1, col. 6. En Guidotti, 2015, p. 648).

Mañana se embarca con destino al viejo mundo, la distinguida escritora Eduarda Mansilla de García.

Su hermoso talento regresa á su verdadera patria, dejando detrás de sí un más hermoso recuerdo. La llaman á aquella orilla lejana afecciones que no olvida el corazón jamás y que á la distancia, lejos de disminuir, se aumentan día á día con tanta mayor violencia cuanto que á ello contribuye todo el poder del génio, y de la sensibilidad artística del sujeto.

La Sra. García va su centro donde hay más amplitud, más vida, más colorido para su espíritu. (...)” (*La Libertad*, Buenos Aires, viernes 15 y sábado 16 de agosto de 1884. Año XV, Número 5654. Eduarda Mansilla de García, p. 1, col. 4. En: Guidotti, 2015, pp. 649-650) [Se reconoce el talento de Eduarda Mansilla. Y se publica la carta de E. Laboulaye a Eduarda Mansilla acerca de *Pablo o la vida en las pampas*].

La Sra. Eduarda de García – Mañana partirá en el La Plata la Sra. Eduarda Mansilla de García. La acompañará su hijo el capitán García Mansilla que ha obtenido del Ministro de Marina tres meses de licencia. Deseamos un feliz viaje á la distinguida escritora (*La Libertad*, Buenos Aires, viernes 15 y sábado 16 de agosto de 1884. Año XV, Número 5654, p. 1, col. 8. En Guidotti, 2015, p. 650).

## **Conclusiones**

A partir de esta breve presentación, quisimos indagar acerca del valor de las colaboraciones de Eduarda Mansilla en *La Libertad*, así como también reconocer qué se escribía en este diario acerca de ella.

Es necesario reconocer cómo Mansilla y otros autores construyen el lugar de la mujer y escritora en un siglo atravesado por las vicisitudes de múltiples cambios sociales, culturales e ideológicos. Eduarda no solamente es una mujer que escribe, que puede publicar, sino que viaja, que se posiciona desde un espacio comúnmente atribuido al varón, y que es factible que visibilice la construcción de lo femenino a través de sus escritos sobre moda y crítica literaria.

### **Bibliografía**

- Frederick, B. (1994). El viajero y la nómada: los recuerdos de viaje de Eduarda y Lucio Mansilla. En L. Fletcher (comp.) (1994). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Feminaria.
- Guidotti, M. (Ed.) (2015). *Mansilla de García, E. Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. (1° ed.). Buenos Aires: Corregidor. Ediciones Académicas de Literatura Argentina Siglos XIX y XX (EALA).
- Lehman, K. (1994). Entre Eros y Polis. El engendramiento de la Madre Patria. En L. Fletcher (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Feminaria.
- Piccirilli, R. y Gianello, L. (1953). *Biografías Navales*, Secretaría de Estado de Marina, Buenos Aires: Secretaría de Estado de Marina, Subsecretaría, Departamento de Estudios Históricos Navales.
- Simmel, G. (1961). *Cultura femenina y otros ensayos*. Espasa Calpe.
- Sosa de Newton, L. (1994). Eduarda Mansilla de García: narradora, periodista, música y primera autora de literatura infantil. En L. Fletcher (Comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Feminaria.

## Te la resumo así nomás: La sintética “historia de la literatura argentina” de Héctor Libertella

Diego Hernán Rosain

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

dhernan\_rosain@live.com.ar

Palabras clave: Héctor Libertella, Historia de la literatura, Poética, Tradición

Key words: Héctor Libertella, History of literature, Poetic, Tradition

### Resumen

En su carrera como escritor, el bahiense Héctor Libertella ha oficiado de compilador y prologuista en múltiples antologías tanto latinoamericanas como nacionales, literarias como periodísticas. Dichas colecciones, si bien operaban como una recopilación de textos varios, también sirvieron como un espacio de reflexión para el autor, quien trazó las pautas de cómo leía el campo cultural y la industria editorial de su época, y de cómo quería ser leído por la posteridad, qué lugar debían ocupar en aquel sistema él y su obra. Este camino culmina con la publicación de *La Librería Argentina* (2003), obra que emplea muchos de los mecanismos y herramientas empleados en la confección del género “historias de la literatura” al mismo tiempo que los trastoca y desarticula por medio de la ficción. El uso de la ficción como tipología desestabilizadora en géneros, códigos o discursos que se rigen por valores de verdad o falsedad, es una constante en su producción y podemos hallarla en textos aún más tardíos como *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* de 2006. En el siguiente trabajo analizaremos cómo el devenir crítico y teórico de Libertella se halla cristalizado en esta sucinta obra que desafía y desmitifica el afán universalista y objetivo de muchas empresas literarias previas y contemporáneas a la suya de querer proyectar una historia de la literatura argentina capaz de abarcar todos los autores, tópicos, problemáticas, movimientos y corrientes posibles. En su caso, en lugar de ocultar las fisuras de su artificio, el autor las exhibe y expande hasta el paroxismo para resaltar y rescatar el carácter de construcción e invención que tanto la teoría como la crítica suelen silenciar en aspiraciones como las que se proponen las historias de la literatura.

### Abstract

In his career as writer, Héctor Libertella has served as compiler and foreworder in multiple anthologies, both latin american and national, literary and journalistic. These collections, although they operated as a compilation of various texts, also served for the author as a space for reflection, who outlined the guidelines for how he read the cultural field and the publishing industry of his time, and how he wanted to be read by the posterity. Posterity, what place he and his work should occupy in that system. This path culminates with the publication of *La Librería Argentina* (2003), a work that uses many of the mechanisms and tools implemented in the making of the genre "stories of literature" while at the same time disrupting and disarticulating them through fiction. The use of fiction as a destabilizing typology in genres, codes or discourses that are governed by values of truth or falsehood, is a constant in his production and we can find it in even later texts such as *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* of 2006. In the following work we will analyze how Libertella's critical and theoretical evolution is

crystallized in this succinct work that challenges and demystifies the universalist and objective desire of many previous and contemporary literary companies to want to project a history of Argentine literature capable of covering all possible authors, topics, problems, movements and currents. In his case, instead of hiding the fissures of his artifice, the author exhibits and expands them to the point of paroxysm to highlight and rescue the character of construction and invention that both theory and criticism tend to silence in aspirations such as those proposed by the literature stories.

## **Introducción**

El escritor argentino Héctor Libertella (1945-2006) ha ocupado, a lo largo de toda su carrera en relación con las letras, múltiples roles posibles para la labor literaria: escritor, editor, corrector, compilador, traductor y profesor fueron tan solo algunas de las más importantes. Entre ellas, la de antólogo y ensayista no fueron menores ya que estuvo a cargo de preparar selecciones de índole tanto nacionales como internacionales y logró publicar *a posteriori* una serie de ensayos críticos que analizaban algunas de esas obras. Así como en los prólogos que preceden a los recortes textuales, también en los criterios de selección puede hallarse una política de la escritura que se ve reflejada en más de una ocasión ya sea en el contenido de los ensayos, ya sea en los procedimientos narrativos empleados en su obra personal. Es por ello que la antología funciona como una vía para explorar, configurar y delimitar cierta lectura de la tradición literaria local y latinoamericana de la cual el autor hace diferentes usos a lo largo de toda su producción.

Hacia el final de su carrera, Libertella irá paulatinamente concentrando su producción en textos cada vez más crípticos, atravesados por una política de escritura que podemos hallar tanto en los textos de ficción como en los de no ficción. Su empresa cúlmine es sin duda *La Librería Argentina* (2003), libro que busca a su manera recuperar la tradición inaugurada por las historias críticas de la literatura tanto desde sus potencialidades como desde sus carencias e insuficiencias. En el siguiente trabajo, indagaremos cómo Libertella utiliza los criterios de confección de una historia crítica literaria para crear una obra que no cumple con las expectativas del género, pero evidencia a su vez lo incompleto e inabarcable de este tipo de cometidos.

## **Una historia (troquelada) de la literatura argentina**

Héctor Libertella fue cabalmente un configurador de tradiciones. Esto se ve, por ejemplo, en *Las Sagradas Escrituras* (1993) en donde arma un panorama personal en torno a las letras latinoamericanas y la industria editorial; pero también en *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) en el que rescata a autores de diferentes épocas,

nacionalidades y disciplinas para proponer la existencia de un corpus hermético. Las agrupaciones que traza el escritor a lo largo de su obra tienen cierta carga de artificio, pero visto en perspectiva no se puede objetar que utiliza ambigüamente mecanismos empleados por la historiografía cultural (Rosa, 1999, pp. 326 y 340-342). Esta intención de Libertella por aunar constelaciones de escritores se ve desde sus inicios en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), pero es más un recorte sincrónico antes que un recorrido diacrónico de la cuestión. Podemos hallar, en su interés por “antologizar” y escribir ensayos, un verdadero afán por registrar un panorama de las letras o, para ser más precisos, un experimento en pos de construir la propia visión de la literatura.

El libro en el que el autor exhibe fehacientemente esta ambición historiográfica es en *La Librería Argentina* (2003), una obra que se puede postular como un ejercicio de historia crítica de la literatura nacional sin pretensiones megalómanas. Este volumen se presenta, más que como una certeza, como una interrogación: ¿Cómo surgir y sumarse a la cadena de escritores que a uno lo preceden? ¿Cómo modificar el sistema heredado y los modos de lecto-escritura? ¿Cómo narrarse a uno mismo? Preguntas que capítulo a capítulo el historiador/crítico intenta responder, pero que lo abruman e invaden de incertidumbres.

*La Librería* se propone contar la historia de la literatura como una ficción: un barco que zarpa y nunca llega a ningún puerto, en el que los tripulantes discurren en la cubierta o en la sentina. Hay hitos que se interpretan como núcleos duros de las letras argentinas fuertemente marcados por el hacinamiento de escritores: la generación del '37 y la del '80 en el siglo XIX y la revista *Martín Fierro* en los '20 y los autores de los '60 en el XX -dentro de la que él mismo se incluye-, parecen presuponer y opacar la mención a otras alianzas y formaciones (Williams, 2009, pp. 152-159). Aquí la compilación exhaustiva del antólogo y el ojo detallista del ensayista se dejan a un lado para abrir paso a una catarata de nombres y títulos de obras.

Antes que una empresa efectiva, lo que *La Librería* se propone es utilizar las herramientas de abordaje que tiene la historiografía cultural para crear un discurso que se le parece en la forma mas no así en sus efectos. No se propone postular ninguna verdad, sino cuestionar o desmentir la ambición y totalidad que muchos proyectos previos se han propuesto sin reconocer sus propias limitaciones y falencias. O peor, sin reconocer su condición de artificio y constructo (Maradei, 2014, p. 6). Libertella no menciona otras historias críticas como las de Ricardo Rojas, David Viñas,



Noé Jitrik, Gabriela García Cedro o Martín Prieto; esto no por desconocimiento, sino porque lo que busca es justamente desligarse de sus antecesores y posibles sucesores.

Libertella vacía de contenido y resignifica múltiples géneros académicos, propios del circuito intelectual de legitimación de la escritura universitaria, con los que estructura muchos de sus textos genérica y discursivamente heterogéneos. En otras palabras, quita de su contexto original ciertos esquemas y modos del quehacer teórico y crítico para producir obras que no participan del campo formal de la disciplina literaria, pero lo aluden e interpelan constantemente. Esta práctica tan particular propia del autor no es una invención suya: ya Macedonio Fernández profesaba una labor filosófica desactualizada y desorganizada para los parámetros de su época, gesto que le valió la desatención y el distanciamiento del resto de sus contemporáneos, pero a su vez el cobijo y el aplauso de los autores vanguardistas de comienzos del Siglo XX. Diego Vecchio lee el recorrido de Macedonio como el de un filósofo bruto (2007, pp. 381-410), entendiéndolo como alguien que ejerce la filosofía sin lograr, pero tampoco sin esmerarse en, insertarse definitivamente en los canales oficiales de discusión y validación intelectual:

El filósofo bruto ronda por los límites de la filosofía, por una zona que lo habilita a salirse y a volver a entrar todo el tiempo. No puede permanecer completamente enajenado de la producción filosófica, pero tampoco puede ser absolutamente parte de ella por no asimilar las normas de escritura (Rosain, 2017, p. 23).

Esta postura contrahegemónica es una decisión personal y una política de trabajo consciente llevada a cabo por el metafísico, no un desconocimiento o descuido. Macedonio escoge escribir desde ese lugar marginal y periférico antes que formar parte de la élite filosófica porque se siente cómodo en ese fuera de lugar, produciendo sin ataduras ni ligaduras formalistas y escrutinadoras. Él trabaja con los restos de un corpus anacrónico, autores y textos superados que ya conforman una tradición alejada de lo vigente. Esa desactualización y desligazón lo ubican en una órbita distanciada del centro de atención, pero no por eso su trabajo es menos genuino y verdadero que el de otros. Con Libertella ocurre algo similar.

Él también trabaja con retazos de lecturas e interpretaciones consagradas previas y vigentes; utiliza códigos y reglas de géneros académicos aceptados de maneras poco ortodoxas y no homogéneas; sus textos no evidencian objetivos claros ni concretos,

lo cual produce efectos disímiles e inesperados. En síntesis, Libertella aprovecha el bagaje discursivo disponible sin subordinar su escritura a las demandas y requerimientos de las instituciones porque no está en sus propósitos el ocupar un lugar central en los ámbitos de consagración y legitimación académicos. Es así como, en el caso de *La Librería Argentina*, el lector transita por una historia de la literatura llena de huecos y recovecos, en la que predomina el vacío y el silencio antes que la información concreta (Zubieta, 1987, p. 204). En esa red muda, donde las finas líneas del tiempo dibujan descomunales lapsus, Libertella hace Historia, una colectiva que prefigura los mecanismos que explotará en una personal, la suya propia, narrada en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006).

Este uso disruptivo de la discursividad está atravesado por dos elementos desestabilizadores: la ficción y el humor. En un texto técnico es habitual hallar imbricaciones entre la teoría y la crítica para analizar y abordar obras de ficción, las cuales ocupan el lugar de objeto de estudio. Pero elevar a la ficción, dentro de un ensayo o un discurso científico, al mismo nivel que la teoría y la crítica no hace más que desjerarquizar los roles habituales que ocupan en cualquier estudio disciplinar. Lejos de presentar un uso anecdótico, Libertella utiliza la ficción como verdadero motor del pensamiento reflexivo: es utilizada a la manera de alegoría en los momentos en que la explicación y la argumentación no bastan para dar cuenta de lo que se quiere expresar, pero lejos de solucionar, resolver o dar respuesta a los interrogantes que el investigador formula, genera una narrativa encriptada de difícil traducción. En lugar de echar luz a las cuestiones que se plantea, la ficción se resiste a ser leída de otras maneras que no sean las de la propia ficción.

Por otra parte, el humor se entiende aquí no como comedia o chiste, sino como desacralización o secularización del trabajo del investigador. Alejado de la solemnidad y seriedad de toda producción intelectual, Libertella se corre de las funciones tradicionales del académico y de las metas que éste se propone para concebir a la obra como un juego, una artesanía y acertijo sin respuesta. Por un lado, el trabajo con el collage es recursivo en toda la obra del autor, y esto lo notamos ya que *La Librería* es una ampliación y reescritura del capítulo 7 de *Las sagradas escrituras* (1993, pp. 201-242). Libertella valoraba y rescataba el carácter material del libro y esto se ve tanto en el trabajo artesanal con las ediciones así como también en el uso de recursos tipográficos, caligramas y dibujos empleados en ellas. Por otra parte, el hecho de que un texto utilice elementos de la teoría y la crítica literaria sin por ello dar cuenta y

respuesta a las situaciones que presenta, evidencia que los propósitos de la obra van por otro camino, más en sintonía con la producción artística.

### **Conclusión**

Las operaciones libertellianas deben ser leídas no solo a la luz de un proyecto personal que se reactualiza con cada publicación o incluso reformulación, sino que suelen vincularse y complementarse al ser puestas en consideración con otras herencias culturales, tradiciones prefiguradas, linajes establecidos y modos de leer hegemónicos. Para el autor, quien ha recorrido y participado activamente de los circuitos de legitimación del campo literario, las producciones y los géneros académicos no le resultaban ajenos ni indiferentes. Haber escrito su *Historia Crítica de la Literatura Argentina* puede interpretarse como un gesto ambicioso, desafiante, provocativo e incluso de mal gusto si cotejamos el producto final con otras empresas anteriores y de “mayor” calibre o, mejor dicho, voluptuosidad. Sin embargo, hay que leerlo como lo que en verdad es: un experimento hedonista que lejos de sostenerse sobre lo dicho, lo hace sobre lo silenciado.

Hacia el final de su vida, Héctor Libertella cultivó varios géneros propios de los autores consagrados y de larga trayectoria como la autobiografía e incluso participó del armado de sus *Obras Completas*, las cuales no han salido a la luz hasta el día de hoy. *La Librería Argentina* fue otro gusto que logró darse, un capricho no menor que cuestiona y problematiza los límites y alcances de la historiografía cultural, la teoría literaria y la labor crítica. Sin embargo, el mensaje más valioso que nos deja es que, a pesar de lo incompleto e inacabado que resultaron este tipo de trabajos, lo importante es haberlos emprendido.

### **Bibliografía**

Dalmaroni, M. (2005). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (UNR), N° 12.

Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Editorial Sudamericana.

----- (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Adriana Hidalgo.

----- (2003). *La Librería Argentina*. Alción Editora.

----- (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Santiago Arcos Editor.

----- (2008/1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. El Andariego.

- Maradei, G. (2014). Historias de la literatura argentina posdictadura: dilaciones e intervención sobre el canon. En F. Calvo y L. Amor (Eds.). *El erudito frente al canon II. Por una filología de la historia literaria*. Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” y Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Rosa, N. (Ed.) (1999). Veinte años después o la “novela familiar” de la crítica literaria. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. (pp. 321-346). Biblos.
- Rosain, D. H. (2017). Cambios de paradigma: Macedonio Fernández o la confluencia entre filosofía y literatura. *Trazos. Revista de estudiantes de filosofía*, 1(2), 17-28. Recuperado de <https://trazosrevistadefilosofia.files.wordpress.com/2017/12/trazos-ii-completo-final.pdf>.
- Vecchio, D. (2007). “Yo no existo”. Macedonio Fernández y la Filosofía. En N. Jitrik y F. Ferro (Dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina. Macedonio*. (Volumen VIII). (pp. 381-410). Emecé Editores.
- Williams, R. (2009 /1977). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- Zubieta, A. M. (1987). La historia de la literatura. Dos historias diferentes. *Filología*. XXII (2), 191-213.

**CUERPOS EN MOVIMIENTO/CUERPOS EN  
CONFLICTO: migrancias, errancias,  
desplazamientos, fronteras, exilios e insilios**

**De otredades y mismidades, los migrantes andinos en las villas de Buenos Aires: *Sangre Salada. Una feria en los márgenes*, de Sebastián Hacher y *Si me querés quereme transa*, de Cristian Alarcón**

Gabriel Edgardo Acosta

U.N.Sa-S.R.T

Proyecto C.I.U.N.Sa N° 2708/0

gaboz1970@gmail.com

Palabras clave: cosmopraxis andina, crónicas, sujeto migrante, alteridades.

Key worrds: andean cosmopraxis, chronicles, migrant subject, otherness.

## **Resumen**

La Argentina culta, cosmopolita, la que se piensa a sí misma como europea, la "Atenas del Plata", ha vivido de espaldas a todo lo que no le devolviera la imagen que de ella misma construía paciente, pero incesantemente. De espaldas a la pampa y al desierto, a ese espacio vacío, pero paradójicamente poblado de bárbaros, al que solo volvió su vista cuando necesitó expandirse. De espaldas al otro desierto, al desierto verde, en el que reprodujo las tácticas de ocupación y conquista. De espaldas al norte, enorme puerta de entrada al mundo andino.

Pero estas alteridades indeseadas, tanto las indígenas, como las negras y mestizas se fueron filtrando en la propia ciudad europea, mientras no miraban, no se daban cuenta o no querían darse cuenta. Se instalaron en la vida diaria, en las prácticas, en el pensamiento, en la cultura de las clases populares, y en sus mismas corporalidades. Son algunas de esas otredades invisibilizadas las que aparecen en: *Sangre Salada. Una feria en los márgenes*, de Sebastián Hacher y *Si me querés quereme transa*, de Cristian Alarcón. Dos textos en los cuales sus protagonistas son migrantes provenientes de zonas andinas de Perú y Bolivia y, también de Paraguay, cuyas vidas cotidianas transcurren en barrios periféricos del Gran Buenos Aires o en villas miserias enclavadas en la misma ciudad capital. En este trabajo, vamos a indagar el proceso de construcción de esas otredades, desde el lugar epistémico y ontológico que se conformaron, apelando a algunos conceptos teóricos aportados por investigadores de distintos campos disciplinarios como: la Antropología, los Estudios Literarios, la Filosofía, la Historia.

## **Abstract**

The cultured, cosmopolitan Argentina, the one that thinks of itself as European, the "Atenas del Plata", has lived with its back turned to everything that did not restore the image that it built of itself patiently, but incessantly. With his back to the pampa and the desert, to that empty space, but paradoxically populated by barbarians, to which he only turned his sight when he needed to expand. With his back to the other desert, to the green desert, in which he reproduced the tactics of occupation and conquest. With its back to the north, a huge gateway to the Andean world.

But these unwanted alterities, both indigenous, black and mestizo, filtered into the European city itself, while they did not look, did not realize it or did not want to realize it. They settled in the daily life, in the practices, in the thought, in the culture of the popular classes, and in their very corporalities. Some of those invisible othernesses are the ones that appear in: *Sangre Salada, Una feria en los márgenes*, by

Sebastián Hacher and *Si me querés, quereme transa*, by Cristian Alarcón. Two texts in which their protagonists are migrants from the Andean areas of Peru and Bolivia, and also from Paraguay, whose daily lives take place in peripheral neighborhoods of Greater Buenos Aires or in shantytowns located in the same capital city. In this work, we are going to investigate the construction process of these othernesses, from the epistemic and ontological place that they were formed, appealing to some theoretical concepts contributed by researchers from different disciplinary fields such as: Anthropology, Literary Studies, Philosophy, History.

## **Introducción**

La Argentina culta, cosmopolita, la que se piensa a sí misma como europea, ha vivido de espaldas a todo lo que no le devolviera la imagen que de ella misma construía paciente, pero incesantemente. De espaldas a la pampa y al desierto, a ese espacio vacío, pero paradójicamente poblado de bárbaros, al que solo volvió su vista cuando necesitó expandirse. De espaldas al otro desierto, al desierto verde, en el que reprodujo las tácticas de ocupación y conquista. De espaldas al norte, enorme puerta de entrada al mundo andino.

En esa Argentina que negó y sigue negando de manera sistemática todo lo que remotamente la emparente con lo indígena, lo negro, lo mestizo, tal vez valga un solo hecho, entre tantos, para marcar claramente el desprecio por ese otro negado, la propuesta que el Gral. Manuel Belgrano realiza sobre la instauración de una monarquía constitucional con sede en Cuzco, y en la que sería coronada una dinastía Inca. La respuesta de los diputados de Buenos Aires no demostraba esfuerzo alguno por ocultar su profundo disgusto, desde los calificativos de “monarquía en ojotas” y “este es un rey de patas sucias”, con las que Bartolomé Mitre se expresó sobre la idea, ante lo sostenido por Anchorena:

(...) no le molesta la idea de la monarquía constitucional, pero sí en cambio que se pusiese la mira en un monarca de la casta de los chocolates, cuya persona si existía, probablemente tendríamos que sacarla borracha y cubierta de andrajos de alguna chichería para colocarla en el elevado trono de un monarca (Lapolla, 2005).

Pero estas alteridades indeseadas, tanto las indígenas, como las negras y mestizas se fueron filtrando en la propia ciudad europea, mientras no miraban, no se daban cuenta o no querían darse cuenta. Se instalaron en la vida diaria, en las prácticas, en el pensamiento, en la cultura de las clases populares, y en sus mismas corporalidades.

Son algunas de esas otredades invisibilizadas las que aparecen en: *Sangre Salada. Una feria en los márgenes*<sup>1</sup>, de Sebastián Hacher y *Si me querés quereme transa*<sup>2</sup>, de Cristian Alarcón. Dos textos en los cuales sus protagonistas son migrantes provenientes de zonas andinas de Perú y Bolivia y, también de Paraguay, cuyas vidas cotidianas transcurren en barrios periféricos del Gran Buenos Aires o en villas miserias enclavadas en la misma ciudad capital.

En este trabajo, vamos a indagar el proceso de construcción de esas otredades, desde el lugar epistémico y ontológico que se conformaron, apelando a algunos conceptos teóricos aportados por investigadores de distintos campos disciplinarios.

### **Del desierto como espacio vacío, a las “espacialidades intensas” y el “hervidero espantoso”**

Muy lejos está el espacio andino de ser un desierto, un espacio vacío, listo para ser ocupado y explotado económicamente. Si pensamos esta espacialidad en un entramado metafísico, ético-político, epistémico, económico, nos encontraremos con un espacio muy distinto al definido por la modernidad colonial:

(...) el dominio de la naturaleza y de los “otros” (nosotros) parte de la experiencia histórica del “encubrimiento” de América en 1492 y echa las bases coloniales praxiológicas/teóricas del proyecto moderno. (...) Esta percepción de la naturaleza como res extensa ya contiene la experiencia del poder colonial y la lógica del modo de producción capitalista (...) (Vilca, 2020a, p. 46).

Pero no es solo esta concepción de espacio vacío lo que es necesario poner en cuestión, sino todos aquellos que este proyecto moderno trae asociados: “como objeto productor de bienes materiales, de recursos, folklorizado, nativizado y considerado lo otro de la globalización (...)” (p. 47). Para ello es necesario volver a pensar esta espacialidad americana de otra manera: “en términos intensivos, cualitativos, con puntos de vista descentrados y diversos (...)” (Vilca, 2020a, pp. 47-49).

En este sentido, es muy importante prestarle atención a la noción o categoría de “Pacha, relacionada con los dominios de espacio y de tiempo, íntimamente ligados entre sí”. El Pacha de aquí nunca puede ser un espacio vacío, es un “hervidero espantoso”, “un ámbito donde hay crecimiento, crianza y comunidad” (Vilca, 2000b, p. 3), donde estos seres poderosos, tanto del Pacha de arriba, como del Pacha de abajo,

---

<sup>1</sup> En adelante SS.

<sup>2</sup> En adelante SMQQT.



interactúan con los seres humanos, establecen relaciones de reciprocidad, teniendo siempre en cuenta la dualidad de las mismas.

Otra transición que es necesario realizar es la que va de Anchorena a Kush. Para el primero el otro pertenece a una “casta de achocolatados que será necesario arrastrar, beodo y andrajoso, de una chichería”. Para Rodolfo Kush (2020, pp. 35-39), la relación entre el indio y la chicha es muy diferente a la de solo usarla para emborracharse. La chicha es la bebida con que “el inca”, durante el “Inti-Raymi”, alimenta al sol para que éste adquiera la “fuerza necesaria” para volver a nacer, no solo al “día siguiente”, sino también para “pasar del hemisferio norte” al “hemisferio sur”, a fin de “calentar las mieses en el verano”.

Este mismo proceso es el que realiza el indio, sentado “hierático” en la chichería, espera la cosecha, sabe que ya realizó todo lo que pudo, sembró la semilla, la cuidó, realizó las ofrendas correspondientes, ahora todo depende de otras fuerzas que no están bajo su control. Pero también espera el crecimiento de su semilla: “(...) no solo crece su sembrado (...) también (...) su vida, sus hijos, su muerte y hasta la eternidad crecen (...) está seguro que detrás de todo están los dioses (...) este es el sentido real de la espera (...)” (Kush, 2020, p. 37).

En definitiva, ambos sentidos colisionan violentamente. El yo, el nosotros, verbalizado por Anchorena, en el Siglo XIX, no es muy distinto del que todavía se piensa, aunque muchas veces, con vergüenza de decirlo, en pleno Siglo XXI, doscientos años después de esa sesión en la Sala Capitular del Congreso de Tucumán.

### **La literatura y sus formas de conocer**

“Literatura” es un término polisémico, puede tanto referirse a la práctica social que nombra como a la disciplina que la estudia. Como toda práctica social situada en un espacio y tiempo determinado, está indisolublemente ligada a la sociedad de su tiempo, pero también a las sociedades que produjeron los textos con los que dialoga en una larga cadena de entramados discursivos.

En el caso de las dos obras objeto de análisis, ambos escritores realizan comentarios que se incluyen en el cuerpo textual y que dan cuenta de la presencia de esas intertextualidades. En el caso de Hacher debemos considerar, entre muchos otros dispersos por el cuerpo de la crónica, una cita de *Las reglas del poder* de Michael Foucault; una Introducción en la que nos relata su primer encuentro con Álvaro Mamani y, también el último, cómo en cada uno de ellos iba adquiriendo sentido la

necesidad de escribir sobre el surgimiento de la “mayor feria a cielo abierto de América latina”; los Agradecimientos y, un Epílogo, en el que cita una declaración de la Unión Europea, de esta feria, como “emblema mundial del comercio ilegal”. Quiero detenerme en los dos últimos párrafos porque nos plantean claramente el tema de las formas de conocimiento, cómo acceder a él, la interpretación, análisis y comprensión de la información obtenida, qué hacer con el mismo una vez obtenido:

Las historias que cuenta este libro están basadas en casi cuatro años de entrevistas y en cientos de horas de caminar por los pasillos de (...) La Salada. Salvo en el caso de figuras de trascendencia pública. Los nombres de los protagonistas fueron cambiados para preservar su intimidad (...) se omitieron circunstancias (...) nada de lo que se cuenta es ficción, el objetivo de este libro no es hacer una denuncia o aportar datos a la justicia (...), sino contar como se tejió la trama de una feria que sacó a miles de personas de la miseria y que creció con reglas propias (...). (SS, pp. 7, 9-12, 225-228).

Como veremos toda la trama discursiva está entrelazada, entretejida de referencias a otros discursos: la cita de Foucault sobre la piratería como condición necesaria para la existencia del comercio marítimo, y la ilegalidad como condición de vida que escapa al control del poder, con la preocupación de la Unión Europea sobre la venta de ropa falsificada, que hace perder mucho dinero, en ganancias de las empresas y en recaudación de los Estados. Otra vez la ilegalidad saliendo del ámbito de control del poder.

Pero, sobre todo, la referencia a esas miles de personas anónimas que, gracias a la feria, pudieron salir de la miseria. A lo largo del texto, se hablará de ellas, de sus vidas cotidianas, de sus relaciones, de su lugar de procedencia, del desarraigo, de sus prácticas. Se mostrará de manera concreta cómo construyen mundos con sus propias ontologías y cómo estos mundos se entrelazan con los otros mundos, los que crean otros, los que crean con otros. Estamos en una frontera, una frontera de prácticas, de mundos, de sentidos.

En el texto de Alarcón (2010, pp. 2-5), una cita de *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, “La procesión del Señor de Pachacamilla adquirió idéntico sentido a aquellos ríos que van a dar a la mar que es el morir”; y, una aclaración del autor:

(...) este libro es el resultado de una investigación periodística, el autor no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía. Los nombres de los protagonistas de esta historia han sido cambiados con el firme propósito de no

perjudicarlos. Los lugares y las coordenadas de tiempo y espacio fueron modificados u omitidos. Las identidades de los testigos de los crímenes han sido protegidas: en algunos casos se ha descompuesto a una persona en dos o más seudónimos, o sumado a dos personas en uno solo.

Otra vez, vemos funcionando el entramado discursivo, la declaración sobre el origen de la información, la forma en que se consiguió y los propósitos de la investigación. Aquí también se produce el entrelazamiento con las vidas cotidianas y las prácticas. Desde sus inicios, aparece la mención al Señor de Pachacamilla. Esto marca el primer esbozo de la aparición del mundo andino, de sus habitantes, de sus mundos particulares, de las relaciones entre los mundos construidos y los que comienzan a construirse, con los mundos que construyen otros, de los mundos que construyen con otros, en su aquí y ahora.

En la introducción del texto de Hacher, también se esboza la aparición del mundo andino, entre esos encuentros que mencionamos al pasar, con Álvaro Mamani, figuran referencias al culto de los muertos, a las morenadas y a las fraternidades de danzas andinas.

Bettina Campuzano (2019, p. 161) propone, para entender estas narrativas, la noción de escrituras diaspóricas: "(...) producciones testimoniales que exigen a los lectores que puedan entrar y salir de categorías literarias (...) que se desplazan entre diversos registros, y que son urgentes y performativas". Esto no implica negar su filiación con el género crónica urbana, sino descentrarla como un texto híbrido para poner el acento en los diferentes mundos que se entretejen y yuxtaponen, "el literario, el etnográfico y el periodístico" y en su "carácter migrante".

En cuanto a los propios cronistas, Campuzano, también los considera migrantes, ya que, comienzan sus tareas como investigadores periodísticos y/o etnográficos, pero poco a poco se van involucrando con las personas y realidades que viven. Existe, además, una participación activa en el proceso de edición y publicación de las crónicas, y una preocupación estética: "el periodista se halla lejos de disimular sus intervenciones durante el proceso de edición (...) o de borrar las dificultades que posee el investigador, quien termina (...) empatizando e involucrándose en el mundo de los informantes)" (2019, p. 167).

Ese nivel de involucramiento del cronista lo lleva a cambiar su lugar, desde el afuera al adentro, de forastero a miembro de la comunidad, de observador a participante en las prácticas. Una situación que marca esto claramente, en SMQQT, es la del pedido

de padrino: "(...) el padrino forma parte de la composición andina (...) el cronista no solo adquiere responsabilidades y lazos (...) sino que se convierte en miembro de un ayllu o comunidad (...) estableciendo así relaciones de reciprocidad y solidaridad" (2019, p. 169).

Y aquí podemos trazar las zonas de contacto con los modos de conocer, de construir conocimientos, de construcciones de la mismidad y la otredad. Para conocer necesitamos sumergirnos en el mundo del otro, participar en sus prácticas, subjetivar hasta los objetos. Solo de esa manera podremos romper las fronteras de sentido que separan a los distintos sistemas mundos, podremos acceder, aunque no sea más que tangencialmente, a nuevos universos de sentidos, no a cosmovisiones, no a miradas desde afuera, sino a cosmopraxis, a modelos ontológicos de relaciones y prácticas. Esto nos permite dar paso al análisis particular de algunas prácticas que aparecen en ambas crónicas y realizarlo a partir de modelos ontológicos amerindios.

### **Ontología relacional y Cosmopraxis: comprender las prácticas sociales**

Las prácticas sociales relacionadas con el mundo andino, que aparecen en ambas crónicas, son numerosas, por lo que vamos a circunscribirnos a dos: el culto al Cristo Moreno de Pachacamilla, en SMQQT, y el día de los difuntos en SS.

Los conceptos de Ontología relacional y Cosmopraxis son elaborados por el antropólogo De Munster (2016, pp. 629-634) a partir de su trabajo con comunidades aymaras. En primer lugar, analiza lo social como: "prácticas y dinámicas de coparticipación a través de las cuales los humanos aprenden a relacionarse y se relacionan o conviven, no solamente con otros humanos sino con otros seres vivos e integrantes de la vida (...) y con otras líneas de vida" (pp. 629-630). Por lo tanto, "la ontología relacional estará referida al "estando vivos", que se caracteriza por las dinámicas relacionadoras que se producen entre sus integrantes (Cosas, seres, entornos, ambientes)". Por último, entenderá por Cosmopraxis: "Ambiente y organismo (humano u otro) participan de un mismo proceso (...) Si (...) dejamos prevalecer las prácticas culturales (...) (podremos comprender las) significaciones culturales y sociales que se generan constantemente y también los valores humanos asociados".

Las relaciones entre humanos y difuntos aparecen mencionadas varias veces en SS. Primero de manera breve, como al pasar, en la introducción: "(...) Según la tradición, el 2 de noviembre las almas vienen de visita para ver si sus deudos todavía las

recuerdan, y entonces hay que agasajarlas con oraciones, música, bebida y las comidas que les gustaban en vida (...)” (p. 10).

En otro momento, el cronista ya no será un simple espectador de esa costumbre de los otros, “de la comunidad boliviana”, sino que será un invitado a la celebración, con todo lo que esto implica en la dinámica de las relaciones que se entretajan entre los diversos existentes:

El fantasma de Juvelio Aguayo llegó de visita el 1° de noviembre (...) casi un año después de su asesinato. (...) La tumba de Juvelio -así llamaban a la instalación que ocupaba el centro de la escena- era un rectángulo de dos metros por tres de alto; una especie de aparador lleno de guirnaldas hechas con manzanas, mandarinas, habas y maíz inflado, todo enhebrado con hilo de matambre. También había velas, platos con comida, botellas de vino, vasos de cerveza, juguetes, flores, dos gallinas peladas y colgadas de las patas y muchos panes. Algunos tenían forma de niños, escaleras o animales. (...) (pp. 169-172).

De Munster analiza esta misma práctica de conmemorar a los muertos a partir de sus conceptos de ontología relacional y cosmopraxis:

(...) es la praxis visitante y conmemorativa, a inicios de noviembre, que permite a los miembros del grupo habilitarse de maneras concretas e intensamente sociales en el manejo de la sensibilidad ante las (...) “correspondencias vitales) que se van dando entre muertos, vivos, cosas e integrantes en general en, o que comúnmente se conoce como la Pachamama, la “dama del tiempo y del espacio”, además de importantes entes o presencias del cosmos y del ambiente (...) de lo que se ve estos dos días, se desprende que los muertos siguen siendo tratados-y muy concretamente visitados-como parientes, se los visita en sus casas/familias y en sus lugares de descanso. Descanso relativo, porque durante los tres primeros años, al menos durante esas semanas a fines de octubre y principios de noviembre, siguen haciéndose camino (thakhicjaña) en medio de ese mundo relacional con los vivos (2016, pp. 635-640).

La segunda práctica seleccionada es la del culto de El Señor de los Milagros. En SMQQT está presente desde el epígrafe con una cita de *En octubre no hay milagros*, de Oswaldo Reynoso; en el mismo nombre de esta villa imaginaria del Gran Buenos Aires y, dibujando un círculo perfecto, la narración culmina con la procesión del Cristo por los pasillos de Villa del Señor y el frenesí de violencia y muerte que llega a su punto culminante:

Apenas se deshicieron de la banda de Chaparro y de los paraguayos, los narcos peruanos necesitaron su propio altar en Villa del Señor. Semidesnudo y moreno, el Señor de los Milagros (...) enmarcaron en vidrio y decoraron con un collar de flores de plástico alrededor: la Virgen María y San Juan a los pies de la cruz: el padre celestial y la paloma del Espíritu Santo en lo alto. (...) (pp. 274-275).

Una de las primeras situaciones que me interesa destacar es la aparición de la reciprocidad como principio rector de las relaciones, en este caso, entre las personas. Esta reciprocidad es una categoría vacía o dual, que puede manifestarse de manera positiva o negativa. En la crónica, podemos encontrar ambas, la positiva en la ayuda y el cuidado mutuo que se brindan los habitantes de la comunidad, el preocuparse y ocuparse del que lo necesita, etc. Pero también la negativa: la venganza, devolver el mal recibido, la deshonra sufrida, la afrenta producida, cobrar sangre por sangre. De la misma manera que los paraguayos se vengaron del primer presidente de la villa, lo harán los Aranda con ellos, y es lo que desatará la masacre, cuando Teodoro Funes decida vengarse:

Teodoro Funes esperó ese día con los cálculos hechos, con las cuentas listas, con el capital, los recursos, los hombres, los fierros necesarios. No podía fallar (...) allí había quedado su honor mancillado (...) desprecio a Niki (...) le prohibió la circulación a uno de sus sobrinos (...) (pp. 288-289).

Otro aspecto que me interesa rescatar es la aparición, en esta práctica, de formas de relacionarse entre los diferentes existentes, emparentadas con las que aparecen en la práctica anterior, y en muchas de las que se producen en el mundo andino, sobre todo, las relacionadas con los/as santos/as en la Puna: el visitar; el preparar y compartir comidas y bebidas: la ornamentación de las figuras; la música como acompañamiento permanente, como un rezo, una oración ininterrumpida, una forma de comunicación hacia esos otros mundos; el baile; el sistema de cargos y la distribución de las tareas propias de la logística; la presencia de las rezadoras y cantoras; el peregrinaje, la procesión del/la santo/a, en este caso el Cristo, en una fecha determinada y el regreso a su lugar de descanso, a su altar, a su capilla:

(...) había puesto todo para que la procesión fuera un lujo (...) una banda musical (...) trompetas, clarinetes, oboe, tuba, platillos y tambor para el himno del santo con esa melodía que suena como la pesadumbre, arrastradas las sílabas de la adoración, bajo el grave sonido de los vientos (...) cocinado manjares (...) preparado altares (...) puesto sus mejores ropas (...) comprado cohetes (...)

pegado papeles plateados (...) vaciado el mercado de flores para preparar una alfombra de colores en la que el Señor sería depositado cuando todo terminara después de la procesión (...) el mundo andino es una cultura de fiesta en el que la música es tocada por su gente como un tributo al trabajo y a lo sagrado, en el que la devoción es hacia el santo patrono de turno, pero también a los cerros, el cóndor, las lagunas, la nieve, el sol (...) (pp. 278-280).

También, es muy importante la “relacionalidad” hacia adentro y hacia afuera, a veces la celebración parece cerrarse hacia la familia nuclear, para después abrirse a la familia ampliada con las que se mantiene distintos grados de pertenencia y, por último, a la comunidad en general. Y en esta organización familiar, la importancia de las jerarquías, de la correspondencia, el aprendizaje, el permanente entrecruzamiento de las distintas líneas de vida:

(...) cuando todo terminara, después de la procesión; ante la familia Aranda, sus vecinos, sus empleados, sus compadres y comadres, ante el jefe de los jefes (...) En la cabeza de la romería se acomodaron los sobrinos y cuñados, con las túnicas moradas puestas. La esposa de Marlon, Doña Mari, sus hermanas y sobrinas, tías y cuñadas, rezaban frente a la imagen del Señor. (...) en la casa de doña Mari se hizo el recuento; no había muertos en la familia, no había heridos entre los propios. Así que porque no retomar la procesión y agradecer al Señor de los Milagros que las balas enemigas hubieran fallado (...) (pp. 280-281).

Por último, nos interesa marcar, cómo desde sus inicios el culto al Cristo estuvo relacionado con los sectores populares, con las cofradías de esclavos negros, y cómo el poder de turno, la racionalidad colonial, desconfiaba profundamente de los sectores populares o marginales. En un principio, fueron perseguidos tanto por el gobierno colonial, como por el arzobispo de Lima, que veía en esas prácticas, alejadas de lo establecido, rastros de paganismo:

Los negros de las cofradías (...) comenzaron a llegar al muro con velas y ritmos africanos cada viernes al anochecer. A los tambores pronto se le sumaron cajones, arpas, vihuelas y cantos que trajeron el frenesí de la pasión religiosa y el aguardiente. El gobierno colonial recelaba de las reuniones de las cofradías; estaba convencido que los negros se juntaban para tramocar crímenes y rebeliones, y que con la excusa del culto católico se desataba la fiesta pagana (...) un viernes de bulla dos escuadrones de soldados precedidos por un representante del arzobispo de Lima, llegaron para reprimir y cerrar el culto. Entraron en el lugar con

malos modos y desalojaron el espacio alrededor de la imagen del Cristo. El jefe de la tropa mandó a cubrir el muro con cal. El primero de los que lo quiso hacer fue un indígena, pero apenas subió la mano para empuñar la brocha le dieron convulsiones. Al siguiente le sobrevino un mareo, y el soldado que lo intentó por última vez dijo notar el brillo de la corona de Cristo y desistió. (...) sus fieles vociferaron y escupieron a la soldadesca. A la furia popular le siguió una tormenta de rayos y truenos tan fuerte que hizo retroceder a los censores del Virrey (pp. 275-276).

Aparece, otra vez, la corporalidad, la presencia efectiva, en el aquí y el ahora, tiempo y espacio. Para la concepción del mundo andino los santos y las figuras poderosas solo pueden actuar en el mundo con su presencia, deben manifestarse a través de signos y señales de poder. Pero, en este caso en particular, son rayos y truenos, y es el poder de controlar los terremotos, no son cualquier signo y menos para el mundo andino:

(...) en 1613 (...) el indio Santa Cruz Pachacuty (...) obligado a relatar las creencias de sus abuelos (...) hace un dibujo del mundo en el que aparece la humanidad en el Pacha de aquí (aka/kay) representada por una pareja humana (...) Lo humano parece asediado por los elementos adversos como el rayo, el granizo, las aguas y la tierra (...) el trueno es el intermediario entre lo celestial y lo demoniaco (...)" (Vilca, 2000b, pp. 1-2).

María Rostworowski<sup>3</sup> sostiene que existe una relación entre el dios Pachacamac y el culto al Señor de los Milagros:

Pachacamac y su santuario, la huaca más importante de la costa central, cuyo culto se había extendido por toda la zona andina durante el último milenio antes de la conquista española (...) continuó ejerciendo un lugar en la imaginación costera en el período colonial y (...) se puede conectar con el culto al Señor de los Milagros que se desarrolló en la Lima del siglo XVII en torno a una pintura del Cristo crucificado.

Rostworowski (1992) realiza su análisis a partir del rastreo del culto a Pachacamac, el Señor de la noche o Señor de los temblores, para las Yungas, por medio de: mitos, leyendas, estudios arqueológicos, crónicas de la Conquista. Este análisis de varios mitos prehispánicos de diversas zonas del Perú le permite demostrar la enorme

---

<sup>3</sup> Citada por Hill Boone, Cummins, en *Native Traditions in the Postconquest World*. 1988, p. 345.



popularidad que tuvo el dios Pachacamac, llegando a reemplazar al dios Sol en algunos casos. Sus estudios sobre el santuario del dios le permiten afirmar que este centro de adoración habría sobrevivido la llegada de los Incas gracias al miedo que infundían sus poderes:

La conquista inca fue un duro golpe para el esplendor del santuario de Pachacamac. Sin embargo, el temor a los movimientos sísmicos y el gran prestigio del oráculo permitió la permanencia de su culto a pesar de las vicisitudes de los siglos transcurridos (p. 103).

Con el pasar de los años, a estos mitos costeños de origen andino, se les sumarían las creencias de los esclavos negros llegados con la conquista española:

Cuando temblaba la tierra, los naturales de Pachacamac imploraban a su antigua huaca cuyo principal atributo era dominar las ondas sísmicas. Es comprensible que los negros esclavos, ante los movimientos telúricos, se uniesen a los indígenas en sus súplicas (...). Al disminuir y casi desaparecer los antiguos pobladores de los valles de la costa central, los negros quedaron como los herederos de aquellas creencias de la yunga (p. 132).

Si bien, la historiadora peruana utiliza el concepto de sincretismo para explicar esta transfiguración, o continuidad del culto del dios Pachacamac en el Cristo de los temblores, creo que sería más adecuado explorar la idea de prácticas de resistencia por parte de los conquistados, negros e indígenas, y su dislocación, a partir de la misma, de los sentidos que el Cristo católico portaba:

La evangelización ha superpuesto los seres poderosos cristianos a las huacas locales y en el calendario las fiestas andinas son colonizadas por los santos y vírgenes. Las formas de colonización y resistencias a esta imposición han sido largamente debatidas; si los andinos han comprendido, o no, el mensaje evangelizador y si han logrado asimilarlo para sus propios fines, o se han alienado a él (Vilca, 2020b, p. 8).

Para cerrar, volviendo a SMQQT, el Cristo ha regresado a su altar, a su capilla, donde descansará hasta el siguiente año, al siguiente ciclo, mientras los existentes seguirán tejiendo sus relaciones, entrelazando sus líneas de vida, naciendo, creciendo, enseñando, aprendiendo, muriendo:

Sin música ni bailarines, llevado en andas por algunos sobrinos del capo y seguido por un grupo de mujeres, el Cristo de las Maravillas (...) llegó al sitio que le habían

preparado para que descansara al final de la peregrinación. En la canchita de los paraguayos, allí donde la sangre de los jefes peruanos que antecedieron a Marlon había sido derramada, doña Mari y sus hijas, con la ayuda de la soldadesca, habían armado una alfombra con flores (...). El cuerpo herido del Cristo, su corona dorada, se bamboleó por última vez y, lento, con la suavidad de los penitentes, consolado por la voz de las mujeres que cantaban su himno, descendió a la tierra (pp. 294-295).

En definitiva, hemos analizado dos prácticas de las numerosas que aparecen en SS y SMQQT: el culto y conmemoración de las almas nuevas, por un lado, y al Señor de los Milagros, por otro. Este análisis de las relaciones se realiza mediante la aplicación de una ontología relacional y una cosmopraxis. Es decir, cómo se produce el entrecruzamiento de las líneas de vida, de los caminos, de los diversos existentes.

### **Conclusión**

El dinámico y siempre inestable proceso de construir alteridades va acompañado, al mismo tiempo, de la construcción de la mismidad, una y otra son inseparables, muchas veces constituyen relaciones especulares. En ese recorrido, de conocer al otro el resultado es muy distinto según qué modelos ontológicos y epistemológicos se apliquen. No es lo mismo realizar un análisis considerando al otro como sujeto que como objeto. Tampoco es lo mismo considerarlo como inferior culturalmente que como otro con otras prácticas, otros puntos de vista, y otras formas de relacionarse con los diferentes existentes. Cada grupo humano construye sus mundos propios, y los mismos están completos y llenos de sentidos. Mundos otros, sentidos otros, prácticas otras. Ni mejores ni peores, solo diferentes.

En los dos textos, hemos analizado esas fronteras de sentidos y prácticas que se producen entre estos diferentes mundos. Como las prácticas, las subjetividades, las corporalidades, se yuxtaponen, se comunican, se influyen entre sí. Permanentemente, lo indígena, lo popular y lo mestizo se filtran por los intersticios de nuestras urbes, de nuestras certezas, de nuestra modernidad. Desde rincones olvidados de nosotros mismos, reaparece lo negado, los dioses, los demonios, los muertos. A través de las prácticas seleccionadas para el análisis, la conmemoración de las almas nuevas, y el culto al Señor de los Milagros podemos adentrarnos en la ontología andina: la forma en que se tejen las relaciones entre los diversos existentes, entre los humanos y los seres poderosos, las relaciones de reciprocidad y correspondencia, que implican siempre una dualidad (criar y ser criado, comer y ser comido, entre otras). Cómo se

entrelazan los caminos, las líneas de vida de humanos, animales, dioses, seres poderosos, muertos, demonios. Como esas líneas se han cruzado en el pasado, se cruzan en el presente y seguirán haciéndolo en el futuro.

### **Bibliografía**

- Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Canpuzano, B. (2019). Escrituras diaspóricas y migrantes trasandinos en la crónica urbana argentina. *Lengua y Lingüística* N° 40, 159-183.
- Descola, P. y Tola, F. (2018). *¿Existe la naturaleza?: un enfoque antropológico*. Buenos Aires: Libros del CCK.
- Hill Boone, E. y Cummins, T. (Eds.) (1988). *Native Traditions in the Postconquest World*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Trustees for Harvard University Washington, D.C.
- Hacher, S. (2011). *Sangre salada. Una feria en los márgenes*. Buenos Aires: Marea.
- Kusch, R. (S/D). *Hombres, porteños y dioses*. Colección identidad Nacional. Secretaria de Cultura de la Nación en coproducción con editorial Biblos. Buenos Aires.
- Lapolla, A. J. (2005). La Patria Grande perdida. El Congreso de Tucumán y el proyecto del Rey Inca de Belgrano, San Martín y Güemes. *Revista El Historiador*. (9 de julio). Disponible en [www.elhistoriador.com.ar](http://www.elhistoriador.com.ar) (consultada el 23 de mayo de 2021).
- Munster De, K. (2016). Ontología relacional y Cosmopraxis desde los Andes, Visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungura*, Revista de Antropología chilena. Volumen 48. N° 4. Publicado en línea en 2016. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000030>
- Rostworowski, M. (1992). *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Instituto de Estudios Peruanos. Perú. Disponible en <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/publicacion-la-semana-pachacamac-senor-los-milagros-maria-rostworowski/>
- Vilca, M. (2020a). Espacialidades intensas en el sur de los Andes. Saberes “hedientos” entre encantos y diablos. *Intersticios*. Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en [www.revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index](http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index)
- (2020b). “El pensamiento situado como fundamento de las intervenciones pedagógicas. Lecturas y reflexiones sobre Rodolfo Kusch y sus aportes al pensamiento ambiental latinoamericano”. Diplomatura Educación y

pensamiento ambiental latinoamericano. Taller 1, Dossier. S/D. Universidad Nacional de Santiago del Estero. PDF.

## **Exilio, silencio, soledad... mujeres en *Aves exóticas* de Reina Roffé**

Martha Barboza

Sede Regional Tartagal-UNSa.

[mbarboza05@gmail.com](mailto:mbarboza05@gmail.com)

Palabras clave: mujer, desterritorialización, exilio, subjetividad

Key words: woman, deterritorialization, exile, subjectivity

### **Resumen**

La narrativa hispanoamericana, en su diversidad e hibridación genérico-discursiva, ha dado lugar, desde la década del noventa en adelante, a relatos que se caracterizan y destacan por la apertura de espacios heterogéneos donde entran en juego cuestiones como la representación/construcción de realidades y sujetos, la relación ficción/realidad, entre otras. No obstante, más allá de las reformulaciones que surgen de estos "nuevos" textos narrativos, la narración literaria como tal subyace en todos ellos, pues todo relato cobra cuerpo y existencia a través de una historia y ésta solo existe por el relato. *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* (2003) de Reina Roffé es, precisamente, uno de esos textos que, sin abandonar totalmente las convenciones formales del género, narra cinco historias de mujeres comunes, dislocadas, excéntricas, con respecto a esa cápsula tediosa y anónima en la que la vida cotidiana las encierra. Conforman un corpus de relatos en los que estas mujeres experimentan una (auto)exclusión determinada por un contexto socio-familiar y político, que con "naturalidad" las condena al aislamiento, la soledad, el silencio explícitamente elegido e implícitamente impuesto a través de la indiferencia y la marginación.

El presente trabajo se plantea como hipótesis la configuración ex-céntrica de las protagonistas de estos cuentos, construida a partir de un punto común de anclaje en el que las dislocaciones espacio-temporales y subjetivas generan el efecto de desestabilizar el presente de cada una de ellas. Se buscará establecer de qué modo el exilio, la migración y el nomadismo, a través de un juego de superposiciones y entrecruzamientos determinan el presente de cada una (Braidotti 1994: 61). Ello teniendo en cuenta que se trata de mujeres desterritorializadas, no solo de sus espacios físicos de pertenencia, sino también de una subjetividad que sienten ajena y extraña. Proceso que las obliga a desplazamientos o nomadismos para intentar una reterritorialización, esto es, construir un territorio otro para sí que las expone a cada una en su condición de *rara avis*.

### **Abstract**

The Hispanic American narrative, in its diversity and generic-discursive hybridization, has given rise, from the 1990s onwards, to stories that are characterized and highlighted by the opening of heterogeneous spaces where issues such as the representation/construction of realities and subjects, the fiction/reality relationship, among others, come into play. However, beyond the reformulations that emerge from these "new" narrative texts, the literary narration as such underlies all of them, since every story takes on body and existence through a story and this only exists through the story. *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* (2003) by Reina Roffé is precisely one of those texts that, without totally abandoning the formal conventions of the genre, narrates five stories of common, dislocated,

eccentric women, with respect to that tedious and anonymous capsule in which daily life encloses them. They form a corpus of stories in which these women experience a (self) exclusion determined by a socio-familial and political context, which "naturally" condemns them to isolation, loneliness, silence explicitly chosen and implicitly imposed through the indifference and marginalization.

This paper hypothesizes the ex-centric configuration of the protagonists of these stories, built from a common anchor point in which the spatio-temporal and subjective dislocations generate the effect of destabilizing the present of each one of them. It will seek to establish how exile, migration and nomadism, through a game of overlapping and intertwining, determine the present of each one (Braidotti 1994: 61). This taking into account that these are deterritorialized women, not only from their physical spaces of belonging, but also from a subjectivity that they feel alien and strange. Process that forces them to displacements or nomadisms in order to attempt a reterritorialization, that is, to build a different territory for themselves, which exposes each one of them in their condition of *rara avis*.

*Ellas, tan raras, tan extrañas, tan excéntricas (...) tan ellas.*

Gran parte de los intelectuales y estudiosos de la literatura hispanoamericana coinciden en situar, en la década del noventa, el momento en que comienzan a alcanzar mayor visibilidad y presencia producciones que escapan a los moldes y convenciones con los que la tradición literaria suele clasificarlas. Surge así la pregunta del debate: ¿cómo nombrar o clasificar (si es que esto último se puede hacer) a estas *formas otras* de hacer literatura, sobre todo, cuando rótulos como novela, cuento o poesía, cada uno con su propio peso, conviven con esos otros discursos considerados "inclasificables"? ¿"Nueva literatura" (aunque ninguna lo es de manera absoluta)? ¿Literaturas postautónomas? ¿Transliteratura? ¿Literatura posmoderna? ¿Literaturas posnacionales? Lo cierto es que nuestra literatura, particularmente la narrativa, se encuentra atravesando un proceso de transformación identitaria (¿o crisis?) en el que los límites territoriales de los géneros literarios canónicos son continuamente transgredidos, ignorados, aunque nunca totalmente borrados por la diversidad y la hibridación, dando lugar a espacios narrativos heterogéneos. Se generan, de ese modo, relatos en cuyas tramas entran en juego una diversidad de temáticas y cuestiones como la representación/construcción de realidades y sujetos, la relación ficción/realidad, la dialéctica tiempo/espacio, entre otras. Nación y sociedad, esos dos grandes ejes de la modernidad alrededor de los cuales giraba toda representación sociodiscursiva, tienden a ser borrados o desplazados, por las ideas de éxodo, migraciones, nomadismos y transversalidades, que se han convertido en principios

constructivos en muchas de las narraciones contemporáneas; y los binarismos ideológicos, dominantes del pensamiento hegemónico occidental, se someten a procesos de fusiones y multiplicaciones (Ludmer, 2013).

Todo es ficción y todo es realidad: el nuevo régimen cambia el estatuto de la ficción y la noción misma de realidad en literatura, que deja de ser meramente una “realidad histórica” (...) y se hace puro presente y pura “realidad cotidiana”: una categoría capitalista y tecnológica. Dicho de otro modo, la realidad histórica pierde el estatuto absoluto de realidad que tenía en los años sesenta y ochenta cuando Historia se escribía con mayúscula (s/d).

Cumplen aquí un papel esencial los márgenes del sistema discursivo de una época, esto es, la periferia de los sectores reconocidos como legítimos y cuyos discursos, provistos de aceptabilidades y eficacia social, habían ejercido su rol dominante en la producción de agencias socioculturales. Con el advenimiento de la posmodernidad, el orden hegemónico, sus modelos discursivos y mecanismos de legitimación han ido perdiendo su eficacia social y pública. Situación que se proyecta en el campo de la producción literaria y cultural, donde los principios binarios que regían la ficción realista (tabúes y censuras universales, fobias y exclusiones de todo tipo) son desplazados por otros realismos que dan cuenta, a través de sus tramas narrativas de otras ficciones realistas, articuladas como espacios de enunciación para lo impensable o lo “aún-no-dicho”. Textos, tramas, historias se convierten ahora en “(...) esos puntos donde la red de las mallas sociodiscursivas se deshace y donde, a través del agujero, uno cree ver aparecer una lógica ‘otra’” (Angenot, 1998, p. 31).

Sin embargo, esa lógica “otra” no se asienta sobre sólidos pilares también lógicos; por el contrario, es una lógica de lo transitorio, de lo fugaz y débil. Y la literatura que se genera en este supuesto “nuevo estado de cosas”, se caracteriza por ser también móvil, flotante, transfronteriza, nómada, híbrida. Es una literatura que se ubica, según Masiello (2012), “en los bordes del cráter”, porque después de la gran debacle mundial o global, los sujetos que la sobreviven examinan su soledad, la ausencia de sentido, la posesión de un cuerpo que se siente, pero que no alcanza a sentir la experiencia de lo vivido. Estamos

en una literatura de particular inflexión donde predominan los personajes anónimos, el viaje incansable de los exiliados, donde nos cruzamos con un maremoto de sujetos nómades que pasan por paisajes baldíos. A menudo se ofrecen historias del cruce de fronteras, pero también se escribe sobre el tedio, la

acidia, la incapacidad de uno de actuar en el mundo real, en la casa, en el barrio o, más aún, en el propio país. Estamos ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente (...) nadie puede hablar de verdades absolutas ni de posturas éticas apropiadas, así como tampoco aferrarse con firmeza a esos hilos de la historia que necesitamos para mantenernos enteros (p. 82).

Narrativas de la disidencia, de la fragmentación, de la (trans)desterritorialización, ponen en crisis el sentido de pertenencia y de las pretendidas identidades homogéneas, y construyen otras realidades con fronteras borradas, en las que domina, según Aínsa (2010), el nomadismo de sujetos que aspiran a “estar en otro lugar”, a “salir de sí mismos” y con una secreta nostalgia por el mundo perdido de los orígenes. En este sentido, la narración literaria, particularmente la novela y el cuento, parecen haber ido perdiendo no terreno, sino aquellos rasgos formales que, desde su histórica configuración genérica, se habían mantenido inmutables y acorazados dentro del campo clasificatorio establecido. Nos encontramos ahora con textos experimentales en los que interactúan diversas formas discursivo-narrativas (novela, crónica, (auto)biografía, diario, memorias, testimonio, etc.) que evidencian la necesidad de exhibir y escribir más allá de las tradicionales pautas formales, pero sin abandonarlas totalmente. Son textos en los que la construcción-deconstrucción mutua entre sujeto, tiempo y espacio propicia itinerarios de lecturas múltiples y diversificadas, donde las identidades se fisuran y desmarcan de los condicionamientos hegemónicos. Voces y escrituras nómadas, diaspóricas, entran y salen de estas estructuras amorfas y permiten introducir y examinar temáticas alejadas, extópicas, con respecto a las producciones canónicas para abordar implícita o explícitamente cuestiones como la homosexualidad, el crimen, el narcotráfico, la memoria, la fragmentación sociocultural del espacio, las migraciones, el feminismo, las crisis de identidades, entre otras. En este contexto de nuevos lenguajes narrativos, de diálogos sin filtros y sin límites temático-discursivos, la narrativa femenina hispanoamericana, de precaria y poco valorada existencia hasta ese momento, encuentra el espacio propicio para dar rienda suelta a años de silencio y marginación impuestos por una cultura hegemónica y patriarcal. Así, Orecchia Havas (2014) señala que el incremento de publicaciones literarias, artísticas y ensayísticas se produce a la par del rescate y revaloración de obras de escritoras de épocas pasadas como las de las viajeras y poetas del XIX, las



poetas audaces del modernismo tardío, las artistas originales o moderadamente excéntricas del XX, las “diferentes” por su ascendencia, su sexualidad o su lengua. En nuestro país, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela, Angélica Gorodischer, Griselda Gambaro, Libertad Demitrópulos, Sylvia Molloy, Matilde Sánchez, Esther Cross, Reina Roffé son las que abren y marcan el camino con narraciones que buscan construir subjetividades diferentes e indagar sobre los imaginarios actuales que definen las nuevas representaciones de los sujetos femeninos. Autoras, personajes, narradoras, sin límites ni sujeciones, salen y entran del mundo de la ficción, buscando nuevos y diferentes modos de “inventarse a sí mismas”<sup>1</sup>.

En este trabajo, nos detendremos en Reina Roffé, una de esas voces “precursoras” de la narrativa argentina de los últimos años, cuya novela *Monte de Venus* (1976), con su protagonista lesbiana, pone en cuestión códigos socioculturales establecidos que construyen identidades y sujetos según una gramática heterosexual establecida. En 2003, publica *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras*, libro que reeditará, en 2011, con el título de *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras y uno más* (“La madre de Mary Shelley”)<sup>2</sup>. En esta ocasión, nuestro análisis se centrará en la primera edición cuyo título anuncia explícitamente su adscripción al género cuento y a las protagonistas de las historias: “mujeres raras”, es decir, mujeres que no responden a los patrones comunes esperables.

“Convertir el desierto”, “Aves exóticas”, “La noche en blanco”, “Línea de flotación” y “El rufián melancólico”, conforman un corpus de relatos en los que las mujeres experimentan una (auto)exclusión determinada por un contexto socio-familiar y político, que con “naturalidad” las condena al aislamiento, la soledad, el silencio explícitamente elegido e implícitamente impuesto por ese contexto, a través de la indiferencia y la marginación. “Aves exóticas” refiere metafóricamente a “mujeres raras”, ambos enunciados expresados en el título del libro como para reafirmar este rasgo o condición de las protagonistas. Ahora bien, “aves exóticas” significa, en el campo de la biología,

---

<sup>1</sup> Posta que será tomada luego por escritoras como Leila Guerriero, María Moreno, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Cristina Civalé, Mariana Enríquez, entre otras.

<sup>2</sup> En la primera edición, las piezas narrativas, fragmentos de mujeres y sus historias, se presentan como independientes, no desconectadas. En la segunda edición, aparece el “y uno más” como ese fragmento, ese pedazo que faltaba, ese eje rector que representa la figura de la madre, estableciendo así la conjunción que articula, más bien costura, el resto de las piezas. Y las aves exóticas que volaban perdidas, silenciosas y solitarias terminan reunidas en la figura monstruosa de Frankenstein.

toda aquella especie animal o vegetal que se encuentra en un ambiente distinto de aquel que es su entorno natural. Las especies exóticas suelen constituir un problema ambiental, pues generan desequilibrios ecológicos al trastocar el normal desarrollo de la vida allí donde son introducidas (Significados.com).

Entonces, las mujeres que protagonizan las historias narradas se configuran en esa dirección de sentido, pues se representan como dislocadas, excéntricas, con respecto a esa cápsula tediosa y anónima en la que la vida cotidiana las encierra y a un sistema en el que no se reconocen.

¿En qué reside la rareza de estas mujeres? En “Convertir el desierto”, María R., única sobreviviente de su familia, condenada al exilio por la última dictadura militar, vive, desde hace veinte años, en Madrid, tramando un crimen de venganza que nunca concretará. El recorrido en tren, hacia el pueblo donde reside quien la condenó al desierto en el que vive, le permite también hacer otro viaje, el de la memoria que la conduce al miedo, a la oscuridad, a los hechos que la llevaron al espacio ajeno, al desierto de la soledad, el silencio y a un estatismo que solo la lleva a la nada: “María R. solo veía el desierto. Sentía que así era su vida en los últimos años: un paisaje de estepa sin horizonte, un territorio desolado que una vez había recorrido al otro lado del océano” (Roffé, 2005, p. 6). Solo el arte, “con la gota de rocío de la gracia”, al que la acerca su ocasional compañero de viaje, un viejo pintor argentino, podrá convertir el desierto de su soledad y hacerla desistir de su venganza:

Necesitó pensar en la aridez de los veinte años de exilio, en la convivencia sórdida con el fantasma de aquel hombre (...) Las formas arracimadas de las pinturas del viejo se interpusieron, volvió a conmovérle esa danza de figuras rindiéndole culto al espacio, fracturando el vacío (Roffé, 2003, p. 11).

María se configura como sujeto de exilio, atravesada por el sentimiento de pérdida de todo aquello que representaba su lugar de pertenencia (su país de origen y su familia). Un origen y un pasado que tienen el efecto de desestabilizar su presente, de impedir su reterritorialización. La oscuridad, el miedo y la soledad circunscriben ese espacio otro y ajeno que es vivido como una condena a permanecer en el desierto. La fisura de la desértica escenografía que ha construido para sí es producida por Joaquín Brais y sus pinturas y para quien lo sublima del arte y su permanente búsqueda de luz en las cosas, le abren a María la posibilidad de convertir su desierto.

La historia de la Tía Reche, la protagonista de “Aves exóticas”, es la más extraña y ex-céntrica de todas. A partir de retazos recogidos de las diferentes versiones sobre su vida, que no explican los motivos de su “rareza”, la narradora, su sobrina, construye su propia versión, e investida en la primera persona, la recuerda como una mujer nómada, melancólica, invisible a los ojos de los demás:

Al evocarla, me resulta difícil atribuirle exclusivamente a su aspecto de nómada - siempre estaba como en otra parte- la melancolía permanente que exhalaba. De ninguna de las versiones sobre ella se desprende una causa que justificara su ausencia, el encierro en sí misma que la convirtió en invisible para los demás (*Ibidem*, p. 12).

Tía Reche, una mujer nacida hacia 1925, es la típica “rara” de la familia; ha dedicado toda su vida al aprendizaje para convertirse en invisible, para negarse a la palabra y sumirse en la soledad, a pesar de sus escasos intentos fallidos por integrarse a ese otro mundo al que no pertenece. Ha cumplido rigurosamente los mandatos familiares, sociales y religiosos, como obtener altas calificaciones en la escuela, atender estrictamente la orden paterna en las ceremonias religiosas o desempeñarse, más que eficientemente, en su trabajo. Sin embargo, estas acciones solo sirvieron para alimentar su mutismo, su soledad, su necesidad de huir de una vida cuyos valores no entendía, pues eran opuestos a los suyos:

Las maestras de la escuela solían calificarla con notas altas, pero decían que era como una prolongación del banco de clase: apagada, quieta, cumpliendo con el presente obligatorio. (...)

Cumplía y sé que cumplió rigurosamente con el encargo de cada viernes al amanecer, en el pueblo. (...) Allí, pocas veces reunían a tiempo diez hombres, número imprescindible para que el rabino diera comienzo a la ceremonia. Tía Reche tenía designado salir en busca de los que faltaran. Ella no entendía esta ley, y aunque intuyo su indignación por el hecho de que las mujeres no contaran, estoy convencida de que se tomó seriamente su tarea semanal (*Ibidem*, p. 13).

Hubo un tiempo en que quiso vivir a semejanza de sus semejantes. Buscó un empleo y rogó a sus padres le permitieran trabajar fuera de casa.

En la oficina realizaba su labor y la de dos o tres compañeros (*Ibidem*, p. 15).

El desplazamiento geográfico, vivido en el viaje familiar de su pueblo natal a Buenos Aires, y su propio nomadismo interior la consolidan como “la mujer rara”, encerrándola

en sí misma haciéndola invisible y ausente para los otros, pues no encaja en lo establecido como una forma “normal” de vida. Comportamiento que genera en quienes la rodean diferentes actitudes: de respeto o intimidación en los hombres, de desprecio en la madre, prepotencia, intolerancia o egoísmo en otros/as:

Tal vez en la sutileza de sus formas y de su fondo existía un matiz disuasorio que intimidaba a los hombres, impedía el acercamiento, disolvía la incitación. Aquellos que acaso, hubiesen querido tenerla, pronto cambiaban el deseo por el respeto. Todo la tocaba e imprimía su marca a golpe de tralla: la ferocidad de su madre acusándola de ser un trozo de carne (...) (*Ibidem*, p. 14).

Cuando se le presenta la posibilidad del escape motivada por una situación de violencia que experimenta en el ámbito familiar, la misma queda trunca, a medio camino, para regresar a su estado de mutismo y aislamiento:

La discusión se había iniciado en el fondo, quizás en la cocina, epicentro de las pequeñas y grandes violencias cotidianas. Medieron unas cuantas palabras y unos pocos gritos.

-Me voy para siempre.

Tía Reche se precipitó en dirección al pasillo y comenzó a correr hacia las escaleras. Al fin huía de la casa y de sí misma (*Ibidem*, p. 12).

El segundo de vacilación fue decisivo. Era mejor permanecer con los suyos que arriesgarse a vivir entre desconocidos, pensó tal vez. La soledad familiar suele tener un tono menos desolador que la del exilio (...). (*Ibidem*, p. 16).

Su resistencia a la palabra contribuye al fortalecimiento de su invisibilidad y de ese mundo que ha creado para sí y que solo ella habita. Sin voz se vuelve inexistente como sujeto social: su naturaleza yerma, desértica constituye la marca de su propia derrota.

Buenos Aires, 1981, dictadura militar, una joven madre secuestrada y desaparecida, una niña huérfana y una solitaria vieja francesa, que habitan en sendos departamentos, constituyen el contexto y los personajes del cuento “La noche blanca”:

La mujer del A los había visto llegar. Casi siempre lo hacían a la medianoche, no a esa casa de departamentos, sino a cualquiera, en cualquier barrio, en cualquier parte de la ciudad. Solo aquellos que eran buscados, a veces los veían llegar, los demás no querían ver ni oír nada.

La mujer debió albergar alguna esperanza, pues lo que dijo, cuando la vieja le abrió la puerta fue:

-Pase lo que pase, no salga, no llame a nadie. Quédese con la nena nada más por esta noche (*Ibidem*, p. 17).

El violento suceso que estas mujeres viven, durante una noche, activa los recuerdos de otros hechos similares protagonizados por la vieja, en la Francia de la Segunda Guerra Mundial. Dos desplazamientos físicos breves: el de la madre hacia un viaje sin retorno y el de la niña al departamento de la vieja, son los que derivarán en aquellos que se producen por la evocación. Es la memoria la que viaja entre un pasado y un presente que se unen en las soledades y pérdidas compartidas por la vieja y la niña. Dos mundos, dos historias, confluyen, con sus dos extremos (vejez/niñez), en un mismo momento de guerra despiadada, con iguales mecanismos de persecución, tortura y muerte:

-Si esto no es una guerra... -murmuró la vieja evaluando la situación (...) (*Ibidem*, p. 18).

(...) Aquellos alemanes olían a tabaco inglés, limpios, blancos, con sus trajes perfectos y sus botas de cuero reluciente. ¿Dónde la habían llevado primero? Tenía los recuerdos superpuestos. Quizá a la rue des Saussaies, allí interrogaban, allí la Gestapo sumergía a las mujeres en una bañera antes y después de las preguntas, eran tan pulcros (*Ibidem*, p. 20).

El exilio obligado, la necesidad de huir de la guerra y de sí misma la llevan a peregrinar por distintos países sin un rumbo definido, sin un horizonte claro hasta llegar e instalarse en Buenos Aires, no por elección, sino “por cansancio, por pereza, por el ancho océano entre una orilla y otra, se afincó (...) en esa ciudad del cono sur que se parecía a París, que empezaba a dolerle como París en guerra” (*Ibidem*, p. 21). Esa otra vida que había construido para sí, “sin tiempos, sin fugas”, en el encierro del departamento y de sí misma, es interrumpida por un presente y por una niña que la sacan de ese simulacro de mujer en el que había permanecido hasta ese momento. Atravesada por una realidad que no le pertenece, más allá de las similitudes con su pasado, la invade la necesidad y la idea de retorno a su punto de origen, de una nueva fuga.

En “Línea de flotación”, la protagonista es Teresa, una adolescente que, luego de la muerte de su madre, siguiendo el tradicional mandato patriarcal, se convierte en su sustituta, pues debe hacerse cargo de la casa y de la familia (padre y hermanos), además de estudiar:

Llevaba cinco de sus diecisiete años levantándose a la seis de la mañana. Desde que había muerto su madre, el día era eterno para ella: recogía la casa, despertaba a los hermanos pequeños, les daba el desayuno, preparaba la tartera con el almuerzo del padre y, después de bregar con los platos y tazas, camas y ropa de la familia completa, tiraba de sus hermanos que, de mala gana, corrían con ella hacia el colegio (*Ibíd*em, p. 26).

Su vida transcurre en un ambiente donde es sometida a la violencia machista del padre, al acoso permanente de su ayudante, que frecuenta la casa, al maltrato de sus profesores en la escuela. Sus únicos momentos de evasión y sosiego se producen durante el viaje en tren, que la transporta también a los recuerdos de la madre y al deseo de viajar hacia el mar y allí flotar, lejos de ese mundo de gritos y agresiones:

El día menos pensado tomaría un tren de largo recorrido y se instalaría en el pueblo de su madre, lejos de todo lo que la hería tanto y cerca de la mar, que aún no conocía. Allí había una línea de flotación, una boya natural, el remanso silencioso en el que se mecía su madre (*Ibíd*em, p. 29).

Una similar situación a la de su casa se repite cuando ingresa en un bar y se ve obligada a escuchar el agresivo y denigrante discurso contra los adolescentes que profiere, casi a los gritos, un hombre, apoyado en la barra, de espaldas a ella. Nadie la ve, nadie se percata de su presencia como mujer adolescente que se siente injustamente atacada por el discurso de un sujeto que ni siquiera la conoce y que, como su padre, no deja de vociferar. Ella, en sus pensamientos, que fluyen como un monólogo interior, se siente provocada, pues se considera a sí misma ajena a ese patrón común con el que suelen ser identificados sus pares: "(...) no creía tener labios colgantes, es decir, cara de idiota, ni tampoco un montón de granos (...) además, no era adicta a nada; en ocasiones solo al chocolate y a la coca cola, pero esos eran vicios menores, se dijo" (*Ibíd*em, p. 28). Y la ira que viene acumulando, no solo por el momento que está padeciendo, estalla con la misma violencia discursiva del hombre del bar, pero sin palabras: un único acto destructivo que la hará salir de su estado de sometimiento. Solo así los otros se percatan de su presencia:

-Pues sí, señor, que con solo figurarme esas jetas con el labio colgando sobre la barbilla...-pero no pudo terminar, se lo impidió un estallido, la rotura estrepitosa del mural de espejo, donde fue a dar la palanqueta que, con errónea puntería, le arrojó Teresa.

Sintió ese dolor, ese fuego, mientras el castrado la miraba como si la hubiese visto por primera vez y ella juraba para sus adentros, por su sagrada madre, que nunca más permitirá que la insultaran o le pusieran la mano encima (*Ibíd.*, pp. 31-32).

Teresa, ave exótica y adolescente, vive y se desplaza en la cotidianidad de un mundo violento que repudia y que la ha llevado a construir una subjetividad descentrada, exótica a ese sistema, un lugar otro que está dispuesta a defenderlo.

“El rufián melancólico” es el único cuento cuyo título hace referencia a un personaje masculino (Fernández), que así es nombrado por la protagonista debido a las similitudes que éste presenta con el personaje arltiano:

Empecé a llamarlo el Rufián Melancólico por las ojeras, que el personaje de Arlt no tiene, también por cierto tono de amargura y fatalismo con el que pronunciaba sus palabras incomprensibles. Su aspecto taciturno, de hombre profundamente aburrido, hizo lo demás. (...) Como el Rufián de la novela, Fernández apoyaba su mejilla, *su azulada mejilla*, en tres dedos y levantaba una ceja fingiendo escuchar al que hablaba (*Ibíd.*, pp. 37-38).

Silvia, la protagonista y narradora del relato, es una periodista que vive y trabaja en un periódico reconocido de Buenos Aires. Se reconoce a sí misma como una mujer pasiva, cómoda, entregada totalmente a quienes deciden por ella. A través de un amigo, conoce a Fernández quien la convence para emigrar a Madrid, donde supuestamente conseguiría un mejor trabajo. Todo resultará una estafa que la deja varada, sola y sin posibilidad de regreso. Durante su miserable estadía en una ciudad que le es extraña y ajena, se mantiene en la posición de mujer sumisa, temerosa, pasiva, manipulable e incapaz de reaccionar frente a su compatriota Laura, “perfecto estereotipo de la asquerosa porteña”, la secretaria del jefe, quien ejerce un poder agresivo y dominante sobre ella. Esta situación deriva en un silencio y estatismo que impiden a Silvia tomar sus propias decisiones: “Ahora me doy cuenta de qué manera los demás decidían por mí lo que yo debía hacer, a quién tenía que visitar y dónde convenía que metiera mis narices” (*Ibíd.*, p. 34). Solo por circunstancias y hechos ajenos a ella, y no por su misma iniciativa, puede liberarse y tomar conciencia del estado de explotación y sometimiento en el que había estado prisionera. Silvia no abandona su país por motivos económicos o políticos, es, más bien, una migrante diferente, pero al mismo tiempo, común en el cotidiano mundo manejado por redes de traficantes de mujeres latinoamericanas, aves exóticas sacadas, con falsos encantos, de sus lugares de origen y llevadas a un espacio ajeno y extraño, donde se vuelven

cautivas de la indefensión, la soledad y la nostalgia. Algunas, como “las chicas de Santo Domingo y Cali han regresado a sus respectivos países” (*Ibíd.*, p. 40); otras, como Silvia, ya no, pues al sentirse “insatisfecha y derrotada”, el retorno no es, para ella, una posibilidad ni una opción.

Cinco historias, cinco mujeres, atravesadas por exilios voluntarios o forzosos, que se configuran como sujetos nómades que van y vienen en un continuo desplazamiento espacio-temporal, físico e interior. Cada una de ellas experimenta una (auto)exclusión determinada por un contexto socio-familiar o político, del que se sienten expulsadas e invisibilizadas. Cada una entabla un diálogo, a veces traumático, con la/su historia reciente vivida en la Argentina: María, recordando la masacre de su familia y al asesino, perdonándole la vida. La vieja francesa, regresando a París y a la Gestapo con sus interrogatorios y torturas. O la Tía Reche y Teresa que han optado por el exilio interior, la soledad y el silencio frente a un mundo al que no pertenecen. O Teresa, arrastrada a un desarraigo que otros decidieron por ella. Estos relatos “tematizan dos aspectos: la experiencia del exilio y la experiencia de la mujer censurada, silenciada por una sociedad patriarcal (...) El silencio, el no poder hablar, surge, además, como una marca de género: la traba, la exclusión, la autocensura” (Roffé, 2016)<sup>3</sup>.

La errancia del cuerpo, que experimentan las mujeres protagonistas de los cuentos genera, al mismo tiempo, un estado de errancia mental, lleno de dudas, angustias y silencios; implica una movilidad intranquila, insegura, “un no llegar nunca”. Es un nomadismo que les produce el sentimiento interiorizado de no estar/pertenecer a ningún lugar, de sentirse desubicadas, dislocadas geográfica y subjetivamente.

La resistencia, en cada una, se configura a partir de sus propias experiencias: el exilio, el deseo de venganza, el abuso, la soledad, la estigmatización de la vida adolescente, el silencio (auto)impuesto, que acompañan, también, el desplazamiento narrativo de sus historias. Estas mujeres, desde sus historias individuales, conforman una especie de sujeto femenino colectivo, pues comparten una misma condición socio-cultural. Participan de una vida social determinada, pero son poseedoras de una voz otra, ajena, alejada de los parámetros establecidos en sus comunidades. Son las descentradas, las desequilibradas con respecto a un sistema que se niega a reconocerlas y en el que ellas tampoco se reconocen. De acuerdo con Orecchia Havas (2014), se muestran siempre como detentoras de un saber diferente que las convierte en blanco

---

<sup>3</sup> Extraída de la entrevista realizada por Laura Prieto para la revista *Transas*, 16 de octubre de 2016.



de ataques y persecuciones; son personajes que viajan hacia una subjetividad que desean (re)construir siguiendo un trazado de desvíos y movimientos errantes, de situaciones, que derivan en oscilantes coordenadas espacio-temporales, en “desiertos” que nunca abandonan totalmente.

En definitiva, la configuración excéntrica de las protagonistas de estos cuentos se construye a partir de un punto común de anclaje en el que las dislocaciones, geográficas y subjetivas generan el efecto de desestabilizar el presente de cada una de ellas. Siguiendo a Braidotti (2000), exilio, migración y nomadismo, a través de un juego de superposiciones y entrecruzamientos determinan el presente de cada una. Ello, teniendo en cuenta que se trata de mujeres desterritorializadas, no solo de sus espacios físicos de pertenencia, sino también de una subjetividad que sienten ajena y extraña. Proceso que las obliga a desplazamientos o nomadismos, para intentar una reterritorialización, esto es, construir un territorio otro para sí que las expone a cada una en su condición de *rara avis*. No son heroínas ni mujeres extraordinarias, sino mujeres simples, sujetos nómades, que transitan la cotidianidad de sus vidas cargando, cada una, su historia en la que la narrativa del origen genera el efecto de desestabilizar el presente de cada una de ellas.

### **Bibliografía**

- Aínsa, F. (2010). Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia. En A. Esteban, J. Montoya, F. Nogueroles y M. A. Pérez López (Eds.). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XX: nuevos enfoques y territorios* (pp. 1-27). Georg Olms Verlag.
- Angenot, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós.
- Ludmer, J. (2013). Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. *Revista Dossier*, (17). Recuperado de [www.revistadossier.cl](http://www.revistadossier.cl).
- Masiello, F. (enero-junio 2012). En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina). *Cuadernos de Literatura*, (31), 79-104.
- Orecchia Havas, T. (verano 2014). Cruzando límites: cuestiones críticas y formas actuales de la narrativa escrita por mujeres. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, (2), 407-431.
- Prieto, L. (2016). Entrevista a Reina Roffé. *Transas*, 16 de octubre.
- Roffé, R. (1976). *Monte de Venus*. Gráfica Devoto.

----- (2003). *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras*. Biblioteca Babab.

Recuperado de [www.babab.com](http://www.babab.com)

----- (2005). *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras y uno más*. Leviatán.

## Haiku Conurbano: El centro cede

Albertina Florencia Gauvry

Universidad Nacional de Misiones - FHyCS

[alber\\_tina23@hotmail.com](mailto:alber_tina23@hotmail.com)

Palabras clave: haiku, poesía breve, desplazamiento, recorrido

Key words: haiku, short poetry, displacement, journey.

### Resumen

El haiku, poesía japonesa ancestral, es desplazamiento. El poeta que pretende escribir haiku emprende un viaje a pie expuesto a la incertidumbre de la intemperie, donde vive la poesía. Rehúye del centro y se mueve en los márgenes como un vagabundo errante, ya que es su carácter nómada es lo que lo mantiene vivo.

Vivir al margen implica zambullirse en un ambiente ajeno al ordenamiento urbano. No obstante, en la actualidad, resulta casi imposible imaginar a un sujeto que no esté atravesado por la tecnología, la civilización y la cacofonía de los ruidos de la ciudad. Por ello, el haiku posmoderno crea nuevos intersticios por los cuales escaparse, se mueve entre las multitudes y su escenario principal se levanta entre edificios.

Escribir haiku en la ciudad hace que la poesía continúe su recorrido por los bordes al redescubrir los recovecos ignorados, algo que presenta Giselle Aronson en sus *Haikus conurbanos*. El lector de Aronson es capaz de reconocer los paisajes cotidianos del conurbano que se presentan como recortes, fragmentos, que se organizan en la mente para adquirir un significado que ayude a leer la ciudad como un nuevo mapa. En ese sentido, nos interesa indagar cómo el sujeto posmoderno pone el cuerpo en juego en un ámbito urbano y como se resignifica en la literatura a partir de los estudios de la semiótica y de la teoría literaria tanto occidental como oriental.

Cabe mencionar que este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios* dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví.

### Abstract

Haiku, ancestral Japanese poetry, is displacement. The poet who intends to write haiku undertakes a journey on foot exposed to the uncertainty of the outdoors, where poetry lives. The poet shuns the center and moves in the margins like a wandering outcast, for it is his nomadic nature that keeps him alive.

Living on the margins implies diving into an environment outside urban planning. However, nowadays, it is almost impossible to imagine a subject that is not pierced by technology, civilization, and the cacophony of city noises. Therefore, postmodern haiku creates new interstices through which to escape, it moves among the crowds and its main stage rises among buildings.

Writing haiku in the city makes poetry continue its journey around the edges by rediscovering ignored nooks, something Giselle Aronson presents in her *Haikus conurbanos*. Aronson's reader is able to recognize the everyday cityscapes that are presented as cut-outs, shards, which are organized in the mind to acquire a meaning that helps to read the city as a new map. In that regard, we are interested in

investigating how the postmodern subject puts the body into play in an urban environment and how it is re-signified in literature based on the studies of semiotics and both Western and Eastern literary theory. It is worth mentioning that this work is part of the research project *Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios* (Interstitial writings in the key of minor literary genres: discursive, functional, literary crossings) directed by Dr. Mercedes García Saraví<sup>1</sup>.

### **Por las sendas del haiku**

Haiku, podríamos decir, es la poesía con los pies en la tierra –no en un sentido de sensatez sino más bien del verdadero contacto con la naturaleza-, es aquella que pasa por barro, lluvias, animales, ruido; el poeta, el *haijin* que pretende escribir haiku, emprende un viaje a pie expuesto a la incertidumbre de la intemperie donde vive la poesía, “con el corazón al viento y el cuerpo helado”<sup>2</sup>.

Desde Bashō hasta Santōka, quien es considerado el último poeta monje peregrino, la escritura del haiku siempre implica un viaje, un recorrido, otro tropo muy asociado con la literatura y en especial, con la narrativa. El recorrido requiere desplazamiento, dispersarse y diseminarse. El escritor no se encierra cual ermitaño a escribir, al contrario, es como un *flâneur*, caminante errante, abierto a las vicisitudes e incidentes que se le presenten. Tal y como dice el profesor Alberto Silva:

(...) marchar es errar. Pero, errar, ¿en qué sentido?, ¿pasear o equivocarse? La intemperie viene a ser lo mismo que el camino. Y ponerse en camino significa aceptar que somos tránsito, que transitamos sumiéndonos en un viaje nadie sabe exactamente hacia dónde (2010, p. 331).

El camino del *haijin* no siempre es un romántico paseo por prados de flores y serenos ríos, muchos de ellos se ven envueltos en situaciones de extrema pobreza, hambruna y condiciones deplorables en sus recorridos. Aunque resulte un sacrificio de gran carácter, quienes ven al haiku como un entrenamiento del “yo”, una Vía espiritual (*dō*) relacionado con un proceso para desprenderse de la vanidad, aprender de los sentidos, la atención y la naturalidad para poder captar la esencia dinámica de la realidad, podrán encontrar en él el camino de regreso al interior, a lo natural.

El poeta se vuelve un marginado, huir del centro conlleva en cierto modo escaparse del mandato tradicional, estar fuera del centro de autoridad, al margen del proceso civilizatorio “Quedar al margen equivale a situarse fuera del sistema de equilibrios

---

<sup>1</sup> Trad. Alejandra Fernández: [fernandezalee48@gmail.com](mailto:fernandezalee48@gmail.com)

<sup>2</sup> Matsuo Bashō (1644-1694)

colectivos habituales. Estar al margen conlleva, como quien dice, vivir a la intemperie” (*Ibidem*, p. 366).

Se percibe a la naturaleza como la vuelta a un “orden natural” en el que, al vivir en armonía con ella, se restablecen las leyes de un universo independiente a las leyes sociales. Se presenta una dicotomía clásica recurrente en la literatura: campo/ciudad, civilización/barbarie. Este contraste pareciera representar al haiku como poesía naturalista, casi en el mismo rango que lo bucólico, pero sirve en partes iguales para poner en relieve el hecho de que la naturaleza no es un paraíso terrenal y que el ser humano es quien la experimenta en carne propia, a través de sus sentidos. El tópicos de la naturaleza le brinda al poeta la posibilidad de expresar dos dimensiones esenciales de su experiencia como tal: la impermanencia y la intemperie (Cf. 2010).

### **La experiencia hace al maestro**

Podemos afirmar, entonces, que haiku es *aware*, es decir, *experimentar* una emoción profunda ante un hecho. Para el pragmatismo peirciano, el pensamiento es una experiencia que tiene materialización o consecuencia en la vida práctica y que existe una finalidad siempre relacionada con la acción. Para esta corriente, el pensamiento está directamente relacionado con el cuerpo y el mundo, por ello, existe/se experimenta, hay una continuidad entre lo físico y lo psíquico. El mismo Peirce dice que “la experiencia es nuestra única maestra” (citado en Houser, 2012, p. 30).

Visto desde la perspectiva Zen, el pragmatismo propuesto por Peirce parece ir por una misma vía. Cabe considerar que el Zen no reconoce el término persona, “la persona en realidad no es cuerpo, no es mente, no es cuerpo y mente, no es cuerpo o mente. *Persona* es un modo genérico de designar la experiencia inmanente y global de lo humano residente en un cuerpo” (Silva, 2012, p. 62). Según las enseñanzas del maestro Dôgen<sup>3</sup>, el ser humano se funda en tres pilares: el cuerpo biológico, mente y lenguaje. Cuerpo, alma y mundo no existen de forma separada; el cuerpo es “mediación”, cuerpo y mente se relacionan de forma estrecha y, durante la meditación, se traspasan uno a otro, sin ser idénticos o diferentes (Cf. 2012).

El Zen es experiencia y es, a priori, corporal. El cuerpo es parte de lo natural, del mundo, es un medio por el cual se busca una adecuación con el orden natural de las

---

<sup>3</sup> Dôgen (1200-1253): Conocido también como DôgenKigen, DôgenZenji o EiheiDôgen, fue un maestro budista japonés, fundador de la escuela Sôtô del Zen (procedente del Ch’an chino). Fue el gran reformador del budismo japonés del siglo XIII.

cosas. La experiencia nos ayuda a escapar de los paradigmas del sentido común, “(...) se vive como un experimento del hombre que busca conocer, en opinión de Nietzsche. Todo en la experiencia se vuelve práctico: la experiencia misma es una «práctica» que consiste en ejercitación” (2012, p. 22).

La experiencia del Zen es un acontecimiento que implica un salto de lo conocido a lo desconocido, es decir, se produce un cambio que cuestiona o suspende cómo es percibida la vida cotidiana, algo que provoca cambios en la relación del cuerpo físico y la conciencia; algo que instaura cierto período de crisis en el cual lo normalizado se diluye y lo nuevo se vuelve lenguaje, palabras que asimilan el instante experimentado transformándolo en relato.

El haiku surge de una experiencia material acontecida, no basta con la mera observación o la referencia hablada, es necesario *vivir* aquello de lo que se escribe, una práctica que es fuente de conocimiento. Cuando se habla de la “negación del yo” en la experiencia, se hace referencia a un estadio de completa armonía en la cual se vive con el cuerpo y la mente una comunión total con aquello que se contempla, así se borran las líneas del afuera y el adentro, se redescubre la espacialidad extendida en el tiempo y, ante la maravilla que supone el asombro, solo queda volver a ponerlo en palabras, traducir de alguna forma el evento. Por ello, el haiku es relato de la experiencia en palabras que se transforman en poesía.

Al mismo tiempo, la experiencia es singular ya que es individual y personal. “Según Aristóteles, el ser humano es capaz de aprehender lo singular: toda experiencia está sometida al particularismo del experimentador” (2012, p. 23), por esta razón, es tan importante en el haiku que se hable desde lo propio y no replicar lo ajeno, los *haijines* emprenden sus travesías con el propósito de alejarse de los paradigmas mentales conocidos. Ir a contracorriente trae consigo la singularización de la práctica poética, la mirada es puesta en lo que moviliza al poeta y no otra cosa, aquello que le provoca algo en su interior y por lo cual, paradójicamente, se funde en ese algo más grande que es el cosmos.

La singularidad del haiku se da entonces como la experimentación de una epifanía individual momentánea, se es parte del instante de asombro como si se tratase de una serendipia, algo único e irrepetible que tiene lugar frente a nuestros ojos por casualidad y es tal el sentimiento de euforia ante este hecho que solo queda plasmarlo en un poema que intente transmitir esa emoción para compartirla con otros.

## La caza del haiku salvaje

*Trenes, camiones y tractores*, marcas famosas, medios masivos, entre otras, son temáticas que resultan extrañas para el haiku clásico. Los haikines originales son libres de vagar por la tierra, recorrer los caminos a pie aun cuando significa atender a las adversidades que pueden surgir en el viaje. Sin embargo, todo cambia luego de la apertura de Japón<sup>4</sup>, no solo en términos de intercambios culturales sino de tragedias, guerras, hambrunas y enfermedades desoladoras, de las que se escriben también haikus.

El Japón antiguo pinta escenarios idílicos, altas montañas, bosques frondosos, olas gigantes, etc. que perduran en el imaginario colectivo del mundo hasta el siglo XXI; estos paisajes todavía existen, con la notable adhesión de un nuevo panorama metropolitano. En algún momento de la historia, se cambia la luz natural por la electricidad, se yerguen edificios monumentales y se crea una tecnología que cambia la vida de todos los habitantes del país del Sol Naciente y, las letras niponas no se quedan atrás.

Resulta difícil concebir la idea de un poema milenario oriental adaptado las vidas de los lectores modernos, pero el haiku tiene algo de adelantado para su época. Cuando de Posmodernidad se habla, nos referimos a un período histórico definido a partir de la metáfora de “Modernidad líquida” de Zygmunt Bauman que explica los cambios sociales políticos y económicos que son propios de esta época. Recibe la denominación de líquido debido a las rupturas de estructuras y a la pérdida de los límites que caracterizaron a la modernidad (Cf. 2003). Es también la configuración de una nueva forma de vida social ya que el sujeto individual es aniquilado y se vuelve fragmentario. Haiku es fragmento, es brevedad, es esta cualidad efervescente y fugaz que encuentra su lugar en un hábitat posmoderno.

En tiempos pasados, bastaba con recoger algunas pertenencias (o dejarlo todo atrás) para emprender una peregrinación; hay quienes todavía realizan este tipo de viajes, muchos de ellos con motivos religiosos como el del *Camino de Santiago*, pero sin dudas con un propósito o una meta a la que llegar. Para los haikines no se trata de

---

<sup>4</sup> Luego del período denominado *sakoku* o “cierre del país” (1639-1854), una medida restrictiva del Shogunato Tokugawa que prohíbe la entrada o salida del país con el castigo de la pena de muerte, la Restauración Meiji significa un cambio en la estructura política y social del país durante la era homónima comprendida de 1868 a 1912. El día 31 de marzo de 1854 se firma el Tratado de Kanagawa entre el Comodoro Matthew Perry de Estados Unidos y las autoridades de Japón, en el puerto japonés de Shimoda lo que obliga al pueblo japonés a realizar intercambios con el exterior.

llegar a un destino, sino del viaje, si se quiere, viajes vacíos, sin propósitos o destinos reales.

Hoy en día, es posible decir que casi nadie realiza esta clase de viajes por ocio a no ser que se trate de unas vacaciones luego de un largo período laboral. El sujeto de la posmodernidad vive bajo los regímenes del capitalismo y, dentro de este, lo que vale es su productividad y, si se habla de viajes diarios, la gran mayoría se trata de las salidas obligadas para ir al trabajo o transportarse dentro de la ciudad para llegar de un punto “A” a un punto “B”.

Esto recuerda a la escritura de Oliverio Girondo con su obra vanguardista *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* en la que lo cosmopolita y el avance técnico son parte de la poesía. Escritos con el propósito de acompañar al sujeto moderno en su viaje diario, estos poemas presentan el uso de imágenes sensoriales que antes no estaban presentes en el panorama literario argentino, pero que se hacen lugar en la literatura y ayudan a procesar muchos de los cambios que ocurren.

Por razones similares, no se debe descartar la idea de que el haiku se mueva en auto, en subte, en tranvía, en *shinkansen*<sup>5</sup> o en colectivo. Puede cambiar los senderos de tierra por las calles asfaltadas, puede trasladarse, moverse, perderse en el espacio, puede “mudarse de barrio” como bien menciona Silva:

Si queremos de verdad intimar con el haiku, hemos de aceptar que se mude de barrio. Que salga de la noble residencia junto al río. Dejarlo que divague a sus anchas en la periferia. Que emigre, si quiere, de los barrios con revistas de papel satinado y se instale en los suburbios donde impera el cartón, por decirlo de alguna manera (...) Hemos de aceptar que el *hajjin* incluso abandone las paredes tibias de una casa y se ponga, se esponga, a la cruda intemperie (2010, p. 328).

Giselle Aronson<sup>6</sup> se lleva al haiku a su vecindario en el Conurbano bonaerense, es ahí en donde surge la inspiración para sus poemas. Aronson sobresale por su trabajo en el campo de las formas breves; es ésta, en efecto, su puerta de entrada al haiku. Al respecto, ella comenta<sup>7</sup> lo siguiente:

---

<sup>5</sup> Coloquialmente conocido como el “tren bala” desarrollado en Japón.

<sup>6</sup> Oriunda de Gálvez, provincia de Santa Fe, Aronson es licenciada en fonoaudiología y terapeuta del lenguaje, actualmente vive en Buenos Aires. Como escritora, ha publicado cuentos, minificción, poesía y dos novelas bajo diferentes casas editoriales independientes.

<sup>7</sup> Cuestionario realizado en el año 2021 por medio de correo electrónico en el cual la autora respondió una serie de preguntas relacionadas con sus haikus y otros escritos.



En cuanto a cómo llegué al formato haiku: si bien yo venía trabajando sobre formatos breves como la microficción, conocí el haiku ahondando en los géneros y formatos literarios, curioseando qué variantes había. Cada tanto me gusta plantearme ejercicios como la escritura de sonetos o décimas. En algún momento quise abordar la ejercitación del formato haiku y después me interesó atravesarlo con la mirada conurbana, de mi barrio, del paisaje en donde vivo, ahí ya no como ejercicio sino como una búsqueda a través del texto (2021).

Ya no se trata del paisaje natural del campo, sino su opuesto lógico: la ciudad. Tampoco se trata de las ciudades de la antigüedad que llegaron a conocer los haikines, sino ciudades que crecen a pasos agigantados reclamando cada vez más espacio geográfico, ciudades que borran las individualidades para concentrarse en un colectivo más grande, que va más allá del ciudadano que la habita en su día a día. Citamos nuevamente a Bauman quien dice:

(...) una ciudad que se presenta a sus residentes como bien común que no puede ser reducido al conglomerado de los propósitos individuales y como tarea compartida que no puede realizarse por medio de una multitud de propósitos individuales, como una forma de vida con vocabulario y lógica propios y con su propia agenda, que es (y debe seguir siendo) más extensa y más rica que cualquier preocupación o anhelo individual (2003, p. 104).

La ciudad es el escenario del sujeto posmoderno quien ha sabido adaptarse a la vida entre los grandes edificios y las calles de concreto y, como en el caso de Gironde, el arte, la literatura resultan fundamentales para aprehender los cambios que tienen lugar en su entorno y que turban la cotidianeidad. Juan Cruz Margueliche menciona en su texto *La lectura de la ciudad a través de la literatura*: “Una de las funciones de la literatura es dar sentido a las cosas, y la ciudad actual, fragmentada e ilegible, tiene una necesidad particular de ello” (2014, p. 4).

En tales circunstancias, cabe mencionar nuevamente al *flâneur* francés o pensar en los cronistas como espectadores silenciosos, abocados a la tarea de registrar impresiones. Los *haikines* tienen una perspectiva similar, tal vez con un propósito y una motivación diferentes. Más allá de sus diferencias, algo que se puede afirmar con certeza es que la literatura brinda un tipo de información particular, en este caso, sobre el espacio geográfico.

Además de dar a conocer un lugar determinado (la ciudad), la literatura ayuda en un proceso identitario por el cual el individuo adquiere un sentimiento de pertenencia, una

familiaridad asociada a ciertos temas que lo interpelan de forma más o menos directa. Así es que:

La vida de la ciudad y la historia de la vida de la ciudad conforman su cultura, a ella se atiene y de ella participan los habitantes y a través de ella encuentran su dignidad que es el sentido de ciudadanía, de la pertenencia a la ciudad, resultado de dos procesos simultáneos: uno, la aportación psicológica del espacio y dos, la capacidad de reconocerse como parte de una comunidad (Moreno, 2009, p. 38).

### **En el corazón del oeste, al borde de la ciudad**

La oposición campo/ciudad es un tema recurrente, pero a diferencia de la marcada distinción zanjada a lo largo de la historia de la literatura argentina, a medida que pasa el tiempo, esta dicotomía pierde fuerzas como tal, aunque sigue vigente en tanto logra transformarse. En la Argentina, en específico cuando se habla de la provincia de Buenos Aires y con la mira en la ciudad homónima, existen espacios de campiña como tales, no obstante, la nueva diferenciación que se marca es la de ciudad/conurbano. Se trata así de "(...) un imaginario territorial que contrapone a Buenos Aires con el conurbano y distribuye dicotómicamente atributos, significaciones y sentimientos" (Segura, 2015, p. 153).

El conurbano cumple una función de nuevo "margen" en el cual situarse, tal como expresa Silva:

Los poetas del haiku lucharon por situarse fuera del centro de autoridad, por así decir «enfurecida», que les ofrecía la ciudad. Se fueron «al campo», asunto éste que conviene entender de forma correcta. En la actualidad, al margen de cualquier centro urbano se extiende el suburbio, en forma de arrabal interminable, que a veces llamamos conurbación o conurbano (2010, p. 369).

Una conurbación es una región que comprende ciudades, pueblos grandes y otras áreas urbanas como consecuencia del crecimiento físico y de su población. En el caso del Conurbano bonaerense se trata de un área integrada por la Ciudad de Buenos Aires y varias ciudades aledañas ubicadas en la Provincia de Buenos Aires, comprende veinticuatro municipios divididos en trece partidos urbanizados por completo y once partidos parcialmente urbanizados. Haedo, donde reside Aronson, se encuentra en el partido de Morón.

El Conurbano se divide de la ciudad de Buenos Aires por medio de la Avenida General Paz. En la ciudad se concentran algunos de los distritos más ricos no solo de la provincia, sino de todo el país; asimismo, al conurbano se lo suele asociar con

términos peyorativos, como un lugar que se sitúa en la periferia. Estos estereotipos se han construido a lo largo de varias décadas desde la constitución de este espacio:

el conurbano fue «conurbanizado», construido como una unidad específica y opuesta a la ciudad de Buenos Aires, a lo largo de un proceso en el cual un conjunto de conceptos propios del urbanismo terminó siendo utilizado en la vida cotidiana para denotar –con significaciones cambiantes, aunque en su mayoría negativas– a una realidad urbana y social compleja y dinámica (Segura, 2015, pp. 130-131).

Al respecto, Aronson escribe una columna titulada *El conurbano, ese oscuro objeto del deseo*, señala en ésta la asociación de la marginalidad con el conurbano y las acepciones negativas que pueden surgir, así como también una obsesión morbosa por lugares ficticios hiperbolizados que forman parte del imaginario social de la población.

Desde hace semanas me pregunto por esa especie de fascinación de ciertos sectores de la literatura por «lo conurbano», así, entrecomillado, como si realmente se pudiera conceptualizar. Flashean por temáticas que les cuenten cómo es la vida en el conurbano, cómo se vive allá, del otro lado de la General Paz, donde todo es tan diferente a la Capital, tan civilizada. Se deshacen por conocer historias de desigualdad, exclusión, pobreza y delincuencia; más interesantes cuanto más lejanas las crean (2019).

Esta escritora critica una visión simplista donde las cosas son blancas o negras, menciona otro eje dicotómico, el de civilización/barbarie, tan recurrente en las letras nacionales, y apunta por sobre todo a rectificar la imagen que se tiene del conurbano donde la marginalidad no es una condición exclusiva de este sitio. De esta forma, los binomios de conceptos enfrentados resultan reduccionistas a la hora de representar las sombras y matices. También, es interesante considerar cómo se ha “corrido” del centro a todo eso que “no pertenece”, incluyendo la pobreza y los peligros de villas y asentamientos que representan a este “otro” amenazante. Cosa que en otros tiempos no fue así:

No siempre los sentidos con los que se asoció el territorio que en la actualidad se conoce como conurbano fueron negativos, ya que los suburbios de la ciudad tuvieron inicialmente sentidos positivos, relacionados con el verde, el aire puro, un ritmo más amable, la posibilidad del descanso y un tiempo destinado al placer (Segura, 2015, pp. 143-144).

Es decir, se recupera la idea más comúnmente asociada al paisaje natural, pero a medida que la población con menos recursos empieza a ocupar la zona de las afueras, ésta se convierte en un área peligrosa para aquellos que continúan habitando la ciudad. No obstante, el deseo de escapar del núcleo urbano persiste y, para aquellos con mayor poder adquisitivo, surge una alternativa: los *countries* y los barrios privados. Éstos aparecen como la respuesta a la necesidad de un contacto con la naturaleza, una promesa de tranquilidad en contraposición al agitado estilo de vida citadino. La dicotomía cambia, se reformula una vez más y ahora se presenta al country como el opuesto al conurbano, no a la ciudad, aunque ambos estén ubicados fuera del centro. Al hablar de margen, en este contexto, se trata de otro tipo de marginalidad. El haikin se posiciona al margen con respecto al centro y, geográficamente, el conurbano se ubica al margen de la ciudad. “[E]s intemperie la de aquellos que renuncian a morar en el «centro», en su centro, en un centro cualquiera, prefiriendo situarse tranquilos en el margen. En el margen: «al margen» del tumulto mundano, a fin de escribir en los bordes que quedan libres” (Silva, 2010, p. 333). La marginalidad a la cual Aronson alude es más de la índole social, de cómo es percibido un “otro” diferente, casi exótico, en relación a “lo estipulado” o lo “normal”, parte del prejuicio antes que nada.

Tal como propone Bauman: “«Estar adentro» crea una verdadera comunidad de creyentes unificados por los fines y también por los medios, por los valores que respetan y por la lógica de la conducta que adoptan” (2003, p. 109). Los adentros son diferentes para las comunidades tanto para quienes habitan el conurbano como para quienes tienen su vida en la ciudad o en el country. Cada zona genera sus propios códigos de conducta, posee historia y tradiciones únicas.

En el conurbano, Aronson se ha hecho un hueco y lo ha convertido en su hogar. Es parte de su cotidianidad, de su día a día, y su haiku está atravesado por su experiencia de “ese” lado de la avenida. Su búsqueda literaria la lleva a escribir ocho poemas bajo el título *Haikus conurbanos* en el formato de fanzine, una publicación pequeña de pocas tiradas e impresa y distribuida de forma autónoma y gratuita.

Llegamos así a este primer haiku:

La vía tiembla  
el Sarmiento la arrasa  
Vuelve la calma.

(Aronson, 2019, p. 6).

Se trata de un haiku perfectamente cíclico y circular en el que se puede vislumbrar cómo la situación anterior de calma y silencio se vio afectada por la llegada del tren que tan pronto como aparece, se va y se vuelve a un primer momento de tranquilidad. Este elemento extraño perturba, hace vibrar las vías al punto de que se puede percibir el sacudón del piso seguido de la ráfaga de viento para luego volver a un estado previo, de inmovilidad, tal y como es antes de que una fuerza externa actúe sobre él.

La métrica es la justa, diecisiete sílabas distribuidas en tres versos, no hay un *kigo* que remita a algún momento específico del año, pero se puede suponer por la calma que presume ya había, podría ser en un horario con poco movimiento y, si se quiere, una estación de frío con menos transeúntes sueltos. En todo caso, lo más probable es que se trate de un haiku sin *kigo*, un *mu-kigo* haiku. Este haiku se diferencia de los dos escritos, el poema y la narración en verso, por la desaparición del “yo” poético. Para una autora en la que la escritura juega un papel catártico y personal, cambiar de género a uno como el haiku significa también un cambio en la enunciación, en la presentación, no solo en la brevedad.

El viento trae  
el eco del Sarmiento  
algún ladrido.  
(2019, p. 2).

Este segundo haiku sitúa al lector en la estación, frente a las vías del tren. El Sarmiento vuelve a aparecer como un nombre propio, hace uso de la metonimia nuevamente, también lo es para un perro que, ante su llegada inminente le ladra, producto del extrañamiento. El sonido del tren debería ser lo más potente y opacar cualquier otro ruido en el lugar, pero incluso a la distancia, se oye el característico ladrido, movido y anticipado por el viento. Mantiene la cantidad exacta de sílabas del haiku clásico, sin *kigo*.

Los ladridos son parte del cuadro del conurbano como lo pinta Aronson y son una constante en sus poemas. También aparece otro medio de transporte y una locación similar, la parada de colectivos.

La sombra en la parada  
no viene el bondi  
el desierto es la espera.  
(2019, p. 3).

En este haiku, es pertinente retomar lo que dijo Aronson sobre el ejercicio de escritura que supone atenerse a la métrica estipulada puesto que aquí juega con eso y en vez de escribirlo en 5-7-5, lo distribuye en 7-5-7, una suma total de diecinueve sílabas. Aparece el colectivo o coloquialmente “bondi”, algo que se recoge del habla cotidiana y proviene del lunfardo. La escena es sencilla, fácil de visualizar, el alivio que supone esperar bajo la sombra que protege de los rayos del sol, y a pesar de lo bien que se está allí, no puede sino preguntarse *¿cuánto falta para que venga el colectivo?* La impaciencia es más fuerte. La parada es equiparable al desierto, no hay ni un alma en la calle, ni siquiera alguien con quien charlar para pasar el tiempo.

Se recupera la idea del caminante perpetuo que se aventura en busca de la acción, con un propósito en mente, con la necesidad de moverse de un lado al otro al punto que la espera se hace eterna. En este haiku, Aronson no se encuentra ante un paisaje pintoresco, al contrario, no está en ningún lugar distinguible, está en una común y corriente parada de colectivos, haciendo la cosa más aburrida: esperar. La mente de la escritora inquieta la mantiene entretenida y compone como resultado este haiku acerca de ese *no-lugar*.

El “no-lugar” forma parte de una clasificación de las variaciones del espacio que aparece en *Modernidad Líquida*. Bauman retoma la división en: “lugares émicos”, caracterizados por cohibir y expulsar lo “ajeno”, niegan el contacto, diálogo o intercambio entre personas de diversas clases sociales y grupos étnicos (por ejemplo, los barrios privados o countries antes mencionados); los “lugares fágicos” que se destacan por la anulación o suspensión de la alteridad, una asimilación forzosa de mecanismos semióticos que rigen dentro de una determinada semiosfera (como los centros comerciales); los “no-lugares”, espacios que no reconocen ningún tipo de colonización o apropiación ya que su permanencia en ellos es transitoria, carecen así de una expresión simbólica de identidad (estos son, en efecto, las estaciones de trenes, las calles, el ómnibus, etc. en donde circula mucha gente) (Cf. 2003).

La última clasificación es la de los “espacios vacíos” que se encuentran “vacíos de *sentido*. No es que sean insignificantes por estar vacíos, sino que, por no tener sentido y porque se cree que no pueden tenerlo, son considerados vacíos” (2003, pp. 111-112). Esta idea aparece ya expresada en los trabajos de Barthes, quien se explaya acerca de los centros vacíos, en Japón es el hecho de que el centro de Tokio sea una estación de trenes y no algo representativo, cultural o siquiera permanente: “Una de las dos ciudades más poderosas de la modernidad está, pues, construida alrededor

de un anillo opaco de murallas, de aguas, tejados y árboles, cuyo centro en sí mismo no es más que una idea evaporada (...)” (Barthes, 2007, p. 44). Cabe destacar además, que todos estos lugares mencionados pueden encontrarse en la ciudad, como parte del ideal posmoderno.

En mi barrio, los perros  
se confabulan.  
La calle es un ladrido.  
(Aronson, 2019).

Otra vez se puede escuchar este haiku fuerte y claro. En los anteriores, el ladrido era singular, lejano, en este, en cambio, es la suma de varios ladridos, una jauría que actúa de forma colectiva para hacerse uno. El humor está presente en el segundo verso cuando Aronson dice que “se confabulan”, como si los perros del barrio se pusieran de acuerdo para ladrar al mismo tiempo, movilizados quizás por un elemento ajeno, el camión de basura, un extraño pasando por la calle, etc. Diecisiete sílabas que se escuchan durante algún momento del día desconocido, en el barrio, en algún lugar de Haedo.

### **Conclusión**

La poesía, el haiku de Giselle Aronson logra su objetivo, se fija en las historias mínimas, en algún detalle que de otra manera podría haber pasado desapercibido, en algo estridente como un ladrido o en algo efímero como el paso del tren. Con especial hincapié en el diseño y la distribución, sus haikus están pensados para el peatón, son de fácil lectura y brevedad exacta, el fanzine se destaca por su sencillez y brilla por sus cualidades vacías, tal y como le gustaría a Barthes.

Esta autora se desplazó de una ciudad a otra, pero su acierto en definitiva es lograr que su haiku se mude al conurbano bonaerense, que conozca sus memorias, deseos, lenguaje y se establezca en él, aunque solo el tiempo dirá si su estadía se torna en algo permanente.

### **Bibliografía literaria**

Aronson, Giselle (2019): *Haikus Conurbanos*. Fanzine. S/D

### **Bibliografía teórico-crítica**

Aronson, G. (2019). *El conurbano, ese oscuro objeto del deseo. De norte a norte* (9 de octubre). Recuperado de <https://denorteanorte.com/2019/10/09/el-conurbano-ese-oscur-o-objeto-del-deseo/>

- Barthes, R. (1970/2007). *El Imperio de los signos*. Seix Barral.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Siglo XXI.
- Byung-Chul, H. (2002/2015). *Filosofía del budismo Zen*. Herder Editorial.
- Haya, V. (2012/2013). *Aware: Iniciación al haiku japonés*. Kairós.
- Lotman, I. (1996). Acerca de la semiosfera. *La semiosfera I*. Cátedra.
- (1996). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *La semiosfera I*. Cátedra.
- (1996). El texto y el poliglotismo de la cultura. *La semiosfera I*. Cátedra.
- (1996). El texto en el texto. *La semiosfera I*. Cátedra.
- Margueliche, J. C. (2014). *La lectura de la ciudad a través de la literatura*. Geograficando, 10 (2). Recuperado en: <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov10n02a04>
- Moreno, D. (2009). Narrativas de ciudad. *Revista Actualidades Pedagógicas*. N.º 53 / Enero – Junio. Recuperado de <https://ciencia.lasalle.edu.co/ap/vol1/iss53/3/>
- Segura, R. (2015). Capítulo 3: La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio. *Historia de la provincia de Buenos Aires*. (Vol. VI). El Gran Buenos Aires. UNIPE Editorial Universitaria,
- Silva, A. (2010). *El libro del haiku*. Bajo la Luna.
- (2012). *Zen 1. Ruta hacia Occidente*. Bajo la Luna.
- (2012). *Zen 2. ¿Qué decimos cuando decimos experiencia?* Bajo la Luna.



**CUERPOS EPISTÉMICOS DESOBEDIENTES:  
las literaturas de la Argentina y las teorías  
literarias contemporáneas**

## ***Borderlands* y el horizonte decolonial. Sobre la noción de raza**

Jorge Sebastián Atar

Facultad de Filosofía y Letras – UNT

jorgesatar12@gmail.com

Palabras clave: pensamiento de frontera, colonialidad del poder, raza, identidad

Key words: border thinking, coloniality of power, race, identity

### **Resumen**

En este trabajo, como parte de la investigación “Genealogía de la colonialidad en América Latina” que llevo a cabo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (FFyL - UNT), propongo establecer un diálogo entre el pensamiento de frontera que Gloria Anzaldúa desarrolla en *Borderlands / La frontera* (1987) y algunas nociones de la perspectiva de la colonialidad del poder, cuyo referente es Aníbal Quijano, intentando explorar sus convergencias y sus tensiones. Parto de la hipótesis de que ambas propuestas participaron de un proceso ligado al contexto de cambio epocal de fines de los años ochenta, cuando se produjo, siguiendo a Rita Segato (2015), la pérdida de centralidad del “pensamiento sociológico setentista” y la apertura hacia nuevas propuestas situadas en la especificidad de la experiencia latinoamericana. Walter Mignolo (2010) y Ramón Grosfoguel (2007), entre otros autores, ya han emprendido este diálogo, entendiendo al pensamiento de frontera como un aporte a la descolonización de la epistemología, en la medida que restituye el lugar y el cuerpo desde el que se conoce. En esta ocasión, intento responder ya no a la pregunta ¿es *Borderlands-La Frontera* un texto decolonial?, sino, en consonancia con la hipótesis mencionada, a ¿cómo articula elementos de un horizonte histórico compartido con la perspectiva de la colonialidad del poder? El hilo conductor de este diálogo será la noción de *raza* –central en el discurso de Anzaldúa y también en el de la perspectiva de la colonialidad–, a la que abordaré en diversos sentidos, incluyendo su dimensión política.

### **Abstract**

In this paper, as part of the investigation “Genealogía de la colonialidad en América Latina” located at Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (FFyL - UNT), I propose to establish a dialogue between the border thinking, developed by Gloria Anzaldúa in *Borderlands / La frontera* (1987), and some notions of the perspective of coloniality’s power, whose referent is Anibal Quijano, in order to explore their convergences and their tensions. Our hypothesis is that both proposals were part of the historical changes process at the late eighties, when, according to Rita Segato (2015), the sociological thinking from the seventies lost centrality and, simultaneously, news proposals, situated specifically in the latin american experience, arose. Walter Mignolo (2010) and Ramón Grosfoguel (2007), among other authors, have undertaken this dialogue, understanding border thinking as a contribution to the epistemologic descolonization, because it restores the place and the body of knowledge. In this occasion, I put aside the question if *Borderlands-La frontera* it’s a decolonial text, to try to answer, according to our hypothesis, this other one: how they articulate items from that mutual historical horizon?

The notion of *race*, that I will address in several senses, including its political dimension, is the common thread in this inquiry.

## Introducción

Este artículo expone parte de una investigación un poco más extensa que tiene como objetivo establecer un diálogo entre dos textualidades: por un lado, algunas nociones y autores de la Perspectiva de la Colonialidad del Poder, aquella corriente teórica y de investigación cuyo referente es Aníbal Quijano pero que involucra a intelectuales y activistas de distintos países latinoamericanos, y, por otro lado, *Borderlands / La Frontera* de Gloria Anzaldúa (1987), obra de gran relevancia para los estudios de frontera y los estudios chicanos, entre otros, y vinculada también, por algunos autores, al pensamiento decolonial<sup>1</sup>. En esta oportunidad, la zona específica que abordaremos toma como eje la categoría **raza**, a la indagaremos en *Borderlands* y en dos artículos de Aníbal Quijano<sup>2</sup>.

Un punto de partida que interesa señalar, siguiendo a Rita Segato (2015, p. 36), se refiere a una transformación en el pensamiento que se dio a fines de la década de 1980, momento al que entiende como un contexto de cambio epocal en el que se produjeron fracturas y aperturas en el pensamiento sociológico y en la imaginación política. La autora vincula ese cambio epocal con los efectos del fin de la Guerra Fría y el paulatino desmontaje de lo que llama “paradigma setentista”, organizado en torno a la polaridad capitalismo-comunismo, que fue perdiendo centralidad frente a los nuevos lenguajes críticos y metas políticas. En ese contexto de transformaciones emergieron nuevas y relevantes propuestas situadas en la especificidad de la experiencia latinoamericana. No se trata sólo de mencionar una coyuntura sino de situarnos en un proceso histórico donde diversos frentes de lucha de la sociedad se reorientaron. Teniendo eso en cuenta, es pertinente señalar que tanto el texto de Anzaldúa como las primeras formulaciones de la noción Colonialidad del Poder por parte de Quijano se publicaron en esos años (1987 y 1988/1991, respectivamente).

Esta clave de lectura para aproximarnos a los textos -contextualmente, en cierto sentido, o genealógicamente, en otro- busca evitar la pregunta casi ontológica ¿es *Borderlands* un texto decolonial?, la cual supone o produce una identificación entre un corpus y otro, y permite, en cambio, interrogar cómo articulan elementos de aquel

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, Mignolo (2010) y Grosfoguel (2017).

<sup>2</sup> Además de raza, las otras zonas del plan de investigación tienen como ejes del diálogo los conceptos pensamiento de frontera (Mignolo, 2010) y mestizaje (Segato, 2015).

horizonte histórico del que habla Segato. En esta clave intentaremos explorar la noción de raza y, en la medida de lo posible, cuál es el universo que le da sentido en cada caso. De esta manera, mediante una especie de operación comparativa, establecer algunos puntos comunes, como así también algunas tensiones o divergencias.

### **Variaciones sobre la raza**

Desde el prefacio, *Borderlands* apela numerosas veces a esta noción. ¿Qué dice Anzaldúa cuando dice raza? En el primer capítulo, llamado “La patria, Aztlán”, se narra la historia del territorio de la actual frontera México-Estados Unidos, desde el tiempo en que se asentaron las primeras poblaciones en América hasta finales del siglo XX. Sobre esta larga duración histórica, hay procesos puestos en relieve que aquí nos interesan:

A comienzos del siglo XVI, los españoles al mando de Hernán Cortés invadieron México y lo conquistaron con ayuda de tribus a las que los aztecas habían sometido. (...) Para mediados del siglo XVII solo quedaban un millón y medio de indios de sangre pura. Los mestizos, que estaban equipados genéticamente para sobrevivir a la viruela, el sarampión y el tifus (...), fundaron una nueva raza y heredaron América Central y América del Sur. En 1521 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano (gente cuya sangre era mezcla de española e india), una raza que no había existido con anterioridad. Los chicanos, los mexicano-americanos, son los descendientes de aquellos primeros emparejamientos (2016, p. 44).

Las razas son grupos de población (indios, españoles, mestizos) que se identifican por su vínculo de sangre y su genética, por lo tanto, pueden mezclarse y fundar así una nueva raza y un tercer espacio. En concordancia, la noción de mestizaje se presenta en términos raciales-poblacionales y, con ella, también la de chicanos, quienes serían descendientes de esos emparejamientos. Dice Anzaldúa: “La mestiza se enfrenta al dilema de la raza mezclada” (2016, p. 134).

Ivonne Yarbrow-Bejarano (2001) y Marisol de la Cadena (2004), entre otras autoras que analizan la misma obra, comentan que entre las principales críticas que se han hecho a *Borderlands* encontramos la persistencia, por momentos, de cierto binarismo y una inclinación hacia la indianidad genética o las esencias culturales. Si recordamos el fragmento citado, esas críticas pueden corroborarse. Sin embargo, el sentido de este

discurso sobre la raza cambia notablemente si, en vez de una deconstrucción del concepto, tenemos en cuenta el paisaje donde se inscribe.

Las décadas de 1960 y 1970 vieron el surgimiento y auge del movimiento chicano, que intentó redefinir el estatus político, social y económico de miles de personas de ascendencia mexicana que vivían en Estados Unidos. Para esto, elaboró y difundió un relato en torno a su identidad entrecruzando un origen común con una historia, lengua y territorio compartidos, relato que diversos estudios consultados denominan nacionalismo cultural chicano (Meza Huacuja, 2005; Rodríguez, 2001 y 2014; Tinker Salas y Valle, 2002). La idea de Aztlán como la patria, que Anzaldúa retoma en *Borderlands*, se estableció y difundió en estas décadas como mito del origen chicano. Dentro de este discurso nacionalista, el concepto de raza tuvo gran relevancia para referir a un pasado en común y cumplió una importante función aglutinante desde el punto de vista de la producción de identificaciones políticas del movimiento chicano. Esta recurrencia a la noción de raza puede situarse en una historicidad todavía más extensa. Un ejemplo: en 1915, en un contexto de enfrentamientos armados en la frontera México-Estados Unidos, el Plan de San Diego propuso la creación del Ejército de Liberación de las Razas y de los Pueblos, y una guerra racial sin cuarteles, con ejecuciones de todos los varones anglosajones que tuvieran más de 16 años, así como de los traidores de la raza (Meza Huacuja, 2005, p. 17). La idea de guerra de razas ahí presente todavía es usada por Anzaldúa para describir el mismo escenario a fines del siglo XX. El concepto que ha propuesto Alejandro Grimson (2011) de configuraciones culturales resulta muy productivo en este caso para pensar la guerra de razas como parte de una trama simbólica compartida, constituida en la historia particular de ese territorio y que explica, al menos en parte, la centralidad de lo racial en la identidad política del nacionalismo chicano.

*Borderlands*, como vimos hasta ahora, retoma ese nacionalismo. Pero luego introduce una discontinuidad relevante: la perspectiva de la mujer mestiza y de la lesbiana<sup>3</sup>. Es una discontinuidad porque los temas de género y sexualidad no habían tenido un lugar protagónico en la fase inicial del movimiento, por lo menos en espacios académicos y proclamas políticas. Desde fines de los setenta y durante la década de los ochenta,

---

<sup>3</sup> “Al definir el mestizaje como un estado de conciencia entre mundos, permitió resignificar el término en tanto subjetividad y como un tercer elemento, atravesado no solo por la raza cultural y biológica, sino también por el género sexual” (Catelli, 2020, p. 150).

en cambio, esos temas se establecieron como centrales en los estudios chicanos (Tinker Salas y Valle, 2002, p. 10).

La noción superadora que propone Anzaldúa es la de “nueva mestiza”. Aunque su sentido es complejo y tiene muchas aristas, a los fines de este trabajo corresponde decir que con la nueva mestiza se desestabilizan y rearticulan tanto la pertenencia racial, que habíamos supuesto como algo fijo, una esencia ya sea biológica o cultural, como también el relato nacional chicano. La raza se muestra, de pronto, como algo mucho más lábil, un espacio del que se puede entrar y salir, o bien, ser expulsada. Al respecto, es esclarecedora la lectura que ha hecho Laura Catelli, aun cuando su enfoque sea distinto al nuestro: “Su concepción [la de Anzaldúa] de cómo se forma la conciencia mestiza revela que, entre las estrategias discursivas que utiliza la mestiza, la apropiación y redefinición del discurso histórico y la mitología hegemónicas son aspectos cruciales” (2020, p. 152). Esas apropiaciones y redefiniciones presuponen la raza y a la vez ponen en conflicto su sentido entonces vigente. En parte a través de la raza, *Borderlands* ingresa en el juego de las identificaciones políticas, abriendo así el espacio y las posibilidades de agencia al proyecto de la nueva mestiza y del feminismo chicano.

La misma pregunta que hicimos a Gloria Anzaldúa hagamos ahora a Aníbal Quijano. ¿Qué dice cuando dice raza? Para responder, tendremos en cuenta los artículos “Raza, etnia y nación en Mariátegui” (1992) y “Colonialidad del poder y clasificación social” (2014/2000).

Entre el fin de la década de los ochenta y principio de la de los noventa, Quijano empieza a desarrollar un proyecto teórico sistemático en torno a la noción Colonialidad del Poder. Raza es una de las categorías nucleares de ese sistema, conceptualizada de la siguiente manera en el artículo de 1992:

Con la formación de América se establece una categoría mental nueva, la idea de “raza”. (...) [Con ella] quedó formada, de una parte, la idea de que los no-europeos tienen una estructura biológica no solamente diferente de los europeos; sino, sobre todo, perteneciente a un tipo o a un nivel inferior. De otra parte, la idea de que las diferencias culturales están asociadas a tales desigualdades biológicas (2014, pp. 758-759).

En la teoría de Quijano, raza es un mecanismo de dominación que la experiencia de colonización de América presentó como novedad al mundo, ya que nunca antes los roles sociales, dentro de una estructura de poder mundial, habían sido asignados a

partir de una jerarquización racial. A su vez, esas jerarquías co-produjeron identidades geoculturales novedosas: negros, indios, europeos, amarillos, mestizos, americanos. En el artículo del año 2000, esta noción continúa con el mismo sentido; sólo agregaría que la sitúa junto a otros dos criterios de clasificación de la población: trabajo y género, aunque es cierto que esa tríada -raza, trabajo, género- no había estado completamente ausente en sus trabajos anteriores.

Es importante remarcar que para Quijano no se trata de un atributo o componente de una población sino de un concepto con valor performativo, un dispositivo, podría decirse, que insta y enmarca un hacer, que ordena el lugar que le corresponden a cada población en una estructura jerárquica más abarcativa: “La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder” (2014, p. 285)<sup>4</sup>.

Que raza remita siempre a dominación tiene gran relevancia si, en vez de su definición teórica, pensamos en su dimensión política. En este sentido, es llamativo lo que dice en una nota al pie del artículo más reciente entre los consultados:

Ciertas almas piadosas quisieran la igualdad entre las razas, pero juran que éstas son realmente existentes. Así, virtualmente en todas las universidades de Estados Unidos, hay cátedras sobre “Race and Ethnicity” [raza y etnicidad]. (...) Casi todos los indígenas de otros países que estudiaron en esas universidades regresan a sus países convertidos a la religión del “colour consciousness” [conciencia de/del color], y proclaman la realidad de la raza (2014, pp. 317-318).

Al parecer, la identificación entre raza y dominación llevaría a rechazar el potencial político y transformador de las autoafirmaciones de la racialidad, ya que esto reforzaría la realidad, lo real de la raza, siendo que para Quijano no tiene ese estatuto. La referencia a las cátedras de raza y etnicidad en las universidades estadounidenses es particularmente pertinente, ya que el reconocimiento de lo racial y étnico en los programas de estudio fue uno de los principales reclamos del movimiento chicano, y

---

<sup>4</sup> Esta concepción tiene estrecha relación con el pasaje que él propuso desde una teoría de las clases sociales hacia una teoría de la clasificación social: “(...) es pertinente salir de la teoría eurocéntrica de las clases sociales y avanzar hacia una *teoría histórica de la clasificación social*. El concepto de clasificación social, en esta propuesta, se refiere a los procesos de largo plazo, en los cuales las gentes disputan por el control de los ámbitos básicos de existencia social, y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución del poder, centrado en relación de explotación / dominación / conflicto” (2014, pp. 311-312).

su conquista es una de las que más se les ha destacado. Aquí cabe mencionar, por otro lado, que Quijano empieza a hablar de colonialidad y de raza después de haber visitado anualmente, desde 1983, una universidad de Nueva York donde conoció la tradición del marxismo negro que desde hacía décadas venía negando que el racismo y la idea de raza fueran simplemente una superestructura ideológica y, en cambio, proponía que eran un principio organizador y estructurante de la explotación de clase y la acumulación capitalistas (Grosfoguel, 2018)<sup>5</sup>.

Quizá por el enfoque macroestructural de la perspectiva de Quijano, quizá por necesidades de coherencia y argumentación teórica, quedan fuera de foco las múltiples tergiversaciones y disputas simbólicas vinculadas a la dinámica de la hegemonía en contextos localizados. O, quizás, por las tradiciones críticas del escenario andino en que interviene y la forma en que los conflictos históricamente se han ido sedimentando en esa región, donde una idea como “guerra de razas” podría tener pertinencia pero sólo en sentido figurado o analítico y no por ser constituyente de su configuración cultural en sentido estricto. En el contexto peruano tuvieron mayor protagonismo propuestas relacionadas con ideas como la de heterogeneidad, que admite la coexistencia de diversidad de grupos, intereses y conflictos entre ellos pero sin el matiz disyuntivo que implica la guerra de razas<sup>6</sup>.

### **Comentarios finales**

La tensión entre nombrar o no nombrar la raza recorrió y recorre nuestra sociedad y comunidades. Algunos sostienen que es conveniente despojarnos de esta categoría, arrancarla de nuestro vocabulario, ya sea porque pertenece a un lenguaje históricamente opresivo, sea para no incurrir, a través de ella, en posturas racistas; otros sostienen que es imprescindible tenerla en cuenta para construir mecanismos de inclusión social, ya que sólo quitándole los tabús de lo políticamente correcto

---

<sup>5</sup> Grosfoguel critica el hecho de que Quijano nunca haya reconocido la tradición del marxismo negro y sus aportes a esta problemática. Contribuye así, en cierta forma, a “desarmar” el mito fundacional de su teoría, que hizo que intelectuales e investigaciones repitieran esas ideas como si fueran exclusivas y originales de Quijano.

<sup>6</sup> Por mencionar un ejemplo del ámbito de la teoría y crítica literarias, Antonio Cornejo Polar trabajó en estas coordenadas cuando esgrimió los conceptos de heterogeneidad y totalidad contradictoria y, por el contrario, desdeñó otros como el de mestizaje, al que asociaba una tendencia homogeneizante. Además, el mismo Quijano apeló al concepto de heterogeneidad histórico-estructural.



podrán visualizarse los efectos de la racialización y proponerse acordes metas democratizantes<sup>7</sup>.

¿Hasta qué punto nombrarla y cómo hacerlo?, ¿hasta qué punto callarla? Las propuestas de Quijano y Anzaldúa a partir de esta tensión. En el caso del sociólogo peruano, su proyecto teórico enmarca y da un sentido preciso a la noción de raza, que, antes o por debajo de cualquier contenido, es un criterio clasificatorio vinculado al específico patrón de dominación que llama colonialidad del poder; por esto mismo, al menos en los textos que analizamos, parece dudoso que pueda acudir a ella como sustento de un proyecto de liberación. En el caso de la feminista chicana, su intervención se liga a la disputa de significados estratégicos que revelan su espesor en la medida que nos acercamos a la configuración cultural de la frontera México-Estados Unidos, donde históricamente *raza* ha sido uno de los ejes de la producción de identificaciones políticas, lo que en parte explica que su propia propuesta retome la idea de mestiza y la resignifique. Sin embargo, el énfasis que ambos ponen en la especificidad de la experiencia latinoamericana y la constante búsqueda de construcción de un lenguaje crítico a partir de ella dan cuenta del horizonte compartido al que nos referimos desde la introducción.

¿Cuál es el valor de pensar estas zonas de contacto y diferencia? Un recorrido por textos y autores de temáticas afines (por ejemplo, los estudios de frontera, de la subalternidad y poscoloniales) parece mostrar que se ha ido produciendo una suerte de superposición entre el pensamiento de frontera formulado por Anzaldúa y la corriente teórica decolonial. Consideramos que en muchos casos esta superposición resulta improductiva, en la medida que ignora algunas diferencias importantes -como ocurre con la noción de *raza*, según nuestro análisis- y homogeneiza sus contenidos. Tal como lo ha argumentado Silvia Rivera Cusicanqui (2010), dichos mecanismos de homogeneización son los dominantes, desde finales del siglo XX, en el funcionamiento del capital simbólico académico a nivel internacional. Y si bien es cierto que la recepción de *Borderlands* se ha caracterizado por su amplitud y diversidad, incluyendo las “apropiaciones” de distintas corrientes de estudios y movimientos sociales, en

---

<sup>7</sup> Segato (2015) desarrolla estas dos posiciones tomando el caso del debate nacional brasileiro en torno a la política de cuotas para estudiantes negros en las universidades. Acaso pueda pensarse en una analogía con lo que ocurrió en el ámbito de las luchas de género cuando se debatía si nombrar o no nombrar las disidencias respecto al patrón dominante heteronormativo; la conocida frase de Carlos Jáuregui (“en una sociedad que nos educa para la vergüenza, el orgullo es una respuesta política”) representa un hito en este conflicto.

nuestro presente histórico resulta necesario emprender deslindes críticos orientados, por un lado, a restituir el espesor de propuestas teóricas latinoamericanas tan destacadas y, por otro lado, a nutrir el abanico de herramientas conceptuales y enfoques del que echar mano para la construcción de hegemonías insurgentes en cada una de nuestras comunidades.

### **Bibliografía**

Anzaldúa, G. (1987/2016). *Borderlands / La frontera*. Capitán Swing.

Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje*. Universidad de la Frontera.

De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cuzco*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Siglo XXI.

Grosfoguel, R. (2007). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tareas*, 125, 53-74.

----- (2018). ¿Negros marxistas o marxismos negros?: una mirada descolonial. *Tabula Rasa*, 28, 11-22.

Meza Huacuja, I. (2005). *Hacia una historia de la construcción de la identidad chicana: 1927-1960*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social y Raza, etnia y nación en Mariátegui. En *Cuestiones y horizontes* (pp. 757-775 y 285-327). CLACSO.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Rodríguez, M. (2001). El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural. *El cotidiano*, 18, 48-59.

----- (2014). Identidad cultural chicana en tiempos de globalización. *Historia y Espacio*, 3, 91-127.

Segato, R. (2015). Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder y Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (pp. 35-67 y 211-244). Prometeo.

- Tinker Salas, M. y Valle, M. E. (2002). Cultural, poder e identidad; la dinámica y trayectoria de los intelectuales chicanos en los Estados Unidos. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO.
- Yarbro-Bejarano, I. (2001). *Borderlands / La frontera* de Gloria Anzaldúa: Estudios culturales, diferencia y el sujeto no unitario. *Revista Iberoamericana*, 12, 65-94.

# Reescrituras de la gauchesca y su protagonismo en las disputas por el sentido de lo nacional y lo popular en la literatura argentina. Una lectura decolonial

Lucrecia Boni

Universidad Nacional de Río Cuarto

[lucreciaboni@gmail.com](mailto:lucreciaboni@gmail.com)

Palabras clave: gauchesca, nacional/popular, reescritura, decolonial

Key words: gauchesca, national/ popular, rewrite, decoloniality.

## Resumen

Durante el siglo XIX en la Argentina, la literatura juega un rol preponderante en la avanzada colonizadora que define discursivamente un modelo de nación y un sujeto político para esa nación. Entre 1810 y 1880 el género gauchesco discute cómo ha de ser la Nación en lucha contrahegemónica proponiendo un sujeto político nuevo que tiene que formar parte de esa nación y lo hace desde ese elemento específico que es su lengua. Desde su emergencia, y hasta el presente, el género gauchesco ha sido objeto de lecturas, relecturas y escrituras que instituyen, congelan o deconstruyen las valoraciones estéticas e interpretaciones identitarias que ha ido formulando la crítica en distintos momentos histórico-políticos de la Argentina.

Me propongo en esta comunicación, hacer una lectura de matriz decolonial sobre las disputas literarias en torno al género gauchesco y las luchas político-discursivas por la centralidad del canon en un corpus integrado por un cuento, un poema narrativo y una novela, que en el siglo XXI releen y reescriben el género: "El amor" de Martín Kohan (2011); *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Propongo que las sucesivas relecturas y reescrituras del *Martín Fierro* están vinculadas a la disputa por la hegemonía tanto en relación con el campo del poder como al campo intelectual. Se vuelve a leer o reescribir el género gauchesco, el sujeto popular que nace con el género, su lengua, su cultura, su mundo de referencia porque el género gauchesco está en las bases de la lucha por quién debe formar parte de la nación y quién no. Siempre hay un *Martín Fierro* que vuelve a recordar que es el símbolo de lo popular y de su lucha contrahegemónica.

## Abstract

During the XIX century in Argentina, literature played a leading role in the outpost of colonization that discursively defined a model of nation and a political subject for that nation. Between 1810 and 1880 the *gauchesco* genre confronts how the Nation must be in the counter-hegemonic fight proposing a new political subject that has to be part of that nation and it does it from the specific element that is its tongue. From its start, and until its present, the *gauchesco* genre has been the object of reading, rereading and writing that institute, freeze or deconstruct aesthetic evaluations and identity interpretation that critics have been formulating at different historical-political moments in Argentina.

I am proposing in this communication to make a decolonial matrix read about the literary disputes regarding the *gauchesco* genre and the political-discursive struggles for the centrality of the canon in a corpus made up of a short story, a narrative poem and a novel, which in the XXI century reread and rewrite the genre: "El amor" by Martín Kohan (2011); *El gaúcho Martín Fierro* (2011) by Oscar Fariña and *Las aventuras de la China Iron* (2017) by Gabriela Cabezón Cámara. I propose that the successive rereadings and rewritings of *Martín Fierro* are linked to the dispute for hegemony both in relation to the field of power and to the intellectual field. The *gauchesco* genre is reread and rewritten, the popular subject that is born with the genre, its language, its culture, its world of reference because the gaucho genre is at the base of the struggle for who should be part of the nation and who should not be. There is always a Martín Fierro who remembers again that it is the symbol of the popular and its contra-hegemonic fight.

## 1

La literatura argentina es -parafraseando a Ludmer (1988)- **políticoliteraria de manera indiferenciada**, como discurso social productor y reproductor de normas sociales. Durante el siglo XIX, esa función se articuló configurando la idea de Nación que devino hegemónica. La literatura jugó un rol preponderante en la avanzada colonizadora que define discursivamente un modelo de nación y un sujeto político para esa nación; compone, interviene y regula en los momentos previos de esa construcción que se da a partir de 1880 (Moyano, 2009). Entre 1810 y 1880 el género gauchesco discute cómo ha de ser esa Nación, quién ha de formar parte de ella y quién no: modula y modela ese proyecto de país en lucha contrahegemónica proponiendo un sujeto político nuevo que tiene que formar parte de esa nación y lo hace desde ese elemento específico que es su lengua. Allí reside la potencia de su originalidad y la base de su condición popular.

El género gauchesco irrumpe en la geocultura rioplatense en el siglo XIX con toda la potencia de un discurso original en un medio en el que la **Literatura con mayúscula** transitaba por otros cauces pretendiendo capturar **el color local, el espíritu propio** desde un lenguaje impuesto y unos moldes estéticos copiados de los centros europeos de moda.

Ángel Rama (1982) señala que en la gauchesca, las opciones ideológicas generaron decisiones estéticas: la necesidad de sumar a los gauchos a las luchas por la independencia, llevó a los escritores del género a orientar una serie de estrategias estéticas destinadas a un público que hasta ese momento no existía como tal, de manera que, como efecto, produjo la invención de un nuevo público.

En el contexto de este sistema literario emerge el *Martín Fierro*<sup>1</sup>, que no será reconocido por las elites intelectuales como **literatura** hasta los primeros años del siglo XX, cuando necesitaron encumbrar una imagen identitaria de “lo nacional” para enfrentar a la inmigración europea masiva que, desde 1869 hasta los años del Centenario de la revolución de Mayo, se fue convirtiendo para la oligarquía liberal dominante en una especie de “amenaza” política y social y que fue estigmatizada desde la diversidad cultural, estética e idiomática. Y esta lectura, que la oligarquía ilustrada hace del *Martín Fierro* convoca -seguimos aquí a Josefina Ludmer (1988)- diversos usos de (la voz) del gaucho y las operaciones político discursivas que sobre esta se hicieron para fijarla como dispositivo cultural de una nacionalidad argentina excluyente. La lectura del Centenario cristaliza la imagen del gaucho, una vez que el gaucho ya había desaparecido como tipo social y paradigma de la rebeldía, había sido domesticado, y su figura resultaba políticamente inofensiva. Es una lectura **canonizante** que termina por deshistorizar la figura del gaucho elevándolo a la categoría de mito, cristalización esta que se encuentra en las antípodas de los diversos modos con los que el público proveniente del campo popular se identificó en los versos del *Martín Fierro*, los vinculó con sus causas y encontró en ellos los motivos de sus luchas (Feinmann, 2011).

Así como la Literatura Argentina estuvo condicionada por la función política y se escribió para hacer política, en particular el género gauchesco constituyó esa textualidad a la que se echó mano cada vez que fue necesario, en otros contextos y en otras coyunturas históricas, volver a discutir un modelo de país.

Desde su emergencia, y hasta el presente, el género gauchesco ha sido objeto de lecturas, relecturas y escrituras que instituyen, congelan o deconstruyen las valoraciones estéticas e interpretaciones identitarias que ha ido formulando la crítica en distintos momentos histórico-políticos de la Argentina.

Así, en el *Juan Moreira* (1879-1880) de Eduardo Gutiérrez el gaucho evoluciona hacia la figura del **orillero** rescatando su rebeldía frente a su época, casi en simultáneo con la emergencia de la poesía popular gauchi-cocoliche, que producen los inmigrantes como asimilación cultural identitaria y con el *Santos Vega* (1885) con el que Rafael Obligado intenta cerrar el ciclo gauchesco dándole muerte literaria al gaucho payador.

---

<sup>1</sup> Nos referimos a las obras *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta del Martín Fierro* (1879) de José Hernández.

Ya en el siglo XX autores como Jorge Luis Borges, Leónidas Lamborghini, Juan Filloy, Antonio Di Benedetto, Roberto Fontanarrosa, así como -en nuestro tiempo- Martín Kohan, Pablo Katchadjian, Oscar Fariña y Gabriela Cabezón Cámara, releen y reescriben el *Martín Fierro* de José Hernández, filiendo múltiples y heterogéneas textualidades al género gauchesco.

## 2

Entiendo, con Zulma Palermo (2010) y desde una perspectiva decolonial, que todo conocimiento se produce en un lugar específicamente situado, desde una geocultura, una categoría, una construcción que resulta clave para la definición de pertenencias. Partir de este reconocimiento exige establecer criterios y hacer explícita nuestra mirada condicionada. Adhiero al pensar decolonial como perspectiva metodológica para esta investigación que, en palabras de Walter Mignolo (2014) “exige un vuelco epistémico y la afirmación del ‘ser donde se piensa’ en lugar de ‘saber que se existe porque se piensa’” (p. 78). Reflexiono, escribo, construyo conocimiento con otras y otros, aprendo y enseño asumiendo un locus de enunciación “nuestro-americano”, feminista y decolonial.

Me propongo, hacer una lectura de matriz decolonial sobre las disputas literarias en torno al género gauchesco y las luchas político-discursivas por la centralidad del canon en un corpus integrado por un cuento, un poema narrativo y una novela, que en el siglo XXI releen y reescriben el género: *El amor* de Martín Kohan (2011); *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Pensando estos textos en vinculación con el sistema **políticoliterario** que constituyó desde su emergencia el género gauchesco formulé algunos interrogantes que orientaron el itinerario de esta comunicación:

¿Por qué reescribir el género gauchesco, por qué volver al sujeto popular que nace con el género, su lengua, su cultura, su mundo de referencia?

¿Qué “vientos de época” expresa Martín Kohan cuando exhibe un vínculo sexoafectivo entre Fierro y Cruz en *El amor*?

¿Desde qué estrategias, desde qué operaciones discursivas de traducción y reescritura Oscar Fariña construye/reconstruye (un) sujeto popular contemporáneo?

¿Qué operaciones metacríticas articula Gabriela Cabezón Cámara al imaginar un universo posible reponiendo en un primer plano a las mujeres y a las identidades diversas en el género gauchesco y en la literatura nacional?

Me interesa en esta instancia problematizar, hacer una reflexión sobre la categoría Nación, porque considero que la tensión que este concepto encarna se refracta en el género gauchesco, en sus lecturas canónicas y en las relecturas y reescrituras más recientes. Eduardo Rinesi en su artículo *Nación y estado en la teoría y en la política* (2004) entiende que la palabra Nación es ambivalente, precisamente porque aquello que nombra involucra una tensión ineliminable. Y articula dos ideas: la idea de nación cuya función es crear y mantener un comportamiento de fidelidad de los ciudadanos hacia el Estado y la idea de nación emparentada a la representación de pueblo: como un concepto que designa un sujeto colectivo anterior al estado y muchas veces contrapuesta a él. La palabra nación entraña una tensión entre dos sistemas de interpelación diferentes y antagónicos, pero no excluyentes. La idea de nación es el territorio de una lucha entre interpretaciones de un sistema de relatos.

En el corpus que construí para esta comunicación, las disputas por la imposición del sentido de lo nacional y lo popular se dirimen en la arena de los discursos literarios que filian sus textualidades al género gauchesco y circulan en el campo social e intelectual en nuestro tiempo.

### 3

El cuento *El amor* de Martín Kohan entronca su relato con las estrofas finales de *El gaucho Martín Fierro (La ida)*. Dice el *Martín Fierro* de Hernández:

Cruz y Fierro, de una estancia  
una tropilla se arriaron;  
por delante se la echaron  
como criollos entendidos,  
y pronto sin ser sentidos  
por la frontera cruzaron

Y cuando la habían pasao  
una madrugada clara,  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones,  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara.

El cuento de Kohan comienza con la siguiente frase: “Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura” (p. 1).



Un narrador omnisciente que focaliza en los protagonistas reconstruye (reescribe) la escena: Cruz y Fierro, dos gauchos, víctimas del sistema, perseguidos por **la autoridad**, en la inmensidad de la Pampa, juntos y solos; juntos, solos y en silencio, emprenden su viaje a las tolderías.

*El amor* es un relato de viaje sucinto, compendiado; un viaje físico tierra adentro, por la geografía de la pampa, un viaje íntimo de dos hombres al reconocimiento y la concreción de su deseo y un viaje simbólico: Kohan publica por primera vez su cuento en la sección *Verano Doce* del diario *Página 12* el 4 de febrero de 2011. Siete meses antes, se había sancionado en Argentina la ley de matrimonio igualitario, después de una larga lucha de los colectivos LGTBQ+ por el reconocimiento de derechos históricamente conculcados. Kohan construye y exhibe (saca del *closet*) el vínculo sexo afectivo entre Cruz y Fierro, estableciendo un diálogo con los discursos que circulan socialmente en este contexto de producción: deconstruye un Martín Fierro que en tanto personaje literario y cultural fue entronizado como mito de una masculinidad estereotipada, la del **macho argentino** construido y reconstruido durante un siglo y medio desde el discurso hegemónico patriarcal y homofóbico. Y se atreve a disputar sentido en ese terreno: El Martín Fierro de Kohan ha descubierto el amor por otro hombre, y esta construcción discursiva, literaria, irrumpe con fuerza performativa en la segunda década del siglo XXI en Argentina pujando por la conquista legítima de formar parte de la nación y de hacerlo desde el ejercicio pleno de sus derechos.

En *El gaucha Martín Fierro* publicado por la editorial Interzona en el año 2011, Oscar Fariña reescribe *El gaucha Martín Fierro* en clave **tumbera** y con ritmo de **cumbia villera** a la que, en el glosario que se nos ofrece a los lectores al final de la obra, define como: “Género tropical, creado a fines del siglo pasado por Pablo Lescano, que toma al imaginario villero como base de su estética” (Fariña, 2011, p. 202).

Han pasado entre una y otra obra, entre *El gaucha Martín Fierro* (1872) y *El gaucha Martín Fierro* (2011) casi ciento cuarenta años, los contextos de producción y emergencia de la literatura gauchesca, han estallado y las peripecias e injusticias padecidas por los sujetos populares reclaman otros marcos de enunciación y nuevos modos de representación. Es en la construcción literaria del lenguaje popular donde se juega la partida entre ambos, donde se genera la materia de **lo traducible**. Esa construcción del lenguaje popular de la gauchesca, que junto a otras estrategias

literarias configuran una visión de mundo, es lo que Fariña **reescribe** y **traduce** a la jerga del registro coloquial **villero** rioplatense del siglo XXI.

Fariña trabaja con el texto de Hernández verso a verso y lo reescribe en clave villera, lo traduce, lo hace comprensible en el contexto de una semiósfera popular contemporánea desde lógicas irreverentes y transgresoras. La potencia expresiva y original con la que el género gauchesco emerge en el siglo XIX se restituye en el siglo XXI en la obra de Fariña, configurando la expresión genuina de un lenguaje y la construcción literaria de un sujeto popular propio y a la vez fiel al texto original.

*El guacho Martín Fierro* es un extenso **poema narrativo** organizado, como *El gaucho Martín Fierro* en trece libros o **cantos**. Cada canto, contiene estrofas que son, como el **original**, sextinas octosilábicas y que habilitan al canto y la payada y que permiten imaginar, en tanto marcos de circulación, un escenario, un baile, una canción de cumbia, un recitado con base de *keytars*. El yo poético/narrador, cuenta cantando su historia y como en *El gaucho Martín Fierro*, mudando escenarios, interlocutores, estilos de música y de instrumentos, el canto en *El guacho...* se constituye en un marco que proporciona otros modos de circulación de la obra. Esta idea de la poesía para ser cantada o recitada se refuerza desde la situación de un enunciador que apela no a los *lectores* sino a los **oyentes**. La construcción estrófica en sextinas octosilábicas, es un elemento estratégico más que define a la poética de Fariña por un lado como tributaria de la gauchesca y por otro como expresión original que encuentra en esta métrica un espacio propio de creación de una rima y un ritmo de cumbia villera, que es la banda de sonido -y la música estigma- de las vidas subalternas de los pibes descartables de los suburbios de la ciudad civilizada moderna y neocolonial que *El guacho...* construye como personajes.

Esta construcción de personajes que actualiza -que versiona- al gaucho perseguido Martín Fierro en un **pibe chorro**, villero y drogadicto, nacido en la pobreza y perseguido por eso, en un contexto marginal, clasista, racista y machista; la voz del enunciador es la de un pibe, un sujeto subalterno que, sin embargo, respondiendo a la célebre pregunta de Gayatri Spivak (2003), toma su voz y habla. Y desde esta voz, realiza una crítica explícita al proyecto neoliberal, a la hipocresía de la sociedad que le exige a los pobres altos estándares éticos y morales mientras los despoja y los priva de lo indispensable para una vida digna, denuncia los abusos de poder, la corrupción policial, expone la connivencia del poder económico con el poder político que siempre abusa, saquea y criminaliza a los pobres.

En *El Martín Fierro* los personajes femeninos, se definen por carencia. Las mujeres son expulsadas del universo del poema nacional, todo se dirime entre hombres en el texto de Hernández que emerge para sumar al gaucho al proyecto de país liberal y agroexportador.

Tuve en mi pago en un tiempo  
Hijos, hacienda y mujer,  
Pero empecé á padecer,  
Me echaron á la frontera,  
¡Y qué iba a hallar al volver!  
Tan solo hallé la tapera (p. 22)

*Las aventuras de la China Iron* es una novela escrita por Gabriela Cabezón Cámara publicada a fines de 2017 por la editorial Random House, cuya originalidad reside en responder metaficcionalmente a la pregunta qué fue de la mujer de Fierro después de su desaparición en el texto original. Se construye desde allí una ficción que interpela la literatura argentina y su canon hegemónico organizado bajo la norma social de la Historia Argentina como relato patriarcal, capitalista y neocolonial.

Cabezón Cámara articula diversas operaciones metacríticas que le permiten imaginar un universo posible reponiendo en un primer plano a las mujeres y a las identidades diversas en el género gauchesco y en la literatura nacional. En *Las aventuras de la China Iron* se otorga voz, entidad y perspectiva y se instala en un primer plano a un personaje mujer que en la obra de Hernández sólo se define por negación.

La novela nos provoca en su insurgencia, obligándonos a la pregunta: ¿Qué patria construye la literatura? ¿Quiénes forman parte de la Nación y quiénes son **les excluides** del siglo XIX? ¿Qué mapas del cuerpo trazan las “escrituras fundacionales” de la **Literatura Nacional**?

Frente a esta lectura de la literatura fundacional, la novela se define como una afirmación de los feminismos diversos. La China Josefina Iron se construye como personaje- narradora en primera persona- desde el lenguaje de la inocencia y la simplicidad que devela desprejuiciada las experiencias de mundo. El travestismo, el amor homosexual, se construyen con naturalidad como un descubrimiento, un hallazgo en el que los vínculos y las identidades fluyen, se transmutan quebrando definitivamente las estereotipias normativas de la razón heteropatriarcal.

Uno de los métodos de la crítica literaria feminista y decolonial ha sido aportar puntos de vista nuevos y dismantelar el mito de la neutralidad intelectual, se trata de subvertir

las perspectivas y representaciones convencionales. Cabezón Cámara, instaura desde la ficción creativa una reflexión con perspectiva feminista y decolonial que pone en el centro la situación paradójica de las mujeres en la literatura canónica, de estar ausentes del discurso pero atrapadas en él y desde allí resignifica la marginalidad, generando un discurso alternativo, un discurso - otro para las literaturas de la Argentina.

Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* se erige contra la **objetividad patriarcal** que construyó el canon con la exclusión histórica de la voz, la mirada, la experiencia y la ciencia de mujeres y diversidades y asume la propuesta de construir un **saber situado** a partir del desplazamiento de los saberes y mandatos hegemónicos.

### **Algunas notas finales**

Los textos del corpus releen, reescriben, son respuesta y resonancia, disputando sentido, al conjunto del sistema literario conocido como género gauchesco y sus lecturas cristalizadas por la crítica canónica del Centenario en adelante. Se vuelve al género gauchesco (se lee, se relee y se reescribe) cada vez que se necesita hablar de la nacionalidad literaria. En el marco de disputas por las identidades tradicionales y emergentes, el género vuelve a ser convocado ya en el siglo XXI: reescriben de nuevo el *Martín Fierro* y se pliegan en una contra lectura en la obra nacional por antonomasia en perspectiva LGBT, feminista y villera (Kohan, Cabezón Cámara y Fariña). Postulo que las sucesivas relecturas y reescrituras del *Martín Fierro* están vinculadas a la disputa por la hegemonía tanto en relación con el campo del poder como al campo intelectual (Bourdieu, 2002). Y la potencia del *Martín Fierro* gravita en que el campo popular se apropió del género y puso en él una determinada épica, una determinada narrativa de los marginados, los no centrales; hay que volver a escribirlo porque quienes ocupan el lugar de los marginales van cambiando pero se enclavan en la tradición de una idea de lo popular. Siempre hay un *Martín Fierro* que vuelve a recordar que es el símbolo de lo popular y de su lucha contrahegemónica.

Se vuelve a leer y a reescribir el género gauchesco, el sujeto popular que nace con el género, su lengua, su cultura, su mundo de referencia porque el género gauchesco está en las bases de la lucha por quién debe formar parte de la nación y quién no, Los textos del corpus reescriben la gauchesca disputando sentido al pensamiento único, a la matriz dicotómica civilización vs barbarie, al proyecto de la modernidad/

colonialidad. Y proponen, como dice Rita Segato (2014) horizontes de felicidad diferentes de los horizontes de felicidad del proyecto de acumulación proyecto del capital.

## **Bibliografía**

- Bourdieu, P. (2002). *Campo del poder, campo intelectual*. Montessor.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Random House.
- Chakravorty Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39. 297-364. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>
- Fariña, O. (2017). *El gaicho Martín Fierro*. Ed. Interzona.
- Feinmann, J. P. (2011). *Filosofía y nación*. Ed. Booket.
- Hernández, J. (2000). *El gaucho Martín Fierro*. Editorial El Sol.
- Kohan, M. (4 de febrero de 2011). El beso. *Diario Página 12*.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana.
- Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Moyano, M. (2009). Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. Recuperado de URL: <http://journals.openedition.org/alhim/2892>
- Palermo Z. (2010). Del pensamiento nacional a la opción descolonial: Aportes desde el Cono Sur. En Z. Palermo (Comp.). *Pensamiento argentino y opción descolonial*. (pp. 31-48). Ediciones del Signo.
- Rama, A. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina.
- Rinesi, E. (2004). Nación y estado en la teoría y en la política. En E. Vernik, *Qué es una nación. La pregunta de Renan revisitada*. Prometeo libros.
- Segato, S. (2014). La perspectiva de la colonialidad del poder. En Z. Palermo y P. Quintero (Comps.), *Anibal Quijano. Textos de fundación*. (pp. 15-43). Ediciones del Signo - Colección El desprendimiento.

## **Discurso literario y territorio, una imagen en movimiento**

Julieta Colina

jula\_colina7@hotmail.com

CIUNSa – ICSOH - CONICET

Raquel Guzmán

radallac@yahoo.com.ar

CIUNSa – ICSOH - CONICET

Palabras clave: literatura, territorio, estudios literarios, dinamismo.

Key words: literature, territory, literary studies, dynamism.

### **Resumen**

El estudio de la literatura y su relación con las diversas localizaciones es un espacio de emergencia de problemáticas sobre las que se fueron construyendo sucesivas respuestas a lo largo del tiempo y en correspondencia con las transformaciones de los estudios literarios, sus posicionamientos teóricos y las relaciones transdisciplinarias configuradas. Desde los estudios de la semiótica de la cultura, a las propuestas decoloniales y los debates en torno a región y literatura en nuestro país es posible dar cuenta de un objeto de estudio dinámico, que permanentemente desafía las catalogaciones, los límites y los esencialismos.

En esta ponencia proponemos un recorrido por diferentes posiciones que aportan herramientas para clarificar los alcances que tienen en la actualidad los estudios sobre literaturas locales / provinciales / regionales. Acompañamos este derrotero con algunas referencias a producciones literarias recientes.

### **Abstract<sup>1</sup>**

The study of literature and its relationship with the diverse localizations constitutes an emergent field of subject matters upon which successive answers throughout time were built, as well as its correspondence with the transformations of literary studies, its theoretical positionings and the established transdisciplinary relations. From the studies of semiotics of culture, to the decolonial proposals and the debates surrounding region and literature in our country, it is possible to explain a dynamic object of study, which permanently challenges categorizations, boundaries and essentialisms. In this presentation we propose a journey through different positions that provide tools in order to clarify the extent that the studies of local, provincial and regional literatures have nowadays. We attach to this journey some references to recent literary productions.

### **Introducción**

Desde el formalismo sabemos que el lenguaje literario es un artificio que encuentra la finalidad en su propia expresión. Esta forma de construcción produce un

---

<sup>1</sup> Traducción del resumen a cargo del Lic. Santiago Racioppi.

extrañamiento que desarticula la previsibilidad del mundo ya que el lenguaje adviene como un tamiz que opera sobre las imágenes naturalizadas para focalizarlas desde perspectivas diversas. La obra de arte para Mukarovsky, núcleo del formalismo, tiene un carácter de signo, y está compuesta de I. una obra-cosa, que constituye el símbolo sensible, II. un objeto estético que funciona como significación y III. una relación con la cosa significada, que se establece en el contexto total de los fenómenos sociales. A esto se agrega en las artes con contenido una segunda función semiológica de carácter comunicativo, que en los textos literarios se basa en una inversión de la jerarquía de relaciones que se concentra en la dualidad denominación / contexto, y no en denominación / realidad como ocurre en la comunicación ordinaria. Si pensamos una superposición entre lenguaje / realidad observamos que conforman una imagen incierta, móvil, oscilante, cuya entidad es esa misma incertidumbre, y deviene de las transformaciones contextuales.

Siguiendo esta reflexión, Lotman aborda el estudio de los modelos culturales. La cultura -para los estudiosos de Tartu- se entiende como sistema de sistemas donde la literatura junto a los mitos, ritos, artes y ciencias en general permiten la transmisión de determinados modelos culturales. La literatura se procura estudiar en el marco de la historia del pensamiento social. Para sistematizar esta teoría, Lotman (1999) introduce el concepto de “semiosfera”, que es entendida como el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. En este contexto, el arte y la literatura son comprendidos como otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo: el lenguaje como sistema de modelización primario y el arte como sistema de modelización secundario (Lotman, 1970).

En *Sociología de la cultura* (1981/1994) Raymond Williams advertía que los estudios de esta disciplina deben ocuparse de las formas artísticas específicas, y para ello se articulan con el análisis crítico y con el estudio general de los sistemas de signos. “La sociología de las formas culturales no puede reemplazar a estas disciplinas, pero si poner el acento en la base social tanto como en la base de notación de los sistemas de signos” (p. 29). Para este autor los estudios del formalismo son altamente significativos ya que registran la innovación formal que permite advertir los “cambios de conciencia” (p. 132). Si bien el corpus que aborda Williams corresponde al teatro, con alusiones a la narrativa, surgen consideraciones que problematizan el discurso

literario en general, tales como la base histórica de todo proceso socio-formal, la articulación entre procesos singulares con las fases múltiples de composición cultural y la advertencia de que toda caracterización de esos procesos pone en evidencia rasgos y subsume otros.

Desde el campo de los estudios culturales latinoamericanos se ha llamado la atención sobre la relación entre las formas literarias y los proyectos socio-políticos del continente<sup>2</sup>, la manera cómo se configuran nuevos proyectos escriturarios invirtiendo formas hegemónicas anteriores. Estos enfoques, de carácter transdisciplinarios, recuperan el lugar de enunciación como núcleo de la construcción crítica, de allí que importa de manera fundamental escuchar las voces -plurales, disímiles, de diversos tonos- que configuran los discursos localizados. Los estudios literarios se encuentran entonces ante varios debates, por un lado la relación entre la literatura y la dimensión simbólica del mundo social, las cualidades específicas del discurso literario y, a la vez el diálogo entre textos literarios y textos sociales (Laverde Ospina, 2014). Como afirma Moraña (s/f), se trata de un desplazamiento desde la individualidad del *belletrismo* a la percepción de una (auto) representación de sujetos colectivos.

La tensión entre los estudios literarios de raigambre sociológica que advierten los efectos de la tradición de lecturas textualistas y valorativas que construyen un régimen de canonizaciones y marginalidades, y los estudios de la crítica que reconocen en la literatura un sistema de significación con un régimen propio y un universo de textos que abrevan unos en otros, suele limitar las posibilidades de lectura, al proponer la polarización como actitud ineludible. En este punto, los estudios de Raúl Dorra permiten otra vuelta de tuerca al problema.

### **El lugar del discurso**

Situar la escritura como un espacio donde tiene lugar la significación posibilita avanzar en otras direcciones para la relación discurso / territorio, al ubicar una fricción en el proceso mismo de construcción de la escritura. En “El trazo de la escritura” (2003) Dorra, remitiéndose a Jitrik, refiere que la escritura hace que el espacio se convierta

---

<sup>2</sup> (...) es imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del Barroco europeo y principalmente peninsular son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar en torno a un rey, un dios y una lengua, la totalidad imperial. En los ámbitos de las cortes virreinales, la cultura barroca consagra el predominio de la nobleza cortesana y de la burocracia estatal y eclesiástica, que coronaban la pirámide de la sociedad de castas (Moraña, s/f, p. 5).



en un lugar significativo pero no de un modo distendido sino como consecuencia de una pugna; en ese diálogo entre escritura y espacio, en el que ambos se resignifican mutuamente, se genera un ritmo específico que es el que reúne el significado<sup>3</sup>. Y Dorra alude a ese ritmo como “trazo”, que es precisamente la escritura generadora del espacio como lugar significativo. Su perspectiva es inquietante en tanto plantea que detrás de la producción del trazo no existe sencillamente una conciencia que escribe, el camino no es unilateral. Al contrario, hay un espacio que, motivado por la intención de ser lugar significativo, convoca o seduce al sujeto que escribe. El lugar por tanto es un partícipe activo en la producción del signo que contiene.

Agrega Dorra que el trazo, al generar una abertura en la continuidad espacial, permite conducir la interpretación a la dimensión plástica de la escritura y considerar el espacio como sustancia y el trazo como la herida-huella de un sujeto. Luego, el trazo “habla más de lo que dice” (p. 107) en tanto habla en el sitio en el que dice y no en otro. Plantea el autor que el trazo conduce a la lectura no de un mensaje sino de una escritura ya que presenta simultáneamente la herida y lo herido: la escritura es un trazo que abre un cuerpo, que contiene las huellas de esa presencia. La escritura, pues, desborda la fijeza de los signos, es plural e inestable. Se pasa del desciframiento del signo a la contemplación del símbolo en donde la presencia del trazo supone la presencia de una herida y de un cuerpo herido que la concibió: “el trazo es una suerte de voz, que es la forma que trae el ahí del sujeto que la moduló” (p. 107).

En esta línea podemos pensar que los territorios no están contruidos antes del discurso que leemos en ellos, sino que su existencia significativa se forma en ese vínculo. La palabra, al ser convocada por un espacio, produce regiones y las regiones muestran el trazo que las convierte en lugares significantes. Habitualmente se pone en un lugar protagónico al sujeto de la escritura, a la conciencia que toma la palabra, a la voz enunciativa que trama el sentido. Por otro lado, en otro extremo o como variable accesoria, se piensa en el espacio como receptáculo pasivo del discurso, como mero soporte o recurso azaroso, de presencia vaga, indiferente al significado. El territorio conquistado por la palabra<sup>4</sup>, herido por la palabra, es en sí mismo un lugar

---

<sup>3</sup> Véase Jitrik, Noe (2001). La figura que reside en el poema. En *Tópicos del Seminario N° 6*. Recuperado de [www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/391](http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/391)

<sup>4</sup> Deleuze y Guattari (2002) advierten que para pensar un territorio es indispensable tener conciencia de las fuerzas y tensiones que lo constituyen. Entre ellas, un poder ineludible lo tiene el aparato del Estado que, para asegurar su dominio simbólico y físico, recurre al “estriamiento del territorio” con fines

ahora significativa, un “espacio de resonancia” (p. 103). Y el vínculo entre el discurso y el territorio deja de ser gramatical y pasa al ámbito plástico. Como un tatuaje en la piel, ese trazo respira y tiene el pulso que le imprime la presencia de la vida. La escritura no sólo se presenta como una estrategia territorial (Moscardi, 2010) donde la palabra sirve para tomar posesión de un lugar, sino que incluso construye ese lugar que antes de tal trazo no existía en ningún mapa conocido.

En la misma línea y con una variable psicoanalítica, Guillermina Casasco (2001) advierte en la escritura una paradoja inexorable en tanto es la presencia de la ausencia. Es decir, antes de la escritura lo que realmente había era el grito, una manifestación sonora totalmente ajena al mundo ocupado por el lenguaje y que cae en él adquiriendo el valor de escritura. Esa caída en la cárcel del mundo le resulta la única posibilidad de aparecer, de encontrar una forma y continuar su tránsito hacia la lectura. Sin embargo, el fondo no deja nunca de ser el vacío, la ausencia que permanece en los márgenes del trazo de la escritura<sup>5</sup>.

Desde esta concepción, la escritura articula el espacio de la lectura en el que logra prolongar su funcionamiento, es decir, contornea la continuidad -la discontinúa- dando sitio posible a la lectura. Por tanto, el sujeto reconoce su existencia en el exilio, es un sujeto itinerante ya que, al ser recortado su grito, el espacio real antes ilimitado se quiebra también y se recorta. Donde antes el espacio de la realidad era ilimitado y el grito era puro, tenemos ahora un fragmento de la realidad, y una escritura articulada al mundo, encerrada, pero dispuesta a ser trascendida en la lectura ya que “el horizonte de la escritura no es el escrito sino la voz” (p. 48). Nuevamente el margen es el sitio de la creación que se derrama por los bordes de las palabras, de la materialidad del texto, abriendo paso a la voz ausente y silenciosa. De modo que la

---

políticos, económicos y demás intereses que se reproducen y refuerzan a lo largo del tiempo. De esta forma, se puede mantener el control de los cuerpos, de las poblaciones, de las mercancías, etc. La decisión del recorrido que van trazando esas “estrías” no son más que una arbitrariedad. En este sentido, la poesía como lugar que no tiene límites es un elemento esencial de la “máquina de la guerra” pensada -siguiendo a los autores referidos- como una exterioridad al Estado que aboga por inhibir la instauración de poderes estables y su estriamiento del territorio. La escritura es, por tanto, ámbito de la “ciencia nómada” que produce un espacio diferente, una invención itinerante y ambulante, una extranjería.

<sup>5</sup> Graciela Cros expresa este estado desde su condición de escritora: “Creo que, por naturaleza, todo poeta es extranjero. La poesía es intemperie, bien lo sabemos, y es extrañeza y extranjería. El poeta es el que conoce como nadie las delicias de la pérdida, así decía Macedonio Fernández, otro “extranjero”, así, entre comillas” (2015, p. 21).

herida queda abierta al final del trazo, el espacio creado por la palabra no se cierra nunca, no se define, no concluye, sino que se suspende en el borde donde la voz ausente convoca a la lectura encargada de renovar el acto creador, de generar el siguiente movimiento.

### **Lugares fundados por el discurso**

La cuestión que sobreviene, entonces, refiere a las operaciones de la literatura, en tanto discurso que se sostiene en la escritura<sup>6</sup> como modo de trazar otras geografías. Postulamos, en este sentido, que se trata de una tensión, un desacuerdo, una polémica entre los discursos y las figuraciones territoriales convencionales y clausuradas. Ricardo Kaliman (1993) hablaba de la palabra que funda regiones, refiriendo sobre todo a la poética del canto, pero la poesía del siglo XXI opera sobre el desacuerdo, la resistencia, la disputa y, especialmente, el vacío para figurar territorios diluidos, perdidos, lejanos:

me paseo  
un sábado  
esperando  
que alguna  
emoción fuerte  
como lanza  
se me clave  
transversal  
en el pecho

casi lo consigo  
cuando  
me atraviesa  
al medio  
un foco  
de neón,  
uno de esos  
que forman  
las letras  
de los carteles

---

<sup>6</sup> Por cierto, no estamos obviando el amplio campo de la literatura oral y sus diferentes posiciones, sino remitiéndonos a un corpus que circula en la escritura.

que chorrean  
la San Martín  
y me hacen  
pensar  
que estoy  
en cualquier  
otro lugar (...)  
(Diosque, 2018, p. 29)

La operación interdiscursiva que se pone en juego plantea el conflicto con las representaciones consolidadas de la ciudad. El poema se propone como interpelación, como un ojo que busca focalizar lugares huidizos y es en ese desplazamiento donde se sitúa el yo, sinécdoque de un cuerpo que atraviesa la ciudad, recogiendo apenas sus esquirlas. El contrato entre el sujeto y el espacio se fractura y dispersa, son percepciones sensoriales diversas pero siempre breves e inestables.

No hay lugar para mí  
aquí  
los espacios en blanco  
crecen  
(Salas, 2010, p. 1)

Página y territorio se superponen, la página es también derrotero del cuerpo y el territorio rebosa de espacios en blanco. Lo somático distribuye espacios, los conflictúa, instala la diferencia de dimensiones; el cuerpo es también palabra asediada por los blancos.

(...) La hoja de papel se destroza al marcar  
con fuerza las primeras líneas,  
revela una lucha interior  
de magnitud brutal.  
Me he abierto una herida  
en un arrebató de locura (...).  
Es mi río de sangre el que ha despertado.  
tal es mi guerra que la ciudad  
será sitiada, será arrasada (...).  
Me dediqué incansablemente  
a propiciar todo tipo de caos  
a tiempo completo,

a desatar derrumbes en el eje de lo conocido  
para conquistar el conocimiento de lo desconocido,  
a provocar desvelos en los corazones compasivos,  
a quitarle la venda de los ojos a la muerte,  
en fin, a joder la herida imprudentemente  
sin dejarla sanar (...).  
(León, s/f: s/n)<sup>7</sup>

Como dice Casasco (2001), el espacio es inherente y trascendente al texto, se conforma en ese trayecto que separa la escritura de la lectura. Allí se manifiesta o se oculta la voz. Esa presencia que falta permanentemente es la condición del corte que el trazo ejecuta, es la que revela el límite:

LIMBO

Este no es un lugar.  
Aquí nadie tiene un nombre.

En el limbo  
duermen sin días los despojados.  
Unos peregrinos devastados  
olvidaron qué vinieron a buscar.

Con la espalda dolida, doblada y lenta,  
camina entre ellos otro esclavo.  
Arrastra un equipaje de cruces olvidadas,  
en el que apenas pudo conservar los restos  
de sus naufragios más notables.

Observa los gestos y recuerda su condena:  
Acudirá para siempre a la orilla  
de todos los silencios.

(Ligoule, 2019, p. 31)

La cartografía -en este caso poética- no se propone como un fin en sí mismo sino como un proceso para disparar la imaginación, abrirla para reapropiarse y reordenar el territorio conocido (Martínez, 2016). El ámbito mapeado es un dato variable, recursivo, movedizo; no contiene un único conjunto de variables preestablecidas; se precia más bien de borrar fronteras que de trazarlas (Rivas, 2014). Esas

---

<sup>7</sup> El poemario empezó a circular de mano en mano durante el año 2017 en una edición costeadada y editada por el propio autor. No tiene número de páginas ni fecha de publicación.

indeterminaciones conducen al germen incierto de todo lugar o región, de todo cuerpo y de toda página en blanco dispuestos tanto a reconvertirse con la palabra como a permanecer ausentes en el silencio impredecible. Entonces, la demarcación de esos espacios es múltiple, inasible y misteriosa porque no sólo depende de quien la ejecute sino también de quien la mire.

El desafío que deja entrever este panorama está orientado -más que a reconstruir los trazos de un mapa que revele una región- a superponer las imágenes imperfectas o inacabadas, a cambiar las perspectivas y mover las piezas de un rompecabezas incompleto y confuso cuya forma original es imposible de decir<sup>8</sup>. En definitiva, la propuesta de lectura es el juego de transitar un tablero recogiendo piezas dispersas e incompletas y retomar intermitentemente la intención de continuar su cuerpo. La configuración de estos espacios abiertos, de estos desamparos e intemperies, no deja de ser, a pesar de todo, sitio donde construir un cobijo.

**(viernes)**

Atravesar la ciudad.  
Clavarle un cuchillo.  
Romperla a fuerza de pala.  
Arrancarle las entrañas calles.  
Aspirarle las luces sangre.  
Deslizar mí gusana cuerpa.  
Evitar el tiempo,  
el lamento.  
Qué otras cosas se tejen  
en la nevadura de lo oscuro.  
Prestar atención al silencio,

---

<sup>8</sup> Cayó de mis manos  
hacia fuera.

En vano  
quise evitar el golpe.  
En desorden  
los restos se dispersaron  
como si huyeran de sí mismos.

Desde que está en el piso  
no puedo armarlo.

Su forma original ya es imposible.  
(Jesús Ramón Vera, 1986, "El rompecabezas")

más allá hay una montaña  
y lo es.  
Un árbol desnudo de intenciones.  
Atravesar la ciudad.  
Llegar a casa.  
(Salas, 2019, p. 13)

## Bibliografía

- Casasco, G. (2001). Lazos en la escritura. En *Tópicos Del Seminario*, 6, 35–55.  
Recuperado de <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/392>.
- Cros, G. (2015). Identidad y Territorio. En L. A. Mellado (Comp.), *Patagonia se dice en plural*. Comodoro Rivadavia: el autor.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Diosque, M. (2018). *Hueco, una poemalogía de Macarena Diosque*. Salta: Ofensiva Ediciones.
- Dorra, R. (2003). El trazo de la escritura. En *Semiótica y estética. Tópicos del seminario*, N° 9, enero-junio, pp. 101-114.
- Guzmán, R. (2014). *Investigación y literatura*. Salta: EUNSa.
- Kaliman, R. (1993). La palabra que produce regiones: Castilla, Aparicio, Pereyra. (UNT: CONICET). *Cuaderno de cultura*. Departamento de cultura. Serie Humanidades.
- Laverde Ospina, A. (2014). Estudios culturales/crítica literaria: ¿una contradicción insuperable? *Acta Literaria* 49 (159-179), Segundo semestre 2014. Medellín: Universidad de Antioquía.
- León, D. (s/f). *Germinal*. Salta: edición del autor.
- Ligoule, H. (2019). *Código de barras*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Lotman, I. (1982/1970). *Estructura del texto artístico*. Istmo: Madrid.
- Lotman, I. y Uspenski, B. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

- (1998) *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- (2000) *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- (1999/2019). *La semiósfera*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima. (Ed. Digital).
- Martinez, A. T. (2016). Los mapas del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino, o la región como búsqueda. *Población & Sociedad*, ISSN-L 0328 3445, Vol. 23, 115-148.
- Moraña, M. (s/f). *Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica*. Mimeo.
- Moscardi, M. (2015). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: PuenteAéreo.
- Rivas, J. A. (2014). *La cultura como frontera: un viaje al interior de las letras santiagueñas*. Santiago del Estero: UNSE.
- Salas, F. (2010). *Síntesis del laberinto*. Salta: Ediciones Killa.
- (2019). *Ningún poema*. S. S. de Jujuy: Almadegoma ediciones.
- Vera, J. R. (2013/1986). *Obra Poética Completa*. Salta: La Cocina de Gómez.
- Williams, R. (1994/1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.



## **Cuerpos desobedientes, identidades necesarias en las novelas *Sumido en verde temblor* y *Andresito y la Melchora***

Javier Figueroa

Universidad Nacional de Misiones

javohoracio67@gmail.com

Palabras clave: literatura argentina, campo cultural-cuerpo, identidad dinámica

Key words: argentine literature, cultural field, body, dynamic identity

### **Resumen**

El trabajo pretende indagar el rol de los cuerpos en dos novelas de autores regionales: *Sumido en verde temblor* y *Andresito y la Melchora*. Los discursos literarios abordan los cuerpos desde tensiones que involucran tópicos de *conquista* y *luchas por la independencia*. Empero, las narraciones avanzan hacia posicionamientos 'diferentes': *el cuerpo de un soldado español junto mujeres guaraníes* y *el cuerpo de un jefe militar guaraní unido a una mujer* promueven otras lecturas. Las tramas se dinamizan y se apartan de las totalizaciones (Hall, 2003, p. 14):<sup>1</sup> *la diferencia* (Arfuch, 2005, p. 21) se sitúa como un instrumento de las narraciones y no sólo supone ampliación, sino admite más narración, alta conflictividad y lucha hegemónica. Se propone trabajar las narrativas desde el concepto identidad dinámica (Arfuch, 2005, p. 27), y enfatizar en las tramas generadas desde la relación de los cuerpos. El concepto nos ayudará a transitar el terreno literario de las novelas donde se estarían habilitando subjetivaciones a nivel de personajes, cuerpos, saberes y experiencias que propician miradas novedosas en el campo literario local. El cuerpo no es un artefacto que aloja un hombre obligado a llevar adelante su existencia: por el contrario, es un centro de recepciones, interpretaciones y acciones (Le Breton; 2006, p. 13).

### **Abstract**

The work aims to investigate the role of bodies in two novels by regional authors: "Sumido en verde tremolo" and "Andresito y la Melchora". Literary discourses approach bodies from tensions that involve topics of conquest and struggles for independence. However, the narrations move towards 'different' positions: the body of a Spanish soldier together with Guaraní women and the body of a Guaraní military commander together with a woman promote other readings. The plots are energized and move away from totalizations (Hall, 2003, p. 14): the difference (Arfuch, 2005, p. 21) is positioned as an instrument of the narrations and not only supposes expansion, but admits more narration, high conflict and fight hegemonic. It is proposed to work the narratives from the dynamic identity concept (Arfuch, 2005, p. 27), and emphasize the plots generated from the relationship of the bodies. The concept will help us to navigate the literary terrain of the novels where subjectivations are being enabled at the level of characters, bodies, knowledge and experiences that promote innovative views in the local literary field.

---

<sup>1</sup> "Sumidos en verde temblor" de Nicolás Capaccio; "Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra" de Jorge Lavalle. N.A.

The body is not an artifact that houses a man forced to carry out his existence: on the contrary, it is a center of receptions, interpretations and actions (Le Breton; 2006, p. 13).

## Introducción

Las producciones literarias de la región misionera de principios de S. XX se han caracterizado por proponer al lector un desarrollo experiencial basado en historias comunes, compartidas y con significados inmutables. En este contexto se imponen tramas ligadas a la mitología, leyendas y narraciones de héroes locales que cargan con significados fijos y pertenecen, siguiendo a Stuar Hall "(...) al pueblo [*people*] con una historia en común y ancestralidad compartida (1999, p. 349). Sin embargo, desde los años 80' del siglo XX y hasta el presente, existen en el campo cultural local una serie narraciones que se posicionan literariamente '*diferentes*' y promueven nuevas lecturas: el pasado cultural no se cristaliza y las tramas narrativas se dinamizan, se apartan de las totalizaciones (Hall, 2003, p. 14)<sup>2</sup>. En este contexto nos interrogamos ¿por qué *la diferencia* se sitúa como un instrumento para la narración? ¿Cómo pensar estos aportes frente al discurso de la historia y enfocarnos de manera "intervalar"?<sup>3</sup> (Arfuch, 2005, p. 27). ¿Se estaría operando una doble escritura que enfrenta y transforma como excedente desalojador? El presente trabajo pretende indagar en las novelas *Sumido en verde temblor* del escritor Nicolás Capaccio (1998), y *Andresito y la Melchora* del escritor Jorge Lavalle (2007)<sup>4</sup>. En tal sentido, nos interesa trabajar el concepto de la escritura desde la evocación de las expediciones españolas a América (y en especial la experiencia de un soldado náufrago de las naves guiadas por Alvar Nuñez Cabeza de Vaca) y la mirada sobre un héroe regional, pero desde la visión femenina. En énfasis radica en verificar los significados diferentes que estarían provocando un salto creativo hacia la *diferencia o excedente de sentidos narrativos*: miradas atadas a la *objetividad colonialista* y sus *destotalizaciones* de sentidos ceñidos al valor de los cuerpos/experiencias guaraníes. Los estudios sobre literaturas latinoamericanas postcoloniales han ampliado esta discusión a niveles de

---

<sup>2</sup> "Andresito y la Melchora. Una historia de amor en guerra" de Jorge Lavalle; "La llama y el viento" de Víctor Verón; "La invasora" de Gabriel Ceballos son ejemplos de novelas de autores locales que aportan aspectos interesantes a los tópicos de identidad, cuerpo y memoria, en la narrativa misionera, etc. N.A.

<sup>3</sup> Este enfoque también lo expone Derrida en Hall; 2003, p. 14.

<sup>4</sup> Advertimos en la novela "El entonado" de J.J. Sáer (1983) fuertes relaciones con la novela tratada. El argumento se inicia con personajes náufragos: "El grumete" en Saer y "El soldado" en Capaccio. Sostenemos que un ulterior trabajo puede abordar esta relación con el marco del curso de Maestría. N.A.

problematizaciones y debates: la idea se circunscribe a señalar los contextos *otros* como marcos enriquecedores para sumar a la historia -guaraníes en el espacio latinoamericano- y romper con la asfixiante hegemonía de una bibliografía hegemónica. En este contexto el concepto de identidad nos ayudará a transitar el terreno presentado por ambos escritores. La idea más acabada resulta del apego al discurso tradicional y obedece a rasgos estereotipados que consuman un referente único. La idea central resulta de un “vallado establecido sobre ciertos fundamentos” (Hall, 2002, p. 15). Sin embargo, sostenemos que en las narrativas propuestas opera una “diferencia identitaria” de nueva lógica que estaría habilitando núcleos de subjetivación a nivel de personajes, apreciación de los cuerpos y un excedente de saberes que propician una mirada anti-determinista en contra de los tópicos blindados de la *sumisión colonialista*<sup>5</sup>.

### **La contingencia de un naufrago: camino hacia el *tono verde***

En la novela de Capaccio, el viaje de tipo expedicionario es el principal visor para juzgar la realidad. Un soldado (miembro de una tripulación española que accidentalmente naufraga en el Río Iguzú), representa el universo del discurso eurocéntrico: las realidades de lo que se ve se circunscribe al espacio de la descripción de manera *externa y sintetizando*<sup>6</sup> los significados desde una simple razón. Esta carga ideológica nos traslada a las crónicas: el objeto se describe y la autoridad prevalece. El *yo* del narrador enfrenta lo *otro* a niveles de detalle: *todo esto es así...yo estuve allí*<sup>7</sup>. Sin embargo, el naufrago será el centro de *haceres* que pondrán en jaque aspectos y/o circunstancias referidas a la lógica de la *sumisión*. El personaje es alojado en las chozas de mujeres guaraníes y a la vez observa atónito el consumo de carne humana: la antropofagia se presenta como espectáculo y los cuerpos cobra relevancia. El soldado concluye que todo obedece a su inminente

---

<sup>5</sup> Advertimos en la lectura de la novela del autor Alejo Carpentier “Los pasos perdidos” la importancia de las miradas, el pasado autobiográfico y los valores sobre el conocimiento de la música de una cultura antigua. La lectura ha sido iluminadora para abordar a Capaccio. N. A.

<sup>6</sup> “(...) por estar en el origen esos escritos son inamovibles, carácter por lo general corroborado por las instituciones (...) son monumentos, en ellos podría estar inscrita una verdad que acaso no sea la del origen pero que está en el origen” (Jitrik, 1992, p. 7).

<sup>7</sup> “(...) así lo afirman los nuestros que viven en aquella región.” en Descripción de Las Indias de Reginaldo De Lizárraga, Cap. LXII Del camino de Talina a Tucumán; “En todo he procurado satisfacer con la narración más fidedigna que me fuera posible” en La Argentina Manuscrita de Ruy Diaz De Guzman” (Los fundadores, 1976, pp. 31 y 57).

engorde para luego ser consumido. Cuerpo y pensamiento están ligados a los preceptos de las narraciones españolas: el *yo* ve el espectáculo de los *otros*, tal el criterio de autoridad de las crónicas:

En los días de mí llegada a este pueblo de indios debí soportar la más cruel de las angustias que puede padecer un hombre: el terror a ser devorado (...) un indio de los principales dio al emplumado (...) un fortísimo golpe con una macana (...) Para culminar aquel espanto se acercaron luego los muchachos con sus hachetes y lo remataron. Más tarde lo trozaron (...) y repartieron sus carnes entre las viejas para que la cocinaran en sus ollas. (...) inferí que mí final sería correr la misma suerte (Capaccio, 1998, p. 12).

El soldado presencia la ejecución de un sujeto/alimento y presiente su final. El personaje conoce la muerte por fuego de armas o de las espadas. Se suma la *mirada medida* del espectáculo llevado a cabo por *indios*: “La idea de Raza (...) fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas (...) produjo en América identidades sociales básicamente nuevas: *indios, negros, mestizos*” (Quijano, 1997, p. 201). La identidad del soldado se sostiene desde verdades colectivas y la muerte del cuerpo se asimila a una ejecución por ritos: “(...) decidí, hasta tanto se me presentara la ocasión de escapar, permanecer lo más desnutrido que pudiera a fin de que mis carnes no tentasen la gula de semejantes bárbaros” (Capaccio, 1998, p. 13). La verdad totalizante obedece a un “(...) verdadero sí mismo colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos, y que posee un pueblo con una historia en común y ancestralidad compartida” (Hall, 1999, p. 349). El soldado determina que la antropofagia se liga a lo bárbaro y a lo pecaminoso: bárbaro corresponde a todo lo que el *yo* considera extranjero, radica fuera de sus fronteras y reglas del determinismo colonialista (DRAE). Por su parte, la gula es un pecado capital y en este caso extraños llevan adelante que acompañan con el consumo de carne humana: la singularidad de los hechos se asocia directamente con la experiencia colectiva que carga el personaje y las conclusiones se aferran a la mirada eurocéntrica (lo *indio* clasifica desde el barbarismo y religiosidad).

### **Haceres que invitan... cuerpos que proponen**

El soldado transita un *hacer* que lo obliga a abandonar la objetividad y las alteraciones a sus experiencias pasadas proponen un código desconocido: lo bárbaro centraliza al personaje quien es un extranjero en la selva. Los cuerpos femeninos le impartirán un

caudal experiencial novedoso: "(...) la experiencia (...) una experiencia es algo de lo que uno mismo sale transformado (...) se trata (...) de quien se ha reconocido como un experimentador y no un teórico" (Foucault, 1994, p. 15). ¿Qué hacerles ligarán a los cuerpos y permitirán transformaciones? Los cuerpos de los personajes en su conjunto conviven a partir de necesidades mutuas e intercambiables. En torno del soldado giran cinco mujeres -Doña Pulgar, Doña Meñique, Doña Anular, Doña Mayor y Doña Índice-: ellas unieron sus cuerpos al soldado y son las responsables -por ahora- de la *vida del personaje*. Las cuatro primeras mujeres guaraníes alimentan y nutren al soldado. El posee la intención de no alimentarse: ello se suple por una extraña mezcla de alimentos-caricias y sexo que le resulta contingente. La extraña posición ingresa a una atmósfera de realismo fantástico donde acciones inesperadas subvierten parámetros y leyes. Sin embargo, observamos que la identificación femenina continúa con una apreciación racista: nombrar a las mujeres guaraníes por la ubicación de los dedos de la mano representa su valor sexual: "En América la idea de raza (...) a demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender (...) otro universal, más antiguo, el intersexual o de género" (Quijano, 1997, p. 2003). Ahora, esta asociación posee algo de voluntarismo por parte del soldado. ¿Accede a alimentarse y a la sexualidad...pero espacializa trayectorias? La presencia del cuerpo femenino se mide desde la centralidad del binarismo hegemónico. Sin embargo, una de ellas gana en trayectoria por sabiduría: Doña Índice no es sólo un cuerpo sexual, sino el que *excede* sabiduría. Este aspecto sobresale en la novela, y podemos argumentar que se abandona el monumento y se fortalece la narrativa desde el documento<sup>8</sup>:

Doña Índice es un fruto extraño de la hojarasca, del agua, del aire. No tiene ninguno de los atributos que antes celebrara en las otras. Ella misma (...) sabedora de mis propósitos, me tomó de la mano y me condujo hasta un manchón de árboles indicándome que esos sí eran buenos para condimentar. Desde ese día nos internamos a diario juntos en el bosque y me ha enseñado qué es bueno qué es malo (...) Como un lazarillo me ha guiado por los vericuetos de cada misterio. Juntos exploramos la tierra, el agua, el aire y en ellos me ha señalada lo

---

<sup>8</sup> "Si podemos leer en ellos más que los que suscitan en su lejanía, algo anterior, acompañante, y ulterior, podríamos entender tales textos como **documentos** (...) establecen algún tipo de convenio o contrato o simulan ofrecerse como garantía de un proceso" (Jitrik, 1992, p. 7).

que da sabor, lo que da olor, lo que envenena o lo que colorea (Capaccio, 1998, p. 70).

La fortaleza de la mujer guaraní gana en atributos que permiten al soldado encontrar un espacio de aprendizaje. El posicionamiento de Doña Índice posee mayor peso específico: la contingencia del naufrago finalmente halla un espacio de estabilidad junto a *una-mujer-guaraní* que posee la sabiduría de la selva. ¿Concluye que con ellos puede sazonar las comidas o alimentos de los... bárbaros? El cuerpo femenino aporta *Índice... de indicar para aprender*- conocimiento inesperado, pero a su vez estratégico: se suma en sabiduría y cruza un límite/frontera... que lo sitúa como uno más...? y no un extranjero? ¿Qué valor tiene el cuerpo? El espacio narrativo propone a los personajes Doña Índice-soldado en un mismo nivel de agenciamiento y ello resulta de ubicar los cuerpos desde valores. El cuerpo, dice Le Breton,

“[n]o es un artefacto que aloja un hombre obligado a llevar adelante su existencia. A la inversa, siempre estrecha relación con el mundo, traza su camino y vuelve hospitalaria su recepción. Así lo que descubrimos al superar el prejuicio del mundo objetivo no es un mundo interior tenebroso”. (Le Breton, 2006, p. 13).

Los *haceres* que lleva adelante Doña Índice corresponden a un mundo de significados apprehendidos: la naturaleza y sus bondades transitan su cuerpo, con memoria de su pasado ancestral y un presente capaz de ser transmitido. Las acciones de la mujer guaraní proporcionan sabiduría sobre las extrañezas de la selva y el conocimiento que exterioriza es producto de sensaciones y percepciones. Sin embargo, el cuerpo del soldado debe abandonar el mundo objetivo del que nos habla Le Breton: ¿la mirada de cronista debe sustituir el prejuicio colonizador, que al menos le darán más comunicación? ...o mejor comunicación? ... con los guaraníes... bárbaros? Podríamos argumentar que el personaje es un extranjero guiado en el aprendizaje, la enseñanza y denomina a este marco “guía por vericuetos misteriosos”. Pero, sin dudas este cuerpo debe incorporar significados a modo de “límites/fronteras a cruzar”: es un extraño, ciego que sólo ve y ahora debe *mirar* para conocer:

A través del cuerpo, constantemente el individuo interpreta su entorno y actúa sobre él en función de las orientaciones interiorizadas por la educación o la costumbre. La sensación es inmediatamente inmersa en la percepción. Entre la sensación y la percepción se halla la facultad de conocimiento que recuerda que

el hombre no es un organismo biológico, sino una criatura de sentido (Le Breton, 2006, p. 22).

### **Andrés Guacurará: el doble de su aventura**

En la novela el tratamiento del héroe Andrés Guacurará parte de un conjunto de saberes que sitúa al escritor en una posición ambivalente: en un primer momento, se trabaja sobre la figura de un héroe regional desde lo estereotípico, para a posteriori abordar la figura con nuevas identidades. Entonces, el saber se define desde la posición del escritor y se traduce concretamente en el hacer literario a través de un conjunto de estrategias discursivas. A partir de aquí se abordarán modos de lectura-experiencia sobre el mundo de los héroes históricos de Misiones<sup>9</sup>. La posición de ambivalencia literaria que dinamiza al héroe nos ubica en un contexto de crisis de representación. La propuesta literaria de la novela sobre Andrés Guacurará delinea una nueva *transformación* estética que lleva implícita la idea de nueva *identidad* literaria. En este contexto, Bauman nos aclara que

la noción de identidad nació de la crisis de pertenencia y del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el “debería” y el “es”, para elevar la realidad, a los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea (2010, p. 49).

Los rasgos de una primera experiencia tienen una explicitación clara y armónica que se recibe, al decir de Denis Cuché como “herencia y de lo que sería imposible escapar, algo dado que definiría de una vez y para siempre al individuo y que los marcaría casi de manera indeleble” (1999, p. 59). La cristalización del personaje Andrés enfatiza un héroe del cual parten experiencias de guerrero, líder regional, defensor de los guaraníes y esclavos, etc. y se ejemplifica en la voz del personaje:

*El llamado general hizo que casi todos los habitantes se reunieran en la plaza y sin bajar del caballo Andresito les dirigió la palabra.*

*-Hermanos estoy aquí para luchar por la libertad de nuestro pueblo, que es su derecho natural. Hemos vivido esclavizados, dominados por luchas que no son nuestras y es hora que nos gobernemos nosotros mismos. El cabildo repondrá a sus representantes y será su palabra la que nos guíe. Por disposición de Artigas, mi padre adoptivo y Protector de los Pueblos Libres, todos los extranjeros deberán*

---

<sup>9</sup> Andrés Guacurará y José de San Martín son héroes históricos asociados a una mayor estereotipia. En este contexto, recientemente y por decreto Nacional Andres Guacurará fue ascendido a General. N. A.

*dejar el territorio, solamente nuestros hermanos podrán comerciar libremente.  
Dejen que los lleve a la victoria para romper la corona de hierro que nos oprime.  
Hermanos yo los convoco a unirse a la lucha y triunfar sobre nuestros enemigos.*  
(Lavalle, 2007, p. 35).

El saber sobre el héroe toma posición de un líder de masas avalado por el discurso de milicia, la política y deseos de libertad por la vía de la lucha. El discurso está ligado a una fuerte identidad militar que halla eco en los habitantes del pueblo guaraní. Andrés representa para la comunidad de escritores-lectores de la región misionera una identidad de arraigo y pertenencia cultural: la categorización de héroe y su contexto cerrado de saber preexiste a todo lector. La posición de referenciar al héroe cobra una primera e indispensable notoriedad: Andresito “es” un ser admirable y su imagen se liga a una experiencia que Ruth Amossy denomina literatura de “masas” o “paraliteratura”: “(...) las obras se conforman con reproducir los modelos estereotipados sin distancia crítica. La condena no es sólo estética; la mayor parte de las veces es también ideológica. Se considera que el receptor, alentado a un consumo rápido, a una absorción pasiva queda atrapado en las falsas evidencias de la doxa” (Amossy, 2010, p. 5).

### **La otra lucha del héroe histórico**

La literatura de la región misionera también posee saberes que transforman el mundo armónico: ellos son constitutivos de nuevas identidades y poseen como trasfondo la necesidad de dar expresión a lo ausente. En este sentido, la novela de Lavalle posee pasajes que dinamizan y provocan en Andrés la visibilidad de una nueva experiencia: el saber cristalizado sobre su figura sufre un desplazamiento semántico y el trabajo estético sobre el héroe pasa de la figura monumental a la búsqueda de una nueva identidad: el “es” del que nos habla Bauman, se dinamiza por el “debería”. La novela a lo largo de los capítulos propone nuevas valencias y el espacio narrativo gana en creatividad: el escritor se vuelve un escritor-crítico. Esta visión desplaza a otras posiciones y se ubica en lo que Barthes denomina la crítica por palabra indirecta: “el crítico (escritor) no pide que se le conceda una ‘visión’ o un ‘estilo’, sino tan solo que se le reconozca el derecho a una determinada palabra, que es la palabra indirecta” (p. 10). En tal sentido, el trabajo operativo del escritor hace énfasis ya en la primera parte de la novela *“Te llevaré en la sangre”*, donde la narración (a nivel de los personajes) se aparte de una representación cristalizada del héroe para proponer desde allí una



evolución: Andrés continúa con su imagen externa de líder indiscutido, pero será la inclusión de Melchora (una mujer guerrera) quien iniciará en el líder *otro tiempo evolutivo* de su rica historia. Melchora Caburu (de apellido guaraní pero criada por familia extranjera) comparte el tiempo histórico de Andrés y abre un espacio donde la palabra se vuelve “indirecta”: el héroe opera un tiempo evolutivo de ideas por diferencia y no repetición. En la narración, la incautación de armas llevadas por el comerciante inglés Robertson (avalados turbiamente por autoridades de Buenos Aires) provoca una visión de héroe que también debe moverse en el ámbito corrupto de la política:

*-Vamos a tener que decomisar la carga.*

*-Cómo decomisarla? Esta mercadería está pagada y debe llegar a destino.*

*-No señor, la carga se queda con nosotros.*

*-Eso no puede ser, yo quiero hablar con el gobernador. Soy un comerciante inglés neutral en estos combates.*

*-No puede ser neutral si está llevando armas para algunos de los bandos.*

*-Puedo pagar el impuesto para pasar. Estas armas están autorizadas por Buenos Aires a ser transportadas a Paraguay (Lavalle, 2007, p. 40).*

El héroe al que todos le temen y tiene voz de mando incursiona en un ámbito diferente de las estrategias de lucha. Melchora se suma a la causa de Andrés y a partir de allí comienza una exteriorización de otros caminos y otra lucha: la corrupción del entorno capitalino en la imagen de un comerciante inglés en plena guerra. La carga de armas decomisada posee abales de Buenos Aires que se descubren por correspondencias dudosas: Robertson representa al comerciante hábil y corrompedor de sistemas. Guacurarí ingresa en un contexto de saber que extiende las posibilidades de un héroe “monumental”. El diálogo permanente con Melchora sobre el “*más allá*” de la lucha posiciona a Guacurarí en un terreno diferente que impone el manejo de un código de lecturas sobre quién o quiénes son los verdaderos enemigos de la Patria<sup>10</sup>. La ambivalencia narrativa propone a Andrés como personaje emblemático, pero desde

---

<sup>10</sup> En la III parte de la novela “Cuanto te haya vencido”, Melchora menciona acciones corruptas de Mexías (otro general de confianza de Guacurarí) encarcelando ricos estancieros para sacarles dinero por recates aduciendo la importancia de la causa y su costo. Este aspecto es negado por Andrés quien debe contra-ordenar ya que su orden fue firmada pero en estado de victoria mezclada con alcohol. Este aspecto es interesante ya desde el título y desde Melchora asistimos a una lucha identitaria de “vencimiento o lucha del héroe consigo mismo”: el OTRO Andrés. N. A.

la óptica de la *diferencia*. La repetición semántica sobre el héroe regional se desplaza desde la “ley narrativa” histórica y moral hacia una suspensión ética:

En la repetición reside pues, al mismo tiempo, todo el juego místico de la pérdida y de la salvación, todo el juego teatral de la muerte y la vida, todo el juego positivo de la enfermedad y la salud. Oponer la repetición a la ley moral, convertirla en suspensión de lo ético, en el pensamiento de más allá del bien y del mal. La repetición aparece como el logos del solitario, del singular, el logos del pensador privado (Deleuze, 2002, p. 29.)

La estrategia narrativa desplaza al héroe hacia otros escenarios desconocidos y la incursión en ellos desde la mirada femenina propondrá un perfil diferente: al tópico de la corrupción gubernamental se suma su propia corrupción. Andrés está rodeado de generales corruptos que de día luchan junto al héroe, pero de noche venden guaraníes como esclavos a sus espaldas. Cada victoria se festeja con alcohol y por esa misma vía Guacurará firma u ordena acciones que después no comprende:

*-Señores he venido a decirles que su situación es muy delicada.*

*-Pero señor, debe dejarnos libres, no hemos hecho nada.*

*-Han apoyado los planes de Buenos Aires y nombraron un gobernador, a pesar que las órdenes del Protector eran otras.*

*Temblaron ante la posibilidad del máximo castigo...*

*-Ustedes también aprobaron el robo de niños guaraníes para ser llevados a vender en Buenos Aires*

*-No sabíamos nada de eso, fue cosa de Vedoya....*

*-No creo en su inocencia, todos ustedes tienen esclavos indios que no pueden ser libres porque tienen un precio... Desde hoy ustedes también tendrán un precio, sus parientes deberán pagar para ser libre de nuevo....*

*Todos lo miraban sorprendidos, pero no se atrevían a protestar la sentencia de Andresito (Lavalle, 2007, p. 161).*

El comandante, es un héroe que tiene la carga de identidad tradicional y comunitaria, pero a la vez se inaugura en él una imagen diferente y enriquecedora. Su entorno (una autoridad militar y hombre de confianza) lleva adelante acciones que proponen dudas en su interior y provoca una lucha interna con el *otro*: la narración de los detenidos y/o acusados instalan subjetividades en el héroe que delinean un saber oculto y a la vez

ignorado por el Comandante. El saber de los detenidos expuesto a la máxima figura militar se suma a las muchas acciones que el héroe desconoce. El otro saber, el ausente, provoca una nueva experimentación sobre el héroe donde el tiempo de la historia de Andrés ya no es un calco digno de repetición. Por el contrario, el héroe ingresa a un tiempo evolutivo de ideas donde los saberes externos se cargan de intimidades ligadas a la novedad y a la singularidad. El saber del escritor se extiende en la novela por el hacer-literario que se despliega. Las estrategias discursivas de la novela operan y establecen nuevas proyecciones temáticas que ligan a Andrés en otro contexto. Melchora Caburú es el personaje femenino que acompaña a Andrés y establece en él lo que Michael Foucault denomina el “doble” de la aventura:

la experiencia se recrea en el trágico peligro de la traducción. En su desenvolvimiento, las palabras no se contentan con decir lo que cuentan; imitan, forman, mediante sus choques, su dispersión y su encuentro, el “doble” de la aventura. De ahí esta aventura ni siquiera esté ya cumplida en la traducción. Es la tarea de todo lector que sepa oír. Los dichos entonces llaman, convocan, sentencian (...) están por decir, precisamente en la medida en que, a su modo, a otro modo, se dicen también como escritura (1996, p. 10).

## **Conclusión**

Las narrativas de Capaccio y Lavallo propician una mirada compleja hacia el sistema literario de Misiones. La referencialidad de los cuerpos de un soldado náufrago y un héroe regional inician una instancia narrativa de ruptura con la mirada determinista del colonialismo. La figura del intervalo como proceso de arranque de nuevas lecturas dinamizó la interacción entre ideas ceñidas al eurocentrismo con el concepto de cuerpos femeninos y sabiduría local. Doña Índice y Melchora Caburú comunican y hacen de la nueva visión una medida de experiencia inédita en el canon de la historia. La mirada de la antropología y los aportes decoloniales ampliaron la simpleza de la lógica descriptiva de la crónica y sumó percepciones: este universo ampliado nos acercó al conocimiento de las mujeres guaraníes, la comunicación del yo local y latinoamericano para con los otros. Sin dudas la situación paradójica del soldado y de Andrés enriqueció el eje de discusión y ubicó críticamente en la centralidad el canon del discurso colonial. El juego a modo de vaivén involucró a los personajes y sus *haceres* desde el tiempo de la narración y el tiempo de la vida-memoria-: ambos suturados visibilizaron la identidad de un pasado hacia un ahora agenciado- *diferente*. En una primera capa sazónar carne con elementos de la naturaleza provocó un marco

de experiencia transformadora y alejó la sensación de antropofagia. Pero, una posterior interpretación sugirió un manejo del poder -el soldado adquiere más sofisticación- con la finalidad de cambiar/eliminar un contexto cultural: claramente la estabilización asumida con Doña Indice se desestabiliza con la mirada de subalternidad. En tanto que Melchora inicia un *hacer* sobre otra mirada de los héroes. En principio el poder se ciñe al formato determinista de la literatura de masas y lo masculino. Sin embargo, el cuerpo femenino desafía el formato de héroe y pone en discusión qué se necesita para constituirse como un verdadero representante de los guaraníes: hay que agenciar otras capacidades que el cuerpo de Andrés debes estar dispuesto a transitar.

### **Bibliografía teórica**

- Alabarces, P. (2016). Subalternidad, pos-decolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. En *Versión. Estudios de comunicación y política*, N° 37, octubre-abril.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*. París: Presses Universitaires.
- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. (pp. 21-44). Buenos Aires: Prometeo.
- (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Barthes, R. (1977) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bauman, Z. (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada
- Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*. No.6, 55-83, enero-junio. Bogotá – Colombia.
- Capaccio, N. (1998). *Sumido en verde temblor* del escritor. Editorial Universitaria.
- Deleuze, G. (1968/2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Hall, S. (1999). Identidad cultural y diáspora. En S. Castro Gómez, O. Guardiola Rivera y C. Millán de Benavidez (Eds.). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. (pp. 130-145). Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

- Jitrik, N. (1992). Introducción. En *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Lavalle, J. (2007). *Andresito y la Melchora. La historia de un amor en guerra*. Misiones: Ed. Creativa
- Le Breton, D. (2006). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Anuario Mariateguiano*, Vol. IX, N° 9, Lima.

## **“Sota de bastos, caballo de espadas”. Un acercamiento a la heterogeneidad de la nación y el continente desde el paradigma decolonial**

Julián Galván

Universidad Nacional de Río Cuarto

juliangalvan77 @gmail.com

Palabras Clave: Geocultura, frontera, heterogeneidad, Héctor Tizón.

Key words: Geoculture, border, heterogeneity, Héctor Tizón

### **Resumen**

Los aportes propios del paradigma descolonial permiten comprender y desmontar los diferentes mecanismos mediante los cuales se instaló en el continente una matriz de pensamiento eurocéntrica que estableció exclusivamente como válidas ciertas formas de construir saberes, de comprendernos a nosotros mismos y de organización social; lo que es denominado como Colonialidad del Saber, del Ser y del Poder.

Teniendo en cuenta los aportes de los principales autores teóricos que intentan comprender las particularidades de las literaturas de nuestro continente; una de las posibilidades que habilita la obra de Cornejo Polar es la de comprender la heterogeneidad de las mismas: “la heterogeneidad se filtraba en cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (Cornejo Polar, 2003, p. 10).

La heterogeneidad también atraviesa a las literaturas de Argentina. En su conformación confluyen líneas que toman a Europa como modelo cultural, político y literario; y otras del tipo popular que se vinculan con expresiones que tienen sus raíces en manifestaciones orales, populares, interculturales. Desde estas coordenadas teóricas y epistemológicas proponemos abordar ciertas textualidades literarias. Con el objetivo de ver de qué manera se desarrolla la heterogeneidad y entramar a las literaturas de la Argentina con las del resto de Latinoamérica.

En este sentido, proponemos abordar la obra de Héctor Tizón “Sota de bastos, caballo de espadas” (1975) y ver de qué manera emerge la heterogeneidad en las categorías propuestas por Cornejo Polar: Discurso, Ser y Representación. La selección de esta obra corresponde a que en la misma se desarrolla, a partir de la articulación de diferentes símbolos, la construcción de un mito que permite crear una “realidad que los cohesionan e identifica como pueblo y, a la vez, en un doble movimiento, le permite incorporarse activamente como agente de la historia” (Moyano y Aguilar, 2010, p. 9).

### **Abstract**

The contributions of the decolonial paradigm make it possible to understand and dismantle the different mechanisms through which a Eurocentric matrix of thought was installed on the continent that exclusively established as valid certain ways of some thought-forms, feelings or organizations that do not belong to European parameters; what is called Coloniality of Knowledge, Being and Power.

Taking into account the contributions of the main theoretical authors who try to understand the particularities of the literatures of our continent; one of the possibilities that Cornejo Polar's work enables is to understand their heterogeneity: "heterogeneity seeped into each of these instances, making them

dispersed, brittle, unstable, contradictory and heterogeneous within their own limits" (Polar Cornejo, 2003, p. 10).

Heterogeneity also constitutes the literatures of Argentina. In its conformation lines converge ones that take Europe as a cultural, political and literary model; and others of the popular type that are related to expressions that have their roots in oral, popular, intercultural manifestations.

From these theoretical and epistemological contributions, we propose to approach certain literary textualities. With the objective of seeing how heterogeneity develops and linking the literatures of Argentina with those of the rest of Latin America.

In this way, we propose to approach the work of Héctor Tizón "Sota de bastos caballo de espadas" (1975) and see how heterogeneity emerges in the categories proposed by Cornejo Polar: Discourse, Being and Representation. The selection of this work corresponds to the fact that it develops, from the articulation of different symbols, the construction of a myth that allows the creation of a "reality that unites and identifies them as people and, at the same time, in a double movement, allows them to actively incorporate themselves as an agents of history" (Moyano and Aguilar, 2010, p. 9).

El siguiente trabajo tiene por objetivo dar cuenta de los diferentes aportes teóricos que existen a la hora de conceptualizar la heterogeneidad propia de las literaturas latinoamericanas e indagar de qué manera podría extenderse esta conceptualización a las literaturas de la argentina.

### **El destiempo de los estudios descoloniales en la crítica literaria de la argentina**

Este trabajo tiene como antecedente la ponencia expuesta en el XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina realizado en la ciudad de La Pampa: *El destiempo de los estudios descoloniales en la crítica literaria de la argentina: un dialogo al interior del (os) canon(es) desde la literatura de la Amazonía*.

En ese trabajo, se desarrollaron las diferencias entre países como Chile, Argentina y Uruguay con otros como Perú, Bolivia, Ecuador respecto a su población indígena y a procesos de exterminio o asimilación cultural. Es decir, en los países cuyos dominadores concluyeron pronto que ninguna des-indianización, como "europeización" era posible se dio un exterminio masivo, este fue el caso de países como Argentina, Uruguay y Chile. Por otro lado, el asimilacionismo cultural y político se dio en México-Centro América y en los Andes. (Quijano, 2000)

Esta primera diferencia nos permitió entender que en Argentina no se ha desarrollado -con la profundidad que lo ha hecho en el continente latinoamericano- un aparato teórico que intente dar cuenta de la manera en la que el Colonialismo impuso modelos hegemónicos culturales y literarios. En el caso de América Latina, estos estudios han

profundizado en el canon como herramienta de la modernidad para imponer ciertos criterios estéticos-ideológicos como dominantes.

Respecto a la situación del canon en las literaturas de nuestro continente coincidimos con la propuesta de Walter Mignolo<sup>1</sup>: el objetivo de la crítica no debe ser integrar obras y nuevos textos al canon atribuyéndoles propiedades que quizás no tienen. Sino que el objetivo es el de revisar los supuestos que subyacen a las decisiones críticas y epistemológicas que posicionan a ciertas obras como válidas o valiosas para su estudio. Y en ese sentido, prestar atención a las prácticas discursivas ya que en ellas emergen las diferentes formas de conflicto, interacción, apropiación, resistencias y liberación entre las diferentes culturas. Es en este sentido, que nos proponemos ver qué criterios subyacen a la construcción del canon de las literaturas argentinas y qué formas de resistencias podemos encontrar.

Al conceptualizar los criterios que subyacen al canon de las literaturas argentinas nos encontramos con que se construye “una literatura monocultural, centrada en una sola lengua -el castellano-, un solo carácter -escrito-, y una sola noción privilegiada en su construcción la idea de ‘bellas letras’” (Moyano y Álvarez, 2015, p. 10). Si bien esto se ha ido transformando -hoy el título del congreso da cuenta de la pluralidad de literaturas y entre las conferencias aparece el interés por la interculturalidad- en el ámbito de las literaturas latinoamericanas este intento de dar cuenta de la heterogeneidad encuentra antecedentes en autores como Cornejo Polar, Ana Pizarro y otros. En este sentido consideramos valioso recuperar algunos aportes de estos autores para pensar en los procesos desarrollados y a desarrollar en las literaturas de la argentina.

La propuesta de Cornejo Polar, en su libro *Escribir en el aire* (1994), puede entenderse como la conceptualización de la heterogeneidad de las literaturas del continente y la intención de dar cuenta de la “desestabilizadora variedad e hibridez de la literatura latinoamericana” (2003, p. 9). Para el autor la hibridez es constitutiva de las literaturas del continente ya que en su origen se intersecan producciones de distintos orígenes culturales, con distintas funciones y orientaciones ideológicas. A la hora de conceptualizarla analiza el ámbito del discurso, el ser y la representación.

Con respecto al discurso, sostiene que es en la sincronía de la narración donde conviven voces narrativas cuyas temporalidades y lugares de enunciación son no sólo

---

<sup>1</sup> Presente en el texto *Historiografía, literatura y región de Zulma Palermo* (1998).



diferentes sino que pueden ser contradictorios. Respecto al ser, descarta la visión moderna, fuertemente heredera de la tradición romántica, por plantear una visión homogénea, coherente, sin fisuras y autosuficiente de sujeto; plantea en cambio una concepción de sujeto “hech[o] de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo, y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que lo representa y a la vez constituye” (Cornejo Polar, 2003, p. 13). En cuanto a la representación, pone el foco en la construcción discursiva de lo real y cómo allí se dan procesos de disputas por la construcción de hegemonía alrededor de las formas que toma la realidad y cómo la perciben los sujetos.

Por otro lado, los autores reunidos en torno a la producción de *La literatura latinoamericana como proceso* plantean que “[a] pesar de existir respuestas similares frente a determinados estímulos estéticos e históricos, ellas no tienen la misma importancia ni el mismo desarrollo en las distintas áreas del continente, es la dialéctica de la unidad y la diversidad” (Pizarro, 1985, p. 46). [el subrayado es nuestro]

De esta manera, ya se da cuenta de la crítica a la noción monolítica tanto del continente latinoamericano como de los Estado-Nación y se abre lugar a otra forma de entenderlos: como unidades orgánicas, multitemporales, pluriculturales y plurilingües.

Como se señala en la cita anterior los estímulos estéticos, ideológicos e históricos no tienen la misma jerarquía e importancia en las distintas regiones. Esto da cuenta de la autonomía de las distintas regiones culturales con respecto a los procesos estéticos e ideológicos. Por lo tanto, creemos posible indagar en torno a la heterogeneidad propia de las literaturas de la argentina a partir del abordaje y el análisis de las configuraciones regionales, las relaciones que establecen entre sí y los procesos estéticos que llevan a cabo.

### **Regiones y heterogeneidad**

De esta manera, recordamos el objetivo de este trabajo: intentar aproximarnos a un dispositivo teórico que permita -como ya se ha hecho en las literaturas del continente latinoamericano- dar cuenta de la heterogeneidad de las distintas regiones o geoculturas.

En ese sentido, resulta preciso delimitar el concepto de región<sup>2</sup> o geocultura para entender de qué manera ha servido -por un lado- como término subalternizante, peyorativo y -por otro- como conceptualizador de la heterogeneidad de las literaturas argentinas.

En el común de las acepciones, la idea de región refiere a las delimitaciones geográficas de distintos espacios que componen a un territorio nacional. Frente a esta primera distinción geográfica Heredia (1994) va a decir “este significado no comprende los alcances culturales más allá de lo geopolítico” (p. 25). Esto pone en evidencia el desfasaje entre el mapa político y el geocultural o territorial en el cual muchas veces las influencias, las cosmovisiones, las manifestaciones discursivas escapan a las delimitaciones modernas. La delimitación regional, a diferencia de la política, contempla la diversidad de conceptos, simbolismos, tiempos, cosmovisiones, sistemas ideológicos y epistemologías que pueden manifestarse en esas narrativas regionales.

Sin embargo, no queremos plantear a estas regiones como aisladas entre sí sino que estas establecen vínculos con otras, más allá de las limitaciones geográficas. Para entender esto, retomamos la noción planteada por Ángel Rama en su libro *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1982):

Las dificultades que aún hoy día manifiesta la crítica literaria para reconocer que la literatura no circula por un cauce único, sino que se desarrolla por cauces diversos paralelos, con mayor o menor afinidad, con capacidad de dominación o con régimen de servidumbre, siguiendo vericuetos y originales estructuraciones que deben recomponerse en un discurso interpretativo (p. 24). [el subrayado es nuestro]

En este caso, Rama apunta al carácter creativo de los sistemas literarios para oponerse, relacionarse, establecer relaciones de afinidad y sostiene que esa tarea de rastreo, interpretación y reconstrucción debe ser llevada a cabo por un discurso interpretativo. De esta manera, entendemos que las literaturas regionales de la argentina se configuran como cursos colindantes que como mencionamos anteriormente comparten una historia en común, la historia del continente, aunque

---

<sup>2</sup> Al hacer uso del concepto de literatura regional: lo tomamos en el sentido de que sí se dan configuraciones regionales, que se vinculan de diversas maneras. Pero no en el término subalternizante, en el sentido de “literatura menor” que solo dialoga y representa a una región. Es decir, lo usamos como categoría transitoria, hasta tanto encontremos teóricamente otra redefinición del canon y las literaturas argentinas.

también presentan diferencias entre sí. Y en este desarrollo con momentos de mayor afinidad o diferencias se establecen relaciones con literaturas que tienen una posición central en el canon -Buenos Aires y su zona de influencia- o con literaturas que trascienden las fronteras políticas nacionales. En este sentido dice Heredia “la composición cultural de regiones como la del Noroeste argentino que comparte los significados del texto de la realidad de la región del alto Perú de forma más intensa que con los de la Capital Federal” (1994, p. 26).

De acuerdo con lo desarrollado hasta el momento, para dar cuenta de la heterogeneidad propia de las literaturas de la Argentina es necesario conceptualizar a las literaturas regionales como cursos colindantes que en cierto momento pueden encontrar mayor afinidad o distancia con los otros cursos y establecer formas creativas de relación. Esto otorga un panorama de la manera en la que funcionan los sistemas literarios de la Argentina.

Por lo tanto, creemos que se torna valiosa la diferencia entre las distintas regiones de Argentina ya que ponen de manifiesto la heterogeneidad de los sistemas literarios. En contraposición a esto, hemos identificado en el trabajo *La literatura peruana indigenista: tensiones y transculturación en la literatura indigenista amazónica* (2022) a la regionalización como forma de subalternización. Esto puede verse en las literaturas peruanas: allí los autores centrales de la Literatura Peruana (con mayúsculas) son Mario Vargas Llosa, César Vallejo, Ricardo Palma, entre otros. Y sólo cuando se hace referencia a la literatura peruana indigenista (andina) aparecen autores como José María Arguedas, Manuel Scorza, y otros. Es innegable la centralidad política y literaria que tienen ciudades como Lima y Buenos Aires en los sistemas literarios, pero creemos que la idea de región o regionalización no debe ser usada con un matiz peyorativo o subalternizante sino que es un concepto -que junto a otros- permite comprender las maneras en la que las literaturas de la Argentina se alejan del centro monolingüe y monocultural.

Para no vaciar de sentido el concepto de heterogeneidad y que no se convierta en un término “comodín” es preciso delimitar ¿Qué convive en la heterogeneidad de lo latinoamericana?

“[una] copiosa red de conflictos y contradicciones sobre la que se teje un discurso excepcionalmente complejo, complejo porque es producido y produce formas de conciencia muy dispares, a veces entre sí incompatibles; porque entrecruza discursos de varia procedencia y contextura, donde el multilingüismo o las

diglosias fuertes son frecuentes y decisivas, incluyendo los muchos niveles que tiene la confrontación entre oralidad y escritura; o porque, en fin, supone una historia hecha de muchos tiempos y ritmos, algo así como una multihistoria” (Cornejo Polar, 1999, p. 12).

Finalmente, como venimos sosteniendo esta heterogeneidad no está delimitada por parámetros geográficos por lo tanto al interior de una misma región o geocultura podemos encontrar estos cursos colindantes o estas estructuras heterogéneas.

### **La heterogeneidad en la obra de Héctor Tizón**

En primer lugar, al referirnos a Héctor Tizón no podemos dejar de mencionar que anclado en una geocultura distante de los centros portuarios. Sin embargo, en su carácter de diplomático que entró en contacto con las influencias de todo el continente latinoamericano y europeo elige para su obra el núcleo de la cosmovisión de su raigambre original, la zona andina. En este sentido, reproduce la situación de varios de los intelectuales de la época como José María Arguedas, Manuel Scorza, entre otros.

*Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) es una novela dividida en dos partes, la primera Pulperos, caballeros, pordioseros y la segunda El centinela y la aurora. En esta obra accedemos a una visión del proceso histórico del éxodo jujeño. Pero como venimos sosteniendo, en las literaturas latinoamericanas -y también en las argentinas- conviven (elementos) heterogéneos y por lo tanto la concepción de ese hecho no es homogénea y lineal, sino que también está atravesada por esa heterogeneidad. De esta manera, coincidimos con Heredia cuando sostiene que “[Héctor Tizón] desde una perspectiva regional elabora una estética con las referencias (ocultas, o silenciadas) del texto histórico del espacio geocultural del Noroeste” (1994, p. 89). Y esa perspectiva *regional* es la que puede dar cuenta de esa distancia que existe entre la Historia, con sus grandes gestas y próceres, y cómo se vive desde otra región.

El desarrollo narrativo de la novela puede entenderse en dos niveles: el primero el de la Historia con mayúsculas, compuesta por los próceres, las grandes gestas históricas, y la documentación escrita. Por otro lado, nos encontramos con la historia del pueblo, encarnada en los testimonios, las vivencias y las versiones de los habitantes del pueblo jujeño. Esta última historia, no sigue la linealidad ni la causalidad propia de los grandes hechos históricos, sino que componen un mosaico que se estructura a partir de dichas vivencias. Y son estos dos cursos que van a relacionarse a lo largo de la

novela para construir una visión Otra de la historia. Esto puede verse en el siguiente fragmento:

Ellos también descuartizaron a un hombre entre cuatro mulas, en una plaza, por culpa de los papeles que escribieron ellos mismos; porque no era un papel sino su lengua lo que buscaban; entonces le cortaron la lengua; se la cortaron con un cuchillo de hoja arqueada delante de su mujer y de sus hijos, y después, atado a cuatro mulas, fue descuartizado en vida, sangrando como una acequia de sangre (Tizón, 1981, parte I, p. 87).

Por lo tanto, vemos como la concepción regional de la historia, encarnada en los testimonios y versiones del pueblo, entiende los vínculos entre la conquista del continente, encarnada en el asesinato de Tupac Amaru, y las luchas independentistas del siglo XIX y ve como peligrosos a los extranjeros y a sus papeles y escritura.

Esta diferencia en cuanto a la construcción de las memorias de un hecho puede entenderse en lo que Elizabeth Jelin y Ludmila da Silva Catela plantean como *memorias subterráneas*. Aquellas memorias que generalmente van por cauces diferentes al oficial o a lo no institucionalizado y que generalmente poseen temporalidades más largas que las determinadas por la Historia oficial (Da Silva Catela, 2011).

Como sostiene Heredia “[l]a representación de las polémicas sobre la interpretación política de los orígenes de la cultura nacional, se manifiesta también por medio de la intercalación (...) de las visiones del mundo de las regiones geoculturales en juego” (1994, p. 93). Por lo tanto, la visión que se tiene de la historia está atravesada por la heterogeneidad de la geocultura de Tizón lo que termina por configurar a esas instancias como, retomando los planteos de Cornejo Polar, como dispersas, heteróclitas, contradictorias e inestables. Es decir, para dar cuenta de una historia nacional fragmentada, no lineal, recursiva y de largas temporalidades se necesita representarlo de una misma manera, como dice Boni: “La narración dispersiva y fragmentaria expresa isomórficamente una cosmovisión que responde a un pensamiento no positivista, no racional” (2017, p. 138).

Finalmente, identificamos en la novela un proceso mediante el cual el pueblo jujeño puede incorporarse dentro de la historia nacional: la creación de un mito. Es el mito del hombre con una estrella en el dedo de su mano. El mito, como sostiene Jung, hace referencia al inconsciente colectivo común de la especie humana, aunque permeados y atravesados por la cultura y la comunidad de ese ser humano en particular. En ese

sentido, este arquetipo está atravesado por las particularidades culturales de la geocultura de la puna jujeña: se construye a través de la oralidad y sus diferentes versiones, su identidad no es inmutable, sino que varía a partir de los diferentes relatos, testimonios y versiones.

Y es ese componente mítico, representado por el hombre de la estrella en la mano y su búsqueda, el que le permite al pueblo jujeño incorporarse y protagonizar la Historia nacional y al período de grandes cambios y revoluciones:

Dicen que un chanco blanco y enorme se lo tragó, ése que todos persiguen (...)  
Quien tenga la otra y la encuentre será dichoso. Encontrará al padre y a la madre.  
Y una vez juntos todas las miserias de este pueblo desaparecerán (...). También  
el que tenga una y consiga la otra hallará la rima del cantar que nos falta (Tizón,  
1981, Parte II, p. 56).

## **Conclusión**

Intentamos poner de manifiesto la necesidad de dejar de lado las limitaciones geográficas. Entendiendo que estas no dan cuenta del verdadero funcionamiento de los sistemas literarios de la argentina que al funcionar como cursos colindantes pueden establecer relaciones con otros circuitos más allá de los parámetros territoriales.

Por otro lado, también queremos llamar la atención sobre un fenómeno que puede ocurrir al intentar dar cuenta de la heterogeneidad propia de las literaturas de la argentina. En las literaturas peruanas indigenistas, los trabajos de la crítica se han centrado casi con exclusividad en una sola geocultura la andina. Esto ha relegado a otras geoculturas como la amazónica y la costeña que presentan imaginarios, cosmovisiones y formas de representar a la realidad distinta a las propias de la zona andina<sup>3</sup>. Esto ha sido caracterizado por Ana Pizarro como “andinocentrismo”. Resulta necesario tener esto en cuenta para no reproducir las mismas exclusiones y relegamientos en el abordaje de las literaturas heterogéneas de nuestro país.

En este sentido, las literaturas argentinas -en este caso las del NOA- siguen el mismo proceso que las latinoamericanas: las fronteras políticas no sirven como fronteras geoculturales. Y eso hace que se haga necesario -como el congreso lo hace- volver a la noción de las literaturas, híbridas, heterogéneas, plurales, diversas, contrapuestas.

---

<sup>3</sup> Cfr. “La literatura peruana indigenista: tensiones y transculturación en la literatura indigenista amazónica” (Galván, 2022).

Por último, esta breve caracterización del funcionamiento de las literaturas argentinas pone en juego la necesidad de activar una hermenéutica pluritópica es decir una hermenéutica que permita entender la existencia de diferentes formas en la que los territorios, regiones conceptualizan y entienden a la realidad. En síntesis, en oposición a una hermenéutica monotópica que interpreta los distintos hechos de la realidad desde una posición única e invariable, creemos que es necesario para construir un abordaje decolonial de las literaturas de la argentina la construcción de una hermenéutica que sea capaz de interpretar desde distintas posiciones.

En este sentido, entendemos que esta breve propuesta se está insertando en una tarea propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2018): “El problema de la colonización intelectual es que sólo conocemos la trayectoria del pensamiento anticolonial en países hermanos, por intermedio de la academia yanqui o europea, y lo que es peor, casi no nos leemos entre nosotrxs” (p. 28).

### **Bibliografía**

- Boni, L. (2017). *Matrices de pensamiento en la novela latinoamericana*. Cántaro de Piedra.
- Cornejo Polar, A. (1999). Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate devisivo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9-12.
- (2003). *Escribir en el aire*. CELACP.
- Da Silva Catela, L. (2011). Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur*. (pp. 1-24). Buenos Aires.
- Heredia, P. (1994). *El texto literario y los discursos regionales*. Ediciones Argos.
- Moyano, M. y Álvarez, E. (2015). *El sistema discursivo de las literaturas indígenas en Argentina*. Cántaro de Piedra.
- Pizarro, A. (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Centro Editor de América Latina.
- (2009). *Amazonía. El río tiene voces*. Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Dussel, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas* (pp. 122 - 146). CLACSO.
- Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Capítulo.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Tizón, H. (1981). *Sota de bastos, caballo de espadas*. Centro Editor de América Latina.



## Oralitura: inclusiones y exclusiones en la Literatura Argentina

Ezequiel Marcelo Orlando

Facultad de Filosofía y Letras – UBA

[ezeeorlando@gmail.com](mailto:ezeeorlando@gmail.com)

Palabras clave: Literatura Nacional, origen, textualidades emergentes, oralitura

Key words: national literature, origin, emerging textualities, oraliture

### Resumen

El problema de pensar una Literatura Nacional, es decir, de conferirle características inmanentes a una categoría que a priori parece no decir nada ha suscitado un gran debate -a veces implícito, pero siempre subyacente- sobre los orígenes del corpus involucrado, que no es sino un debate sobre cómo leer la literatura que se pretende -o se clasifica como- nacional. En torno a este problema, numerosos textos producidos a lo largo de los siglos XX y XXI han discutido con la premisa hegemónica, cuyo rostro visible fue y es Viñas, según el cual la literatura argentina se habría fundado con la generación del '37. Ahora bien, leer los “textos nacionales” desde este origen genera, por un lado, un gran recorte de las redes de discurso que han constituido -principalmente desde el siglo XVI hasta la actualidad- las representaciones de lo que aquí llamamos “lo latinoamericano”; pero, por otro, también opera una lógica exclusiva que le niega el acceso a esta entidad a aquellas textualidades emergentes que buscan identificarse con lógicas culturales y discursivas previas -y ajenas, en muchos casos- a la conformación del Estado-Nación.

En esta línea, lo que en los últimos años ha empezado a surgir con el nombre de “oralitura” (Chihuailaf, 2007) u “oraliterografías” (Rochas, 2018) puede presentársenos como un gesto que evidencia la necesidad de revisar el problema de los orígenes de la Literatura Nacional y, con ello, las formas de concebir el objeto literario -en su producción, circulación y lectura- en nuestro territorio.

### Abstract

The problem of thinking about a National Literature, that is, of conferring immanent characteristics to a category that a priori seems to say nothing, has given rise to a great debate -sometimes implicit, but always underlying- about the origins of the corpus involved, which is nothing but a debate about how to read literature that claims to be - or is classified as - national. Regarding this problem, numerous texts produced throughout the 20th and 21st centuries have argued with the hegemonic premise, whose visible face was and is Viñas, according to which Argentine literature would have been founded with the generation of '37.

Now, reading the “national texts” from this origin generates, on the one hand, a great reduction of the discourse networks that have constituted -mainly from the 16th century to the present day- the representations of what we call here “what is Latin American.” ; but, on the other hand, an exclusive logic also operates that denies access to this entity to those emerging textualities that seek to identify with cultural and discursive logics prior to - and foreign, in many cases - the formation of the Nation-State.

Along these lines, what in recent years has begun to emerge under the name of “oralitura” (Chihuailaf, 2007) or “oraliterographies” (Rochas, 2018) can be presented to us as a gesture that shows the need to review the problem of origins of National Literature and, with it, the ways of conceiving the literary object - in its production, circulation and reading - in our territory.

### **Pequeña aclaración contextual**

Como mucho de lo que hacemos tiene que ver con la coyuntura, creo menester empezar esta ponencia aclarando en qué momento de mi vida me empezó a preocupar la discusión en torno a estos tópicos.

En el año 2020, y ante la primera cursada virtual acaecida por el caos internacional producido por la pandemia, me anoté en la materia Literatura Latinoamericana I. En paralelo, comencé a militar en una agrupación independiente de la Facultad, Verbo Irregular, a través de la cual conocí pormenores vinculados con la discusión sobre la reforma del plan de estudios que se viene proponiendo hace varios años. La combinación de sucesos puede sonar aleatoria, pero no lo es: mientras las clases de latinoamericana I se sucedían, yo me iba acercando más y más a los textos producidos durante el proceso de expansionismo europeo y, para mi sorpresa, empezaba a darme cuenta de que la literatura que yo había leído como nacional, y que muchos leían como fundacional, reproducía un sinnúmero de lugares comunes existentes en los manuscritos elaborados por los conquistadores. Al mismo tiempo, la discusión sobre el plan de estudios me hizo replantear qué tipo de carrera estaba haciendo, qué tipo de carrera me gustaría tener y qué tipo de profesional me gustaría ser.

Esto no es menor: descubrir -sí, el término es el adecuado- que la “literatura fundacional” era, en realidad, un *continuum* de lo que muchas veces se enseña como superado, es decir, el proceso colonial, me hizo ver que la forma hegemónica de concebir, reflexionar, leer y enseñar la literatura no respondía a lo que aparece en esos textos. Descubrir eso en pleno debate sobre el plan de estudios permitió, además, que mi militancia y mi estudio confluyeran: quería que el área se hiciera responsable e insertase en las literaturas argentinas y latinoamericanas textos fuentes y críticos que dieran cuenta de esa continuidad.

Otro pequeño revés sufrí hace poco, cuando Violeta Percia dictó un seminario sobre oralituras, a partir del área de vacancia de “literaturas indígenas” que venimos sosteniendo con la agrupación desde el año 2017 y que ella viene sosteniendo hace tiempo también. Luego de algunos textos de Chikangana, Rochas y Cusicanqui, volvió el temblor. Se me cayeron muchas certezas. Muchas veces se dice que las crisis están

buenas porque marcan cambios en nuestros itinerarios. Lugar común, pero no menos cierto: desde que realicé esas lecturas, no soy el mismo.

En este marco, entonces, surge mi conflicto con la categoría de “literatura nacional” tal y como se la piensa desde, al menos, mediados del siglo XX. Esto, lógicamente, reproducido por una crítica literaria que, al menos en Puan, no puede salir del *mainstream* académico que la institución misma construyó y reivindicó. Les invito a leer las clases de Ludmer, editadas en Paidós, y los planes de estudios actuales. *Spoiler alert*: se encontrarán con telas de araña entre los empolvados renglones que conforman la bibliografía obligatoria, pues allí no ha habido más que acumulación de más de lo mismo. Me remito a las palabras de una profesora, Laura Estrín, lo suficientemente sagaz como para advertirlo: “esto no es teoría literaria, esto es teoría literaria de Puan”.

### **Dos orígenes y un mismo trasfondo**

Podríamos decir que los textos usualmente pensados como fundacionales instalan una discursividad vinculada con el deseo de apropiación territorial y la construcción de una episteme sociológica dual, a saber, la tan conocida civilización/barbarie. Son numerosos los ejemplos: *La argentina manuscrita*, de Ruy Díaz<sup>1</sup>, escrita en los años 1612-1617; las reescrituras hechas por los jesuitas durante la segunda mitad del siglo XVIII; y los textos de la generación del 37, tanto *La cautiva* y “El matadero”, de Echeverría, como el *Facundo*, de Sarmiento<sup>2</sup>. El *continuum*, en todos estos casos, es evidente: la necesidad de territorializar los valores de un yo que se constituye como la civilización, es decir, como un ente superior, en detrimento de aquellos sostenidos por un otro siempre inferior.

En este marco, es lógica, y en parte correcta, la afirmación de Viñas, según la cual la literatura argentina tendría su inicio en la metáfora de la violación: además del tópico de la cautiva, inaugurado en el territorio por el mestizo Ruy Díaz de Guzmán, que supone la violación de dos instituciones fundamentales para la occidentalidad, esto son, el matrimonio monogámico heterosexual y la propiedad privada, la práctica propia

---

<sup>1</sup> Dato importante: el título *La Argentina manuscrita* fue una estrategia editorial pensada por Pedro de Angelis, pero no responde al título original de los manuscritos. De hecho, en Paraguay se los conoce como Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata. De hecho, Ruy es asunceno, no porteño. Habría, allí, una interesante operación de apropiación para pensar estos efectos.

<sup>2</sup> Podríamos seguir: el naturalismo, por poner un ejemplo, también continúa con esta problemática, aunque lleva la disputa a las zonas urbanas.

de la conquista supone una violación territorial. De allí surge el potencial metafórico de la imagen de la cautiva: el cuerpo femenino pertenecía al hombre tanto como las tierras. La violación, en estos términos, es siempre doble: el cautiverio de Lucía Miranda es inseparable de la destrucción de Sancti Spiritus tanto como el rapto de María y Brián es inseparable del malón. No puede haber captura femenina sin captura territorial, puesto que ambos suponen una destrucción de los valores fundamentales de la civilización: la propiedad privada y el matrimonio monogámico heterosexual son, en este caso, análogos a la disposición impuesta a la naturaleza por parte del urbanismo civilizatorio. Espacio y relación, todo debe ser intervenido.

La intervención, empero, trae aparejada la violencia. No hay posibilidades de imponer sin deponer. Los españoles, encabezados por el gran Nuño de Lara, nos cuenta Ruy Díaz, convivían de manera pacífica con los “timbús”, a tal punto que estos les proveían alimentos y mano de obra. Sin embargo, la línea a cruzar es muy delgada: tan solo el “amoroso tratamiento” que le dispensaba Lucía de Miranda a Mangoré desemboca en la “mortal pasión” de este último que, a causa de su salvajismo, no lograba contener sus pulsiones sexoafectivas (ideal, en estos tiempos, propios del caballero cortesano). El indio de Ruy Díaz claudica ante los deseos carnales tanto como los indios de Echeverría en *La cautiva*, particularmente en “El festín”, y como los federales al ver al unitario en “El matadero”. Hay un otro que depende del cuerpo, de la pura materialidad (es decir, lo bajo, tanto en Ruy, heredero del Renacimiento, como en Echeverría, sujeto del romanticismo), y un Yo que logra superar ese predominio de lo corporal, puesto que siempre aspira -y llega- a lo ideal.

Ese ideal se configura en la heroicidad. En Ruy, es Nuño de Lara, que combate contra los indios hasta desfallecer por las numerosas flechas que lo atraviesan, no sin dejar muerto a Mangoré y a una decena de indios de manera épica. En Echeverría, hay dos: María, que se construye como una figura fantasmagórica -esto es, no supeditada a lo carnal-, y el unitario, que hará evidente su superioridad frente a los federales acudiendo a registros sociolingüísticos altos y a la defensa de sus ideales aun cuando esto le habría de costar su vida. En todos los casos, los héroes trascienden lo material. Y es justamente esa la estrategia que les permite tener la victoria aun cuando pareciera estar todo perdido: Lucía Miranda y Sebastián Hurtado, ambos personajes de Ruy Díaz, serán ajusticiados por parte de los indios, logrando cristianizar el espacio a partir de sus tumbas. La misma estrategia utiliza Echeverría en *La cautiva*: el ombú y la cruz funcionan como coordenadas de una apropiación territorial. Este último tiene,

a su vez, un condimento más, pues la trascendencia de los dos personajes se da en todos los planos que hacían de La Pampa un “pingüe patrimonio”, a saber, la construcción civilizadora (cruz), la agricultura (ombú) y la literatura (leyenda).

“El matadero” responde a la misma problemática: no solo, al igual que en Ruy Díaz, es el enemigo el encargado de abastecer a la ciudad de alimentos, sino que el territorio aparece como un lugar en el que se signan los preceptos subjetivos de sus integrantes. La ciudad, en efecto, aparece llena de lodo, inundada, siempre en peligro ante la inclemencia del clima. No había proyecto civilizador y la naturaleza no era “domesticada” (imposible, puesto que sus sujetos formaban un todo con esa naturaleza, que se constituía como lo opuesto a la civilización). Todo el territorio otro, entonces, está signado por la violencia. Ya sea por el peligro de ser usurpado, tal como sucede con Sancti Spiritus (en “El matadero”, incluso, el toro puede leerse como una amenaza similar) o de ser asesinado. El verdadero terror, entonces, es que esa chusma incivilizada inunde el territorio, se expanda, atravesase la frontera y borre las marcas del Yo. Sin embargo, hay una salvación: ese Yo siempre se piensa desde la trascendencia, de modo que su asesinato es siempre una victoria. De allí Sarmiento y su *On ne tue point les idées* incomprendible: la imposibilidad de entender la frase no se halla solo sujeta a la lengua (que, como bien leyó Piglia, es en sí misma un signo de diferenciación), sino a todo el entramado ideológico que condensa, puesto que es imposible pensar por fuera del cuerpo para aquellos que no tienen la capacidad de trascenderlo.

Como se puede notar, el *continuum* discursivo es evidente. Si bien no cuento con las pruebas necesarias para afirmar que Echeverría leyó el texto de Ruy Díaz, sí sostengo que la circulación de ambos discursos en un mismo período de tiempo (Pedro de Angelis publica *La Argentina manuscrita* en 1837, en su *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*) no puede ser casual.

### **Oralitura: literatura vedada**

Si nos remitimos a algunas premisas andinas, podemos situar una fecha que comporta un límite cíclico: el año 1992, pues supone el inicio de un nuevo Pachakuti, a saber, el de la reconstrucción<sup>3</sup>. Esa década, (¿casualmente?), estará signada por la

---

<sup>3</sup> Agradezco a mi amiga y mentora, Estrella Morales, por haberme compartido este saber ancestral.

proliferación de una literatura indígena emergente que se piensa plurilingüe y abigarrada (Cusicanqui, 2020). Si bien la producción fue y es incesante, las redes tejidas entre los autores de las diferentes comunidades marcan algunas pautas compartidas que tienden a construir puentes entre identidades regionalmente separadas: de allí que el poeta mapuche-chileno Elicura Chihuailaf propusiera la categoría de “oralitura” (2000) para pensar los modos de producción y de lectura de estos textos.

Tenemos, entonces, la “literatura” y la “oralitura”. La distancia onomástica nos marca, de entrada, la distancia entre las dos categorías: si la primera se piensa siempre en relación con la escritura (no olvidemos que la voz latina *litteratūra* evocaba lo escrito), la segunda se inserta en el registro oral. Que la oralidad intervenga en la escritura no es una idea nueva, claramente, pero que la escritura no sea el elemento predominante no nos es común<sup>4</sup>. Pensemos en un lugar común de la academia: “para escribir bien, hay que leer mucho”. La lectura es condición *sine qua non* para la producción literaria. Sin ir más lejos, lo que estoy diciendo lo escribí antes, como seguramente hizo la gran mayoría. Quienes pensamos en términos de literatura estamos atados a la escritura, nos cuesta salir de ella.

Pienso en Castellanos Moya: “En todo caso, mi forma de entrar al narrador es apropiándome de una voz, construyendo una voz, y poniéndome absolutamente en sus zapatos” (2022, 14m07s), cosa evidente en novelas como *El asco*, *Insensatez o Moronga*. Otros textos, como *Pedro Páramo* o *Los ríos profundos* también evidencian una primacía de la oralidad. Y no es menor que los textos mencionados se vinculen a partir de una fractura con la territorialidad: las novelas de Moya presentan siempre un conflicto entre el sujeto y el espacio que habita, puesto que suelen ser sujetos exiliados y totalmente peleados con su tierra natal; la novela de Juan Rulfo, por su parte, narra el viaje de Juan Preciado y su llegada a Comala, un territorio en el que no solo se despliegan una serie de violencias supinas, sino que también representa un espacio de mortandad (podríamos hablar también de sus cuentos, que retoman este problema); y la novela de Arguedas también retoma este conflicto.

---

<sup>4</sup> Silvia Tieffemberg, en una conversación sobre estos tópicos, comentaba que las cartas escritas por los conquistadores eran leídas durante la cena. Este predominio de la oralidad, de hecho, se ve en publicaciones canónicas: *El arte nuevo* de Lope de Vega fue, de hecho, escrito desde la oralidad, puesto que en su génesis estaba pensado para ser leído. Algo similar vemos en el capítulo XXXIII de *El Quijote*: la suntuosa cantidad de público analfabeto hacía que las lecturas colectivas fueran comunes. Otros ejemplos: tango y gauchesca.

Territorialidad. Es importante porque marca un vínculo con aquel trasfondo del que hablé al poner en diálogo a Ruy Díaz de Guzmán y a Echeverría. Tan importante es el territorio que David Añiñir Guilitraro va a configurar una subjetividad nueva, transculturada, a saber, el *Mapurbe*. Si la identidad mapuche se forja en la territorialidad, la del mapurbe será consecuencia de una confusión producida por el paisaje:

Mis problemas vienen de nativos árboles de cemento  
Confusión tierra asfalto  
Eléctrica alegría  
Paciencia de a ratos (Añiñir, 2019, p. 21)

La confusión territorial es clara desde el título: *Mapurbe. Venganza a raíz*. ¿Qué raíz puede crecer en el asfalto? Tan solo aquella que se abra paso a través de la dureza de las calles. En efecto, el fono [p] marca esa violencia, tal como muchos de los sonidos oclusivos que buscan potenciarse a partir del cambio fonemático: la grafía “k” en “eléctrica” o en “apológika”, por ejemplo, o la primacía de sonidos oclusivos en insultos varios<sup>5</sup>:

Mis tristezas se fecundan en el vientre  
De la madre más puta  
Mis putesías son como gotas de semen  
Cómicas cuestiones que SEMENacen (Añiñir, 2018, p. 21)

Sin embargo, hay en este cambio fonemático otro factor: el alfabeto mapuche, al menos el que utiliza Añiñir, no tiene la grafía “c”. El uso de la “k”, entonces, responde a una *mapuchización* del español, un avance, una violencia ejercida contra la lengua del conquistador, una venganza. No es menor: Sarmiento también entendió que oponerse a la norma lingüística era una forma de resistencia:

(...) escribid con amor, con corazón, lo que os alcance, lo que se os antoje. Que eso será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; será apasionado, aunque a veces sea inexacto; agradará al lector, aunque rabie Garcilaso; no se parecerá a lo de nadie; pero, bueno o malo, será vuestro, nadie os lo disputará; entonces habrá prosa, habrá poesía, habrá defectos, habrá belleza (citado en Viñas, 2017, p. 27).

---

<sup>5</sup> No es menor que Añiñir formase parte activa de la cultura punk. Las oclusivas [p] – [t] – [k] son casi una batería, una percusión de fondo. Su poesía no solo es violencia, sino también música de protesta.

Sin ir más lejos, esto también se ve en “El matadero”: el narrador, cuando habla de los unitarios, escribe “salvaje”, rehuendo de la grafía “g”, propia de los sectores federales. La disputa por la lengua, y el enfrentamiento contra la norma lingüística, como se ve, también tiene larga data. Ni hablar de César Vallejos, que con versos como “el vestido que vestí mañana” rompe completamente la gramática española.

### **Algunas conclusiones**

Hablar de fundación es siempre difícil. Podría recurrir a Foucault, pero prefiero mencionar la noción de tiempo mítico que elaboró Dussel: imponer un tiempo cero es proponer un tiempo mítico. Si no hay pasado para esa anterioridad, estamos ante el mito. Lo fundacional, empero, se da siempre el privilegio de permitirse la mitificación, incluso en las ciencias, pues la inflación cósmica, propuesta por Stephen Hawkins, es un tiempo cero, es un tiempo sin antes, la hora 00.00.00.

Ahora bien, si vamos a hacer mitología, hagámosla un poco más conscientes. Situar el origen de la literatura en los momentos posteriores a la creación de la Nación implica cercenar un cúmulo de idearios que conforman la red de discursos propia de lo “latinoamericano”. Argentina no surgió de ninguna inflación cósmica y los discursos que la (re)producen tienen su asidero en los tiempos que la preceden. Esto lo vio Estrada:

El antiguo conquistador se yergue todavía en su tumba, y dentro de nosotros, mira, muerto, a través de sus sueños frustrados, esa inmensidad promisoría aún, y se le humedecen de emoción nuestros ojos. Somos su tumba y a la vez piedra de su honda (1953, p. 15).

A su vez, las formas anaqueladas de hacer crítica y de entender la literatura nacional, siempre (re)producidas desde la Academia rioplatense, resultan inflexibles y poco útiles para pensar las nuevas formas de entender y producir textos literarios. El fenómeno de la oralitura, proliferante desde la década de 1990, permite dar cuenta, por un lado, del carácter actual del proceso colonial y, por otro, de formas alternativas de concebir lo literario que son impensables desde concepciones tan limitadas como las de “literatura nacional”.

Que el adjetivo no nos confunda: la literatura, por ser nacional, no deja de estar atravesada por los procesos previos a la conformación de la Nación. Que el procedimiento no nos tape los ojos: la colonialidad sigue vigente.



## Bibliografía

- Arguedas, J. M. (2009). *Los ríos profundos*. Argentina: Losada.
- Añiñir Guilitraro, D. (2019). *Mapurbe. Venganza a raíz*. Córdoba: Borde Perdido.
- Castellanos Moya, H. (2018). *El asco*. Argentina: Penguin Random House.
- (2004). *Insensatez*. México: Lado B Narradores.
- (2018). *Moronga*. Argentina: Penguin Random House.
- (2022). *Literatura viva: Castellanos Moya*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=PVsX4\\_lvb1I&t=937s](https://www.youtube.com/watch?v=PVsX4_lvb1I&t=937s)
- Chihuailaf, E. (2020). Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo. Entrevista de Viviana del Campo. En *Aérea*, N° 3, marzo.
- Cusicanqui, Silvia Rivera (2020). *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- Dussel, E. (2018). *Hipótesis para el Estudio de Latinoamérica en la Historia Universal*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Echeverría, E. (2018). *La cautiva. El matadero* (Prólogo de Martín Kohan y revisión de Alejandra Laera). Argentina: Penguin Random House.
- Estrada, E. M. (1953). *Radiografía de La Pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de la teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Rulfo, J. (2020). Pedro Páramo. En *Obra Reunida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Saer, J. J. (2016). *Una forma más real que la del mundo*. (Conversaciones compiladas por Martín Prieto). Buenos Aires: Mansalva.
- Tieffemberg, Silvia. 2012. *Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Viñas, D. (2017). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

**CUERPOS Y FORMAS DE LA VIOLENCIA.  
Subjetividades alternativas y estrategias de  
resistencia**

## Una lectura en clave de género de “La hija del mazorquero” de Juana Manuela Gorriti

Silvia Elizabeth Acosta

UNNE

Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (CIDEG), UNNE

[silviaelizaacosta@gmail.com](mailto:silviaelizaacosta@gmail.com)

Palabras Clave: historia, política, mujer, violencia simbólica

Key words: history, politics, woman, symbolic violence

### Resumen

Entre 1829 y 1852 el gobernador de la provincia de Buenos Aires, don Juan Manuel de Rosas, marcó una época en donde -en la historia argentina- las provincias se polarizaron en dos facciones enemigas: unitarios y federales. Desde luego, esta disputa afectó la conciencia colectiva de la nación argentina. En el marco de este contexto político advertimos el nacimiento y desarrollo de nuestra literatura nacional, junto con la publicación de obras románticas -entre otras estéticas-.

El cuento “La hija del mazorquero” de Juana Manuela Gorriti (relato que forma parte de la obra *Sueños y realidades*, 1965) nos permite analizar las palabras, el espacio y la memoria de una mujer de la época, así como también algunas categorías como la de la violencia simbólica.

Por ello, en esta presentación buscaremos ahondar en la historia pasada de nuestro país y en la narración de una mujer que visibiliza la disparidad de derechos entre mujeres y varones; a los fines de reconocer cómo las literaturas nacionales fueron resultado de voluntades culturales, políticas e históricas en el afán de construir tanto una nación como una nacionalidad.

### Abstract

Between 1829 and 1852 the governor of the province of Buenos Aires, Don Juan Manuel de Rosas, marked a time when -in Argentine history- the provinces became polarized into two enemy factions: unitary and federal. Of course, this dispute affected the collective conscience of the Argentine nation. Within the framework of this political context, we notice the birth and development of our national literatura, together with the publication of romantic works -among other aesthetics-.

The story "La hija del mazorquero" by Juana Manuela Gorriti (story that is part of the work *Sueños y realidades*, 1965) allows us to analyze the words, space and memory of a woman of the time, as well as some categories such as that of symbolic violence.

Therefore, in this presentation we will seek to delve into the past history of our country and the narrative of a woman who makes visible the disparity of rights between women and men; in order to recognize how national literatures were the result of cultural, political and historical wills in an effort to build both a nation and a nationality.

El siguiente escrito se realizó con el interés de profundizar el estudio de la literatura argentina del siglo XIX a partir de los estudios de género, haciendo foco en la recuperación y reivindicación del lugar e imagen de la mujer de la sociedad argentina, tomando como recorte de investigación el cuento “La hija del Mazorquero” de Juana Manuela Gorriti.

Los inicios de la literatura argentina coinciden con el período de formación de la Nación. Este será el concepto que en adelante definiría al territorio del suelo argentino. Como resultado de un impulso y un proceso de construcción, fue necesario el establecimiento de una identidad propia, a través de un corpus esencialmente textual como: leyes, constituciones, programas educativos, gramáticas de la lengua. Pero también novelas, cuentos, poesías, artículos periodísticos y hasta una incipiente crítica literaria.

Surge así la nación, en principio, en términos legales, gramaticales y geográficos (delimitación de leyes, lengua y fronteras territoriales). Sin embargo, al mismo tiempo que nace de la mano de un conjunto de discursos normativos sobre las prácticas y comportamientos de los individuos, comienzan a hacerse evidentes nuevas subjetividades que exceden estos parámetros fijados y complejizan un escenario que se quiere pensar con el carácter de homogéneo. Este paralelo puede percibirse también dentro del campo literario, con la existencia de una normatividad presentada en la literatura con uniones heterosexuales bajo la institución de la familia (la heteronorma, las parejas heterosexuales, la constitución de la familia “tradicional”).

Es dentro de esta institución donde puede evidenciarse la figura de la mujer de la época, ya que la misma sólo adquiere entidad y valor dentro de ella y, por fuera, es restringida o anulada de la participación social.

En ese tiempo, la mujer debía cumplir roles vitales, como ser: madre, hija, esposa y ama de casa; los que siempre se concebían de importancia al interior del hogar, dentro del mundo privado, tal como la denomina Batticuore (2005) “el ángel del hogar”. En la Argentina decimonónica del siglo XIX, principalmente durante la primera mitad de este siglo, no se piensa en la mujer como una figura principal ni como protagonista de los cambios sociales, culturales y políticos; por lo que es cómodo leer a la historia argentina solamente la hicieron los hombres -hipótesis ciertamente falsa-.

Las mujeres fueron abriendo caminos a costa de mucho esfuerzo para poder tener el mismo reconocimiento que los varones en cualquier disciplina que llevaran a cabo.

Sin embargo, la incorporación de las temáticas y la perspectiva de género en la actualidad permiten profundizar respecto de las invisibilizaciones que las mujeres sufren y han padecido en diversos ámbitos. Asimismo, resulta importante recuperar voces femeninas de otras épocas que lograron romper con lo estipulado por la sociedad y por los mandatos propios del patriarcado, poniendo en disputa los lugares ocupados exclusivamente por hombres. Por tanto, es tarea del presente empezar a nombrarlas y, principalmente, a leerlas, estudiarlas y difundirlas.

La lectura de obras escritas por mujeres en el siglo XIX argentino permite poner en cuestión la mirada hegemónica del varón y conocer esa nueva visión del mundo, desde el lugar de un colectivo oprimido.

Juana Manuela Gorriti es una de las célebres escritoras que forma parte de las mujeres ilustradas del siglo XIX que, en Latinoamérica, se constituyeron en vanguardia de la liberación y autonomía de la mujer.

A partir del cuento que escogimos de Gorriti nos permitimos realizar una primera lectura y aproximación, en clave de género, ya que en sus escritos no solo podemos leer temas históricos relacionados con su vida, sino también, la construcción de las figuras y voces femeninas de su tiempo.

Narradora de y en los tiempos de Rosas, la escritora salteña nos ofrece una perspectiva que interpela y conmueve. Nos brinda un recorrido interesante acerca de las problemáticas de su época.

Es por ello por lo que, para esta presentación, tomaremos uno de sus relatos “La hija del Mashorquero”. Esta historia se encuentra en la obra compilada bajo el título de *Sueños y realidades* (1865) y se inscribe explícitamente en la problemática nacional de la lucha entre unitarios y federales bajo las ya instauradas categorías de civilización-barbarie. Sin embargo, subraya que ese lenguaje simbólico de leyes y regulaciones sobre las que se intenta construir la nación no puede separarse de su elemento desestabilizador.

Gorriti no sólo nos permite pensar -desde una lectura del siglo XXI- en una incipiente ruptura de la lógica patriarcal dentro de sus escritos, puesto que ella en su vida era una vocera en contra de los ideales hegemónicos patriarcales de la nación.

En el cuento la autora construye un lugar singular de enunciación que oscila sobre una grieta entre lo prescripto y la transgresión, desde allí propone un discurso femenino, emancipador y liberador. Construye la figura femenina trazada por las

características de la época, pero también presenta a una mujer desestabilizadora, revolucionaria capaz de traspasar los límites o reglas impuestas por la sociedad.

La construcción de la figura femenina la expresa a través del personaje Clemencia; como su nombre lo indica, lleva adelante las acciones de compadecerse del otro, puede sentir empatía y experimentar el padecimiento ajeno. Brinda asistencia en situaciones desgarradoras, horribles, ayudando a enfrentar la muerte.

Este personaje es hegemónico desde los atributos que posee y que, de acuerdo con lo establecido y esperado, debían tener las mujeres de época, a saber: la compasión, la práctica religiosa, el amor hacia el prójimo. No obstante, Gorriti visibiliza su subjetividad, puesto que la ofrece desde la interioridad siente y sufre el caos, el horror y el desgarramiento de la sociedad. Desde esta perspectiva, podemos conjeturar que hay una incipiente presentación del mundo femenino por fuera de lo establecido.

Clemencia ofrece, desde el mundo privado (relación padre-hija), una ruptura de la norma: ella expone y revela sus pensamientos en contra de los de su padre: se opone tajantemente a los desmanes llevados a cabo por la Mazorca y por Rosas. Esta cuestión podría leerse como una sutil muestra del “yo” femenino. Expone y demuestra que la mujer se va construyendo de acuerdo con sus necesidades, y que se vuelve luchadora, política, ciudadana, guerrera, pasional y triunfadora.

La autora nos permite revisar los puntos de vista profesados por nuestra cultura con referencia al papel social de la mujer a través sus rasgos característicos y sus facultades psicológicas. Tales puntos de vista son transmitidos por costumbres, religión, posición social, la opinión pública y otros conductos que constituyen el soporte sobre el cual se desarrollan las personalidades femeninas, las que deben adaptarse a la sociedad para poder subsistir.

Por lo expuesto, en estas breves líneas, pretendimos ofrecer la mirada de Juana Manuela Gorriti, a partir de un relato, como una precursora de un feminismo que tomaría su forma y desarrollo a partir del siglo XX.

Sin embargo, en sus textos podemos leer -algunas veces con claridad, otras entre líneas- una incipiente discusión en relación con la división sexual de la época marcada por actividades productivas asociadas con el trabajo y con el mantenimiento tanto del capital simbólico que atribuye a los hombres el monopolio de todas las actividades oficiales, públicas de representación y en especial, todos los intercambios de honor y palabra.

Por lo expuesto, Juana Manuela marcó un rumbo, y nos demostró que la mujer podía cumplir múltiples roles. Ella fue transgresora, como fuera el caso de Juana Manso, y expuso una postura clara con respecto al lugar de la mujer en su tiempo.

## **Bibliografía**

- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica: lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. (1° ed.). Buenos Aires: Edhasa.
- Beauvoir, S. de (1999). *El segundo sexo*. (Traducción de Juan García Puente. Primera edición de 1949). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Coromina, I. S. (2009). El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/jmgorriti.html>
- Dalmaroni, M. (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Derridá, J. (1980) *La loi du genre (La ley de género)*. Glyph, 7. Trad. J. Panesi.
- Duby, G. y Perrot, M. (1993). *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*. (Tomo 7). Buenos Aires: Taurus.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI editores.
- (2003/1984). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2004). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2004/1970). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Editorial Tusquets.
- Gorriti, J. M. (1865/1907). *La hija del mashorquero* (Tomo I). Buenos Aires: Ed. La Nación.
- Koira, E. I. (2010). El deseo de "NOS-OTROS" en Juana Manuela Gorriti. Literatura y representación de la identidad desde una perspectiva femenina en el siglo XIX argentino. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el bicentenario: Imaginarios, figuras y poéticas*, IV, 12-14 de octubre. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/deseo-nos-otros-juana-gorriti.pdf> (Consultado el 25/24/2017).

- Lojo, M. R. (2005/1984). Escritoras argentinas del siglo XIX y etnias aborígenes del Cono Sur (Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla). En *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Colección "La mujer en la literatura hispánica". (pp. 43-63): Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California.
- Pigna, F. (2012). *Mujeres tenían que ser*. Buenos Aires: Planeta.
- Quesada Sáenz, M. (2012). *Mujeres de Rosas*. (1° ed.). Buenos Aires: Sudamericana.



## **Narrativas del silencio: el “idioma invisible” de los maticos, una estrategia de resistencia**

Laura Destéfanis

Universidad de Buenos Aires

marialauradestefanis@gmail.com

Palabras clave: wichí, matico, Gran Chaco, narrativa

Key words: wichi, matico, Gran Chaco, narrative

### **Resumen**

En la región suroccidental del Gran Chaco, cuya jurisdicción comparten Bolivia y Argentina, se desarrolló la cultura wichí-weenhayek. Esta propuesta analiza la representación de esa cultura ancestral, que en las primeras crónicas fue referida con la voz quechua “matico”, en tres obras narrativas: las novelas *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo, y *En el país del silencio* (1987), de Jesús Urzagasti, y el cuento “Chaco” (en *Nuestro mundo muerto*, 2016), de Liliana Colanzi. El trabajo recorrerá las diversas estrategias narrativas que ponen en escena estas subjetividades –el lenguaje místico, la voz elidida, el silencio elocuente, la imagen muda, la lengua del delirio y la psicosis–, que de este modo hacen presentes formas de ser en el mundo oprimidas a lo largo del período de tiempo del que tenemos noticia histórica. El silenciamiento, la aculturación, la negación, el borramiento y el olvido de la pertenencia cultural, jalonados en diversas etapas que trazan un arco entre la llegada de europeos a la región y las diversas oleadas evangelizadoras, dieron lugar a la explotación de las comunidades y su medio vital. A su manera, la literatura repuso estas ausencias de un modo complejo y sutil que aún aguarda manifestarse por fuera de la mirada exógena.

### **Abstract**

In the southwestern Gran Chaco, a strip of region between Bolivia and Argentina, the Wichí-Weenhayek culture developed. This proposal analyzes the representation of that ancestral culture, which in the first chronicles was referred to with the Quechua voice “matico”, in three narrative works: *Eisejuaz* (1971), by Sara Gallardo, and *En el país del silencio* (1987), by Jesús Urzagasti, and the short story “Chaco” (in *Nuestro mundo muerto*, 2016) by Liliana Colanzi. The paper will explore the various narrative strategies that stage these subjectivities –the mystical language, the elided voice, the eloquent silence, the mute image, the language of delirium and psychosis– which in this way make present forms of being in the world that have been oppressed throughout the period of time for which we have historical information. The silencing, acculturation, denial, erasure and forgetting of cultural belonging, punctuated in various stages that trace an arc between the arrival of Europeans in the region and the various waves of evangelisation, all circumstances that gave rise to the exploitation of communities and their living environment. In some way, literature came to replace these absences in a complex and subtle form that still awaits to manifest itself without the mediation of the exogenous gaze.

### **Introducción**

La región del Gran Chaco Austral es un territorio habitado por diferentes culturas. Por una parte, las naciones indígenas (ayoreo, ishir, enxet/enlhet, nivaclé, wichí, qom, maká, guaraní, tapieté, chané, pilagá, entre otras), que conviven en la actualidad con grandes terratenientes agro-ganaderos, colonos menonitas, campesinos criollos, fuerzas armadas y de seguridad de los cuatro Estados que tienen jurisdicción en la región: Argentina, Paraguay, Bolivia y en menor medida Brasil. Por otra, las poblaciones lideradas por misioneros (anabaptistas, pentecostales, franciscanos, verbo-divinistas, anglicanos, miembros de la secta Moon). Esta situación terminó por configurar en las últimas nueve décadas un campo de experiencias con características impredecibles donde a la confrontación, mixtura y/o adopción de sistemas culturales se suman las dificultades ambientales y las nuevas tensiones sociales.

Jesús Urzagasti, oriundo de la provincia de Gran Chaco, en el departamento boliviano de Tarija, debutó en las letras con *Tirinea* (1969), donde comienza a desplegar una representación literaria de la vida en la zona transfronteriza de Gran Chaco, con foco en la franja que une Bolivia y Argentina. No obstante, la propuesta de esta primera novela, en la que se narran dos vidas itinerantes que se solapan y derivan en su andar y sus reflexiones digresivas, se ve superada por su segunda novela, *En el país del silencio* (1987), en lo que se refiere a la narración de la experiencia de mundo chaqueño, la presencia literaria de su trama identitaria, de sus hablas y sus silencios, de ese sitio en posición periférica donde habita el pasado, “siempre imprevisible” (Urzagasti, 2005, p. 20). Porque tanto en el campo cultural boliviano como en el argentino esa región ocupó un lugar relegado o de subrepresentación en relación al imaginario nacional y social. A esa colocación exógena se suman las tensiones que se producen al interior de esta región en la que conviven lenguas y culturas que trabaron distintos grados y calidades de contacto, desde el abierto enfrentamiento hasta la adopción más o menos transculturada, y en muchos casos el mestizaje de diversa trama identitaria. El eco de los centros administrativos urbanos, de las culturas criollas o de la misma jerarquía étnica que el racismo -más o menos explícito- fue trazando, generó silencios, invisibilizaciones, ocultamientos y aun acciones de negación de la propia cultura de pertenencia ante el estigma trazado desde las instituciones coloniales y republicanas.

Quizás uno de los problemas más acuciantes de la literatura latinoamericana sea el de la relación entre corporalidad, lenguaje y cultura a partir del conflicto colonial, en el marco de la dominación y la dependencia neocolonialista a que fue sometida la región.

La riqueza de una literatura escrita o su falta representa un índice muy significativo dentro del estado general de una cultura. Pero aún bajo la losa de una terrible opresión y entre los silencios producidos por el ejercicio de la violencia genocida se puede corroborar la presencia de una vigorosa oralitura (Melià, 1992; Friedemann, 1999). La base social productora de esa cultura popular la constituyen sectores marginalizados, alienados, señalados por su etnicidad y “aculturados” pertenecientes a las capas bajas de la sociedad, sumergidas bajo el nivel de las culturas media y alta (Roa Bastos, 1991).

En un estado actual de la cuestión, hay dos tipos básicos de aproximación a la literatura chaquense. Uno, intradisciplinario, se aboca a estudiar la producción en lengua española de aquellos textos considerados literarios que aborden temáticamente la región, o bien que atiendan a sus problemáticas o hayan sido producidos por autores que la habitan (con la salvedad del guaraní, que fue ingresando en la esfera categórica que para la literatura plantea la producción en lengua española; tal es el caso de Elio Ortiz o de Elías Caurey). El otro, ensayando una mirada no occidentalizante, se aproxima a estas culturas con las herramientas del antropólogo, del etnógrafo o del etnolingüista, y recoge -en ocasiones, bajo el rótulo de “literatura”- aquellas manifestaciones que pueden pertenecer a distintos géneros textuales según sus características, contexto de producción o de circulación: cantos rituales, parábolas, referencias míticas o legendarias, sermones religiosos, narraciones de un génesis, relatos históricos.

En el devenir de la historia cultural de América Latina existe un hilo rojo que ha abordado esta problemática desde la crítica literaria y los estudios culturales. Las herramientas críticas pergeñadas por ellos no solamente siguen usándose sino también han forjado paisajes culturales propios, aunando poesía, sociología y antropología: la “transculturación narrativa”, redefinida por Ángel Rama (2007 [1982]) a partir de la obra clásica de Fernando Ortiz (1987 [1940]); la categoría de “heterogeneidad”, tomada por Cornejo Polar (1994) a partir de las ideas de José Carlos Mariátegui (1928/2005); el aporte de Martin Lienhard (1990) y su categoría de “etnoficción”; la contribución de Silvia Rivera Cusicanqui (2018), que ofrece el concepto *ch'ixi* enriqueciendo la noción de abigarramiento del historiador boliviano René Zavaleta Mercado (1984/2013). La puesta en discusión de estas perspectivas fortalece la literatura latinoamericana; sin embargo, siguen siendo tentativas precarias de abordaje que permanecen lejos de cercar el debate. De igual modo, el fenómeno

de la literatura actual producida en lenguas originarias y su religamiento con la fuente de la oralitura precedente y futura, o los debates abiertos por la irrupción del indigenismo como actor político de primer orden que dio lugar a la declaración de la República Plurinacional de Bolivia, han sumado aristas a la compleja superestructura política de la región.

### **El idioma invisible de los matacos**

*En el país del silencio* indaga aquellos modos de existencia y de comunicación que sobrepasan diversas esferas de los discursos estatuidos: el español como koiné impuesta por la colonia, el quechua y el aymara como lenguas de mayor vitalidad frente a las lenguas de territorio minoritarias como el guaraní occidental o el weenhayek, y más allá aún, las voces de la memoria ancestral y la memoria telúrica, encarnadas en *El Muerto*, en *El Otro* y en las diversas manifestaciones del silencio atribuido a la vida no humana, a la misma tierra. La búsqueda de una poética que, aunque en lengua española, pueda manifestar cuanto menos la existencia de esta problemática de lo no-dicho, lo no-decible, o lo-imposible-de-ser-traducido-a-la-lengua-opresora (cualquiera que sea), es la apuesta de resistencia que Urzagasti desarrolla a lo largo de su obra pero ya deja consagrada en esa segunda novela que escribe por los años de la dictadura de García Meza, como si la violencia política más inmediata lo remitiera a las capas profundas de las violencias que atraviesan los siglos de la letra escrita en las tierras altas y bajas de Bolivia, a todo aquello que es vital iluminar en sus restos para regenerar la memoria. Allí, el autor introduce una escena que retomaría de manera ampliada, a modo de anécdota, en su ponencia “Escribir en castellano y sentir en mestizo (el plurilingüismo boliviano y el imaginario multinacional)”, leída en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en la ciudad de Rosario en 2004:

(...) Marcos, lingüista y sociólogo aficionado a pasar por el cedazo de la ciencia cualquier suceso, por nimio que fuese. Pues bien, este buen amigo quería conocer a los matacos que, como todas las tribus de mi llanura natal, hablan con fluidez el castellano. Con tal motivo llegamos hasta Crevaux y aparecimos caminando por la orilla del Pilcomayo. De pronto nos topamos con ellos en un recodo. Tras el azoro, evitamos el ridículo de permanecer mucho tiempo con el pico cerrado. — Dile al más despabilado de todos que hable en mataco —me dijo Marcos—. Dile que quiero escuchar su idioma. Entonces yo le dije al viejo Irineo: —Dice mi amigo Marcos que quiere conocer su idioma, ¿podría hablar en mataco? Entonces el

viejo Irineo me dijo: —Dile a tu amigo Marcos **si quiere escuchar el mataco o el idioma invisible del mataco**. Entonces yo le dije a mi amigo Marcos: —Dice el viejo Irineo si quieres escuchar el mataco, o el idioma invisible del mataco. Entonces mi amigo Marcos, **tan mestizo como yo**, supo que estábamos atrapados en la lengua profana. Que **la zona sagrada del idioma mataco** nos estaría vedada mientras oficiáramos de intermediarios entre una realidad desconocida y sus memores a la moda: identidad, costumbrismo, nacionalismo, socialismo, neoliberalismo, universalismo, etc. Cuando la caducidad pasa por norma, lo más sensato es echarle un vistazo al pasado (las negritas son mías). (Urzagasti, 2004, s/p)

Hay diversos modos de ingresar en esta escena/anécdota; de por sí, la itinerancia entre géneros (la escena en la novela; la anécdota en la ponencia) da la pauta de una concepción diversa, híbrida y mestiza de la narración y, en especial, de los roces entre ficción y no ficción, donde la literatura hace las veces de vaso comunicante para la memoria comunitaria. Pero me interesa hacer foco en la concepción de **idioma** que propone el hombre tomado por informante: ¿qué dimensión ocupa la zona invisible de un idioma? ¿Qué conocimiento de mundo viene a comunicar? El propio Urzagasti ofrece una respuesta: esa dimensión de lo invisible cobija la **zona sagrada** del idioma. Podríamos pensar, siguiendo a Agamben (1995/2017), que esa zona sagrada es precisamente sacrificable, esto es, aquella por la que no se rinden cuentas penales: está allí, invisibilizada. Es, también, **zona de sacrificio**:

(...) en el contexto latinoamericano, la referencia recurrente a los bienes comunes aparece ligada a la noción de territorio o territorialidad. Ciertamente, la denominación alude a aquellos bienes que garantizan y sostienen las formas de vida en un territorio determinado. Así, no se trata exclusivamente de una disputa en torno a los “recursos naturales”, sino de una disputa por la construcción de un determinado “tipo de territorialidad”, centrado en un lenguaje que apunta a la protección de “lo común” en el marco de una concepción “fuerte” de la sustentabilidad (Svampa, 2012, p. 23).

Con esta designación se hace referencia a aquellas áreas en disputa entre las comunidades que las habitan y la injerencia privada con fines extractivistas que suele ver franqueado el acceso mediante el aval de los distintos gobiernos y la consecuente represión policial a las comunidades que pelean por su defensa y cuidado. Por supuesto, lengua y territorio conforman un mismo núcleo en estas comunidades;

añade Urzagasti que la zona sagrada del idioma forma parte de una “realidad desconocida” -por el Estado, por los grupos hegemónicos, por los circuitos letrados y académicos, cuyas etiquetas desvían toda posibilidad de ingreso en esa esfera de conocimiento-. Ante el equívoco, la propuesta es echar un vistazo al pasado, que el escritor encuentra en los poblados de su provincia natal.

La novela está estructurada en cinco cuadernos, donde el relato alterna las tres voces que reponen la historia de un hombre. La trama, no obstante, se diluye en numerosas ocasiones para dar paso a la reflexión o al ensayo en torno a diversas líneas. Su nodo de confluencia es también un intento por sobreponerse a la lengua profana en la que se escribe y aproximarse al idioma sagrado, cuyas posibilidades de comunicación exceden la esfera humana. Para dar cuenta de esa apuesta, tomaré dos de estas líneas: en primer lugar, la concepción del idioma invisible como aquel que da alcance al conjunto de seres que conforman un entorno vital, esto es, un idioma metahumano; luego, la comunicación como modo necesario de la existencia. En palabras de Jursafú -calambur tras el cual asoma el nombre del autor-, “[l]o admirable en el ser humano es precisamente lo inhumano, aquello que lo declara elemento del reino animal o vegetal” (Urzagasti, 2021, p. 40). Esa perspectiva se adelanta, tal como ocurrió con otros escritores del corredor guaraní-chaquense, al enfoque poshumanista que emerge con fuerza en la actualidad, planteo que propone revisar el pacto de convivencia socioambiental: Horacio Quiroga o João Guimarães Rosa, cada uno a su modo, ya habían dado espacio en su escritura al protagonismo de la perspectiva o la voz de existencias no-humanas.

La narrativa de Urzagasti expone el desentendimiento fatal entre aquellas sociedades cuya hegemonía radica en quienes están limitados al idioma inter-humano (más o menos traducible entre unas lenguas y otras, con fuerte déficit en la traducción de una lengua **invisible** a una lengua dominante) y las sociedades enriquecidas por una concepción amplia, supra-humana, del idioma y la comunicación. En el salto cultural que implica escuchar ese idioma aguarda una sorpresa mayor: de la mano de esas culturas silenciadas se amplía el marco perceptivo, se accede a la comunicación con otros seres no-humanos a quienes hubo humanos que supieron conocer, con quienes cohabitaron en el espacio vivo que fue el Gran Chaco: “Los diversos idiomas inventados por sus habitantes reflejan el afán de traducir a lenguajes humanos el primordial silencio que nos ampara” (Urzagasti, 2021, p. 422). De manera compleja y sutil, esos otros lenguajes invisibles fueron manifestados y encontraron su esfera de

representación en la narrativa de Urzagasti, donde la coexistencia de voces dispone un orden corográfico por su conocimiento íntimo y material del espacio, que permite oír e invita a escuchar “las voces obliteradas” de “dioses, espíritus, pájaros y árboles” (Delgado, 2005, p. 67). Como es notable, el tejido de voces excede la consideración humana y aun corpórea.

En un intento por comprender ese “idioma invisible” Urzagasti gesta esta “novela desmembrada” (Daona, 2016) en la que el silencio queda colocado en situación protagónica (Daona, 2017); de este modo se hace elocuente para poner de relieve otros idiomas acallados: “Gracias a los matacos, sabemos que hay un lenguaje cotidiano y otro invisible” (Urzagasti, 2021, p. 75). Las tres voces narradoras, El Muerto, El Otro y Jursafú, le permiten abrir un abanico de perspectivas en torno a un mismo territorio, más o menos próximas a escuchar el silencio o a percibir el idioma invisible de esa tierra. Así, El Muerto encarna una forma de la memoria, hace presente la biografía territorial, quebrando a la vez dos esquemas heredados de la matriz colonial: la separación entre “naturaleza” y “cultura” y la división entre mundo vivo y mundo muerto. En este sentido, una referente del pueblo mapuche, la *weychafe* Moira Millán (2022), ofrece dos nociones: la de **memoria telúrica**, que viene a circunscribir la existencia de una memoria del ecosistema, del entorno habitado concebido como un ente vivo, visión que se opone a la cosificación extractivista; y la de **memoria ancestral**, que es aquella que atesora las existencias del pasado en el tiempo presente. Por su parte, Vinciane Despret (2015/2021), atenta también a formas no hegemónicas de pensamiento, estudió la presencia de los muertos en la vida de los vivos; también para la cosmovisión andina los muertos regresan, y el pasado está por delante marcando un camino. Las modulaciones de esas tres voces mayores del relato habilitan la posibilidad de conocer la palabra silenciada por derrota histórica, cuya experiencia de mundo es desconocida en el circuito estrecho ya no de la literatura en lengua española, ni de la literatura a secas, sino de la historia y aun del entramado complejo que tejen las diversas culturas que conforman la sociedad boliviana, entre las cuales los pueblos de las tierras bajas ocupan un lugar también minorizado: guaraníes, ayoreos, y wichís o weenhayek -llamados “matacos”-.

Urzagasti cifra su propuesta en una frase aymara intraducible, leitmotiv de *En el país del silencio*, de la que parte la segunda línea que me interesa tomar en esta lectura: *Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa*. No hay modo de ofrecer de manera completa en español ni en ninguna lengua próxima, según señala el autor, un

sintagma que le haga justicia; la idea aproximada refiere que “estamos condenados a comunicarnos”, no es posible evadirse del denso tejido de voces que constituyen un hábitat. En cambio, tenemos por delante la posibilidad, acaso, de visibilizar los “idiomas” y transformar esa condena en valiosa significación. *Aruskipasipxañanakasakipunirakispa* es voz que pertenece a un pueblo que “no tiene, pues, el prestigio mal habido de las cosas rebuscadas, sino la seducción de lo inalterable, de lo que llega depurado por su secreta comunión con el universo” (Urzagasti, 2021, pp. 140-141).

Las voces conjuntas que propone este escritor chaqueño conforman, en su prisma, un blanco silencio; un espacio que invita a alojar cualquiera y todos los modos de vida: el silbaco, el guaranguay, El Muerto, el hornero, la piedra no esculpida, la *kiswara*, el guanaco, El Otro, el cuervo, la víbora amarilla, Jursafú, el anta. Como en el mundo andino, “[...] los cerros, las piedras, los animales y otros seres son considerados vivos y habitantes de este mundo” (AAVV, 2010, p. 118). Urzagasti hace ingresar las distintas cosmovisiones mediante una serie de recursos como la hibridación genérica, que funde ficción con ensayo y disuelve la trama con el efecto de reponer el volumen vital de una memoria mitológica sostenida en la oralitura tantas veces negada o acallada. En este sentido, su propuesta es superadora de los modos de la etnoficción que circunscribe Lienhard (1990). En una tierra arrasada como el Gran Chaco (Rosenzvaig, 2011), esa memoria es el tesoro que resguarda la identidad, la célula madre a partir de la cual puede regenerarse la vida: según Jursafú, “hay libros [...] que revelan la verdadera naturaleza de la escritura humana, presuntuosa réplica de la escritura incommovible de la tierra o del silencio del universo” (Urzagasti, 2021, p. 31). En un mismo sentido, realiza también una consideración de la tradición oral, a la que define como “la maravilla andante que pule verdades y axiomas empañados por contradictorias versiones y entrega, al cabo de los años, el cristal con que miraron el mundo nuestros antepasados” (*ibidem*, p. 32). Para El Otro -la alteridad cifrada en su nombre pone en evidencia el punto de vista hegemónico, occidentalizante; El Otro encarna, así, a las culturas ancestrales-, la muerte radica en la ausencia de diálogo, en la imposibilidad de traducir en signos la experiencia vital: cuando Jursafú le propone fijar su voz mediante la escritura, le replica que podrá llevarse su voz pero no su palabra (*ibidem*, p. 361). Si observamos este intercambio, notamos cómo se trenzan la idea de memoria ancestral y memoria telúrica: los saberes acunados por las generaciones pasadas al calor de la experiencia sólo pueden sostenerse mediante la



transmisión encarnada, a viva voz; siempre que todo conocimiento es concebido como un saber construido de manera comunitaria, la fijación en la letra escrita implicaría un empobrecimiento de ese reservorio, toda vez que lo quitaría de la circulación colectiva. En efecto, el acceso a esa tecnología que constituye la letra escrita requiere un arduo trabajo de enseñanza y aprendizaje, mientras que la palabra oral se adquiere de modo natural en un entorno de hablantes. La corporalidad, en tanto experiencia de mundo, se ramifica en la voz, en la tierra y los otros seres que la habitan, en la memoria que puede ser recobrada mediante los sueños y se hace extensiva a la presencia de los muertos, con quienes se sigue conviviendo. No así la palabra escrita, como si el afán de fijación desvaneciera la necesaria potencia corporal que subyace a toda manifestación. Ese testimonio invisible de una presencia corpórea, así como la capacidad de percibirlo, son una estrategia de resistencia que da a conocer Urzagasti; de este modo la oralidad, propia de estas culturas, pasa a ocupar un lugar preponderante, dominante, por sobre la escritura. La presencia corporal hace de la oralitura un tesoro fortalecido porque escapa a la escisión platónica que organiza la herencia occidental de la cultura. Fijar y acopiar reducen, así, la transmisión de la experiencia, que pierde en su descorporalización la posibilidad de completar un legado desde el saber sensorial y enriquecerlo en su circulación de cuerpo presente.

### ***Eisejuaz* y el vínculo Urzagasti-Gallardo**

En 1971, Sara Gallardo toma por sorpresa al campo literario conosureño con *Eisejuaz*, novela que fue leída como un caso *sui generis*, dado el modo como decide representar una subjetividad y la relación con su mundo circundante, muy poco conocido por el circuito hegemónico de circulación literaria. Situada en el chaco salteño, desde el inicio es leída de manera extrañada: el habla de su protagonista, el indígena wichí Lisandro Vega, recrea un español que no sólo trasunta marcas de lengua segunda, dialectales, sociolectales o diglósicas sino la superposición con un modo de nombrar y narrar el mundo, una perspectiva y una cosmovisión muy alejadas de las conocidas o transitadas en los centros urbanos y en el imaginario regional de la diferencia identitaria, un punto de vista ajeno a los modos occidentales de comprender y relacionarse con el mundo, a tal punto que su discurso fue atribuido a la “locura”, la “alucinación” o el “misticismo” (Pérez Gras, 2020), negándole toda pauta de racionalidad.

A diferencia de la crítica, Gallardo sí se dio la posibilidad de aproximarse al modo ancestral de habitar el espacio chaqueño: en su columna de *Confirmado* del 27 de junio de 1968, deja testimonio de su encuentro con el mataco Lisandro Vega, homónimo en su novela, un hombre de treinta y seis años a quien conoce en la localidad de Embarcación, referente de la comunidad wichí en la misión protestante noruega que se había instalado allí. Vega le manifiesta a Gallardo el deseo de dejar asentada su historia y la voluntad de encontrar la manera de sobrevivir comunitariamente al embate de los modos de vida occidentales. Pero su historia no cabía en una página de *Confirmado* y fue resuelta entonces en la novela. Toda la violencia explícita que recae sobre esa persona y su comunidad es desplegada en *Eisejuaz*, donde Gallardo consigue representar el brutal etnocidio de manera concisa a través del discurso. En una primera persona aluvional, Eisejuaz -tal su verdadero nombre wichí, antes de ser rebautizado Lisandro Vega- relata acontecimientos de su vida. La trama se dispara cuando se encuentra con el Paqui, un hombre criollo que, a pesar de su invalidez y la ayuda que recibe, se comporta con Vega de manera miserable y ruin cuando se acerca a recogerlo del barro. Había llovido durante días: el agua será un elemento clave a lo largo de la historia.

Sara Gallardo, así como su marido el escritor Héctor A. Murena, tuvieron un estrecho contacto con Urzagasti: lecturas mutuas y amistades en común, visitas entre La Paz y Buenos Aires, reseñas, mención de unos en los libros de otros bajo nombre real o pseudónimo. El universo chaqueño está atravesado por fronteras muy permeables: en la ficción, los personajes también transitan de una a otra parte de la frontera entre Argentina y Bolivia. Pese a provenir de Buenos Aires, Gallardo supo escuchar el “idioma invisible” de los maticos y ofreció así la primera representación literaria de un mundo que escapaba a escritores y lectores.

Eisejuaz habita un mundo sagrado, aunque su vínculo con la divinidad, esa comunión espiritual, está amarrada a una conmoción: el proceso de descomposición de una comunidad lacerada por el embate neocolonial, el avance del capitalismo mediante el desmonte y la contaminación de los ríos, la reconfiguración de los Estados que desmembraron comunidades hasta el genocidio, el secuestro de personas para la esclavización doméstica y sexual, y el cautiverio impuesto de manera velada por la evangelización. Este cerco es el que lleva a Eisejuaz a ejercer una religiosidad que integra las nuevas prácticas a las de su primigenia cosmovisión, el profetismo

chamánico. Por el monte transita el diablo; desde su espiritualidad, Eisejuaz lee una señal del Señor según la cual él es el elegido para velar por una vida en desgracia. Los estudios antropológicos acerca de la cultura wichí dan cuenta del uso ceremonial del cebil como modo de acceder a una visión ampliada o sobre-visión de las circunstancias, próxima a la formulación etno-ecológica que Viveiros de Castro (2018) señaló como “perspectivismo”, según la cual hay una inversión entre la concepción occidental y la amerindia entre naturaleza y cultura. Las cosmologías indígenas entienden a la unidad del espíritu sin distinción humana/no humana, ya que no atribuyen universalidad a la naturaleza y diversidad a la cultura sino una variabilidad a la naturaleza, que es la que acoge el punto de vista desde el cual cada especie se atribuye humanidad frente a las otras, esto es, se otorga la calidad de persona, con subjetividad e intencionalidad. Esta herramienta posibilita el abandono de la corporalidad humana y una experimentación de la conciencia desde un despegue hacia otras formas de habitar el mundo sin perder, no obstante, la conciencia-voluntad propia del ser que se encarna en ese cuerpo humano. La habilidad del chamán es la de quien es capaz de trascender la propia corporalidad y adoptar la perspectiva subjetiva de otras especies. Ese *husék*, alma encarnada o voluntad, tiene la posibilidad entonces de traspasar las limitaciones del cuerpo que habita y remontar su visión desde posibilidades ampliadas y/o diversas.

La apuesta de Eisejuaz por sus propias pautas culturales es certera: hacia el final de la novela, lleva a su protegido al monte (capítulo al que Gallardo titula “El desierto”, último refugio para los pueblos arrasados por el avance del Estado). En un camino de resistencia y retorno, Eisejuaz pareciera redimir la pérdida y el dolor en el reencuentro con el monte, y en la restitución de su cuerpo a la tierra en el trance de la muerte.

### **Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible**

En *Nuestro mundo muerto* (2016/2017), Liliana Colanzi echa mano de aquel apotegma rilkeano y enlazando lo fantástico con el realismo social, la colonización capitalista del espacio exterior (utopía y distopía a la vez pues el motivo es el agotamiento de los recursos naturales) con la extensión de la frontera agraria, la angustia de las sociedades centrales con el etnocidio de los últimos pueblos no contactados del continente, el *spleen* criminal de las clases dominantes y la alienación de las sociedades mestizas-lacayas, afianza una voz y perspectiva renovadas. El método de extrañamiento no produce distancia, sino que, al contrario, forja situaciones

verosímiles, habituales en las sociedades donde conviven las doxas de viejos sistemas de producción con el mercantilismo de baratillo.

Lo que se narra, más allá de locaciones y otredades, es el trance de la muerte y el duelo, la violencia social, la enfermedad, la cobardía, el amor y su fracaso. Pero no sólo fantástico, no sólo realismo social, no sólo ciencia ficción, en *Nuestro mundo muerto* también hay un uso del terror ajustado a la superstición, pendular en los consumos de nuestra posmodernidad periférica. Las historias generan el extrañamiento propio del cruce entre espacios que implican temporalidades diversas. En “Chaco”, el fantasma del mataco toma posesión de la conciencia del protagonista. Tanto es así que el joven usa la misma piedra con la que mató al indio para desgraciar a su abuelo; este ajuste de cuentas refiere una deuda histórica que sigue penando y que el joven está lejos de saldar.

Las narrativas del siglo XXI dan cuenta de la descomposición del tejido social y de la derrota de los modos sutiles de existencia no-antropocentrada, distopía que implica un mundo sacrificado. Las primeras líneas de “Chaco” refieren un mundo anterior que habilita una lectura alegórica hacia el fin del relato.

Decía mi abuelo que cada palabra tiene su dueño y que una palabra justa hace temblar la tierra. La palabra es un rayo, un tigre, un vendaval, decía el viejo mirándome con rabia mientras se servía alcohol de farmacia, pero ay del que usa la palabra a la ligera. ¿Sabés qué pasa con los mentirosos?, decía. Yo quería olvidarme del abuelo mirando por la ventana a los suchas que daban vueltas en el inmundo cielo del pueblo. O le subía el volumen a la tele. La señal llegaba con interferencia, una explosión de puntitos. A veces eso era todo lo que veíamos en la tele: puntitos. ¿Sabés lo que le pasa al que miente?, insistía el abuelo, esquelético, amenazándome con el bastón: la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar (Colanzi, 2017, p. 95).

Las palabras de ese abuelo remiten a un dogma de la religión guaraní: la simbiosis entre “palabra” y “alma”. En el *Ayvu Rapyta* (Cadogan, 1959/1992), el chamán, al referirse al homicidio, utiliza la frase *ndach’ayvu rape*, “mi palabra no tiene camino”, esto es, ante tal crimen nefando sólo resta aplicar la Ley del Talión. “Otras veces” - añade el narrador- “murmuraba cosas en la lengua de los indios” (Colanzi, 2017, p. 96). Las imágenes que describen la escena completan implícitamente un panorama: aves carroñeras circundan un pueblo muerto donde el aire enferma y el río transforma su furia en plagas. La carretera interrumpe el paso de los animales. Allí, el narrador

topa con el mataco borracho, perseguido por las moscas e insultado por los habitantes. Nada parecía interrumpir sin embargo su sueño hasta que un pedrazo del niño le dio muerte, lo transformó en víctima sacrificial. Ya nada los separaría entonces de ese hecho porque no hay modo de interponer barreras al daño: *Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa*, “estamos condenados a comunicarnos”, nadie queda exento del rizoma comunitario, nadie sale ileso de la metonimia que activa un mundo herido de muerte. Ese Otro, ese Muerto, envuelve en su trama de memoria ancestral la vida del niño y la lleva hacia un destino común de tragedia que vive la región. La mezcla de delirio, descomposición y muerte que da cierre al relato remite a tres conceptos que aporta Maristella Svampa (2021) para dar cuenta del correlato social entre el ambiente y su población, entre economía y políticas de desarrollo, entre capitalismo y patriarcado, presentes en las literaturas que recorren esta parte del mundo: zona de sacrificio, racismo ambiental y maldesarrollo.

Los prismas que habilitan la interpretación de estas obras son múltiples y dan espesor a la caracterización documental y mítica del espacio chaquense. No se trata, empero, “de un intento de captar la conciencia popular mediante la recopilación etnográfica de testimonios individuales, sino de un trabajo metódico que tiende a dar forma, nombre y cuerpo a lo no dicho o lo indecible; a movilizar, por medio de la decantación y de la puesta en perspectiva, los significados olvidados o derruidos” (Lienhard, 1990, p. 254). Hacia fines del siglo XX, Urzagasti apuesta por hacer permeable el español de su escritura a los idiomas invisibles que habita(ro)n el país de su infancia, como un intento de “hacer escuchar la palabra fundamental de la cultura primigenia y de hacer ver por dentro todo el haz de relacionamientos de su peculiar cosmovisión” (Roa Bastos, 2011, p. 30). Ya en el siglo XXI, la escritura de Liliana Colanzi trae consigo una trama de herramientas provenientes de las literaturas de género que dan lugar a un *new weird* de corte chaquense, en cruce con lecturas provenientes del campo antropológico y ecofeminista; sus cuentos ejercitan un extenso *zooming out* desde la llaga hasta el cráter, en toda la escala de manifestaciones del daño a la vida. La literatura acaso sea el resto intangible de un mundo arrasado, el idioma invisible cuya memoria cargaremos sin poder comprender.

### **Bibliografía**

- AA. VV. (2010). *Literatura y fiesta*. IEB-Asdi/BRC TB-Carrera de Literatura.
- Agamben, G. (1995/2017). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Adriana Hidalgo Editora.

- Cadogan, L. (1950/1992). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. CEPAG-CEADUC.
- Colanzi, L. (2016/2017). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia.
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XX (40), 368-371.
- Cornejo Polar, A. (1994/2003). *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andina*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores.
- Daona, M. J. (2016). *En el país del silencio*. Novela desmembrada. *Recial*, 7 (9) 1-23. Recuperado de <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v7.n9.14671>.
- (2017). La palabra y los silencios en una novela de Jesús Urzagasti. *De Raíz Diversa*, 4 (8) 21-40.
- Delgado-P., G. (2005). La corografía de *En el país del silencio*: el espacio estriado entre el Chaco y el Altiplano. En J. Salmón (Ed.), *Construcción y poética del imaginario boliviano* (pp. 61-71). Plural.
- Despret, V. (2015/2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Cactus.
- Friedemann, N. (1999). De la tradición oral a la etnoliteratura. *Oralidad*, 10, 19-27.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas.
- Mariátegui, J. C. (1928/2005). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. El Andariego.
- Melià, B. (1992). *La lengua guaraní del Paraguay*. MAPFRE.
- Millán, M. (2022). Desmusealizar la memoria: la mirada de los pueblos indígenas sobre la construcción de los relatos históricos. Conversa ofrecida en el marco del ciclo *Perspectivas antirracistas: repensando la cultura nacional*. Buenos Aires: Museo Casa de Ricardo Rojas.
- Ortiz, F. (1940/1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Á. (1982/2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Roa Bastos, A. (1991). Una cultura oral. En *Anthropos. Antologías temáticas*, N° 25, pp. 99-111.

- (1978/2011). Introducción. En A. Roa Bastos (Comp.), *Las culturas condenadas* (pp. 21-30). Servilibro.
- Rosenzvaig, E. (2011). *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico Gran Chaco*. Nuestra América.
- Svampa, M. (2012). Consenso de los *commodities*, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *Revista del Observatorio Social de América Latina*, XIII (32), 15-38.
- (2021). Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza. *Documentos de trabajo*, 59, 1-30.
- Urzagasti, J. (2004). *Escribir en castellano y sentir en mestizo (el plurilingüismo boliviano y el imaginario multinacional)*. Congresos Internacionales de la Lengua Española. Recuperado de <https://congresosdelalengua.es/rosario/paneles-ponencias/identidad /urzagasti -j.htm>
- (2005). Jesús Urzagasti y la literatura. En J. Salomón (Ed.), *Construcción y poética del imaginario boliviano* (pp. 19-33). Plural.
- (1987/2021). *En el país del silencio*. Editorial 3600.
- Zavaleta Mercado, R. (1986/2009). *Lo nacional-popular en Bolivia*. Plural.

## **Cartografía<sup>1</sup> de una muerte: el santuario de Almita Sibila**

María Fernanda Escudero

ferescudero250@gmail.com

FHyCS-UNJu

Ariadna Tabera

atabera@unju.edu.ar

FHyCS-UNJu

Palabras Clave: cartografía, femicidio, santuario, frontera

Key words: cartography, femicide, sanctuary, border

### **Resumen**

En este trabajo proponemos cartografiar un cementerio de San Salvador de Jujuy como un espacio de múltiples cruces de fronteras; algunas se perpetúan, otras son lábiles y fluyen. De ese gran espacio circunscripto en la ciudad, el foco está puesto en la tumba-santuario de Almita Sibila, cuya beatificación es impulsada por la comunidad católica jujeña, basada en los milagros que se le atribuyen. Su historia es conocida popularmente como el primer femicidio en Jujuy; las circunstancias que lo rodean propician la devoción a la víctima, que adquiere características de culto popular.

Más que en la historia del crimen, focalizamos en ese microcosmos de la muerte como planteamiento de un análisis acerca de las fronteras y umbrales en el cementerio, sumando los conceptos de estancia, de espacios lisos y estriados.

Se trata de un recorrido anfíbio que va cruzando fronteras de todo tipo, para ir trazando un diálogo entre el presente de la teoría y la crítica literarias y el mundo de lxs muertxs. Cuando un fenómeno se instala en el imaginario popular se generan diferentes lecturas posibles que dibujan mapas imaginarios del pensamiento.

La propuesta es poder "leer" este espacio en donde se encuentran los restos de Almita, en el Cementerio del Salvador en la capital jujeña.

### **Abstract**

We propose the mapping of a cemetery in San Salvador de Jujuy, as a space of many border crossings. Some of them are perpetuated, while others are fluid and changeable. Within this large circumscribed space in the city, we focus on the tomb-sanctuary of Almita Sibila. Her beatification is promoted by the Catholic community of Jujuy based on the miracles attributed to her. Her story is popularly known as the first femicide in Jujuy. The circumstances around her death and torment promoted a devotion that acquired the characteristics of a folk cult. Rather than focusing on the crime itself, we focus on death as a proposal for the analysis of the limits and thresholds in the cemetery. We add concepts like "stay",

---

<sup>1</sup> En este trabajo proponemos un recorrido en el que se tejen algunas imágenes. Si bien la propuesta fue pensada como una exploración de los espacios a partir de su cartografía, el tratamiento de las imágenes excede esta instancia inicial y se configura como un desafío para continuar pensando.



"smooth and grooved spaces". It is an amphibious journey that crosses borders of all kinds, to trace a dialogue between the present of literary theory and criticism and the world of the dead. Imaginary maps of thought are generated when this phenomenon takes hold in the popular imagination.

The proposal is to be able to "read" this space where the remains of Almita rest, in the El Salvador Cemetery in the capital of Jujuy.

*Mañana por la mañana.*

*Será mi despedimiento.*

*Como se duele la vida*

*Que te arrebató el ajeno*

"Almas" de Loló Calandi

### **Cartografías disidentes**

La propuesta de este trabajo es ordenar la cartografía disidente de un espacio estriado, la tumba-santuario de Almita Sibila en el Cementerio del Salvador de la ciudad de San Salvador de Jujuy. Es víctima de un feminicidio cometido a principios del siglo XX en las inmediaciones de la ciudad, en la sierra. Con el tiempo, Almita se convirtió en una santa popular, un fenómeno social que se teje a diario con la devoción de personas de distintas edades, intereses y diversas actividades, que se unen para rezarle.

La lectura de los fenómenos sociales pertenece al campo de los estudios de la antropología cultural y social, pero la crítica literaria los aborda cuando interesa su perspectiva. La perspectiva periodística también se entrecruza, muchas veces haciendo sus propias lecturas sobre la violencia de género.

A partir del conocimiento de otras formas de abordar los textos producidos por una sociedad, nos posicionamos desde otras miradas y generamos nuestros propios mapas de lectura.

Nuestra lectura se dispara. Tratamos entonces de visibilizar estas cartografías discursivas disidentes, regiones invisibles y geografías imaginarias en las literaturas y culturas latinoamericanas. Nos apoyamos en nuestras ideas en los conceptos de región geocultural (Palermo, 1998), distancia como versión discursiva (Mellado, 2015), cartografías y restos tóxicos (Quintana, 2020) y regiones invisibles (Serje de la Ossa, 2017), espacios lisos y estriados (Deleuze y Guattari, 2004). Pero no olvidemos que estamos en una zona de frontera, y leemos estos fenómenos desde un aquí y ahora que se describe en intensidades. Como dirá Mario Vilca respecto al espacio andino y

su mirada sobre la lectura de Rodolfo Kusch, “buscamos repensar la espacialidad americana en términos intensivos, cualitativos, con 'puntos de vista' descentralizados y diversos” (2020, p. 49). Y cómo leer literaturas es también leer el mundo, estará presente la semiosfera de Lotman (1999).

### **Intro-entrando**

*Requiem*, dice el frontis. Subimos la escalinata, chirrían las suelas de las zapatillas en el mármol blanco. Empezamos a cruzar el umbral, una frontera entre mundos. Es un umbral de pasaje (Cfr. Svampa, 2008). Cuatro metros debajo del frontis señorial, hay paredes descascaradas, asoma el ladrillo áspero gastado por la lluvia y el viento. Huele a ciudad en horario pico. De un lado, hay calle, tránsito a bocinazo limpio, chicxs que salen de la Escuela de Minas, gente que se apura para llegar a la casa. Lentamente vamos cruzando la entrada para carruajes de principios del siglo XX. Si cerrás los ojos es 1908 y se escuchan los cascos de los caballos negros con sus penachos negros, llevando la carroza fúnebre, que viene desde la plaza principal.



Cementerio del Salvador, 1928. En el margen izquierdo, la carroza fúnebre.

Fuente: Foto del archivo privado *Jujuy Antiquo*.

### **Espacios del más allá**

La muerte es la última frontera de la humanidad, si ponemos la mirada en la lente de Occidente; ni los abismos oceánicos ni los del cosmos nos paralizan tanto como la

muerte. En Jujuy la lente puede intercambiarse, se superponen miradas porque estamos en un territorio cruzado también por creencias y prácticas andinas, entonces se cruzan concepciones que a veces confrontan y otras veces comparten espacios, están entreveradas como hilos en un mismo tejido. La frontera de la muerte como semiósfera, una especie de Aleph con miles de posibles significados.

Nos proponemos cartografiar la muerte como un territorio “invisibilizado” en un mundo donde las redes sociales y los medios de comunicación siguen invitando a ser joven, a parecer joven y nunca envejecer. En las ciudades de Occidente la muerte está oculta entre los muros altos de un cementerio, en algún rincón lejano del ejido urbano; se llora a lxs muertxs en salas con ese propósito exclusivo, alejadas de los espacios cotidianos e íntimos de las personas. ¿Es Jujuy una ciudad occidental? ¿Es una ciudad andina? Una zona de incomodidad en la frontera, donde los mapas se superponen.

En los últimos años, durante la pandemia, los estados restringieron la posibilidad de acompañar a difuntxs y sus familias dolientes, es decir, se circunscribió aún más el dolor y la muerte, aunque estuviera cotidianamente presente en nuestras experiencias. Asistimos a un aumento de la violencia machista contra mujeres y personas sexodisidentes, que en nuestra sociedad patriarcal todavía se muestran y explican como sucesos policiales, relatados con saña y morbo, invisibilizando las estructuras que la sostienen y que producen cuerpos mutilados hallados en basurales, descampados, lechos de ríos como desechos.

Desde los estados se intenta reducir la muerte a un espacio bien delimitado en la traza de la ciudad, con coordenadas específicas, entrada/salida, muros externos, calles internas, construcciones, parquización. Buscamos tejer geografías imaginarias, con prácticas latinoamericanas y cartografías disidentes.

El Cementerio del Salvador en San Salvador de Jujuy fue fundado en 1908, en la confluencia de los ríos Grande y Xibi Xibi, en un solar que está ubicado en un borde de la ciudad, el borde entre los barrios pobres que se inundan y el centro y sus edificios emblemáticos.

La transición entre la calle de ingreso y la entrada al camposanto es una oficina pública. Ese es un detalle importante: escritorios, papeles, mates, radio que suena de fondo y conversaciones sin pudor. También es donde estaba la capilla. ¿O sigue estando? Estado e Iglesia, dos maquinarias de estriar (Cfr. Deleuze y Guattari, 2004), el espacio y el pensamiento. Alguna de nosotras tomó aire antes de terminar de cruzar esa

frontera, ya en la otra escalera. Del otro lado. Bajamos con una panorámica del cementerio. Construcciones señoriales. Los panteones de las familias patricias, las más acomodadas a lo largo de la historia, “Tezanos Pinto”, “Alvarado”, “Quevedo”, “Carrillo”, “Bustamante”. Algunas ya no tienen el esplendor del pasado y nadie las mantiene, no les cambian los vidrios rotos, no les sacan las flores secas. Una estría que se alisa, se hunde entre los yuyos que van creciendo.

Vamos por el camino de lajas en esta parte señorial; hay pinocha en el piso, suena mientras caminamos y sentimos la sombra fresca de los pinos. Se respira ese aire limpio, suave, ya no se siente el calor. Pinos altos van acompañando el paso. Silencio con pájaros y caminos con hormigas marchando. Doblamos a la izquierda y seguimos por el camino. El panorama cambia: sepulturas en la tierra, rodeadas por árboles que marcan un espacio diferente. La de Almita Sibila<sup>2</sup> sobresale entre las tumbas de personas pobres. Cruces y cruces. Almita es Visitación Sibila o Civila, una campesina asesinada en 1908, posteriormente violada. Su cuerpo fue canibalizado, su historia cruzó los límites provinciales y llegó hasta los medios periodísticos de Buenos Aires. Se lo conoce como el “primer femicidio” de Jujuy, aunque existen registros de crímenes anteriores. Se convirtió en una santa popular muy venerada.

La tumba de Almita es un memorial: una construcción a la que se le fue adosando techo y paredes, en las que se colocan placas de agradecimiento, exvotos. Tiene macetas con plantas. Hasta un recipiente con agua y alimento para gato. Un devoto armó un tacho de basura para ese lugar, le contó a una de nosotras un día, en que iba a “alumbrarla”. Hay vida allí. Entre los reclinatorios, las velas y flores que se llevan como ofrenda. No es lúgubre ni triste, es colorida. Una criatura viva que tiene su propio ritmo de crecimiento en ofrendas, placas, flores, velas, cartas, fotos, peluches, carpetas, boletas, fotocopias de expedientes, imágenes de santos y vírgenes.

Está en un borde del cementerio, otra frontera: es la frontera con el barrio, la música y los gritos que llegan. Es un umbral sin protocolos, sin grandilocuencia, sin muro. Solo un alambrado sobre el barranco a Punta Diamante y sus techos de chapa a pura bulla.

### **La tumba y el santuario en el cementerio: espacios intensos**

---

<sup>2</sup> Ver en <https://mujeresantas.org/archivo/sivila/>

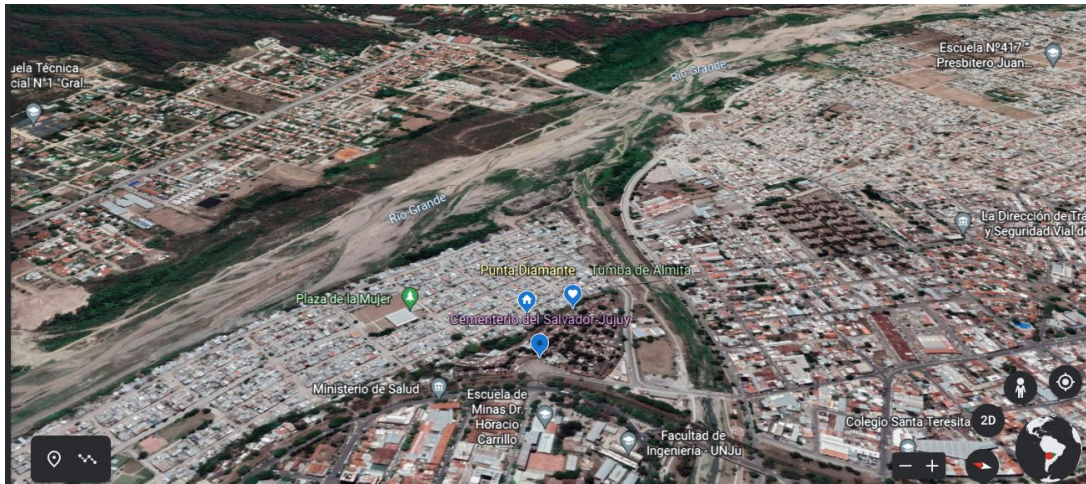
*Ya no podrán acallarme  
Ni con mentiras, ni golpes  
Son mis hermanas las voces  
Que ahorita gritan verdades*  
“Almas” de Loló Calandi

La tumba de Almita en el Cementerio del Salvador es vital, un corazón que late. La ubicación de este primer cementerio “moderno”, fuera del ámbito de la Catedral colonial (era la Iglesia Matriz), es fundamental. Al estar en un borde del “centro” de San Salvador de Jujuy, permite que más gente acceda a visitarla e implica que su tumba esté cuidada; siempre hay alguna vela ardiendo, “alumbrándola”; es querida y respetada.

La frontera geográfica de un cementerio invita a reflexionar en un adentro y un afuera. Hay frontera dentro de la frontera, pasos a mundos-otros. Frontera geográfica, frontera cultural-religiosa, frontera socioeconómica. Esos muros esconden, guardan, una pequeña ciudad, que replica a la que la contiene. Es adentro como afuera. El muro señorial, con su frontis y su entrada para carruajes está en el frente. Pero hay otras separaciones del mundo de los vivos: alambrado y yuyos, hacia el barranco del barrio Punta Diamante, uno de los más pobres de la ciudad; un asentamiento muy posterior al cementerio de comienzos del siglo XX. Los otros confines dan hacia el río Xibi Xibi, que está mucho más abajo que el cementerio. Hoy alrededor de esa ciudad en espejo de la Ciudad hay terrenos ganados a los ríos, se fue extendiendo el mundo de lxs vivxs.



Vista general (Google Earth) del sector sur del centro de San Salvador de Jujuy. Se observa la confluencia de los ríos Grande y Xibi Xibi (Parque Lineal) y la ubicación del cementerio en un borde.



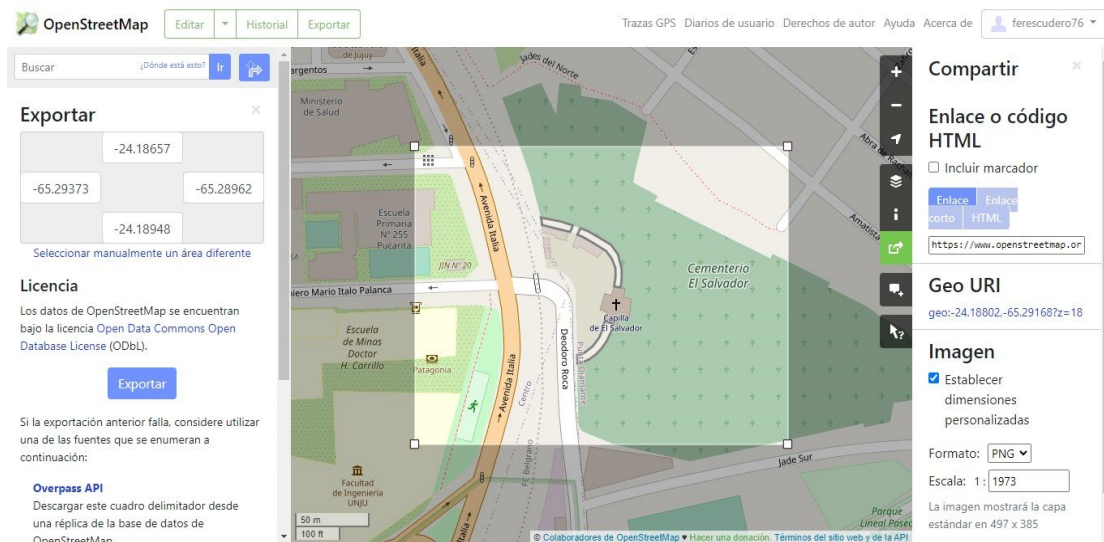
A la izquierda, el barrio Punta Diamante, asentado sobre la ribera del río Grande.



Acercamiento, Barrio Punta Diamante

El uso de las nuevas tecnologías basadas en GIS para mapear lo social es una herramienta que permite mirar presente y pasado del cementerio y sus alrededores (toda una historia)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Geolocalización del Cementerio del Salvador. <https://www.openstreetmap.org/#map=18/-24.18802/-65.29168>.



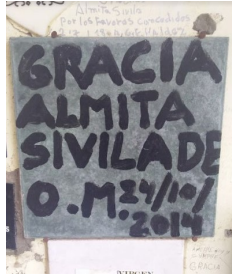
Imágenes de espacios estriados por la fe.

## Todo entra por los ojos

Este espacio entre sacro y profano se ilumina con lo que destella: desde carteles hasta carpetas de secundaria, desde alimento para gatos a banderas de agrupaciones sociales ¿Qué nos dice este santuario? Historias no contadas, dolor y resignación, en un espacio de frontera, de convivencias.

Para profundizar esta caminata sentipensada por un cementerio de Jujuy, la idea de semiosfera nos ayuda a considerar este espacio semiótico como un organismo, un mecanismo único fuera de ese espacio semiótico es imposible la existencia de la semiosis (Lotman, 1996). Para Lotman, el proceso semiótico debe entenderse como un sistema abierto en el que el todo siempre es mayor que la suma de sus partes y en el que hay una prevalencia de las relaciones con respecto a las cosas. Esto quiere decir que siempre hay que contar con propiedades emergentes en el sistema de relaciones, que determinan cualidades más complejas en la definición de bordes o fronteras de un proceso de organización funcional, sea orgánica o social. En las imágenes<sup>4</sup> que se muestran a continuación, se ven reflejadas estas “emergencias” sociales.

<sup>4</sup> Las imágenes muestran la tumba-santuario y algunos detalles de placas y ofrendas. Algunas fueron relevadas en junio de 2022, en el mes del aniversario del femicidio de Almita Sibila y otras en marzo de 2021. Todas las imágenes fotográficas pertenecen a las autoras.



Placas de agradecimiento.



Banderas, exvotos y placas de agradecimiento al fondo, en foco el alimento para gatos que algunx devotx aporta.



Reclinatorios frente a la tumba.





Paredes con placas con pedidos y agradecimiento. (a)

Nota: A lo largo de los años se fueron construyendo paredes para albergar las placas de pedidos y agradecimientos. Las más antiguas son de la década del '30.



Paredes con placas con pedidos y agradecimiento. (b)

## Y la semiosis infinita

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.*

“Almas” de Loló Calandi

Tal vez sería necesario complementar esta cartografía con un esquemático análisis semiótico de la iconografía popular que aparece en un espacio público como este santuario, en este cementerio, y así, poder comprobar su impacto en la preservación

de la identidad cultural.

No bastan estas imágenes tomadas desde un celular como muestra, lo que queremos destacar es que se interpretan a la luz de la semiótica y la comunicación en el marco de las posturas de García Canclini, Eco, Barthes y Lotman.

Encontramos que las iconografías populares son signos de mediación en la construcción y preservación de la identidad cultural que forja el imaginario colectivo de lxs devotxs de Almita. Nada se torna caprichoso o decorativo, todo tiene la intención de comunicar el imaginario que se ha construido de este espacio-santuario como lugar de un sujeto político, ideológico, religioso, amoroso y que ha llevado, del espacio íntimo familiar y social, al espacio público urbano como iconografías populares, que coadyuvan en la construcción del sujeto social y la identidad del ser devotx de Almita.



Tumba-santuario, otra “belleza americana”: el caos en un espacio de silencio.



Tumba-santuario. Espacio de silencio.



Carpetas escolares: El alumnado 'presenté' con pedidos de aprobación de materias.

En la tumba-santuario convergen diversas personas en tránsito: familias que vienen con sus hijos para rezarle a Almita, otras que buscan pedir por su salud, estudiantes que llevan sus carpetas como ofrenda, mujeres que solicitan bienestar y plasman sus peticiones en las paredes. Las imágenes revelan una superposición de objetos-ofrendas, donde los devotos depositan sus peticiones y agradecimientos. Entre las solicitudes se encuentran deseos de vivienda, vehículo, salud, amor y felicidad, aprobación en materias escolares y solicitudes de éxito para el equipo deportivo que

un profesor de educación física acompaña en torneos anuales. Incluso hay fotocopia de un expediente que se busca agilizar para obtener una resolución favorable.

La circulación de devotxs es permanente en este sector del cementerio. Quien camina por allí puede no encontrarse con esas personas, pero siempre quedan las velas recién encendidas.

### **Geografías disidentes**

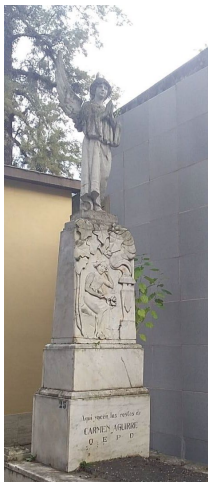
La frontera geográfica de un cementerio invita a reflexionar en un adentro y un afuera.



*¿Qué hay detrás de los “muros”, en este caso, alambrado y yuyos?*

### *Portales del/al pasado. Mausoleos*

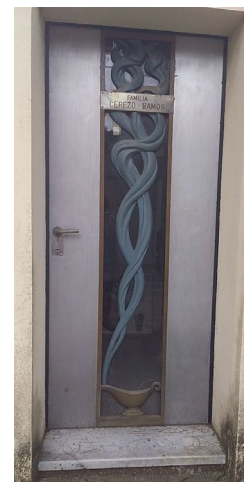
Cementerio como espacio del pasado, donde están los restos de otras épocas, en este caso, PAX, reminiscencias de un pasado sacro, connotaciones religiosas y vestigios de un idioma muerto. Muerte más resto, más vestigio.



### *Signos de la muerte*

Para el cristianismo, el ángel es un vínculo con lo sagrado. En este espacio estriado de interpretaciones bíblico-religiosas conviven con otros signos. En la puerta de otro mausoleo hay una lámpara, como la de Aladino (o la fuente de los deseos), el fuego o genio que de ella sale se asemeja a dos serpientes enredadas...

El más allá, ¿qué significa en estos curiosos símbolos?





### *alm@s & género*

Nos llama la atención un ángel con características notoriamente femeninas, símbolo de ruptura ya que se supone según las creencias que los ángeles no tienen género, son seres asexuados. esta "aparición" nos habla aún más de un espacio estriado e híbrido, donde se funden no sólo pasado y presente sino diferentes idiosincrasias, creencias, modos de estar en el mundo (o en los mundos).

### **La territorialidad**

Deleuze refiere a una configuración abstracta. Territorialidad es una metáfora para designar el "espacio" en el que se producen los movimientos del pensamiento, la circulación de intensidades deseantes y los impulsos humanos y no humanos. Es el soporte formal (o lógico no binario) que configura el sentido y posibilita el acontecimiento.

Sumamos este concepto de Deleuze y Guattari sobre territorialidad para hablar del cementerio y su geolocalización.

### **¿Por qué hacer esta cartografía?**

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.*

"Almas" de Loló Calandi

La tumba-santuario de Almita se ubica en un borde, gran metáfora. Un borde relacionado a los cuerpos desechados por asesinos en las afueras de las ciudades para invisibilizarlos; es lo que sucedió con el suyo cuando la mataron a principios del siglo XX, cuando su cuerpo fue ocultado con ramas en el monte.

Ser intelectual anfíbio es integrar lo académico y lo militante, es buscar ser capaz de habitar y recorrer varios mundos y de desarrollar una mayor comprensión y reflexividad sobre las diferentes realidades sociales y sobre sí mismo. En este trabajo uno de los hilos que tejemos es el de la militancia por los derechos de las mujeres y las disidencias sexuales, en una provincia en la que la tasa de femicidios es una de las más altas del país y, donde, a pesar de la plena vigencia de leyes que amplían

derechos, estos son sistemáticamente negados desde las instituciones estatales.

El rizoma también es pertinente, ya que se conecta continuamente con lo diferente, el fenómeno social que significa Almita Sibila desde su femicidio en 1908 saltea barreras-fronteras temporales, sociales, morales, de creencias...

Como las intensidades se definen por el afuera, por líneas abstractas, líneas de fuga o desterritorialización, lo significativo siempre ocurre en el medio, entre el sí mismo y el afuera. Por eso este trabajo es una línea de fuga.

### **Frontera y línea de fuga**

Es importante tomar aire y ubicar las pisadas al entrar al cementerio. Estamos en presencia de un lugar-otro: hay paz, pájaros, árboles, río, vecinxs ruidosxs con música al palo, pocxs niñxs. Las fronteras conviven como en la ciudad que contiene al cementerio, que contiene el santuario, que contiene los restos, que son adorados sin solución de continuidad, como la misma muerte, como la misma santidad que habitan.

Umbral de pasaje hacia las últimas fronteras

Concepto interesante de Maristella Svampa en *Notas provisionales sobre sociología, el saber académico y el compromiso intelectual*. Ella destaca el interés de trabajar con conceptos “intermedios”, es decir, que orienten teóricamente una investigación. Con “Umbral de pasaje” alude a momentos de interacción en los que se percibe una inflexión, un punto de condensación, un momento de redefinición de la situación. Si bien podríamos pensar en la conquista cuando el culto a lxs muertxs, a lxs ancestrox, se ve impactado y reprimido violentamente por las prácticas de la extirpación de idolatrías de las autoridades españolas, hay momentos menos evidentes, fenómenos “mesosociales” -como dice Svampa, y no “macrosociales”-. Es un umbral de pasaje la significación de la muerte de Almita, la resignificación como un alma milagrosa, que intercede por los pedidos de lxs vivxs, que son sus devotxs.

La muerte en Occidente es una región invisible e invisibilizada, la última frontera: poco se habla sobre ella en la vida cotidiana. El trámite del duelo y la pérdida tiene pocas instancias colectivas, se realiza de manera individual, puertas adentro. Pero cuántas fronteras caben en un territorio de frontera como el cementerio. Es una región con aspectos visibles e invisibles. Describimos varios umbrales, en relación a aspectos sociológicos, religiosos, artísticos y culturales. La muerte también sufrió, como territorio y como paisaje, la europeización, un intento de domesticación. Se señaló un espacio, se determinaron sus bordes, se construyeron sus muros. Dentro de ese

espacio, se realizaron operaciones de geometrización: cantidad de lugar para “calidad” de muertxs; derecha e izquierda de la entrada; edificios o tumbas excavadas en la tierra: ¿abajo o arriba? La muerte y los restos humanos fueron marcados: espacios específicos donde colocar esos restos y cercar ese territorio que es la muerte. Un cementerio está geometrizado, “estriado” dirán Deleuze y Guattari.

Pero la última frontera que se plantea es la de la vida/muerte. ¿Hasta qué punto esa frontera cabe en la dicotomía civilización/barbarie? para el catolicismo es un espacio que no admite intermedios, para la experiencia andina Pacha es horizonte. El cementerio implica un espacio de “civilización” sobre el territorio de muerte, mientras que el culto a lxs muertxs y sus restos, una barbarie. Hay una frontera incómoda (¿nómade?) entre el culto a lxs santxs y el culto a lxs muertxs/ancestrxs.

### **Lo liso y lo estriado**

Deleuze y Guattari (2004) proponen dos tipos de espacios, “liso” y “estriado”, que existen gracias a las combinaciones entre ambos, se definen en las diferencias. o liso está vinculado a lo “nómade” y lo estriado a lo “sedentario”. Si bien así planteada se trata de una oposición simple, las diferencias son complejas debido a las combinaciones entre ambos. Lo liso puede ser traducido o trasvasado y entonces es estriado, y al revés, lo estriado puede ser constantemente restituido, volverse liso. A partir de estas dos categorías los autores proponen una serie de modelos, como variables a esos dos espacios y sus relaciones. De esos modelos, el Modelo Marítimo es interesante para mirar lo que implica el espacio cementerio. Allí hay espacios estriados, donde las líneas unen puntos, se va de un punto a otro, por ejemplo las disposiciones de los mausoleos y tumbas en una cuadrícula que emula calles y cuadras de una ciudad. Como en el mar, también hay espacios lisos, ocupados por acontecimientos: intensidades. Más aún, esas marcas están vinculadas a los afectos, a las experiencias, a las emociones y hacen de ese espacio un territorio.

En el caso del cementerio esas marcas vinculadas a acontecimientos tienen un correlato: velas, flores, placas, exvotos en tumbas. Las porciones, parcelas, delimitadas en un cementerio en cuanto a la extensión, adquieren dimensiones intensas, suman acontecimientos, afectos. Así como el espacio liso está ocupado por intensidades como el viento, el ruido y otras fuerzas, en el cementerio hay sonidos (árboles, pájaros, rezos, música del barrio contiguo, gatos), olores (flores y velas). ¿Por qué comparar el mar con el cementerio? El cementerio es un espacio marcado,

estriado, pero a la vez liso. Cada parcela, cada calle, cada edificación, cada cruz marca y estría el espacio en sí. Sin embargo, la dimensión de la muerte, de los afectos, del dolor, de los recuerdos y las emociones compartidas, están en un espacio liso e intenso. Inconmensurable. “Lo liso puede ser trazado y ocupado por potencias de organización diabólicas; pero sobre todo, independientes de cualquier juicio de valor, para mostrar que hay dos movimientos simétricos, uno que estría lo liso y otro que vuelve a producir liso a partir de lo estriado” (Deleuze-Guattari, 2004, p. 489).

La sociedad y sus prácticas estrían el espacio del cementerio, también lo hace el estado con su organización sobre ese territorio: lo delimita, determina dónde están los mausoleos, dónde las tumbas, dónde los nichos, dónde las fosas colectivas... Incluso en este cementerio, el estado militar de la dictadura determinó dónde enterrar NN. Y hoy el estado intenta encontrar en este cementerio esas tumbas anónimas. Sobre esas roturaciones, estriaciones, hay operaciones que “alisan” el espacio: cuando las familias celebran el Día de Todxs Santxs, de las Almas, los convivios... Pensamos en el Uqu Pacha, como un hábitat de “espesor mineral” en la nomenclatura de Virilio, un nuevo espacio liso.

El espacio estriado se delimita en una superficie y se reparte según intervalos determinados, según cortes, sobre las calles, las tumbas, las construcciones y los rótulos, se superpone la muerte como un espacio abierto, liso. Efecto de igualación de las personas. El espacio del aire, de la presencia y ausencia, del rezo, del viento, del sol, del fuego de la vela; de las ofrendas que se comparten en Todos los Santos, cuando se da la bienvenida a las lluvias que traen los muertos-semillas, como recupera -entre otros- Mario Vilca a lo largo de su obra antropológico-filosófica.

Considerar al cementerio como espacio estriado es mirarlo como un espacio colonizado, colonializado, donde el estado organiza la muerte, los cuerpos, los restos.

### **Los restos: cuerpos como desechos**

*Tenemos nombres e historias*

*Sueños y amores dejados*

*Almitas siguen penando*

*SI NO HAY JUSTICIA,*

*HABRÁ CANTO*

“Almas” de Loló Calandi.



Los cuerpos muertos no siempre tienen el destino del cementerio o una urna como disposición final. A lo largo de la historia del capitalismo -que hace pie en el siempre presente patriarcado gran estructurante de nuestras vidas-, los cuerpos de mujeres, niñas, travestis, trans y otros disidentes son ultrajados y tirados como residuos en los bordes de las ciudades. Son desechos, restos que simbolizan poder, amenazas, y también, la imposibilidad de clausura. A la vez, se constituyen -en la mirada de Segato (2016)- en mensajes que se intercambian en una sociedad. Esos cuerpos laten como desechos del capitalismo. Corazones delatores.

“Entre la producción de esos desechos, el femicidio es una máquina compleja en la que se asientan los discursos y prácticas (doxa, comercialización, trata, política), y en ciertas textualidades esa maquinaria es asimilable a la de los mataderos y los frigoríficos (así aparece en el texto *Chicas muertas* (2014) de Almada y en *Beya* (2013) de Cabezón Cámara). Los mataderos de la cultura (Giorgi, 2014) se inscriben en la tradición inaugurada por Echeverría en “El matadero”. La pregunta que recorre esta figura es: ¿hasta dónde es posible eliminar un cuerpo?

Pero esos cuerpos-desecho son “Lo que queda como no asimilable al circuito de producción; esa restancia que no cesa, que se manifiesta en las calles y a la que son sensibles el arte y la literatura” (Quintana, 2020). Esa restancia se manifiesta en la cultura, poesías, narraciones, canciones, obras de teatro, performances... incluso la baguala se va engarzando y cierra este trabajo. Quintana afirma que “Las ficciones que leemos trabajan esta proliferación, son lxs retornantes que no se procesan, lo no simbolizable que emerge como síntoma, la falla, la perturbación que es, como en la escena analítica, el material del que se nutren”.

A la vez, lo que no puede ser simbolizado no deja de florecer: milagros y curandería que se cuentan de Almita. Las ficciones del presente se confrontan desde los restos con esos otros retornos. Habilitan la pregunta por la revuelta hoy.

### **Para cerrar: Bitácora de un pensar y escribir de a dos**

La posibilidad de iniciar este viaje de a dos se gestó en afectos compartidos a lo largo de los años que nos conocemos, en una confianza en la fuerza y el trabajo de la otra. Literalmente el primer paso fue ir al Cementerio del Salvador, allí se inició el camino en el que aceptamos perdernos y deambular respirando y sintiendo. Sin duda, este texto es el inicio de una exploración, del pensar juntas, del escribir juntas. La escritura a cuatro manos y dos corazones comunicándose y tejiendo ideas en la nube es la

forma en que fuimos “alumbrando” nuestra propuesta. Nuestro objetivo también fue hacer este camino juntas. Anduvimos y nos extraviamos a medida que fuimos ¿avanzando? Traspasamos fronteras temáticas, teóricas, tomamos aire y coraje para andar sin saber a dónde íbamos a llegar, escribiendo a cuatro manos, en este ejercicio de conocernos y reconocernos con otra. Se hace camino al andar y la meta es el camino. Sentidas nos vamos de aquí, de este territorio de lo sentipensado con otra. Resuenan nuestros pasos al ritmo de la vidala Almas.

### **Almas**

de Loló Calandi (adaptación de “Ya viene la triste noche” Vidala de Catamarca)

*Mañana por la mañana.*

*Será mi despedimiento.*

*Como se duele la vida*

*Que te arrebató el ajeno*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.*

*Ya no podrán acallarme*

*Ni con mentiras, ni golpes*

*Son mis hermanas las voces*

*Que ahorita gritan verdades*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí.*

*Tenemos nombres e historias*

*Sueños y amores dejados*

*Almitas siguen penando*

*SI NO HAY JUSTICIA,*

*HABRÁ CANTO*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

*Ay, ay, ay, sentida me voy de aquí*

## Bibliografía

- Deleuze, G. y F. Guattari. (2004). Mil mesetas. *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Palermo, Z. (1998): Historiografía, literatura y región. Silabario. *Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*, 1.1, 61-74.
- Quintana, I. (2020). Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos. En AAVV. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: EDUVIM.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Serje de la Ossa, M. (2017). Regiones invisibles: La producción de las “últimas fronteras”. En *Imaginarios geográficos, prácticas y discursos de frontera*. Aisén, Patagonia desde el texto a la nación. Santiago de Chile, Instituto de Geografía-Universidad Pontificia de Chile.
- Svampa, M. (2008). Notas provisionarias sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual. En *Entre dos mundos. Reflexividad y compromiso*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vilca, M. (2020). Espacialidades intensas en el sur de los Andes. Saberes “hedientos”: entre “encantos” y “diablos”. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 9(17). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/28076>

# El concepto de familia en dos obras de Carolina Sanín: deseo, mandato y ausencia

Sofía González Mozzi

Facultad de Filosofía y Letras - UNT

[sofigon98@gmail.com](mailto:sofigon98@gmail.com)

Palabras clave: literatura colombiana, familia, violencia, memoria.

Keywords: colombian literature, family, violence, memory.

## Resumen

Con este trabajo nos proponemos indagar dos obras de la autora colombiana Carolina Sanín, *Los niños* (2014) y *Somos luces abismales* (2018). El objetivo de nuestro análisis es el de problematizar el concepto de familia en estos textos a partir de las imágenes del padre, la madre y lxs hijxs, entre otras. Para ello, utilizaremos una serie de términos centrales que resultan productivos para nuestro estudio, a saber: la familia (Sommer, 2004), la paternidad y la maternidad (Domínguez, 2007; Rich, 2019; Rosenberg, 2021; Yañez, 2017) como configuraciones singulares que establecen vínculos con lo masculino (Connell, 1997; Fabbri, 2021) y lo femenino (Rich, 2019; Rosenberg, 2021), pero que además se escriben en tensión con otros términos como el mandato y el orden, los deseos y la ruptura. Por otro lado, nuestra lectura se ocupará de revisar de qué modo esa noción de lo familiar se entrecruza con una estética de lo siniestro (Freud, 1986), para pensar de qué manera la autora piensa la violencia (Basile et al., 2015) y la memoria (Jelin, 2002; Sarlo, 2005) en su obra literaria.

## Abstract

With this paper we propose to investigate two works by the Colombian author Carolina Sanín, *Los niños* (2014) and *Somos luces abismales* (2018). The objective of our analysis is to problematize the concept of family in these texts from the images of the father, mother and children, among others. To do so, we will use a series of central terms that are productive for our study, namely: family (Sommer, 2004), fatherhood and motherhood (Domínguez, 2007; Rich, 2019; Rosenberg, 2021; Yañez, 2017) as singular configurations that establish links with the masculine (Connell, 1997; Fabbri, 2021) and the feminine (Rich, 2019; Rosenberg, 2021), but which are also written in tension with other terms such as mandate and order, desires and rupture. On the other hand, our reading will be concerned with reviewing how this notion of the familiar intersects with an aesthetics of the uncanny (Freud, 1986), in order to think about how the author thinks about violence (Basile et al., 2015) and memory (Jelin, 2002; Sarlo, 2005) in her literary work.

## Introducción

El objetivo de este trabajo es el análisis de dos obras de la autora colombiana, Carolina Sanín, *Los niños* (2014) y *Somos luces abismales* (2018)<sup>1</sup>, partiendo de las diferentes modulaciones del concepto de familia a lo largo de las mismas. Ésta es representada

---

<sup>1</sup> A partir de este punto, la obra será referida como *SLA*.

de manera no convencional, es decir, no responde a los modelos tradicionales de la familia. En las obras, la maternidad se presenta como una obligación y una forma de violencia; la infancia es una presencia siniestra y desestabilizante; y la paternidad parece estar ausente o resulta irrelevante.

Al desviarse Sanín de los modelos tradicionales de la familia en su escritura, también provoca un desvío con respecto a los mitos fundacionales de América Latina (Sommer, 2004). Se produce una negación de la idea de nación rompiendo con la idea de la pareja heterosexual idealizada por los textos románticos, y se presentan las llamadas “familias disfuncionales”, tales como mujeres solteras que no quieren tener hijos, niños adoptados, familias infelices, padres que no existen.

A pesar de esta negación, los mitos fundacionales siguen estando vigentes en nuestra sociedad actual. Las mujeres sienten la presión por parte de la comunidad del mandato de la maternidad y del contrato matrimonial y sexual (Pateman, 2019). La evasión del ideal de familia sigue perteneciendo a un orden *otro*, y esto está presente en estas obras.

Como afirma Carmen Perilli (2016), “la historia familiar se dice entrecruzada con la historia nacional. Los lazos familiares, aún deteriorados y cuestionados, estructuran el imaginario novelesco que revela la discontinuidad en la transmisión, los agujeros en el tejido de la memoria” (p. 77). El alejamiento de los ideales románticos de la familia también simboliza un distanciamiento del mismo concepto de nación de esa época.

Nos enfocaremos en tres ejes principales para el análisis del concepto de familia en las obras. El primer eje, “La maternidad impuesta”, da cuenta de las formas de violencia en torno a esta idea. En el segundo, “La infancia siniestra”, se muestra cómo la figura del hijo es una presencia desestabilizante en el entorno. Y en el tercer eje, “El padre ausente”, se analiza este concepto desde los ideales de masculinidad y como representación de la figura del Estado.

### **La maternidad impuesta**

Tanto en *Los niños* como en *SLA*, la concepción de la maternidad se presenta, en parte, desde el *mandato*, una imposición a la condición de mujer por parte de la sociedad y por las generaciones anteriores. Este mandato, además, es internalizado por los personajes, y se manifiesta, en *Los niños*, enmascarado como deseo, y en *SLA* se presenta desde la protesta.

En la novela *Los niños* es donde esta categoría monstruosa se ve más explícitamente. Laura, la protagonista, se encuentra dentro de una situación en la que tiene que cuidar a un niño, al que ella no quiere adoptar, aunque se siente responsable por él. Los personajes secundarios dan por sentado que ella desea adoptar al niño, más allá de que ella niegue esto constantemente, y terminan poniéndolo a su cargo sin que Laura realice ningún trámite de adopción (por lo menos a su conciencia). Así se ve en la cita “Trató de recordar cuándo había presentado una solicitud para que Elvis se alojara en su casa por más de una noche y no encontró ningún momento en la memoria, pero de su memoria no se podía fiar” (Sanín, 2014, pp. 93-94).

Vemos aquí una clara imposición de la sociedad y sus instituciones sobre los cuerpos femeninos por insertarse en un rol maternal, más allá de los deseos de ellas. Estas imposiciones, en la novela, se realizan de manera sumamente absurda y exagerada, presentando así lo ridículo de estas situaciones. Es un tipo de violencia sutil, que si bien no se impone explícitamente, se establece como la norma, lo estándar, y cuando no se sigue la misma, el sujeto queda marcado como un *otro*, incluso por ella misma. La idea de formar una familia pensada en relación con la falta de memoria resulta interesante por el hecho de que implica que las formaciones de las familias requieren de cierta suspensión de la realidad. Las mujeres deben olvidarse de la hostilidad de su presente, no deben pensar en la violencia de la institución de la maternidad, de la presencia siniestra de los hijos. La maternidad debe suceder más allá de todo.

El hecho de que Laura no recuerde nada con respecto a la solicitud de adopción puede pensarse de dos maneras. Por un lado, no hubo ninguna solicitud, y es algo que se le impuso; por otro, que sí la hubo, pero fue resultado de un deseo inconsciente de ella, que acepta sin más. Puede haber sido una imposición explícita o implícita, en la que en ella se produce una internalización del discurso dominante, y en el fondo piensa que debe cumplir su “deber”, más allá de sus deseos personales.

Como señala Nora Domínguez (2007),

Las sociedades y los estados siempre consideraron a la maternidad como una función social disponible para sus proyectos políticos. En este sentido, es posible advertir cómo los gobiernos intervienen a favor o en contra del estatuto civil, de la salud, del trabajo o de la educación de madres y/o niños y ejercen su poder a través de un despliegue de normas que forman parte de lo que se conoce como biopolítica. De acuerdo con estos datos y posiciones, el estado, a través de sus

instituciones o discursos, es quien se arroga el derecho de politizar a la maternidad al considerarla un objeto de preocupación y debate público y político (pp. 21-22).

Sanín representa en sus obras a esta biopolítica, y observamos cómo los personajes internalizan este discurso, que los obliga a pensar en sí mismos y su función no desde el deseo y lo individual, sino desde lo público y social, y cómo se verán frente a la sociedad.

(...) Pensó que haría como una madre: entraría en el mundo, se presentaría entre las mujeres y reclamaría un reflejo de agradecimiento a cambio de la gratitud que demostraría al criar a una persona humana. Se propondría hacer del niño un hombre amable. Lo vería crecer y formar una familia del futuro (Sanín, 2014, p. 94).

La relación que tienen Laura y Fidel<sup>2</sup> en la novela, más que una relación madre-hijo, es una relación de mentora y pupilo. Es una relación extraña, ya que ninguno de los dos sabe bien cómo actuar frente al otro. Ella no ve a Fidel como un hijo hasta el final de la novela, si bien siente cierto cariño por él, pero también siente miedo. Este miedo se debe tanto a las actitudes extrañas y siniestras del niño como por el mismo rol que debe cumplir Laura. Ella siente constantemente que él se verá afectado por el hecho de estar a su cuidado. No se siente capaz de cuidar a alguien más, de educarlo y que este crezca sano. Se ve a la figura de la madre como una figura que forma y moldea a la juventud, la verdadera responsable de las acciones de los hijos.

En *SLA* leemos otra proposición estética alrededor de la figura de la madre. Se presenta una protesta por parte de la autora de convertirse en madre, pero también se produce una recuperación del linaje femenino, de todas esas madres que se perdieron a lo largo de la historia, y se les rinde homenaje.

La cuestión del apellido es muy importante en uno de los textos, titulado “Nombres y ríos”:

(...) ninguno de los que nacemos en esta cultura tiene el apellido que le corresponde, que sería el nombre de su ancestría más remota, transmitido de mujer en mujer a través de las generaciones. Ese, y no el patronímico, sería el título verídico que nos relacionaría con nuestro pasado, pues la paternidad, a

---

<sup>2</sup> Si bien el niño es nombrado al principio como Elvis Fider, nos referiremos a este como Fidel, ya que es el nombre con el que lo llama la protagonista en la obra.

diferencia del vientre del que se nace, es una presunción (Sanín, 2018, pp. 160-161).

Sanín presenta a la maternidad como la única legítima forma de parentesco, podemos decir tanto en lo biológico, lo social y lo inconsciente (Rosenberg, 2021). Mientras el padre existe históricamente como figura perteneciente al ámbito público (es el que trabaja, el que da el apellido), la madre es la que tiene un contacto real con la familia, en el ámbito de lo privado. La autora recupera a esta figura silenciada y oculta, y da a conocer este ocultamiento.

Observamos, de este modo, cómo Sanín se posiciona políticamente frente a la institución de la maternidad, mostrando la violencia impuesta sobre la misma. Esta violencia se produce tanto desde la imposición como por el abandono y silenciamiento de esta figura a lo largo de la historia.

### **La infancia siniestra**

Mientras que en *SLA*, la figura del hijo se plantea desde la rotunda negación de la autora a convertirse en madre de uno, en *Los niños* se nos presenta por medio de la estética de lo siniestro (Freud, 1986) y lo terrorífico (King, 2006).

Refiriéndonos a la figura de Fidel en la novela, una de las particularidades de este personaje es el desconocimiento de su origen, es un niño que simplemente apareció y de una extraña manera se insertó en la vida de la protagonista. Este presenta actitudes macabras, desestabilizando la vida de Laura.

Lo siniestro del niño en la novela se puede interpretar de dos maneras. Por un lado, como se dijo anteriormente, se presenta el niño que causa terror por el hecho de implicar un rol materno indeseado sobre la mujer, que impone la sociedad como un tipo de violencia sobre los sujetos femeninos. Por otro lado, se puede pensar en Fidel como una metáfora de la Colombia actual. Él es criado por una mujer que se caracteriza por una gran falta de memoria y de voluntad para criarlo como madre. Cuando esta intenta enseñarle Historia en una ocasión, omite totalmente al pasado colombiano, y se remite a lo extranjero y, más específicamente, a lo popular extranjero. El olvido de lo propio es algo que se transmite y enseña a las nuevas generaciones. Fidel representa un presente del país que se encuentra marcado por inquietudes que no son comprendidas. Es un sujeto que percibe un ambiente de malestar, pero que es ignorado por los sujetos a su alrededor. Se habla de niños que mueren y sufren, pero no de la verdadera causa de estos problemas. El olvido forzado por las generaciones



anteriores crea una juventud que se siente fuera de lugar y que provoca malestar e incomodidad. Es el resultado de la pérdida de la memoria, de la evasión de la historia y la realidad colombiana. El intento por crear un presente que niega lo colombiano y latinoamericano para asimilarse a lo europeo y hegemónico es lo que termina provocando lo monstruoso en la infancia, es decir, en el presente de Colombia.

Otra interpretación puede ser que el niño representa esta misma violencia que plaga al país y que se quiere dejar de lado. Es este niño huérfano que provoca miedo y no se sabe bien por qué. Se pretende, además, ignorar los rasgos siniestros de un sujeto que debería estar caracterizado por la inocencia. Es una violencia criada, formada por este mismo intento de olvido.

Al final de la novela se presenta la cuestión de que lo siniestro, lo extraño del niño es en realidad parte de la norma, algo que hacen todos los niños a esa edad. Laura se siente desconcertada por no tener conocimiento de esta supuesta naturaleza de la que todos saben y ella no. A ella se le presentó una idea de la maternidad idealizada, la que se dice públicamente, pero que todas las madres saben que es falsa. Esto se presenta de manera exagerada y absurda, planteando una verdadera monstruosidad de la infancia.

Yo tenía que alzar a una niña y ponérmela al pecho, píntate el número. Ella no debía hablar porque tenía que hacer de cuenta que era un bebé. Yo le daba de comer con una cucharita que se suponía que salía de la teta. (...) Debíamos enseñarle desde el principio todo lo que ya sabía (...) Lo único que funcionó fue el tiempo, pues no era ninguna enfermedad sino lo que yo te digo, pero a ti y a mí se nos acabó la hora (Sanín, 2014, p. 148).

Una de las características más destacables de Fidel es la de ser *mentiroso*. El niño inventa ficciones acerca de su propia persona, de Laura, y de otros asuntos. Si bien la infancia puede aparecer marcada por la exageración y la fantasía, las mentiras de Fidel bordan por lo siniestro.

Según la carta, en los registros de la policía quedó constancia de que Elvis había dicho ser hijo de Laura *por naturaleza*. Dijo que tenía dieciocho años de edad y que si aparentaba menos, eso se debía a las privaciones con las que había crecido.

Que había salido *del vientre mismo* de su madre y se había criado a su lado durante dos meses, hasta que ella lo había *perdido sin querer*<sup>3</sup> (*ibídem*, p. 53).

¿Por qué estas mentiras? Se nos presenta a un niño que actúa de manera muy diferente en distintos contextos. Un niño impredecible, de origen incierto, reacio a ofrecer respuestas concretas. Podemos pensar que la mentira funciona tanto como una estrategia de supervivencia, un modo de lidiar con la realidad absurda en la que se crió, como una forma de invención del propio nombre, teniendo en cuenta que la inscripción social se da a partir del apellido paterno como pertenencia a un linaje y a un legado simbólico y económico. La fantasía, de cierto modo, responde al mismo nivel de siniestro que la realidad.

Si pensamos que la infancia representa al futuro de la nación, pero a la vez esta misma evade a su pasado y a su presente, ¿de qué manera se presentará este futuro si no es de forma incierta y fragmentaria? La novela nos muestra infancias desoladas, huérfanas, siniestras, sin capacidad de un futuro concreto más allá de la fantasía.

### **El padre ausente**

Como afirmamos anteriormente, Sanín presenta una idea de familia distorsionada, “desviada” de los ideales románticos fundacionales, que seguían modelos patriarcales en los que el padre es el jefe de familia. A diferencia de esto, la narrativa de la autora parece ignorar a la figura paterna, o por lo menos no le da tanta importancia. Podríamos afirmar que esta figura se volvió obsoleta, innecesaria, como la representa Sanín, o quizás se quiera insinuar una ausencia que simbolice a otra: la del Estado. El Estado, figura paternalista por excelencia, nunca es nombrado explícitamente en las obras de Sanín más allá de ciertas alusiones breves, pero las consecuencias de su ausencia son notables. Se nos presenta una sociedad distorsionada, extraña, marcada por la violencia, la pobreza, la orfandad y el olvido. Esta es una figura que se encuentra tan desligada de la realidad que parecería que no se espera su presencia, sino que la ausencia está normalizada.

Volviendo a la figura del padre como tal, en las obras de Sanín, como señalamos anteriormente, no se le da mucha importancia. Esto se puede atribuir a que, en gran parte de la historia, la figura del padre no aparece inserta dentro del ámbito familiar del mismo modo que la madre. El padre, tradicionalmente, se ve más ligado a lo

---

<sup>3</sup> Cursivas del texto original.

público, al trabajo, no al cuidado de los hijos ni del hogar, por lo que se presenta como desligado en parte de la idea de familia. Es algo que no se espera de esta figura.

    Mi padre quería que me llamara de otro modo: le he oído decir que Paula y, también, que Lucía. Dice que fue a comprar una cobija para su recién nacida y que, mientras estaba ausente, llegó a la clínica el funcionario del Registro Civil y mi madre aprovechó para que su hija quedara inscrita con el nombre que ella le había destinado (Sanín, 2018, p. 152).

Como vemos en este fragmento de *SLA*, Sanín presenta a la figura de la madre como la que tiene un verdadero vínculo y poder sobre los hijos, mientras que el padre se encuentra más alejado de la familia concreta. No solo no se cumple con el mandato de masculinidad-paternidad en relación a sus funciones de protección o provisión, sino que la misma no puede pensarse desde otro lugar que no sea la ausencia, la falta. Lo que se representa es la no-paternidad.

Lo mismo sucede en la novela de la autora. Mientras la maternidad se impone sobre la protagonista, nunca se espera que haya una figura paterna presente para el niño. Esta ausencia es asumida desde el comienzo, tanto porque no existe el mandato masculino de criar y amar a los hijos, como porque en un contexto como el que plantean estas obras, es imposible la existencia de cualquier figura de autoridad y orden.

### **Conclusión**

En estas dos obras de Carolina Sanín, se nos presentan imágenes extrañas y siniestras de la familia, planteando a lo siniestro como ese “corrimiento” de lugares, mandatos y órdenes, cuya célula es el “fantasma” de la familia heteronormada idealizada por el Romanticismo. Esta institución se presenta como inherentemente violenta, no en el aspecto físico, sino desde las concepciones que se tienen de la misma desde sus orígenes, que se encuentran tan arraigadas en nuestra sociedad que no se las cuestiona.

Sanín, a partir de la estética de lo siniestro y desde la representación de las ausencias y mandatos, desestabiliza esta institución, dando cuenta del absurdo y lo violento de la misma. Problematiza de este modo las concepciones de la maternidad, infancia y paternidad, distorsionando las imágenes romantizadas de las mismas y tornándolas extrañas. Así, también se cuestionan los roles tradicionales femeninos y masculinos en nuestra sociedad.

La autora, de este modo, se inserta en una línea de escritoras latinoamericanas que denuncian y ponen en tela de juicio a las concepciones de la familia, dando a conocer la violencia y la angustia que la rodea.

## **Bibliografía**

- Basile, T. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis*. (pp. 31-48). ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Fabbri, L. et al. (2021). *La masculinidad incomodada*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, UNR Editora.
- Foucault, M. (1978). *Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber* (Vol. 1). México D.F.: Siglo XXI Editores México.
- (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI.
- Freud, S. (1919/1986). Lo siniestro. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Guzzetti, L. (2021). Infancia(s). En S. B. Gamba y T. Diz (coord.), *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos* (1ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- King, S. (1981/2006). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.
- Pateman, C. (2019). *El contrato sexual*. Madrid: Editorial Ménades.
- Perilli, C. (2010). Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra. *Revista Telar* ISSN 1668-3633, (7-8), 76-91. San Miguel de Tucumán.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rosenberg, M. (2021). Maternidad. En S. B. Gamba y T. Diz (Coord.), *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos* (1ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Sanín, C. (2014/2018). *Los niños*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- (2018/2020) *Somos luces abismales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*.

Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Yañez, S. S. (2017). *Una genealogía feminista para abordar la maternidad como institución y como experiencia. El legado de Adrienne Rich*. Buenos Aires:

Facultad de Filosofía y Letras.

**Hacer visible la potencia de los desechos: la escritura como resistencia en  
*Fruta podrida* de Lina Meruane y *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón  
Cámara**

Verónica Moreyra

IFDC-Villa Mercedes

Facultad de Ciencias Humanas-UNSL

[veromoreyra@gmail.com](mailto:veromoreyra@gmail.com)

Palabras clave: potencia, biopolítica, precariedad, literatura

Key words: potency, biopolitics, precarity, literature.

### **Resumen**

Las novelas *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara y *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane hacen visibles espacios e identidades marginales de la sociedad latinoamericana en la que el avance del mercado y las políticas neoliberales relegan al terreno de la precariedad a una multiplicidad de vidas. Ante la exclusión, estas subjetividades harán de su condición precaria un territorio para la emergencia de nuevas configuraciones de lo vivible que escapan a las lógicas biopolíticas.

Nos proponemos indagar en los modos en que, ante la consolidación del neoliberalismo como régimen económico que administra la vida imponiendo modos de subjetivación propios del mercado, estas novelas vuelven visibles instancias de resistencia, por acción o sustracción, a una biopolítica que abarca y regula todo lo viviente y rescata la emergencia de una nueva configuración de lo común en la que los cuerpos despliegan su potencia emancipatoria.

### **Abstract**

The novels *La Virgen Cabeza* (2009) by Gabriela Cabezón Chamber and *Fruta podrida* (2007) by Lina Meruane make visible marginal spaces and identities of Latin American society in which market progress and neoliberal policies relegate to the field of precariousness to a multiplicity of lives. Given exclusion, these subjectivities will make their precarious condition a territory for the emergence of new configurations of the living that escape biopolitics.

We propose to investigate the ways in which, given the consolidation of neoliberalism as an economic regime that administers life by imposing modes of subjectivation of the market, these novels become visible instances of resistance, by action or subtraction, to a biopolitics that encompasses and regulates everything living and rescue the emergence of a new configuration of the common in which the bodies display their emancipatory power.

Para Jacques Ranciere (2002) cuando aparece la política se produce una ruptura del orden de la dominación. Esto implica un necesario reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc. Según el filósofo francés, la distribución de lo sensible; los modos de ver, decir, hacer, el ordenamiento de objetos y cuerpos, la asignación de lugares y

funciones en relación con un orden social, son lo que tienen en común el arte y la política. De este modo, el arte es político en la medida en que irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial. Ranciere sostiene que lo que puede hacer el arte es ofrecer otros modos de lo perceptible, lo decible y lo posible en un mundo común, es decir, puede generar una operación de disenso, poner en evidencia el carácter ficcional y contingente del orden social.

Las novelas *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara y *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane hacen visibles espacios e identidades marginales de la sociedad latinoamericana en la que el avance del mercado y las políticas neoliberales relegan al terreno de la precariedad a una multiplicidad de vidas. Ante la exclusión, estas subjetividades harán de su condición precaria un territorio para la emergencia de nuevas configuraciones de lo vivible que escapan a las lógicas biopolíticas.

Nos proponemos indagar en los modos en que, ante la consolidación del neoliberalismo como régimen económico que administra la vida, imponiendo modos de subjetivación propios del mercado, estas novelas vuelven visibles instancias de resistencia, por acción o sustracción, a una biopolítica que abarca y regula todo lo viviente y rescatan, a su vez, la emergencia de una nueva configuración de lo común en la que los cuerpos despliegan su potencia emancipatoria.

### **I. *Fruta Podrida*: desechos y descomposición**

*Fruta Podrida* (2007) de Lina Meruane es una novela que pone de relieve los efectos de un capitalismo neoliberal que se apropia de la vida y organiza lo vivible en polos de productividad e improductividad. Desde el inicio puede leerse una clara separación entre los que producen y los que restan o gastan. Por un lado, entre María (hermana mayor) y Zoila (hermana menor y enferma): “mi hermana y yo vivimos en trincheras opuestas de este campo de infinita producción y reproducción” (p. 82); “Mientras ella produce fruta perfecta en el campo yo produzco azúcar en mi cuerpo (...) mi empresa es la del descuido” (pp. 42-43) señala Zoila fundando un espacio de resistencia que se asienta sobre la base de la inacción. Por otro lado, también se puede leer la renuencia al discurso de la institución médica de este personaje que no quiere prestarse al experimento e ingresar así al mercado de transacciones de células vivas por muertas: “la enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten, le advierto” (p. 89). Zoila corta de raíz cualquier posible negociación con su cuerpo y emerge como el

desecho, la contracara de la productividad eficiente que, a la vez, encarna los efectos que este régimen tiene sobre los cuerpos vivientes.

Para Rancière (2002) la cuestión de la relación entre estética y política se plantea en nivel del recorte sensible de lo común, “de las formas de su visibilidad y de su disposición”. Agrega que:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes, aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos (2011).

En una ciudad rural, llamada Ojo Seco, estas dos hermanas comparten su vida. La Mayor trabaja en control de plagas y mejoramiento de la producción en una planta de procesamiento y comercialización de frutas. A la vez, se dedica a supervisar el tratamiento de la Menor, enferma de diabetes, desplegando un asedio invasivo que reproduce y prolonga el discurso médico como garantía de productividad. Por su parte, la Menor es consciente del rol desestabilizante que porta; su enfermedad es el error, el exceso, y el desecho que tiene la potencia de contaminar e interrumpir la (re) producción. Es capaz de advertir que la eficiente cadena de producción de frutas y de vida puede ser entorpecida por un gesto suyo de negación. “Esa hermana que se moja los labios con la punta de la lengua y suspira no contempla la posibilidad de que me niegue a sus cuidados, que me niegue a la inmortalidad, que prefiera una libertad de corto plazo” (p. 79). Así, La Menor se sustrae de la acción farmacológica para mantener la potencia desestabilizante de la glucosa que, la enferma, pero le permite escapar a los regímenes de control y sostener la intensidad de una materia viviente improductiva.

Sin embargo, Zoila escribe, es decir, produce un discurso, pero lo hace en su “cuaderno de descomposición”. Esa escritura, en versos, que emerge entre los intersticios de cada uno de los capítulos de la novela, convoca a la materialidad de la palabra y, a la vez, trastorna los sentidos de la narración al suspender la temporalidad.



Es decir, deviene interrupción de la diégesis y, por lo tanto, gasto improductivo que se expande y contamina. Georges Bataille en *La noción de gasto* (1967) sostiene que:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. (...) La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas (p. 30).

Y ubica a la poesía dentro de las formas del gasto improductivo:

El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida (p. 30).

Aquí habría un uso improductivo, un gasto del lenguaje, ya que pierde su función utilitaria de comunicar y, por lo tanto, constituye una pérdida.

El yo lírico de esa escritura descompuesta avanza progresivamente en la búsqueda de una enunciación colectiva. Es posible advertir como el yo inicial del primer poema “vendrán los tiempos en que/ también/ me descuelgue del mundo/ (...) entonces los pájaros/ también vendrán a picotearme” (p. 34), se reproduce en el séptimo “Atravieso el cielo/en el tiempo suspendido de los aviones/mi reflejo se duplica/ en las ventanillas/dos viajeras observando/ (...) vamos quedando/atravesadas/estrelladas /fugaces” (p. 128) y, finalmente, en el octavo, solicita a otras Zoilas que habitan en la palabra: “quizás una frase, una, / mientras hable no estaré sola,/ mientras me injerte a adjetivos y adverbios/seguiré atrapada, / porque escuchándolas habrá otras, otras/como yo o diferentes a mí/ acostadas, sentadas o de pie (...)” (p. 149). Esas otras Zoilas son todos los cuerpos enfermos, precarizados, que resisten ser consumidos por la maquinaria reproductiva que despoja de las fallas distintivas a los sujetos. Así, emerge el gesto de la escritura como resistencia frente al desposeimiento del sujeto y la anulación. La escritura se encarna, la voz expande lo viviente, y

manifiesta su potencia de vínculo solidario para aquellos que también padecen ese silenciamiento.

## **II. *La virgen cabeza*: resistencia y mezcla**

En *La virgen cabeza* (2009), lo viviente escapa a la amenaza de sustracción en un despliegue de sus potencias, estableciendo alianzas y agenciamientos, en una zona de exclusión controlada; la villa. Verónica Gago (2014) define la villa como “un conjunto de predios sobre el que se hicieron una sucesión de tomas de tierras, ventas y re-ventas de modo paralegal, y que se conforma como un espacio sin servicios básicos” (2014, p. 239). Este espacio que se sitúa en medio de la ciudad se manifiesta, a la vez, “como su afuera radical” (p. 232), como un mundo otro, injertado en el real. La historia ronda en torno a la vida en la Villa El Poso que se despliega en paralelo a la relación amorosa entre Qüitty, periodista de policiales, y Cleopatra, travesti médium de la virgen. La villa que habitan está delimitada por una gran muralla cubierta de publicidades que tiene como destinatarios a quienes viven fuera de ella. Dice Qüitty, “en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo, con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones” (p. 37). Así, ese muro no solo separa y delimita el territorio, sino también demarca y declara la coexistencia de dos especies vivientes en el espacio urbano: el ciudadano, que se establece como tal por su capacidad de consumo, y el villero, despojado de su civismo por su condición de derroche y gasto.

La lengua polifónica con la que se construye el universo de la villa El poso y se compone la ópera cumbia en *La virgen cabeza* pueden leerse como el devenir de un proceso de descomposición y mezcla de los restos de los discursos que han borrado, invisibilizado, la materia viviente que habita el espacio de la villa. Como señala Marguch (2013): “En el texto la unión de territorio, multitud y lengua cumbianchera es un caudal de potencia y de indiferenciación barroca. Es resistencia, pero no solamente resistencia, sino también potencia creativa” (p. 99). Una potencia que estalla y desborda todos los límites en un texto elaborado sobre diversos niveles: bilingüismo, registro (coloquial y popular), poesía (romance, gauchesca), concordancia verbal y de género: “Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas” (2009, p. 21), el uso en este caso de condicional en lugar de imperfecto del subjuntivo es una marca distintiva del habla popular de los precarizados. Cleo, en

varias oportunidades, interpela a Qüity sobre acciones que hizo (o no hizo) agregándole una S a la conjugación del verbo en pretérito indefinido:

Al que le gustaba hacérsela chupar por la Colorada era al jefe Juárez, al que Daniel asesinó, vida mía, y vos lo viste y como no hicistes nada para evitarlo, es como si lo habrías matado vos también, Qüity. (...) Ya sé que no disparastes vos con tus propias manos, pero sabías que Daniel lo iba a matar y no me dijistes nada (2009, pp. 75-76).

Esta deformación de la conjugación en pretérito indefinido de los verbos correspondientes al pronombre vos es frecuente entre los hablantes de clase media, sobre todo cuando tienen que expresarse en un registro formal. xxxxA lo largo de la novela también hay referencias al spanglish, la poesía romance, la gauchesca. El poema del Torito condensa toda esta mezcla de niveles y transgrede mucho más que las normas lingüísticas. El efecto de condensación tiene mayor impacto por su brevedad. Hay en este poema referencias a Petrarca (“al aura, al laurel. / A su Laura in the vergel”), a la *Ilíada* (“los babies de Agamenón”, “eran otras orfandades / las de los crazys atridas”), a la poesía gauchesca de *Martín Fierro* y *La refalosa*:

¿Y el Torito se fue al cielo / con la Laura de Petrarca? / Se fue, seguro que sí /  
Pero el check-in fue un desastre / porque alguien lo degolló / para verlo refalar /  
¡en la sangre! / hasta que le dio un calambre / y se cayó a patlear (2009, p. 103).

Mezcla de referencias literarias, culturales y lingüísticas que provocan un anacronismo y diseñan un friso en el que los elementos de cultura popular aparecen enlazados a los de la alta cultura occidental europea y a los objetos de consumo industrializado. De igual modo, podemos observar cómo en esta novela confluyen las discursividades de los marginados de la Historia mostrando, descomponiendo, los mecanismos que los han relegado: “Es *superfast* nuestra muerte: / Nadie llega a los cincuenta / Siempre hay bala o puñalada / transformándonos en tierra, / humo, polvo, sombra, nada” (2009, p. 104) y, a la vez, nutriéndose de esos desechos para conformar un nuevo presente:

Estaba precioso, todo vestidito de blanco con una camisa y un pantaloncito de lino, en una playa de arena blanca también. Los ángeles jugaban con él: se formaban en el cielo como una escuadra de videojuego y Kevin hacía que les disparaba con la manito y ellos se caían como muertos, (...) y por cada angelito ganaba un punto y cuando tenía cien puntos, el premio: una Cajita Feliz, con una hamburguesa divina y muñecos de superhéroes medios raros, santos eran, uno por ejemplo San

Jorge, otro Gilda, otro Juan Pablo II y Kevin los arma y ellos le sirven Coca Cola y le acarician el pelo. (...) Gilda les canta canciones y Dios les contesta todos los porqués que se les ocurren (...) y el alma de Walt Disney (...) les hace películas y la de doña Petrona panqueques con dulce de leche (2009, pp. 142-143).

Así, esta escritura de restos que se instala en los márgenes del lenguaje modelo, de las supremacías culturales, de la religión oficial y del orden social establecido, entra en contrapunto dialógico con ellos y los tensiona al propiciar la coexistencia de lo sagrado con lo profano, el humor con la solemnidad, el lirismo de una prosa estéticamente cuidada con la vitalidad del lenguaje coloquial de las identidades de la villa. La novela pone en funcionamiento una máquina discursiva que hace audibles las voces silenciadas y las articula en una modulación única.

El acto de resistencia para Deleuze consiste en el ejercicio de creación de conceptos que se alejen del control disciplinario del lenguaje, que tiene como fin último la propagación y transmisión de la información. Resistir es jugar con el lenguaje, es atreverse a decir las cosas de manera diferente, es hacer arte con la palabra, pues el arte se escapa de los modelos ideológicos y de los discursos bajo los cuales se da forma al sujeto. El acto de resistencia es aquello que forcejea con la muerte, es un acto de creación carente de información, no es ni información ni contra-información, sino más bien escape al control, es forzar al lenguaje a hablar de una manera diferente sobre aquello aún no dicho, no visibilizado, que emerge en los pliegues de lo real.

En estas dos novelas, la escritura se constituye en un gesto político que vuelve visibles las formas de resistencia sociopolíticas frente al reparto desigual de la vulnerabilidad; la precariedad de las vidas (Butler, 2004, p. 14) y, a la vez, es un ejercicio de creación con los restos del lenguaje, con esos desechos que sobreviven en los márgenes del control disciplinario del lenguaje y que mantienen la potencia de hacer tambalear los sentidos.

### **Bibliografía**

Bataille, G. (1967/1987). *La parte maldita precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria.

Butler, J. (2004). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Meruane, L. (2007). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

## **Mujeres que narran violencia(s) reivindicación de la identidad femenina, disputa al canon y nuevos sujetos en la ficción**

Nadia Maribel Muñoz

UNC

[nadiamaribelmunoz@gmail.com](mailto:nadiamaribelmunoz@gmail.com)

Palabras clave: mirada femenina, resignificación de la violencia, canon y margen literario, apropiación de la palabra.

Key words: feminine gaze, resignification of violence, literary and margin canon, appropriation of the word.

### **Resumen**

Durante décadas, se ha excluido a las escritoras mujeres del canon de los estudios literarios en Argentina. Pero, en los últimos veinte años, la situación comienza a cambiar a partir de la masividad que cobran las luchas de género. Las reivindicaciones de los diversos colectivos feministas han visibilizado la violencia machista; lo que tuvo su correlato en la literatura, que ha construido su propia lucha, con base en las diferentes conquistas sociales que ha logrado el feminismo (Arnés, Leone y Punte, 2020). Como signo de estas transformaciones, desde fines del siglo XX, encontramos narraciones de mujeres vinculadas a estos temas (Chiani, 2020): desde la alienación doméstica y los abusos intrafamiliares hasta la desidia del Estado en materia de género. En esta investigación, proponemos pensarlo como una apropiación de la palabra: las escritoras mujeres repiensen las representaciones canónicas y heterocentras de la violencia de género desde una “mirada femenina” (Drucaroff, 2011), permitiendo la entrada de nuevas voces que construyan nuevos sentidos e interviniendo en las disputas por la visibilidad. Trabajaremos con textos de Claudia Piñeiro, Mariana Enríquez y Belén López Peiró. Nos interesa rescatar, en cada relato, las resignificaciones de la violencia, estrechamente relacionadas con la época en la que se publica cada obra. Con esto, nos referimos a las formas, a las estrategias que se trabajan, encuentran y comparten para narrar lo que, hasta hace no muchos años atrás, no tenía la visibilidad que tiene hoy en la literatura canónica. Ese estadio está superándose por la labor incansable de escritoras que militan el espacio, pero también lo vuelven ficción.

### **Abstract**

For decades, women writers have been excluded from Argentina’s canon literature studies. However, in the last twenty years time the situation has begun to change due to the massive nature of gender struggles. The claims of various feminist groups have made sexist violence visible, which also had its counterpart in literature where it puts up its own struggle based on the different conquests that feminism has achieved (Arnés, Leone and Punte, 2020). As a sign of these transformations, since the end of the 20th century, we find women’s narrative linked to these issues (Chiani, 2020): from domestic alienation and intra-family abuse to the State’s negligence in terms of gender. In this research, we think of it as an appropriation of the word: women writers rethink the canonical and heterocentric representations of gender violence from a “female gaze” (Drucaroff), allowing new voices to come and build new meanings that intervene in disputes about visibility. We will work with texts by Claudia Piñeiro, Mariana Enríquez

and Belén López Peiró. We are interested in recovering, in each story, the resignifications of violence, which are closely related to the period in which are published. By this we refer to the strategies that are worked, found and shared in order to narrate what until not so long ago, did not have the visibility it has today in canonical literature. This stage is being overcome by the tireless work of women writers who militate the space, but also turn it into fiction.

## **Introducción**

Durante décadas, se ha excluido a las escritoras mujeres del canon de los estudios literarios en Argentina. Y esto se ha dado a partir de diversos mecanismos: el cierre del campo hacia autores masculinos que legitiman lo que es la buena literatura, la literatura que vale la pena estudiarse, a la que debe prestar atención la crítica, pero también, y es lo que nos interesa particularmente, a través de la puesta en práctica de un narrador masculino, hegemónico, cisheterosexual, que pretendió indagar en lo “femenino”, construyendo sentidos universales sobre las experiencias de las mujeres, sin lugar a la ficcionalización de estas temáticas por parte de las propias mujeres.

Pero, en los últimos veinte años, la situación comienza a cambiar a partir de la masividad que cobran las luchas de género. Las reivindicaciones de los diversos colectivos feministas han visibilizado la violencia machista; lo que tuvo su correlato en la literatura, que ha construido su propia lucha, con base en las diferentes conquistas sociales que ha logrado el feminismo (Arnés, Leone y Punte, 2020). Como signo de estas transformaciones, desde fines del siglo XX, encontramos narraciones de mujeres vinculadas a estos temas (Chiani, 2020): desde la alienación doméstica y los abusos intrafamiliares hasta la desidia del Estado en materia de género.

El siguiente trabajo se propone indagar en la ficcionalización de las violencias por parte de autoras que se apropian de la palabra, a nivel autoral, en el seno de lo social, cuestión que se materializa en procedimientos concretos en el texto, por ende, también a nivel del relato, en lo particular de cada ficción y las formas del decir que aborda. Para ello, comenzamos nuestra investigación atendiendo al concepto de “mirada femenina” desarrollado por Drucaroff (2011), esto es, una posición ideológica y discursiva que se desprende de la condición de marginalidad a la que un canon hegemónicamente masculino ha relegado las obras de otros sujetos. Así, entonces, podemos reformular ese concepto y pensarlo en clave feminista, más que femenina, puesto que se trata de una postura que revisa las jerarquías del género en ciertos relatos. Esto, proponemos, lo vemos, concretamente para este estudio, en las obras

que hemos seleccionado como corpus: *Elena sabe* (2006) de Claudia Piñeiro, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez y *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró, textos que indagaron en las resignificaciones de la violencia y abrieron la puerta a la ficcionalización de esas violencias desde un lugar no nuevo, puesto que el repudio a la violencia machista consta de larga data, sino invisibilizado. El corpus evidencia procesos en el tiempo, a la vez que las herramientas de tres generaciones literarias diferentes, y lo vemos como una transformación que culmina en nuevas tensiones políticas relacionadas al género, donde se debate el poder. El hecho de trabajar con tres obras distintas adquiere relevancia si pensamos en lo colectivo y multitudinario de este proceso, cuestión en la que nos interesa ahondar.

Nora Domínguez denomina a estos textos “escrituras de la urgencia”, “porque siguen el curso de las demandas políticas del feminismo, las absorben, asimilan y procesan y nunca las detienen. Se despliegan al pie del acontecimiento político, lo documentan y hacen de su opacidad un nuevo borde disparador” (2019, p. 2). De este modo, podemos ver cómo un reclamo que es transversal a toda la sociedad tiene su correlato en la literatura, donde se proponen relatos que confrontan estereotipos reproductores de violencia y, a su vez, construyen imaginarios de emancipación.

Lo importante de ese gesto que reconstruye la toma de la palabra a partir de diversas voces radica en la interpelación colectiva a la que aluden, puesto que poder visibilizar y hablar sobre esas experiencias permite la construcción de sentidos para superar la idea de “víctima” e ir más allá de esa violencia que, se impuso, las definía. Vayamos, entonces, al análisis de las obras.

### ***Elena sabe* y las estrategias del decir en la ficción**

Esta novela versa sobre una adulta mayor que padece de Parkinson. A lo largo de su recorrido para averiguar quién mató a su hija (teoría que sostiene frente al suicidio que declaró la policía), se encuentra repensando su propia identidad. Encontramos, entonces, un fuerte proceso de introspección. Este proceso del que hablamos no se da en conversación o diálogo con alguien, sino consigo misma. Consideramos que esto se relaciona directamente con las posibilidades del decir en la época, en 2006, que no son las mismas con las que contamos en la actualidad

Aquí, la narración está directamente relacionada con la toma de la palabra, pues se trata, como anticipamos, de la historia de las experiencias femeninas, en toda su



complejidad: sea maternidad, matrimonio, embarazo, religión, todo visto y narrado desde la óptica del género femenino y no ya desde el estereotipo masculino que conformaba y acababa nuestras perspectivas. Esto no significa, por supuesto, que todas las voces femeninas en la obra sean feministas y reivindicadoras, sino que lo interesante está en la posibilidad de elegir aquello *otro*: hay personajes que siguen lo impuesto y otros que lo disputan y reivindican su sentir.

En este sentido, es importante recuperar entrevistas que, en el momento de publicación, se le hicieron a la autora. Por ejemplo, una entrevista de octubre de 2007, del diario *La voz del interior*, donde el entrevistador afirma: “En ‘Elena sabe’ usted se aleja de una marca muy fuerte de ‘Las viudas...’ el registro del contexto social en el que sucede la historia” (párr. 4). Y entendemos, si se quiere, una suerte de minimización de lo que el machismo y la sociedad patriarcal le ha hecho a las mujeres y a sus cuerpos. Cómo es posible que no tenga contexto una obra donde una viuda no sabe si le gusta tener mascotas, por ejemplo, porque su marido había instalado esa idea en ella; una obra donde una mujer afirma y literalmente grita que no quiere ser madre, pues ha sido violada, y se la obliga a parir: a la fuerza, se evita que se practique un aborto. Esta última es la historia de Isabel, un personaje que conocemos sobre el final de la novela.

En esta línea de sentido, se inscribe lo que afirma Josefina Ludmer en cuanto a “las tretas del débil”, aquellas estrategias para poder decir, utilizando lugares tradicionalmente asignados a la mujer, “cuyo fin es infiltrar un discurso intelectual evitando la confrontación directa con ‘la autoridad’ que impide, de maneras más o menos directas, la producción de este discurso” (citado en Borrachero Mendíbil, 2011, p. 23). Desde allí, disputar el sentido de esos espacios. Y vemos este proceso desde la visión de Elena porque no se expone al cuestionar su mundo, porque lo hace desde su casa, desde su enfermedad, desde el dolor por la pérdida de su hija. Y desde esta perspectiva es posible, también, acceder a una visión privilegiada sobre lo impuesto en los cuerpos de los demás: porque la investigación de Elena se centra en lo cotidiano, en aquellos espacios donde acciona lo patriarcal, pero que no es necesariamente visible desde el conjunto social.

Elena se pregunta constantemente qué es ahora que no tiene hija, que su hija ha muerto. Y reflexiona que, cuando una persona pierde a su cónyuge, es una persona viuda; cuando se pierde a un padre, se es huérfano; ¿y qué pasa cuando una pierde a su única hija?, ¿qué es, entonces? Desde esta inquietud, comienza a reconstruir

una serie de cuestionamientos que, por ejemplo, termina en disputas a la Iglesia, cuando pone en debate esta pregunta con el párroco de su ciudad:

Soy una madre, Padre? (...) ¿qué soy? (...), mejor no me ponga un nombre, Padre, tal vez si usted o su iglesia encuentran una palabra para nombrarme, después se arroguen el derecho de decirme cómo tengo que ser, cómo tengo que vivir. O morir. Mejor no (p. 80).

Esto está estrechamente relacionado con la toma de la palabra, porque la protagonista se repiensa el nombrarse, y plantea que se le ha impuesto una identidad a través de la palabra que ella no predica. Entonces, reflexiona sobre la palabra propia. Es decir, desde un conflicto que pareciera ser interno, “personal”, se cuestiona una serie de ordenamientos o estructuras políticas que tienen que ver con el poder (nótese que, de alguna manera, Elena está cuestionando todas las imposiciones que recayeron sobre ella al ser madre, al ser mujer, incluso al ser esposa y, posteriormente, viuda). Esto es algo que se va a repetir con todas las temáticas, como la que nombrábamos anteriormente, sobre el patriarcado, que indica determinados roles sociales acorde al género: si se siguen esos estereotipos, se es correcta; si no, se la cuestiona moralmente con base en principios conservadores.

A partir de la recuperación de su historia, la protagonista del relato puede dialogar con Isabel, mujer también violentada y silenciada. Un breve encuentro con una par otorga la certeza de que su realidad no es producto de procesos aislados, sino que es resultado de múltiples opresiones que no le han permitido ser, ni decir. Una de las últimas oraciones que conocemos de la protagonista es la siguiente, que resume nuestra hipótesis: “Qué distinto resultó todo, dice Elena, ¿distinto de qué?, de lo que siempre creí” (p. 165). El punto de llegada, entonces, es la conciencia de una identidad despojada. Y, desde allí, la ocasión de reconstruirse.

### **La intemperie vuelta cuerpo en Mariana Enríquez**

Gallego Cuiñas (2020) se refiere a la obra de Enríquez y la sintetiza “en el uso militante del gótico, atravesado por el feminismo y la necropolítica” (p. 3). En el presente estudio, por cuestiones temporales, nos centraremos en el cuento “Tela de araña”. La narración en primera persona de este relato es la posibilidad que nos permite espiar ese proceso interno que va gestando la toma de la palabra. Conocer lo que la protagonista se encuentra analizando, sin necesidad de acceder a los pensamientos de su marido, es también una toma de posición sobre las posibilidades. Porque, en el

caso de las mujeres oprimidas de la obra de Enríquez, los hombres juegan un papel cristalizado, sin posibilidad de cambio, no porque así lo plantee el contexto, sino porque pareciera que no es de su interés que sea diferente. Entonces, la acción queda enteramente en manos de las mujeres que, llegado el punto de no soportar más la violencia, accionan.

Asistimos aquí a la historia de una mujer que afirma haberse casado casi por mandato: “y, por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me casé con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría” (2016, p. 94). Incluso, cuando su tía lo conoce, luego de un largo tiempo sin presentarlo (declara que lo estaba escondiendo, que no quería que su familia lo conociera), intenta consolarla: “Bueno, nena, podría ser peor —me dijo cuando yo empecé a llorar—. Podría ser como Walter, que me levantaba la mano” (p. 94). Es decir, es evidente que hay un registro de la violencia vivida en la familia, en especial en la memoria de esas mujeres, que son quienes hablan. Y esta situación ya es disruptiva, porque es al punto al que llega Elena en el relato de Piñeiro. Diez años más tarde, parece que ese punto no es el de llegada, sino el comienzo del conflicto, de la problematización. A partir de estos breves, pero contundentes diálogos, la protagonista del cuento comienza a realizar un proceso de introspección similar al que transita Elena en la obra de Piñeiro. La diferencia es que, en la obra de Enríquez, las mujeres no están solas: han tejido las redes necesarias para acompañarse en estas situaciones violentas. Es factible el diálogo entre ellas, y no necesariamente deberá suceder en un encuentro revelador, sino que es parte de la cotidianidad. Y la toma de la palabra, aquí, comienza con el poder hablar de lo que está ocurriendo: superar el silencio que estanca y asumir lo propio a través del lenguaje.

Algo importante que vemos en este relato es la necesidad de hablar. Esto connota un gran paso en la resignificación de la violencia: reconocer la situación y comenzar a buscar recursos para actuar frente a ella. No obstante, no se da el debate sobre una solución posible: no se habla de separación ni de recurrir a algún profesional, por ejemplo. Sí, por otra parte, se materializa una imperiosa necesidad de salir de la situación, a como dé lugar: “Tuve ganas de pedirle a alguno de los camioneros que me atropellara y me dejara destripada en la ruta, partida como las perras que veía muertas sobre el asfalto de vez en cuando” (p. 99). Comenzamos a ver un recurso frecuente en la obra de Enríquez: al no encontrar salida posible, solo queda la autodestrucción.

Hipotetizamos que esta lógica de no encontrar otra solución que recurrir a más violencia se vincula directamente con la ausencia del Estado. Pensemos que este relato se publica en 2016: si bien el feminismo posee una larga trayectoria en nuestro país, creemos que la masividad comienza a lograrse en 2015, con las marchas multitudinarias por el #NiUnaMenos y la #MareaVerde que pedía por el aborto legal, seguro y gratuito. Y es en ese contexto que comienzan a tomar visibilidad las denuncias por violencia y, con ello, los procesos judiciales, penales, etc., que deben llevarse a cabo para concretarlas. En consecuencia, una denuncia deja de ser algo inaccesible, sobre lo que no se tenía conocimiento, y se acerca a la cotidianeidad: se convierte en una herramienta a la que es factible acceder. Así, comienzan a superarse los miedos y los prejuicios por el desconocimiento, y aumentan en cantidad las mujeres que acuden al Estado por amparo.

Al final de este cuento, Juan Martín, marido de la protagonista, desaparece y no encontramos explicación al respecto: fue a buscarlo a su habitación, pero no estaba. La cama no estaba desarmada, la ducha estaba seca, no encontró ni su bolso ni su cepillo de dientes. Al contarle la situación a Natalia, su prima y compañera en este proceso, y advertirle que deben llamar a la policía: “me dijo que no. No seas tonta. Si se fue, se fue” (p. 114). Y dejan el lugar sin contarle a nadie sobre lo sucedido. En este punto, entendemos que la toma de la palabra también contempla el no decir, el elegir qué es lo que se problematiza y qué no. Nuestra protagonista decide que ya no es un problema que le concierna. Y se alejan, vislumbrando las nubes negras que advierten la tormenta.

### **Belén López Peiró: la posibilidad de la justicia**

*Por qué volvías cada verano* es la primera obra publicada de Belén López Peiró, editada por Madreselva en 2018. Más que referirnos a esta obra como perteneciente a la no ficción, quizá sea más cercano pensarla como autoficción, puesto que asistimos a la reconstrucción de una persona que investiga un suceso particular, anclado en el contexto histórico-social al que pertenece, en torno a una problemática específica: en este caso, la violencia sexual.

Luego de la publicación del libro que aquí nos concierne, Thelma Fardín, actriz, cuenta que la lectura de esta obra “fue una de las herramientas clave para tomar la decisión de iniciar el proceso judicial en Nicaragua” (Larrea, 2018). Entonces, la ficcionalización de la toma de la palabra por parte de autoras como López Peiró contribuye a un

proceso social que no se agota en un caso particular, sino que brinda herramientas para afrontar esa violencia recibida, por más que tenga su anclaje en lo literario: “Desde la publicación del libro, me levanto cada día con el mensaje de una mujer. Todas ellas tienen algo en común: quieren contar su historia”, afirma la autora (Marabotto, 2021). Por eso, la importancia política y literaria de incorporar, como una de las voces del relato, las denuncias penales en su formato original, con su impronta y características sin modificar, como parte de una construcción colectiva donde, es consciente la autora, es necesario que esos textos técnicos sean conocidos por quienes tienen intención de apropiarse de su palabra y contar su historia.

En este sentido, la polifonía es un recurso importante para el relato, porque es la herramienta que permite reconstruir el contexto de un abuso, ubicando cada espacio y disputa. Sin embargo, nos resulta importante pensar por qué ningún diálogo tiene un nombre de autor. Si bien se puede sobreentender por los vínculos familiares que se detallan, parecieran ser universales. Esto también sucede en los relatos de Mariana Enríquez, como decíamos: sus protagonistas, en la mayoría de los casos, no tienen nombre.

Para comenzar con el análisis, es importante ubicar que la denuncia de los hechos es previa a lo que vamos a leer en la obra. Entonces, todo parece ser una consecuencia del decir: al denunciar un abuso infantil intrafamiliar, cambian por completo las lógicas de los vínculos de esa familia. Comienzan los cuestionamientos hacia la denunciante, en busca de un por qué. La polifonía en la obra, entonces, nos permite acceder a todo el contexto que se desata cuando una mujer denuncia violencia. Vemos, así, un enfoque distinto al que encontramos en las dos primeras obras que analizamos, porque aquí se implica al propio Estado como el ente que debe impartir algún tipo de justicia.

En este sentido, es interesante tomar el análisis que Cabezón Cámara y Cobelo (2018) realizan en una entrevista a la autora:

Hablan todos y entre todos se arma un coro que dice, entre otras cosas, eso: que abusar es una potestad del varón, que cuando sale a la luz parientes y vecinos se preocupan por el daño que pueda sufrir su familia (la de él).

Así, las autoras afirman que *Por qué volvías cada verano* es un hecho político que puede leerse desde diferentes perspectivas: como novela, como denuncia o como un proceso, donde la autora concluye su construcción como tal y como ser humano.

Refieren, también, a la palabra como un arma: sobre esto, justamente, versa nuestro análisis, sobre las formas de reivindicar la violencia y apropiarse de la palabra para poder decir (ficcionalizar, en este caso) todo aquello que, históricamente, ha intentado ocultarse.

Aquí, encontramos un punto de análisis relevante: lo que genera el desamparo. Una situación similar, quizá, a la de Elena y de las protagonistas de Enríquez de no contar con quien pueda acompañar en el respectivo proceso de resarcimiento. Pero, en este relato, encontramos que los personajes femeninos van más allá de eso: protestan por esa no respuesta, la cuestionan, la debaten.

Teniendo en cuenta que esta obra se publica en 2018, dos años después del libro de Enríquez, entendemos que es visible el avance en materia de género porque aquí sí se puede pensar en algún tipo de resarcimiento, incluso de justicia. Es más, se habla de la automutilación y se la cuestiona, incluso se nombra el fuego: nada alcanza para dejar atrás el cuerpo. Abordar la violencia desde lo mental, desde la relación que concebimos con nuestra historia y con nuestro cuerpo. Comenzamos a ver, de alguna manera, la apropiación de la palabra de forma transversal al ser humano: no solo para denunciar la violencia, sino también para reconstruirse como persona y no ya como una víctima.

Entonces, atravesar el proceso de búsqueda de justicia luego de un abuso, desde el imaginario social que reproduce esta “nueva” literatura, implica un proceso con múltiples factores que atravesar, donde se vuelve imprescindible situar el cuerpo y la voz propia, única arma que puede exceder, superar al silencio. Por último, resulta importante considerar que ese silencio no es autoinfligido, sino impuesto.

### **A modo de conclusión...**

Vemos, en las obras de las autoras analizadas, que la literatura es (se convierte en) un espacio para narrar la violencia, donde la palabra propia se reivindica y revaloriza como parte de las identidades de las protagonistas de los relatos, de sus historias. Sin embargo, encontramos en esto un cuestionamiento a esa misma lógica, para que esas identidades no se reduzcan a ser víctimas: es posible la vida después del abuso, de la violencia, porque no es eso lo que define, sino que es la palabra la que reconstruye el ser y aquello que no podrán quitarles de nuevo. Para concluir, quizá más cercano a un interrogante que a respuesta, surge una cuestión: ¿por qué les interesa, a estas y tantas autoras, ocupar su literatura en esto y no, por ejemplo, limitarlo a la presencia

en marchas o a su militancia desde otros espacios sociales? Como primer acercamiento, pensamos, por una parte, que es imprescindible plantear un cambio desde dentro de ese circuito que excluye. Dónde más transformar la literatura y sus modos de leerse e investigarse si no es desde ella misma. Pero, por otro lado, porque son trabajadoras que están buscando su lugar, que intentan cultivar la reflexión, aunque tenga sus costos.

Visto desde esta perspectiva, tiene sentido que el gesto sea doble, como mujeres y como escritoras que ficcionalizan la violencia: el hecho de tejer redes y comentar, difundir y recomendar los trabajos de sus colegas; las revalorizaciones de aquellas escritoras pioneras en la materia que han quedado vedadas por ese narrador neutro del que hablamos, por esa sociedad que no permitía la porosidad de sus fronteras; sin embargo, entendemos, todo esto sin perder de vista el objeto final: ser parte de la literatura, no de “mujeres que escriben”, no de “escritoras y violencias” o cualquier otra subcategoría. Tomar el lugar, apropiarse de la palabra y poner en cuestión la sistematicidad del machismo en el campo literario. Y, por supuesto, a nivel ficción: proponer nuevos personajes en escena, nuevos diálogos, problemáticas vistas desde una perspectiva otra: la voz que irrumpe. También, creemos, ficcionalizar las vivencias de la violencia porque la literatura recoge, pero también conforma imaginarios sociales y representaciones. Ese narrador cristalizado está en vías de transformación por la labor incansable de escritoras que militan el espacio, pero que también lo vuelven ficción.

### **Bibliografía**

- Alcaraz, F. (2021). Belén López Peiró: “Escribir me ayudó a transitar la causa judicial”. *Latfem*. Recuperado de <https://latfem.org/belen-lopez-peiro-escribir-me-ayudo-a-transitar-la-causa-judicial/>
- Arnés, A. L., Domínguez, N. y Punte, M. J. (Dir.). (2020). *Historia feminista de la literatura argentina*. Eduvim.
- Borrachero Mendíbil, A. (2011). *Ética y estética en la narrativa femenina hispanoamericana contemporánea*. Editorial Pliegos.
- Cabezón Cámara, G. y Cobelo, C. (20 de abril de 2018). La lengua del abuso. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/109058-la-lengua-del-abuso>
- Cano, V. (2015). *Ética tortillera. Ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Madreselva.

- Cuiñas Gallego, A. (2020). El feminismo gótico de Mariana Enríquez. *Latin American Literature Today*. Recuperado de [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69156/The\\_Gothic\\_Feminism\\_of\\_Mariana\\_Enriquez.pdf?sequence=1](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69156/The_Gothic_Feminism_of_Mariana_Enriquez.pdf?sequence=1)
- Domínguez, N. (2019). Escrituras de la urgencia. Otra vuelta sobre arte, política y feminismo. *Gualichos*, (1), 7-18.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Larrea, A. (2018). "Por qué volvías cada verano": cómo es el libro que ayudó a Thelma Fardin a hacer la denuncia por violación contra Juan Darthés. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/2018/12/16/por-que-volvias-cada-verano-como-es-el-libro-que-ayudo-a-thelma-fardin-a-hacer-la-denuncia-por-violacion-contra-juan-darthes/>
- López Peiró, B. (2018). *Por qué volvías cada verano*. Madreselva.
- Marabotto, E. (2021). Belén López Peiró retoma la historia de su abuso en la novela "Donde no hago pie". *Télam digital*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202104/552402-belen-lopez-peiro-para-mi-la-reparacion-siempre-estuvo-asociada-a-la-escritura.html>
- Piñero, C. (2007). *Elena sabe*. Alfaguara.
- Reif, L. (noviembre de 2017). Mariana Enríquez: "Soy totalmente reacia cuando se piensa en la literatura de mujeres como una literatura de lo íntimo". *Quimera*. Recuperado de <https://www.revistaquimera.com/entrevista-mariana-enriquez-luciana-reif-publicado-quimera-407-noviembre-2017/>
- Rodríguez, E. (2007). La señora de los crímenes. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/32915122/PINEIRO-ENTREVISTA-2007>
- Sánchez, L. A. (2019). Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir. *Acta Literaria*, (59), 107-119.
- Sarlo, B. (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Mardulce.



## La Masacre de Trelew: lecturas y tradiciones encontradas

Nilda Redondo

FCH, IILyD, UNLPam

[nildaredondo@yahoo.com.ar](mailto:nildaredondo@yahoo.com.ar)

Palabras clave: masacre, Trelew, arte, política

Key words: massacre, Trelew, art, politics

### Resumen

El 22 de agosto de 1972 se produjo la llamada masacre de Trelew en la que se asesinaron a 16 presos políticos pertenecientes a las tres principales organizaciones revolucionarias y armadas de esa época: PRT-ERP, FAR y Montoneros. Era presidente de facto el dictador Alejandro Agustín Lanusse; su ministro del interior, Arturo Mor Roig. La masacre coronaba un proceso represivo iniciado a fines de 1970 y anticipaba el terrorismo de Estado establecido desde el 24 de marzo de 1976.

Pero la situación que se vivía era diversa de la que comenzó a pergeñarse desde 1973. El Cordobazo, producido el 29 de mayo de 1969, había sido una insurrección obrero estudiantil imprevista, de alguna manera, para los diversos grupos revolucionarios que se estaban constituyendo en Argentina; el pueblo propiamente, se había lanzado a las calles para enfrentar a la dictadura de Onganía. Se potenció así el ascenso en la lucha revolucionaria y así fue percibido subjetiva y colectivamente.

Se analizarán y pondrán en contraste *La patria fusilada*, entrevista de Francisco Urondo a los sobrevivientes de la masacre; *La pasión según Trelew* de Tomás Eloy Martínez, crónica que destaca el levantamiento popular dado en Trelew luego de la detención de quienes representaban a los presos; *Libro de Trelew* de Humberto Constantini, canto a la heroicidad de los combatientes; todas obras publicados en 1973. Además, el suplemento estético-político de *Nuevo Hombre* al año de la masacre; *Informe sobre Trelew* del grupo Barrilete y el Frente de Trabajadores de la Cultura, de 1974. Luego tomaremos las voces de los sobrevivientes en el presente, manifestadas en el juicio realizado en 2012, a los 40 años de la masacre, por delitos de lesa humanidad tal como fue ese crimen horrendo que se constituye en una anticipación del genocidio perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Se buscará mostrar el papel central del arte y la literatura en la lucha política y en la representación del horror.

### Abstract

On August 22, 1972, the Trelew massacre took place. At that time, 16 political prisoners belonging to the three main revolutionary and armed organizations of that time ( PRT - ERP and Montoneros) were murdered. The president at the time was dictator Alejandro Agustín Lanusse and his interior minister of internal affairs Arturo Mor Roig. The massacre ended a repressive process begun in the late 1970s and anticipated the state terrorism established since March 24, 1976.

But the situation that was lived was different from the one that began to be conceived since 1973. The "Cordobazo" (produced on May 29, 1969) had been an unforeseen student worker insurrection for the various revolutionary groups that were being constituted in Argentina; the people had taken to the streets

to confront the dictatorship of Onganía. The rise in the revolutionary struggle was thus enhanced and thus perceived subjectively and collectively.

*La patria fusilada*, an interview by Francisco Urondo with the survivors of the massacre; *La pasión según Trelew* by Tomás Eloy Martínez, a chronicle that highlights the popular uprising in Trelew after the arrest of those who represented the prisoners; *Libro de Trelew* by Humberto Constantini, a hymn to the heroism of the combatants; all works published in 1973, will be analyzed and contrasted. In addition, the magazine *Nuevo Hombre* a year after the massacre and the text *Informe sobre Trelew* of the Barrilete group and the Cultural Workers Front, from 1974. Then we will take the voices of the survivors in the present, manifested in the trial carried out in 2012, 40 years after the massacre, for crimes against humanity such as that horrendous crime that constitutes an anticipation of the genocide perpetrated during the last civic-military dictatorship in Argentina. It will seek to show the central role of art and literature in the political struggle and in the representation of horror.

## **Lo sucedido**

El 22 de agosto de 1972 se produjo la llamada masacre de Trelew en la que se asesinaron a 16 presos políticos pertenecientes a las tres principales organizaciones revolucionarias y armadas

de esa época: PRT-ERP, FAR y Montoneros. Era presidente de facto el dictador Alejandro Agustín Lanusse; su ministro del interior, Arturo Mor Roig<sup>1</sup>. La masacre coronaba un proceso represivo que anticipaba el terrorismo de Estado establecido desde el 24 de marzo de 1976, cuando el general Jorge Rafael Videla encabeza el golpe de Estado contra la presidente María Estela Martínez de Perón.

Esta masacre era la culminación de una escalada represiva llevada adelante por la dictadura desde 1971, año en el que avanza con la práctica de secuestro y desaparición de personas a manos de escuadrones de la muerte, como los denominan Eduardo Luis Duhalde y Rodolfo Ortega Peña en la revista del FAS, *Nuevo Hombre* (Redondo, 2021). La serie de desaparecidos y desaparecidas tuvo inicio en diciembre de 1970 con el abogado Nestor Martins y su cliente Centeno; siguió con Sara Palacio y Marcelo Verd en San Juan el 2 de julio de 1971; luego, Mirta Missetich y Juan Pablo Maestre, en Buenos Aires el 13 de julio del mismo año. Claro que la situación que se

---

<sup>1</sup> A dos semanas de la muerte de Juan Domingo Perón, el 15 de Julio de 1974, Arturo Mor Roig es asesinado con veinte disparos en una parrilla ubicada en la localidad de San Justo. Esta acción no fue reivindicada por el ERP; tampoco por la cúpula de Montoneros, aunque en su base se la tenía como propia (Benielli, 2013).

vivía era diversa de la que comenzó a pergeñarse desde 1973. El Cordobazo, producido el 29 de mayo de 1969, había sido una insurrección obrero estudiantil que potenció el ascenso en la lucha revolucionaria. Entonces, cuando se logran fugar de la cárcel de Trelew seis altos dirigentes de las principales organizaciones guerrilleras de ese momento en nuestro país: Enrique Gorriarán Merlo, Mario Roberto Santucho, Domingo Menna, Marcos Osatinsky, Roberto Quieto y Fernando Vaca Narvaja (los tres primeros del PRT-ERP, los dos siguientes de las FAR y el último, montonero), se lo considera un triunfo porque esos cuadros políticos se irán a reinsertar en la lucha revolucionaria. La masacre de los 16 presos produce indignación y solidaridad; además, afán de justicia; en algunos casos, deseos de venganza; pero, fundamentalmente, ellxs serán lxs héroes y a su vez lxs mártires de Trelew, es decir, su muerte no habrá sido en vano: su sangre derramada será vengada pero, además, impulsará hacia arriba la aspiración por el socialismo.

La fuga había sido pergeñada por tres de las organizaciones revolucionarias a las que pertenecían lxs prisionerxs: FAR, PRT-ERP y Montoneros. Inicialmente se fugarían 120 prisionerxs; pudieron salir 25, seis se fugaron y 19 quedaron en el aeropuerto de Trelew porque no llegaron a tiempo quienes debían transportarlxs. Estxs realizaron una conferencia de prensa en el aeropuerto, representadxs por Mariano Pujadas (Montoneros), Pedro Bonet (PRT-ERP) y María Antonia Berger (FAR). Se rindieron, pidieron como condición ser acompañadxs por el juez y su abogado a la vez que revisadxs por médico: evitaban la tortura. Entregaron las armas pero lo prometido no se cumplió: no fueron retornadxs al penal de Rawson sino llevadxs a la Base Naval Almirante Zar, ubicada en Trelew, lugar en el que se perpetraría la masacre. De esta conferencia se tienen los registros de la prensa local. En base a ella, Raymundo Gleyser y su Cine de la base realizó un breve documental que sirvió para reproducir el carácter de la rendición y a su vez la vitalidad política que portaban lxs 19 prisionerxs; lo tituló *Ni olvido no perdón* (Peña y Vallina, 2000), poniendo así en superficie el tono de la época: no de derrota sino de embravecimiento; se convocaba a ello puesto que Gleyser era un militante del PRT-ERP. La voz de Rubén Pedro Bonet se remontaba a la lucha sanmartiniana por la independencia en el siglo XIX y continuaba en un rojo hijo de resistencia en lxs anarquistas masacradxs en la Patagonia durante la presidencia de Hipólito Irigoyen en 1921 (Urondo, 2004, p. 103). La masacre de Trelew despertó una indignación inmediata en la ciudad misma, como en diversas partes del mundo occidental (Cheren, 1997, p. 176). Aceleró el permiso

de Allende, presidente socialista chileno que había dado asilo a los seis fugados, para que salieran desde Chile a Cuba. En Argentina se activaron las vías clandestinas de comunicación; así debieron hacerlo porque la dictadura estableció no sólo cerrada censura respecto de los relatos de lxs defensores de las víctimas, sino que difundió la versión oficial estatal que inculpaba a lxs “terroristas”, haciendo foco en Mariano Pujadas como atacante del capitán de corbeta Luis Emilio Sosa y presentando a los guerrilleros presos e inermes, como suicidas. El Estado actuaba de la misma manera que había hecho cuando era incipiente, como sucedió respecto del asesinato de Ángel Vicente Peñaloza, El Chacho, durante la presidencia de Bartolomé Mitre y bajo la instigación del gobernador de ese entonces -1863- de la provincia vecina, San Juan; es decir, Domingo F. Sarmiento (Redondo, 2021). También como lo había hecho cuando los fusilamientos de civiles desarmados en los basurales de José León Suárez, tal la denuncia Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* (1957).

Un papel muy significativo -luego fue estratégico durante el genocidio en el seno del terrorismo de Estado (Duhalde, 2014; CADHU, 2014)- cumplieron los abogados defensores de presos políticos, defensores de quienes se levantaban contra el Estado y lo enfrentaban desde una intención de armarse, aunque estuvieran precariamente armadxs; defensores de quienes sin armarse participaban de insurrecciones antisistema como el Cordobazo y todos los azos que se extendieron por el país entre 1968 y 1969; defensores de los que se rebelaban en SITRAC SITRAN y luego en el Villazo de Villa Constitución.

Específicamente en Trelew: “Mario Abel Amaya, abogado de presos políticos y vicepresidente del comité de la UCR en el Chubut, fue mediador entre las fuerzas de represión y los guerrilleros fugados de Rawson el 15 de agosto de 1972” (Martínez, 1997, p. 31). El 16 de agosto, los abogados de algunxs guerrillerxs, Carlos González Garlan, Rodolfo Matarollo, Rodolfo Ortega Peña, Eduardo Luis Duhalde, Miguel Radrinazzi Goñi y Pedro Galín trataron de llegar a Trelew en remises pero “tropezaron con un cerco militar que les impidió acercarse a la ciudad” (105)<sup>2</sup>; el mismo día Amaya

---

<sup>2</sup> Eduardo Luis Duhalde en el diario *Miradas al sur*, 23 de agosto de 2009, recuerda que “en la tarde del 22 de agosto, en la sede de la Asociación Gremial de Abogados, en nombre de los profesionales intervinientes, Rodolfo Ortega Peña, en conferencia de prensa, hizo pública la denuncia de la situación y reclamó por la vida de los 19 prisioneros. Esa noche un artefacto explosivo estalló en dicho organismo” (Zito-Lema, 2015, p. 267). Describe el horror de la masacre; denuncia la responsabilidad política de Alejandro Agustín Lanusse y señala que “Trelew fue para el régimen de Lanusse lo que Malvinas para

e Hipólito Solari Irigoyen, desde Rawson, intentaron visitar a los presos pero “las autoridades militares les informaron que ese día ya no sería posible y que ya no lo sería nunca” (p. 105). Luego de la masacre, Mario A. Hernández, Rodolfo Ortega Peña, Eduardo Luis Duhalde, Gustavo Roca, Roberto Sinigaglia y César Quiros fueron defensores de lxs sobrevivientes María Antonia Berger, Ricardo René Haidar y Alberto Miguel Camps; difundieron sus relatos-declaraciones respecto de la masacre, en conferencia de prensa dada el 8 de septiembre de 1972. Esta información circuló de mano en mano en texto mimeografiado de septiembre de 1972, firmado Foro de Buenos Aires por la vigencia de los Derechos Humanos; también apareció en *La Pasión según Trelew* de Tomás Eloy Martínez, publicado en 1973 (1997, pp. 125-145); y fragmentado, en *Informe sobre Trelew* de 1974 (2009, pp. 94-96).

En el mes de la masacre, la Junta de Comandantes en Jefe emitió un documento en el que se indicaba que respecto de Rawson y Trelew sólo se habrían de publicar los comunicados oficiales; ordenaba la detención y la disposición al Poder Ejecutivo de toda persona que enjuicie las FF.AA.; además, ordenaba programar las medidas para evitar que el traslado y entierro de los restos de lxs muertxs en Rawson se trasformen en actos de proselitismo subversivo (Cheren, 1997, pp. 221-222).

En este marco, las víctimas fueron enviadas a sus respectivos lugares de origen donde fueron velados, salvo, Ana María Villarreal de Santucho, Eduardo Capello, ambos del PRT-ERP y María Angélica Sabelli de las FAR, quienes fueron veladxs ante gran público en el Partido Justicialista de Buenos Aires. Pero esto también se impidió. Las fuerzas de “seguridad” atacaron el velatorio (Martínez, 1997, pp. 167- 173; Cheren, 1997, pp. 171) con tanquetas comandadas por el comisario Alberto Villar, quien luego sería uno de los jefes operativos de la Triple A.

### ***La patria Fusilada***

Habiendo ganado las elecciones presidenciales por el FREJULI (Frente Justicialista de Liberación) Héctor J. Cámpora, el día de su asunción, el 25 de mayo de 1973, se produce el Devotazo y como consecuencia la liberación de lxs presxs políticxs, que incluía una mayoría de presxs de izquierda revolucionaria. El día anterior, Paco Urondo, también en prisión desde febrero de ese año, realiza una entrevista a lxs

---

el gobierno de Galtieri” porque “un creciente sentimiento colectivo de repudio y espanto embargó al pueblo argentino” (Zito- Lema, 2015, p. 268).

sobrevivientes de Trelew: Berger, Haidar y Camps. La realiza como un compañero del campo revolucionario porque él ya estaba integrado a las FAR. Fragmentos aparecerán en la revista *Crisis* N°4 de agosto de 1973 y la editorial *Crisis* la publicará en ese año bajo el nombre de *La patria fusilada*. La entrevista está enmarcada por dos poemas de Juan Gelman: “Condiciones” y “Glorias”, ambos aparecidos en el poemario *Relaciones (Buenos Aires, 1971-1973)*. El poema “La verdad es la única realidad” escrito por Paco Urondo en Devoto, 1973, y publicado en *Crisis* N° 2, de junio de 1973, es también una expresión lírica y utópica del estado de la subjetividad combatiente y popular en ese 25 de mayo de 1973. En el poema se niega el carácter de realidad a las rejas y se recupera como realidad el pasado irredento y la posibilidad futura que da ese instante monádico de peligro (Benjamin, 1997, pp. 63-64; Velarde, 2001, p. 44). De todas maneras, la percepción poética de Urondo no es triunfalista, avizora la posibilidad de la derrota (1973, p. 8).

En la edición de *Crisis* de 1973 la entrevista está precedida por “Ubicación” texto en el que alguien que no se precisa, entrevista a Paco Urondo respecto de las circunstancias en las que realizó la tarea. Aquí Paco se refiere no sólo al éxtasis que se vivía por ser las vísperas de la liberación de lxs presxs políticxs, sino también al respeto con que todos lxs compañerxs trataron a lxs cuatro: el entrevistador y combatiente Urondo y lxs sobrevivientes. Dice, además, que sintió una gran necesidad de cuidarlx, que tenía que ser delicado con ellxs porque eran frágiles y asumían el mandato de contar lo sucedido con una convicción absoluta. Se desprendían de la muerte como experiencia individual, o hacían lo posible para lograrlo (1973, p. 12).

### ***La Pasión según Trelew***

Desde una perspectiva de izquierda no vinculada a la opción por la lucha armada, Tomás Eloy Martínez, en ese tiempo periodista de *Panorama* y empleado en la editorial Abril, publica en Gránica, a fines de agosto de 1973, *La pasión según Trelew*, en la que recupera la solidaridad del pueblo de Trelew con lxs presxs revolucionarixs y luego víctimas de la masacre. Dice el autor, en el prólogo a la edición de 1997, que alcanzó cinco ediciones hasta que fuera prohibida en noviembre de 1973 por decreto municipal. Agrega que “más de doscientos ejemplares fueron quemados tres años después en la plaza de un regimiento de Córdoba en compañía de volúmenes escritos por Freud, Marx y Althusser, que ardían mucho mejor” (1997, p. 14).

Uno de los capítulos más significativos es el titulado “En estado de comuna”, en el que Martínez nos cuenta cómo el pueblo se ilumina, reacciona, toma conciencia de que debe rebelarse, luego de la detención de 16 de los integrantes del pueblo que habían sido representantes y solidarixs con lxs presxs políticxs. Nos destaca cómo despiertan y sienten que “ser elegido para un allanamiento o un arresto era en esos tiempos una señal de decencia cívica”; concluye el autor, identificado ya con ese pueblo, que Trelew tenía que resistir “o se transformaba en un cómplice del régimen. No había términos medios” (1997, p. 178).

Nos relata el movimiento intenso que se produce en el teatro, cómo se van sumando cada vez más personas y crece la iniciativa política. En “Los días siguientes” las expresiones artísticas quedan fusionadas con la intervención política y hay una especie de desborde colectivo- emotivo signado por la creatividad popular (1997, pp. 190-191).

A pesar de esta valoración de la masa popular en acto assembleístico y no como vanguardia armada, Tomás Eloy Martínez nunca pierde de vista que se trata de una masacre la de Trelew puesto que esas y esos guerrillerxs estaban prisioneros, no estaban armadxs y fueron asesinadxs de la manera más cruenta, tal como cuentan lxs sobrevivientes en el capítulo en el que transcribe sus declaraciones del 6 de noviembre cuando fueron “citados como testigos en el juicio que la esposa que Rubén Pedro Bonet y las hijas de Ana María Villarreal de Santucho iniciaron contra el Estado, el Comando en Jefe de la Armada ‘o quien resultare responsable’” (1997, p. 125) y que luego reaparecerán en fragmentos en la publicación de El Barrilete y el Frente de Trabajadores de la Cultura, en 1974. Estos testimonios son iguales a los que habían sido dados a conocer por los abogados defensores en conferencia de prensa el 8 de septiembre de 1972 (mimeografiado, septiembre de 1972).

### ***Libro de Trelew***

En agosto de 1973, otro escritor, Humberto Constantini, afín al PRT, publica también en Gránica, *Libro de Trelew* en el que se hace un relato épico de la muerte de Víctor Fernández Palmeiro, responsable de la ejecución, el 30 de abril de 1973, del Contraalmirante Hermes Quijada, Jefe del Estado Mayor Conjunto de las FFAA cuando la masacre, y encargado de leer por la televisión “la más oficial de las versiones oficiales” (Cheren, 1997, p. 104) respecto de los hechos. Constantini

destaca que se trata de una acción de la cual se responsabiliza el ERP 22 y que es “JUSTICIA POPULAR” (1973, p. 52).

El libro tiene dos partes: en la primera se relata la planificación de la fuga, la rendición y la masacre con una clara toma de posición emotivo-política por parte del autor-juglar; la segunda mantiene el mismo tono pero se centra en la justicia popular y la ejecución de Hermes Quijada.

Desde el inicio, cuando nombra a Víctor Fernández Palmeiro quien es uno de lxs cuatro guerrillerxs -lxs otrxs son Anna Wiessen, Carlos Goldemberg Fernández y Alejandro Ferreira Beltrán- que toman el avión en el que huirán los seis jefes máximos, ya se anuncia su destino manifiesto; así es como se insta a que los nombres de lxs héroes queden grabados en los corazones, en particular “con letras de fuego, el victorioso nombre de Víctor, el gallego, el futuro matador de Quijada” (1973, pp. 236-27).

Más adelante, cuando se refiere cómo y quiénes tejen la mentira oficial respecto de la masacre y quién es su máximo responsable, Hermes Quijada, anuncia nuevamente su ajusticiamiento (1973, p. 47).

Se destaca el valor de la circulación clandestina de los testimonios de los tres guerrillerxs sobrevivientes; cómo “el país entero escucha con furor los implacables tiros de gracia” (p. 47)

Recordemos, como señala Tomás Eloy Martínez, que “dos veces narraron sus odiseas. La primera fue ante un juez naval, en la enfermería de Puerto Belgrano, el lunes posterior a la matanza (...) la segunda fue en el penal de Villa Devoto, ante un juez civil, el 26 de octubre y el 6 de noviembre” (1997, pp. 124-125). Es decir que cuando lxs entrevista Paco Urondo, ya estos testimonios circulaban por vías no oficiales, de mano en mano, a mimeógrafo y sobre todo, redes político-sociales en proceso de convulsión e ilusión.

Es un rasgo significativo de *Libro de Trelew* la reivindicación absoluta de la justicia popular y de la venganza justa que concreta Palmeiro. Así lo presenta en una imagen de escena cinematográfica casi al final de este poema épico, durante el Devotazo: “Por eso su nombre, unido para siempre al de los héroes de Trelew; su foto levantada como una bandera junto a las fotos de los asesinados de Trelew en las calles durante el 25 de mayo de 1973” (1973, pp. 58-59). En esta fiesta popular por el socialismo que fue la liberación de los presos políticos las diecisiete fotos se agitan “entre la multitud



que avanza; cabecean y marchan entre cantos, entre puños en alto y entre dedos en V” (p. 59).

1973: la asunción del gobierno popular no ha significado cambios. Al finalizar el libro, se recuerda que “los asesinos y los ocultadores de los asesinos, todavía están en libertad” (p. 60); que los hombres nuevos son otra vez llamados “delincuentes por los usurpadores del poder; los combatientes, otra vez enemigos de extrema peligrosidad” (p. 60); que el pueblo ha sido asesinado “por los sirvientes de la burguesía desde un palco de Ezeiza” (p. 60).

Lo sostiene una visión utópica que une la vida con la muerte y hace que la sangre tenga sentido: “Pero para terminar el canto, la imborrable visión de los muertos de Trelew marchando junto al pueblo: para terminar en este punto la historia de Trelew, la visión de sus fotos balanceándose sobre la multitud que avanza florecida de cantos y banderas. Amén” (1973, p. 61).

### ***Nuevo Hombre***

Al año de la masacre, la revista del FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo), *Nuevo Hombre*, publica un número especial para recordar a los héroes de Trelew y realizar la lectura del momento de avance de la derecha peronista que ya se está viviendo desde otra masacre, la de Ezeiza, ocurrida el 20 de junio de 1973. La producción de *Nuevo Hombre* es estético-política (Redondo, 2018). Se alternan reportajes y cartas de Agustín Tosco, René Salamanca, Gregorio Flores, Manfredo Sabelli, Tomás Eloy Martínez, Paco Urondo; poemas de Miguel Ángel Bustos, Juan Gelman; la profunda reflexión de Haroldo Conti quien se niega a escribir artísticamente dice él, puesto que la situación que se vive, de avanzada de la derecha, es grave; las ilustraciones, la organización de las fotos de grabados y pinturas han estado en manos de Felipe Noé, Oscar Smoje, León Ferrari, Ricardo Carpani, Margarita Paska, y otrxs, Toda la revista está dedicada casi absolutamente a Trelew y dentro de ella hay un suplemento explícitamente estético-político que se complementa e interrelaciona con los demás textos de la revista N° 46.

El momento histórico ha cambiado porque el 25 de mayo de 1973 ha asumido el gobierno del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación Nacional), como presidente Héctor J. Cámpora; hay sectores revolucionarios que tienen expectativas en ese gobierno, en particular Montoneros. La pregunta que hace eje en los distintos reportajes es en la exigencia de investigación y juicio por todos los crímenes

cometidos por la dictadura, en particular el de la masacre de Trelew. Además, si se tiene expectativas respecto de realización de la justicia en los representantes del parlamento y en la justicia estatal o se prefiere la justicia popular. Se debate respecto si esta justicia popular debe estar armada y “ajusticiar” o debe tener la característica de movilización popular y participación sin violencia armada. O si ambas formas son interrelacionables.

Se consulta al arco político sindical combativo: René Salamanca de la SMATA Córdoba, del PCR; Gregorio Flores, referente de las luchas de SITRAC SITRAM de 1970-1971; Agustín Tosco, quien constituyó la CGT de los argentinos y es dirigente obrero de la izquierda combativa con amplio apoyo de masas.

Se entrevista a Paco Urondo quien ha recabado el testimonio de lxs sobrevivientes de Trelew, la noche anterior a la liberación de lxs presxs políticxs. El poeta tiene en ese momento una profunda fe en el proceso abierto por el gobierno popular con el que se identifica, por lo que confía en su justicia o en su capacidad próxima a efectivizar la justicia, aunque dice que la investigación no es necesaria porque el pueblo ya conoce lo sucedido en la masacre.

Se entrevista a Tomás Eloy Martínez, que está escribiendo *La Pasión según Trelew* a partir del desarrollo de la investigación que ha realizado en Trelew propiamente. Martínez está políticamente identificado con la fuerza del pueblo en la calle y su capacidad de organización y de llevar a buen destino sus reivindicaciones. No acuerda con la lucha guerrillera -es evidente aunque no lo expresa- y menos que sustituya a la voluntad popular.

No se menciona en toda la revista, pero se hace alusión al “ajusticiamiento” que Víctor Fernández Palmeiro del ERP 22 de agosto, ha cometido con Hermes Quijada.

Es significativa la respuesta de Gregorio Flores:

Está demostrado y creo que así lo ha comprendido la inmensa mayoría del pueblo argentino, que las Fuerzas Armadas son las únicas responsables de la masacre de Trelew (...) Estas fuerzas, de más está decirlo, son el brazo armado del imperialismo, cosa que se pone francamente en evidencia a partir de 1966 con el golpe de Onganía. Y el imperialismo está estrechamente vinculado con todo esto, lo mismo que la CIA que es uno de sus organismos (2015, p. 203).

Luego se reafirma en dos temas que están destacados con títulos: “A la violencia de los opresores, oponer la violencia de los oprimidos” y “El crimen no debe quedar sin castigo”. En este segundo aspecto sostiene que “sólo una gran movilización popular,

con la participación de todos los sectores, podría lograr que las autoridades constituidas el 25 de mayo y elegidas por la mayoría del pueblo argentino, impulsaran una efectiva investigación para castigar a los traidores y hacer justicia a los héroes de Trelew.” (2015, p. 203).

En este momento Gregorio Flores es simpatizante del PRT- luego se integrará al Partido Obrero- (Zito Lema, 2015, p. 93). Las líneas que se unían en 1972 se comenzaban a separar luego del triunfo del FREJULI. Mario Santucho (PRT), Marcos Osatinsky (FAR) y Fernando Vaca Narvaja (Montoneros) antes de partir hacia Chile, habían respondido a la revista de izquierda chilena *Punto Final*, publicado el 12 de noviembre de 1972 (Martínez, 1997, pp. 211-225), que la vanguardia armada, peronista y no peronista, necesitaba estar unida para avanzar en un proceso revolucionario. Ahora, en 1973, el triunfo del FREJULI generaba expectativas a la izquierda peronista y dividía aguas con los sectores que no confiaban en el gobierno que consideraban seguía siendo de la burguesía.

En el Número siguiente de *Nuevo Hombre*, N° 47 de septiembre de 1973, se relata el desarrollo del acto que se realiza en la Plaza de los Dos Congresos para exigir “el castigo de los asesinos en el primer aniversario del fusilamiento de los Héroes de Trelew” (2015, p. 228). El 13 de julio de ese año han renunciado a la presidencia y vicepresidencia Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima, para permitir que se presente a las elecciones Juan Domingo Perón. Porta la presidencia interinamente Raúl Alberto Lastiri, yerno de López Rega ([www.elhistoriador.com.ar](http://www.elhistoriador.com.ar)), quien ha prohibido el acto pero finalmente, ante la presión popular, debe permitirlo, pero con un clima de represión muy fuerte, lo que pone en evidencia cuál es la actitud del gobierno popular respecto del proyecto revolucionario (*Nuevo Hombre*, 2015, p. 228).

En la nota se detalla la presencia de las organizaciones revolucionarias que piden justicia, amenazan y homenajean a los caídos “con el puño en alto y el grito de “PRESENTE HASTA LA VICTORIA SIEMPRE” (p. 228). Aparecen los carteles de PRT, ERP, Vanguardia Comunista, Partido Comunista Revolucionario, FAL (Fuerzas Argentinas de Liberación); se corea FAR, FAP, Montoneros; hay carteles de organizaciones vecinales como Unidad Básica Peronista “Héroes de Trelew” del Bajo Flores. Finalmente se denuncia la represión que se desata a partir de las 22.30 tomando registros de la prensa de circulación general, *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín*. La conclusión es que hay un “creciente poder de convocatoria de la izquierda

revolucionaria” y que “la policía cada vez está dirigiendo más abiertamente sus armas contra el pueblo” (2015, p. 228).

### ***Informe sobre Trelew***

El 22 de agosto de 1974, para el segundo aniversario de la masacre de Trelew, El grupo Barrilete y el Frente de Trabajadores de la Cultura, realizan el *Informe sobre Trelew*, que apenas distribuido es secuestrado de los quioscos por orden de la Triple A y todxs lxs autorxs quedan amenazadxs de muerte a través de una solicitada publicada por esa organización paraestatal de la derecha peronista (López Rodríguez, 2009, p. 49). Esta amenaza se cumplió: unxs fueron o asesinadxs por la Triple A como Silvio Frondizi; secuestradxs y desaparecidxs como Roberto Santoro, Enrique Courau, Dardo Dorronzoro, Irma Nesidh y Haroldo Conti; salvaron las vidas sólo aquellxs que pudieron exiliarse como Alberto Costa, Carlos Patiño, Humberto Constantini, Eduardo Luis Duhalde, Enrique Puccia o Vicente Zito Lema (Sartelli, Grenat y López Rodríguez, 2009, pp. 65-68; Redondo, 2018, p. 105).

La mayoría de estxs escritorxs y poetas estaban vinculados al PRT-ERP o al FAS, como Eduardo L. Duhalde, del peronismo revolucionario. Algunxs de ellxs, como Zito Lema y Nesidh pertenecían al ERP 22 de agosto, una escisión del ERP que reivindicó la ejecución del contraalmirante Hermes Quijada por parte de Víctor Fernández Palmeiro, como se pone en evidencia en *El Informe*, por ejemplo, en el poema “Epitafio” firmado por Carlos Vitale (2009, p. 128).

Este Informe tiene una construcción de colagge con dibujos, fotos, letras que se alternan con textos poéticos, recortes de noticias periodísticas, reflexiones, comentarios, documentos como “El testamento político de los héroes de Trelew”; éste es una transcripción parcial porque no está Berger, de la conferencia de prensa de Pedro Bonet, Mariano Pujadas y María Angélica Berger en el aeropuerto de Trelew antes de rendirse.

El tono político es de guerra. Lxs dieciséis masacradxs están caracterizadxs no sólo con sus profesiones, trabajos, edades y fecha de detención, como en *La Patria Fusilada*, sino además, con algunas de las acciones que han llevado adelante en tanto guerrillerxs (2009, pp. 65-68), tal como aparece en *La Pasión según Trelew* (1997, pp. 23-30). La justicia que se reivindica es estrictamente la popular emanada del pueblo en armas (Courau, 2009, p. 109).

No hay expectativa respecto del gobierno del FREJULI, ahora en manos de Estela Martínez de Perón con una escalada represiva muy alta que ya se había iniciado en Ezeiza pero que ahora ha recrudecido; consideran que el enfrentamiento con el capitalismo y la lucha por el socialismo deben ser absolutas, como escribe Silvio Frondizi quien interpreta que ese es el mensaje que han dejado lxs héroes de Trelew, “el que debemos recoger como bandera y grito de lucha” (2009, p. 101).

El estribillo del informe, escrito en letra capital y recargada en negro a toda página, es: LA SANGRE DERRAMADA NO SERÁ NEGOCIADA, está al inicio y luego se reitera tres veces (2009, pp. 71, 97, 125, 139); luego, dos grandes carteles en sendas páginas sucesivas: “PRESENTES HASTA LA VICTORIA SIEMPRE” (p. 142), ese grito guevarista, y “TRELEW, LOS OTROS MUERTOS” (p. 143).

*El Informe* termina con homenajes a Víctor Fernández Palmeiro realizado por su compañera Irma Nesich y a Rodolfo Ortega Peña, asesinado en vía pública por la Triple A el 31 de julio de 1974; homenaje éste realizado por Eduardo Luis Duhalde y Vicente Zito Lema quien dice en “Han asesinado a mis amigos, ya sé lo que es la muerte”, que se trata de construir la patria socialista, a través de una “larga marcha” plagada de combates en los que “caen los compañeros, los amigos. Pero por eso también seguimos avanzando” (2009, p. 149).

Concluye *El Informe* con la “Declaración conjunta de los combatientes de ERP, FAR y Montoneros. Santiago de Chile, 25 de agosto de 1972” en la que se señala que el Ejército argentino es de ocupación y opresión y está al servicio de las clases dominantes; que las fuerzas revolucionarias están en un proceso de confluencia para la construcción de un Ejército Popular; que la revolución solo puede llamarse socialista; que las matanzas, represiones y persecuciones, no pueden detener el avance revolucionario (2009, pp. 151-155).

Quien ha puesto el signo de la duda respecto del triunfo a pesar de la derrota, los caídos y masacrados, es Haroldo Conti en “Una misma sangre” donde concluye con un interrogante, no con una aserción: “Muchos han respondido ya y responderán todavía con idéntica sangre. ¿Cuál es mi respuesta?” (2009, p. 127).

### **Días de justicia**

En *Página 12*, el 12 de octubre de 2012, Ailin Bullentini, desde Rawson, nos informa que en el cine teatro José Hernández de Rawson, donde se desarrolló el debate del Juicio desde mayo de 2012, ante una multitud, el presidente del Tribunal Oral Federal

de Comodoro Rivadavia leyó el veredicto: absoluciones para Rubén Paccagnini<sup>3</sup> y Jorge Bautista y prisión perpetua e inhabilitación absoluta de Luis Sosa, Emilio del Real y Carlos Marandino. Los delitos fueron declarados de lesa humanidad.

En las primeras filas estaban los familiares de las víctimas; arriba, integrantes de Hijos, de familiares de detenidos y desaparecidos por razones políticas, de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

El fallo realiza un pedido de extradición del militar retirado Roberto Bravo, a Estados Unidos. En el 2008, la justicia del Estado de Florida había negado esta extradición, pero ahora podría insistirse al ser declarados delitos de lesa humanidad (Bullentini, 12 octubre 2012).

El 19 de marzo de 2014 la agencia Télam informa que la Cámara de Casación ha confirmado las condenas y anulado las absoluciones.

El 21 de octubre de 2020 el CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) acompaña la presentación de una demanda civil realizada por el Centro por la Justicia y Rendición de Cuentas, en representación de familiares de cuatro víctimas de la Masacre. La demanda civil es en una Corte de Distrito del Sur de Florida en EEUU. El 2 de julio de 2022, pocos días de cumplirse los 50 años de la Masacre de Trelew, el CELS informa que el exmarino Roberto Bravo ha sido declarado responsable de crímenes ejecutados en la base Almirante Zar. Es un gran paso para pedir la extradición y que sea juzgado en Argentina.

### **“La voz de los sobrevivientes de Trelew”**

En su nota titulada así el 18 de septiembre de 2012, aparecida en *Página 12*, Ailín Bullentini comparte con nosotrxs el impacto que le produce escuchar las voces de Haidar, Camps y Berger, que vuelven a resonar en el momento del juicio cuarenta años después de la masacre, gracias a la grabación realizada por el director de cine y sonidista José Khusnir. Pero no sólo “gracias” a ese instrumento técnico, sino, además por la solidaridad, la resistencia y la iluminación que conlleva la fuerza del testimonio y la búsqueda de la justicia. Así nos describe el derrotero de la grabación:

---

<sup>3</sup> Como signo de la continuidad desde la masacre de Trelew a la última dictadura, señalamos que Rubén Paccagnini fue gobernador de facto en Misiones desde el 28 de noviembre de 1978 al 29 de marzo de 1981 (Redacción *Chubut*, 14-5-2012).

Khusnir grabó el relato para una película que Pino Solanas nunca editó, y lo guardó. En pocos años, el audio se convirtió en un tesoro demasiado peligroso. Temeroso, las metió en un bolso y lo llevó consigo a su exilio en México durante la última dictadura. Varios años después, durante un homenaje a Raymundo Gleyser, se lo prometió a la viuda de Pedro Bonet – una víctima de Trelew- y ésta las puso a disposición de la cineasta Mariana Arruti en épocas de la filmación de su documental *Trelew*<sup>4</sup>. De allí, la historia llegó hasta el proceso que busca dar justicia a los fusilamientos (*Página 12*, 18 septiembre 2012).

Esta perdurabilidad de las voces testimoniantes pone de manifiesto la persistencia del hilo rojo de la resistencia contra las versiones oficiales, dominantes, de la historia, las voces de los vencedores. Walter Benjamin dijo que el enemigo no dejaba de vencer (1997, p. 51); también es una verdad que los oprimidos no dejan de resistir y de oponerse. Sus voces se distribuyen a lo largo del tiempo, nutridas por las redes clandestinas de solidaridad y de convicción política orientadas hacia una sociedad más justa. Configuran una polifonía del lado del campo popular puesto que esas voces no son homogéneas: debaten entre sí aunque a su vez se alimentan. La potencia de la palabra enunciada por la sobreviviente, el sobreviviente, a la masacre, a la catástrofe, al genocidio, es inconmensurable puesto que de diversas maneras llega hasta nuestro presente: escritas en prosa, en poemas, en crónicas, en cine, grabadas, en imágenes, en la presencia situada de las hijas y los hijos de los héroes de Trelew.

## Fuentes

*A un año de la masacre. Trelew. Ni olvido ni perdón.* Suplemento especial *Nuevo Hombre* Año III N°46. 2ª Quincena de agosto de 1973. Ed. Facsimilar TII. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. 193-220.

“Acto en Congreso. Héroes de Trelew, hasta la victoria siempre”. *Nuevo Hombre* Año III N°47. 1ª Quincena de septiembre de 1973. Ed. Facsimilar TII. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015, 228-229.

---

<sup>4</sup> *Trelew, la fuga que fue masacre*, film de Mariana Arruti, fue estrenado en 2004. Paz Escobar recuerda que: “Con anterioridad al estreno de esta película se había exhibido otro documental sobre el mismo tema (*Trelew, 22 de agosto. Memoria de un sueño de fuego*, dirigido por el cordobés Antonio Muñoz) y se habían hecho algunos programas televisivos al respecto” (2018, p. 204).

“Atlanta. La clase obrera no tiene batuta”. *Nuevo Hombre* Año III N°47. 1ª Quincena de septiembre de 1973. Ed. Facsimilar T II. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015, 231.

CADHU (Comisión Argentina por los Derechos Humanos). (2014). *Argentina. Proceso al genocidio*. Buenos Aires: Colihue.

Constantini, H. (1973). *Libro de Trelew*. Buenos Aires: Granica editor.

Duhalde, E. L. y Ortega Peña. (2015). Caso Verd. Nota I. Los nuevos métodos del sistema. *Nuevo Hombre* N° 5. Del 18 de julio al 24 de agosto de 1971. (14). Ed. Facsimilar TI Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Sartelli, E., Grenat, S. y López Rodríguez, R. (2009). El informe sobre Trelew. *Trelew el Informe*. (pp. 69-159). Buenos Aires: Razón y Revolución.

Foro de Buenos Aires por la vigencia de los Derechos Humanos. (Septiembre de 1972). *La verdad sobre los fusilamientos*. Mimeografiado.

Martínez, T. E. (1997). *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Planeta.

Redacción Chubut (14/5/2012). Masacre de Trelew: En Misiones siguen con interés la situación de Paccagnini. *El Chubut*. Recuperado de [Elchubut.com.ar/regionales/2012-5-14-masacre-de-trelew-en.misiones-siguen-con-interes-la-situacion-de-paccagnini](http://Elchubut.com.ar/regionales/2012-5-14-masacre-de-trelew-en.misiones-siguen-con-interes-la-situacion-de-paccagnini)

Urondo, F. (1973). *La Patria Fusilada*. Argentina: Ediciones de Crisis.

----- (2004). *La Patria Fusilada*. Buenos Aires: Tierra del Sur.

----- (1973). La verdad es la única realidad. *Crisis* N° 2, junio. Buenos Aires.

----- (1973). La patria fusilada testimonios de maría antonia berger, alberto miguel camps y ricardo rené haidar, sobrevivientes de trelew. *Crisis*, N° 4, 65-65, agosto. Buenos Aires.

## **Bibliografía**

Benielli, L. (2013). El asesinato de Arturo Mor Roig: entre las memorias sociales y la violencia revolucionaria. *XIV Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la facultad de filosofía y letras. Universidad nacional de Cuyo. Mendoza. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-010/832>

Benjamin, W. (1997). *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre historia*. Chile: Universidad ARCIS y LOM ediciones.



- Bullentini, A. (18 de septiembre de 2012). La voz de los sobrevivientes de Trelew. *Página/12*, 2000-2018. Recuperado de [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)
- (16 de octubre de 2012). La masacre tuvo su día de justicia 40 años después". *Página /12*, 2000-2018. Recuperado de [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)
- CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) (21 de octubre de 2020). Masacre de Trelew: nueva demanda contra Bravo en EEUU. *CELS. Memoria, verdad y justicia*. Recuperado de <https://www.cels.org.ar/web/2020/10/masacre-de-trelew-nueva-demanda-contra-bravo-en-eeuu/>
- (2 de Julio de 2022). Después de 50 años condenan en EEUU al ex marino Roberto Bravo por la masacre de Trelew. *CELS. Memoria, verdad y justicia*. Recuperado de <https://www.cels.org.ar/web/2022/07/despues-de-50-anos-condenan-en-eeuu-al-ex-marino-roberto-bravo-por-la-masacre-de-trelew/>
- Cheren, L. (1997). *La masacre de Trelew. 22 de agosto de 1972. Institucionalización del terrorismo de Estado*. Buenos Aires: Corregidor.
- Duhalde, C. M. (2014). Prólogo a la primera edición argentina. Una breve historia de la CADHU. *CADHU, Argentina: proceso al genocidio*. (pp. 5-26). Buenos Aires: Colihue.
- Escobar, P. (2018). Trelew, la fuga que fue masacre. De la memoria política a la política de la memoria. En A. Ciriza, F. Grasselli y L. Rodríguez Agüero (Org.) *Tiempos Disruptivos*. (pp. 203-224). Mendoza: EDIUNC.
- La Cámara de Casación confirmó las condenas y anuló las absoluciones en la causa por la Masacre de Trelew. (19-3-2014). *Telam*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201403/55905-revocaron-la-absolucion-a-un-jefe-militar-por-la-masacre-de-trelew.html>
- La renuncia de Héctor Cámpora – 13 de julio de 1973. *El Historiador*. Recuperado de [www.elhistoriador.com.ar](http://www.elhistoriador.com.ar)
- López Rodríguez, R. (2005). La batalla por los héroes. En E. Sartelli, S. Grenat y R. López Rodríguez. *Trelew el Informe*. (pp. 45-64). Buenos Aires: Razón y Revolución.
- Peña, F. y Vallina, C. (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyser*. Buenos Aires: De la Flor.

- Redondo, N. (2018). Política cultural de *Nuevo Hombre*. En N. Redondo (Ed.), *Genocidio y Sobrevivencia. Literatura de la revolución y resistencia a la barbarie. Argentina 1970-1980*. (pp. 19-91). Santa Rosa, La Pampa: Amerindia.
- (2018). Santoro y la poesía urgente. En N. Redondo (Ed.), *Genocidio y Sobrevivencia. Literatura de la revolución y resistencia a la barbarie. Argentina 1970-1980*. (pp. 95-151). Santa Rosa, La Pampa: Amerindia.
- (2021). La violencia represiva del dictador Lanusse: Verd, Palacio, Misetich y Maestre. Escritos en *Nuevo Hombre* de Eduardo Luis Duhalde y Rodolfo Ortega Peña. En N. Redondo (Ed.), *Visiones del pasado, recuerdos del porvenir. Imperialismo y cultura. Cultura e imperialismo*. (pp. 25-70). Santa Rosa, La Pampa: EdUNLPam, Colección Libros de Interés Regional.
- Sartelli, E., Grenat, S. y López Rodríguez, R. (2005). *Trelew el Informe*. Buenos Aires: Razón y Revolución.
- Velarde, J. (2001). Introducción. En G. Leibniz, *Monadología. Principios de filosofía*. (pp. 11-67) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zito-Lema, V. (Comp. y Ed.) (2015). *Trelew. Una ardiente memoria*. Buenos Aires: La Lllamarada.

## **La mutación y la regeneración como formas de la resistencia popular en la obra de Juan Diego Incardona**

Juan Ezequiel Rogna

Universidad Nacional de Córdoba

[jerogna@ffyh.unc.edu.ar](mailto:jerogna@ffyh.unc.edu.ar)

Palabras clave: Literatura argentina contemporánea, Juan Diego Incardona, mutación, regeneración.

Key words: Contemporary Argentine literature, Juan Diego Incardona, mutation, regeneration.

### **Resumen**

La ponencia propone una revisión crítica de la obra narrativa de Juan Diego Incardona (Villa Celina, 1971) a partir de dos nociones que modulan el carácter *monstruoso* del pueblo entendido como “sujeto transindividual” (Torres Roggero, 2014): la mutación y la regeneración. Por un lado, se abordan escenas de los relatos que conforman su saga celinense (*Villa Celina*, 2008; *El campito*, 2009; *Rock barrial*, 2010; *Las estrellas federales*, 2016; *La culpa fue de la noche*, 2020) con el objetivo de analizar la concepción incardoniana de la mutación en tanto forma de resistencia a las macropolíticas antipopulares desarrolladas por las micropolíticas resilientes. En este sentido, los modos de la mutación se producen fundamentalmente en los ecosistemas barriales y resultan una estrategia de supervivencia de los sujetos populares antes que el producto de su mera degradación. A la vez, algunos de sus últimos cuentos configuran una mutación de signo inverso encarnada en la figura de un narrador-protagonista “conurbano” que deviene “ciudadano”, según la terminología del propio autor.

Por otra parte, la poética de Incardona postula una relación análoga entre cuerpo y territorio como campos de disputa entre proyectos políticos antitéticos. Los cuerpos resultan entonces una metonimia de los ecosistemas barriales y estos, a su vez, la metonimia de un país “fundado en la fisura” de su “complejo mítico” (Pons, 2005). De allí que en sus relatos los efectos de la mutilación (de los cuerpos, de los espacios, de los proyectos políticos) corran el velo de lo familiar para descubrir extraños pliegues, al tiempo que producen un efecto monstruoso derivado de la propia realidad en sus vaivenes políticos. Sin embargo, a esta forma de la violencia se le opone la “regeneración” en tanto operación derivada de la resiliencia popular merced a la cual se genera un permanente retorno de aquello que estaba aparentemente perdido.

### **Abstract**

The presentation proposes a critical review of the narrative work of Juan Diego Incardona (Villa Celina, 1971) based on two notions that modulate the *monstrous* character of the people understood as a “transindividual subject” (Torres Roggero, 2014): mutation and regeneration. On the one hand, scenes from the stories that make up his “celinense” saga (*Villa Celina*, 2008; *El campito*, 2009; *Rock barrial*, 2010; *Las estrellas federales*, 2016; *La culpa fue de la noche*, 2020) with the objective of to analyze the Incardonian conception of mutation as a form of resistance to anti-popular macropolitics developed by

resilient micropolitics. In this sense, the modes of mutation occur fundamentally in neighborhood ecosystems and result in a survival strategy of popular subjects rather than the product of their mere degradation. At the same time, some of his latest tales configure a reverse sign mutation embodied in the figure of a “conurbano” narrator-protagonist who becomes a “citizen”, according to the author's own terminology.

On the other hand, Incardona's poetics postulates an analogous relationship between antithetical political projects. The bodies are then a metonymy of the neighborhood ecosystems and these, in turn the metonymy of a country “founded in the fissure” of its “mythical complex” (Pons, 2205).

Hence, in his stories, the effects of mutilation (of bodies, of spaces, of political projects) draw back the veil of the familiar to discover strange folds, at the same time that they produce a monstrous effect derived from reality itself in their stories' political ups and downs. However, this form of violence is opposed by “regeneration” as an operation derived from popular resilience thanks to which a permanent return of what was apparently lost is generated.

En la literatura argentina contemporánea podríamos distinguir, *grosso modo*, dos posiciones divergentes a la hora de configurar al monstruo popular. Por un lado, se observa un nutrido conjunto de textos que comprenden a lo monstruoso como un rasgo intrínseco de los sujetos populares, de modo que sus emergencias y reemergencias serían la puesta en acto de un mal ontológico, es decir, ahistórico. Esta línea detentó su momento de mayor productividad en los albores del peronismo, al generarse la “réplica literaria” (Avellaneda, 1983) que, participando de una red discursiva más amplia, configuró a los “cabecitas negras” como seres monstruosos manipulados por un líder igualmente monstruoso. Perón se convertía entonces en el sustantivo propio que condensaba ese mal ontológico de modo análogo a Juan Manuel de Rosas o Hipólito Yrigoyen en sus respectivos momentos, pero justamente esa intercambiabilidad de nombres obliteraba la posibilidad de considerar la particularidad de cada fenómeno histórico. Si cabe la comparación, sería la eclosión cíclica de una especie de “terror cósmico” equivalente al de los Mitos de Cthulhu de Howard Phillips Lovecraft; por este carril, el monstruo resulta pura corporalidad y refleja los miedos que yacen en las profundidades de la conciencia humana, de modo que no expresan, en última instancia, razones políticas, sociales, económicas o culturales. Parafraseando a Jorge Luis Borges, diríamos que responde a un gran “simulacro” concebido “como el reflejo de un sueño” que “el crédulo amor de los arrabales” acaba convirtiendo en “una crasa mitología” (1998, p. 26).

En contraste con este tipo de tratamiento, podemos identificar otro conjunto de textos que configuran al monstruo popular como una derivación (un *residuo*) de políticas económicas y modelos sociales concretos. Si bien esta línea se muestra especialmente vigorosa en obras de autores y autoras que comenzaron a publicar entre finales del siglo pasado y principios de este, también posee importantes antecedentes; entre ellos, la narrativa del Grupo Boedo, a esta altura centenaria. En ella, un determinado *statu quo* es el causante de la degradación de los sujetos populares, motivo por el cual sus emergencias y reemergencias no son la corporización de un mal ontológico sino la consecuencia directa de sociedades profundamente injustas. Son recientes casos paradigmáticos “el chico sucio” del relato homónimo o “la mujer del subte” de “Las cosas el cuento que perdimos en el fuego”, cuento que da nombre al libro de Mariana Enríquez publicado en 2016.

Frente a la disyuntiva anterior, la saga matancera de Juan Diego Incardona<sup>1</sup> se erige como una tercera posición. En un inicio, invierte el punto de vista instituido para fundar un principio de autoafirmación que permite narrarse desde el otro lado de la *frontera* física y simbólica representada por la Avenida General Paz. Desde esa perspectiva, el monstruo popular no es un *otro* sino un *nosotros* que está siendo en una región geocultural a caballo entre los imaginarios urbano y rural. Por ejemplo, en el cuento “Los monstruos” (incluido en *Rock barrial*) nos encontramos con una casa del Conurbano bonaerense situada al borde de los potreros y los campos. Juan Diego escucha por las noches los sonidos emitidos por los monstruos y los fantasmas que ingresan en su casa. Sin embargo, antes de dejar que la invadan, con el consejo de un tal Medina apaga su linternita y se deshace del escudo que le suponen las sábanas. Su acción remeda en sentido inverso la realizada por los protagonistas del relato “Casa tomada” de Julio Cortázar: no se trata aquí de la oligarquía expulsada de su hogar por la invasión de un *otro*, sino de un niño del Conurbano que, ante la presencia de esos *otros* que lo aterran, busca hacerles frente para advertir, finalmente, que es uno de ellos: “Todos los chicos de Villa Celina abrieron los ojos, y en ese momento, entre la General Paz y la Ricchieri, mientras los padres dormían, nosotros éramos hermanos de los fantasmas, éramos los monstruos, a la noche, caminando en los techos” (Incardona, 2010, p. 41).

---

<sup>1</sup> Saga conformada, al día de la fecha, por los libros *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009), *Rock barrial* (2010), *Las estrellas federales* (2016) y *La culpa fue de la noche* (2020).

Señalado lo anterior, debemos añadir que en los relatos de Incardona esta autoafirmación de la identidad popular se encuentra constantemente amenazada por una violencia proyectada sistemáticamente desde el centro del poder político y económico. Pero aunque esta dinámica aproxime su obra a la segunda línea esbozada en un inicio, su narrativa presenta una diferencia de primer orden, dado que el sujeto popular “transindividual” (Torres Roggero, 2014) que porta rasgos monstruosos deriva fundamentalmente de un proceso de mutación en tanto forma de resistencia a las macropolíticas antipopulares desarrolladas por micropolíticas resilientes. En este sentido, los modos de la mutación se producen como una estrategia de supervivencia de los sujetos populares antes que como el producto de su mera degradación. Así lo expone el mismo Incardona en “Fundación mítica de Villa Celina”, prefacio ensayístico de *Las estrellas federales* que lo muestra como exégeta de su propia obra: ante la falta de trabajo, el tornero “muta” en remisero, el patrón de la pyme en quiosquero, el obrero en cartonero (cfr. 2016, p. 16). En una de sus dimensiones, este proceso de mutación se manifiesta a través de los cuerpos populares; son, verbigracia, los enanos del barrio Domingo Mercante en esa constelación de Barrios Bustos que se alinea para combatir a las fuerzas de la oligarquía en *El campito*. Pero también lo hace en la propia naturaleza del Conurbano, dada la relación simbiótica entre esos cuerpos y el ecosistema que integran; ejemplo de ello son las plantas y los animales mutantes que Juan Diego y Carlitos el Ciruja se cruzan al atravesar los basurales en esa misma novela. La narrativa de Incardona apela, de este modo, a una suerte de “realismo mágico” que apunta a reforzar los efectos de las macropolíticas antipopulares en las micropolíticas resilientes: la flora y la fauna del sudoeste debieron “mutar” para sobrevivir a la contaminación del Riachuelo, del mismo modo en que lo hicieron los ecosistemas barriales durante los largos años de hegemonía neoliberal.

Por otra parte, la poética de Incardona postula una relación análoga entre cuerpo y territorio como campos de disputa entre proyectos políticos antitéticos. Los cuerpos resultan entonces una metonimia de los ecosistemas barriales y estos, a su vez, metonimia de un país “fundado en la fisura” de su “complejo mítico”<sup>2</sup> (Pons, 2005).

---

<sup>2</sup> En “El mito: un sueño colectivo”, capítulo introductorio a la compilación de ensayos titulada *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura* (2005), María Cristina Pons afirmaba que

Sus obras contienen, en este sentido, varios pasajes donde los procesos de mutación se manifiestan en el propio territorio. A modo de ejemplo, citamos un momento de “La culebrilla” (cuento incluido en *Villa Celina*) en el que Juan Diego se dirige con sus amigos a la casa de la curandera y se topan con “una calle en medio de la nada, rodeada de cañaverales” (2008, p. 25). Este cuadro incomprensible encuentra, sin embargo, una explicación en boca de Salvador, quien a su vez la remite a “Mariano, el que trabaja en la Municipalidad”: la calle “iba a unir varios barrios que estaban planificados para esta zona y que estarían divididos en circunscripciones y en secciones, igual que Ciudad Evita. (...) Cancelaron el proyecto con la Libertadora, así que estas calles quedaron abandonadas” (p. 25). En pasajes como este, los relatos de Incardona corren el velo de lo familiar para descubrir extraños pliegues; a la vez, señalan que esa extrañeza se deriva de la realidad y sus devenires. De allí que el realismo mimético se muestre como insuficiente -o al menos inapropiado- a la hora de representar las historias de un barrio que, a la vez, son las de un país escindido entre universos simbólicos y proyectos políticos antagónicos.

Como podemos observar, esta escisión no resulta inocua, sino que, por el contrario, motoriza la violencia que el centro ejerce sobre la periferia en su pretensión de eliminar el universo simbólico y el proyecto político populares. Esa violencia se manifiesta de diversos modos. En *El campito* es la contaminación medioambiental pero también “el Esperpento”, “una especie de Frankenstein” que los médicos forenses del Ejército hicieron “con pedazos de cadáveres”, un “arma biológica” creada por “los oligarcas” para atacar a los Barrios Bustos (2009, p. 53). En *Las estrellas federales* es la lluvia de ácido sulfúrico que deriva de las explosiones producidas en las fábricas abandonadas; es decir, no responde a motivos “naturales” sino a una premeditada política de desindustrialización. *Las estrellas...* se enlaza con la tradición literaria que ha tematizado el trabajo y la pérdida del trabajo para mostrarnos a un Juan Diego engrosando, a mediados de la década de 1990, las filas de jóvenes desocupados. En tales circunstancias, se topa con un cartel de “El circo de las mutaciones”. Juan Diego

---

el universo mítico de una cultura nos habla de una disposición básica existente en los grupos que provee un orden valorativo de aceptaciones y rechazos”, y agregaba que la Argentina constituye “un complejo mítico que habla de un país fundado en la fisura, polarizado desde sus orígenes, y que no ha llegado a articular una idea unitaria de qué tipo de nación se quiere construir o qué entendemos por nación (p. 20).

Siguiendo el planteo de Pons, podríamos decir que al constituirse sobre la antinomia civilización o barbarie, nuestra matriz de comprensión política y valoración estética estuvo (está) escindida entre dos proyectos antagónicos que demandaron (demandan) su mutua subalternización.

se presenta en el Circo y conoce al heteróclito conjunto de seres que lo integran. Junto con el Mano, Salvo “lidera” a esta compañía circense que, empujada por la crisis reinante, se encuentra en la encrucijada entre permanecer en el primer cordón del Conurbano o “meterse más adentro” para escapar de la “hecatombe” que se avecina desde la Capital (2016, pp. 42-43). En el tercer capítulo, la “hecatombe” se corporiza en esa lluvia de ácido sulfúrico que, *mutatis mutandis*, remite a la nevada mortal de *El Eternauta*, la historieta de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López que obra como intertexto ineludible. La lluvia ácida arrasa con todo lo conocido y, en su peregrinaje hacia Villa Celina, Juan Diego va experimentando lisérgicos saltos tempoespaciales, visiones oníricas y fugaces encuentros con figuras espectrales.

*Las estrellas federales* instauran, al igual que *El Eternauta*, un tiempo no-lineal en donde pasado y futuro se funden hasta confundirse. Desde esas coordenadas alteradas, parece negar lo afirmado en los anteriores relatos de la saga. En efecto, el ecosistema popular barrial que resistía contra viento y marea los embates de las políticas antipopulares aquí desaparece sin dejar rastros. La obra podría ser entendida entonces como la amplificación de aquel “realismo mágico” que apuntaba a registrar la colisión entre los dos universos que conforman el complejo mítico de nuestro país. A partir de esta comprensión, en el destino de Juan Diego y de su comunidad resuena no solo la kuscheana disolución constitutiva de ser, sino también los ecos del 2001, esa odisea de un espacio que fue -¿es?, ¿será?- la Argentina, al tiempo que deja flotando el interrogante sobre si es posible evitar un hecho aún no ocurrido.

Con *Las estrellas federales* la saga matancera parecía haber llegado efectivamente a su final. En *La cárcel del fin del mundo y otras historias*, el libro de relatos que Incardona publicó en 2019, Villa Celina brillaba por su ausencia incluso en los datos biográficos del autor, quien había modificado su lugar de nacimiento por “Buenos Aires” después de la primera edición de *Rock barrial*. Sin embargo, la aparición de *La culpa de la noche* (2020) supuso el resurgimiento de la saga con algunas líneas de continuidad a la vez que modulaciones y matices inéditos. En este sentido, la propia obra de Incardona pareció experimentar una dinámica complementaria a la mutación que aún no hemos tratado: la “regeneración” como operación derivada de la resiliencia popular merced a la cual se produce el retorno de aquello que estaba, en principio, perdido. Este proceso palingénésico, es decir, este renacimiento de un organismo vivo después de su muerte real o aparente resulta tematizado de diversos modos dentro del libro y se cifra en los verbos “vení” y “¡volvél!” que, de modo imperativo, se esgrimen



como mantra en el “Poema de Año Nuevo” que le da inicio. Este texto es, a la vez, una reescritura con leves modificaciones del “Poema de Navidad” incluido en *Amor bajo cero*, el único libro de poesía de Incardona editado en 2013. Esa palingenesia se observa también en “Nestornauta”, un breve relato fantástico que narra el resurgimiento de Néstor Kirchner desde la tierra, en plena Plaza de Mayo, durante su propio velorio. La incorporación de este cuento en *La culpa...*, además, remite de modo directo a una escena de *Las estrellas federales* donde Salvo, “el hombre regenerativo”, desaparece bajo la lluvia ácida, pero vuelve a aparecer en medio de la zozobra colectiva. En ambos casos, el júbilo ante la muerte y resurrección de la figura heroica se traduce en cánticos que reiteran el verbo “volver” ya no de modo imperativo, sino como la feliz constatación de un hecho: “¡Vuelve! / ¡Vuelve! / ¡Vuelve!” (2016, p. 66; 2020, p. 115).

Por otra parte, en lo que refiere a las nuevas modulaciones, algunos de sus últimos cuentos configuran una mutación encarnada en la figura de un narrador-protagonista “conurbano” que deviene “ciudadano” (adoptando la terminología empleada por el propio autor en “Tomacorriente”, *nouvelle* incluida en *Rock barrial*). Comparada con la mutación como estrategia de supervivencia de los sujetos populares, esta dinámica presenta un signo inverso en tanto resulta problematizada antes que reivindicada dentro del texto. Si bien también se corresponde con las estrategias de auto-referencialidad presentes en gran parte de la obra de Incardona, no remite a su pasado infantil o juvenil sino a su propia conversión en edad adulta. En consecuencia, esta mutación no se vincula con los cuentos emplazados en Villa Celina sino con los “interludios” que separan los diferentes capítulos del libro y que coinciden con su año de publicación y la situación de encierro derivada de la pandemia. La primera marca de distanciamiento respecto de este tipo de mutación está dada por la incorporación de una atípica ironía. En efecto, Incardona introduce por vez primera en estos pasajes aquel “tono socarrón” con el que Elsa Drucaroff (2011) identificó a los/as escritores/as de la llamada “nueva narrativa argentina”. A esto se añade la parodia de *El naufrago* (2000), película de Robert Zemeckis donde el personaje interpretado por Tom Hanks recala en una isla desierta y adopta como amigo a una pelota marca Wilson para sobrellevar su soledad. En diferentes diálogos, la pelota se burla de Juan Diego y lo acusa de haberse convertido en un “pequeño burgués” (2020, p. 53) y “en el señor Lanari del cuento ‘Cabecita negra’ de Rozenmacher” (p. 89). Ante la primera afrenta,

el personaje-narrador lo manda literalmente a la mierda y se reivindica “del Conurbano” (p. 53); ante la segunda, solo atina a acusar el golpe “donde más duele” (p. 89).

Para concluir con este repaso sobre las configuraciones de la mutación y la regeneración en la obra de Incardona nos detendremos en “Allí también las tinieblas”. Se trata de un cuento medular de *La culpa fue de la noche*. En principio, colabora con la organicidad de un libro que debe sus ejes vertebradores más al trabajo de edición que al de escritura, dadas las diversas procedencias, temáticas y tonos de los textos que lo componen. Pero sobre todo lo caracterizamos como “medular” porque entendemos que confluyen en él los procesos de mutación y regeneración a partir de las diferentes modulaciones que bosquejamos anteriormente. Empieza así:

Atrás había quedado la venta ambulante y ahora me había convertido en un muchacho de saco y corbata. Y la verdad es que no terminaba de acostumbrarme a la nueva rutina laboral. Siempre tenía sueño y falta de aire. Extrañaba caminar a cielo abierto por Plaza Francia, vender objetos maravillosos y disponer de mis tiempos como yo quisiera. Pero la calle estaba difícil, cada vez se vendía menos y pagar el alquiler con aquellos ingresos era casi imposible, así que debía resignarme y agradecer que tenía un trabajo más estable (p. 101).

Como vemos, el cuento explicita en primera persona la consumación de una mutación. Incardona ha abandonado su trabajo como vendedor ambulante y ha podido conseguir un puesto como oficinista. Sin embargo, este periplo no supone la satisfacción del protagonista sino la sensación de haber perdido algo valioso, más allá de lo material. Un día, atravesando la Plaza Roberto Arlt, llama su atención un palo borracho. Cierra los ojos y juega con la imaginación, “como cuando era chico” (Incardona, 2020, p. 102). Piensa que él también podría ser un vegetal, abraza el tronco del árbol y le explicita de modo jocosos la renuncia a su condición humana (p. 102). Después de decirse que está “muy loco” por tener “un amigo árbol”, se dirige al edificio donde está la oficina donde trabaja y “el señor Martínez” le nota una extraña protuberancia en el hombro derecho. Incardona experimenta entonces un “estado de plenitud y euforia” (p. 105); recuerda “los relatos de *Las metamorfosis* de Ovidio” pero se resiste a creer que se trata de la consumación de su deseo, es decir, que esté abandonando efectivamente su condición humana (p. 104). Se escabulle de la oficina, toma un taxi hasta su departamento y duerme una larga siesta para volver esa noche al microcentro y reencontrarse con “el palo borracho de la Plaza Roberto Arlt” (p. 109). Cuando llega, ve al árbol hermoso y florecido, y le habla: “-Amigo, necesito recuperar mi antigua

figura” (p. 111). Entonces cree entender de manera intuitiva las indicaciones del árbol: pese al frío se desnuda, lo vuelve a abrazar, siente escalofríos a la vez que un gran placer, apoya su cara contra el tronco y le dice: “-Soy Juan Diego, volví” (p. 111). El párrafo final narra, desde la primera persona y con maestría, la consumación de un nuevo proceso de mutación. El “Incardona” que hasta entonces había funcionado como apelativo deja lugar a un “Juan Diego” que se reencuentra consigo mismo al convertirse en el *otro*: “En ese árbol, en esa roca, en esa nube, yo, o alguien, flotaba” (p. 111).

“Allí también las tinieblas” podría concebirse como un relato acerca de la recuperación de una dimensión perdida, la vuelta al jardín del Edén, la restitución de las relaciones simbióticas entre el sujeto popular y el ecosistema que integra, la reposición del *axis mundi* en una sociedad carente de trascendencia. Desde esta perspectiva resuena inevitablemente y por contraste la escena que cierra el primer capítulo de *Los siete locos*, aquella en la que Erdosain se trepa a un árbol en su desesperado intento por ser “otro hombre”. Quizás el hecho de que la plaza donde habita el palo borracho se llame “Roberto Arlt” y que el narrador-protagonista lo califique como su escritor favorito sean pistas que inviten a trazar el paralelismo. Quizás eso que “flotaba” sobre el final del relato de Incardona pueda comprenderse desde las palabras vertidas por Erdosain en esa escena: “Por encima de toda nuestra miseria es necesario que flote una alegría, qué sé yo, algo más hermoso que el feo rostro humano, que la horrible verdad humana” (Arlt, 1995, p. 84). En el caso de Erdosain, treparse a la acacia será su último intento por recuperar una dimensión perdida antes de extraviarse definitivamente. En el caso de Juan Diego, la reafirmación del nombre propio junto con el verbo “volví” marcan la posibilidad de reencontrarse con uno mismo para que retorne una vez más aquello que, en principio, estaba perdido.

## **Bibliografía**

Arlt, R. (1995). *Los siete locos*. Losada.

Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología*. Sudamericana.

Borges, J. L. (1998). *El hacedor*. Alianza Editorial.

Cortázar, J. (1977). *Bestiario*. Editorial Sudamericana.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Emecé.

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.

- Incardona, J. D. (2008). *Villa Celina*. Grupo Editorial Norma.
- (2009). *El campito*. Sudamericana/Mondadori.
- (2010). *Rock barrial*. Grupo Editorial Norma.
- (2013). *Amor bajo cero*. Editorial Vox.
- (2016). *Las estrellas federales*. Interzona.
- (2020). *La culpa fue de la noche*. Ediciones Futurock.
- Oesterheld, H. G. y Solano López, F. (2004). *El Eternauta*. Clarín.
- Pons, C. y Soria, C. (Comps.) (2005). *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Beatriz Viterbo Editora.
- Torres Roggero, J. (2014). *Un santo populista*. Babel Editorial.

## **Sobrevivir a la violencia de género: denuncia y resistencias en “Las cosas que perdimos en el fuego”, *Por qué volvías cada verano* y *Cometierra***

Nataly Rojas

Universidad Nacional de General Sarmiento

rojasnnataly@gmail.com

Palabras clave: literatura contemporánea argentina, violencia de género, resistencia, denuncia

Key words: Argentine contemporary literature, gender violence, resistance, complaint

### **Resumen**

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enríquez, *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró, y *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, son tres textos que conforman el numeroso corpus de ficciones literarias argentinas contemporáneas sobre la violencia de género. A partir de su estudio, nos proponemos analizar cuál es la relación entre violencia de género y justicia en la narrativa reciente o, de modo más específico, de qué manera podemos leer en estas escrituras la denuncia de sobrevivientes a la violencia de género. El objetivo del trabajo, por lo tanto, será indagar en sus particulares formas de denuncia y en los modos de resistencia que cada uno de estos textos propone, procurando ofrecer respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué situaciones visibilizan estos relatos? ¿Qué voces hacen audibles? ¿Cómo narran la violencia contra las mujeres y a partir de qué estrategias formales intentan poner en palabras el dolor? ¿Qué formas de resistencia proponen ante la injusticia, la complicidad y la negación por parte del Estado y otros sectores de la sociedad?

Entre otros aportes de la crítica literaria feminista, en este trabajo consideraremos fundamentalmente las nociones de “feminista aguafiestas” y “escrituras de la urgencia”, de Sara Ahmed (2019) y Nora Domínguez (2019) respectivamente, los lineamientos de Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia...* (2003) y el concepto de “archivo hospitalario” de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué (2020).

### **Abstract**

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), by Mariana Enríquez, *Por qué volvías cada verano* (2018), by Belén López Peiró, and *Cometierra* (2019), by Dolores Reyes, are three texts that shape the large group of texts of contemporary Argentine literature fictions about gender violence. From their study, we propose to analyse what is the relationship between gender violence and justice in the recent narrative or, more specifically, in what ways we could read in these writings the denunciation of survivors of gender violence. The objective of this work, consequently, will be to investigate their particular forms of denunciation and the modes of resistance that each of these texts proposes, trying to offer answers to the following questions: What situations do these stories make visible? What voices make audible? How do they narrate violence against women and from what formal strategies do they try to put the pain into words? What forms of resistance do they propose in the face of injustice, complicity and denial by the State and other sectors of society?

Among other contributions from feminist literary criticism, in this study we consider, specially, the notions of “feminista aguafiestas” and “escrituras de la urgencia”, by Sara Ahmed (2019) and Nora Domínguez (2019) respectively, the guidelines of Rita Segato in *Los elementos estructurales de la violencia...* (2013) and the concept of “archivo hospitalario” by Mónica Szurmuk and Alejandro Virué (2020).

## Introducción

¿Es posible representar la violencia contra las mujeres? ¿Quién debe y quién puede llevar a cabo esa tarea? ¿A partir de qué recursos formales? Durante la última década, en la literatura argentina se observa una destacada producción de textos en los que, de diversas maneras, se manifiesta la tensión entre la literatura y la justicia, la ficción y el testimonio, la invención y lo real, para llamar la atención e intervenir en distintas cuestiones vinculadas con la violencia de género.

Dahiana Belfiori (1977), Selva Almada (1973), Belén López Peiró (1992), Camila Sosa Villada (1982), Gabriela Cabezón Cámara (1968) son sólo algunos de los nombres de un cuantioso listado de autoras argentinas de estas “escrituras de la urgencia” (Domínguez, 2018) que derivan, recogen -o incluso suman a la agenda- las demandas feministas actuales.

Las condiciones tanto de posibilidad como de surgimiento (y de la gran recepción) de estos textos están indudablemente ligadas a un contexto de profunda sensibilización por la violencia de género, lo que a su vez es consecuencia de, por un lado, la magnitud de los últimos movimientos de mujeres <sup>1</sup> y, por otro, la creciente (visibilización de la) violencia contra ellas -y otros cuerpos femeninos o feminizados-. Un texto que consideramos paradigmático dentro de este corpus en constante crecimiento es *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, una novela de no-ficción que no sólo visibiliza tres feminicidios impunes ocurridos en la década de los 80, sino que también traza una continuidad entre la violencia del pasado dictatorial y la violencia patriarcal en el contexto democrático, poniendo el foco en la responsabilidad del

---

<sup>1</sup> Entre los movimientos de mujeres más recientes en Argentina se destacan el Colectivo Ni Una Menos, creado en 2015, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito y el surgimiento de diversos Colectivos de mujeres. Asimismo, dentro de este contexto cabe destacar la progresiva institucionalización de sus luchas en nuestro país con, entre otras, las siguientes medidas: la modificación, en 2012, del artículo 80 del Código Penal cuando se incorporó la categoría de femicidio; la creación -por parte de la Corte Suprema de Justicia de la Nación- del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina (RNFJA); la sanción en el 2018 de la Ley “Brisa” y la Ley “Micaela”; la promulgación de Ley por el Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo, a comienzos del año 2021.

Estado y la sociedad. Almada sostiene que comenzó a escribir su libro “cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (2019, p. 182). De este modo, la autora “instala una zona imaginaria de justicia que busca a través del yo una identificación con las jóvenes muertas cuando es posible reconocer que el fantasma de este tipo de asesinatos puede involucrar a la joven misma que fue la narradora y a muchas otras” (Domínguez, 2018). Así, al tiempo que reconstruye la historia de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo para devolverles la voz en su testimonio colectivo, también reconstruye su propia experiencia como sobreviviente (Cabral, 2018).

“Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enríquez, *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró, y *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, son textos que también conforman el numeroso corpus de ficciones literarias sobre la violencia de género. A través de recursos formales sumamente diversos, de una particular relación entre la ficción y lo no-ficcional, los tres textos que analizaremos en este trabajo pueden ser leídos como relatos de sobrevivientes que testimonian la violencia contra las mujeres.

A partir del análisis de estos tres relatos, cabe preguntarnos cuál es la relación entre violencia de género y justicia en la narrativa reciente o, de modo más específico, de qué manera podemos leer en estas escrituras la denuncia de sobrevivientes a la violencia de género. Lo que nos proponemos es indagar en sus particulares formas de denuncia y en las formas de resistencia que cada uno de los textos propone, procurando ofrecer respuesta a las preguntas: ¿Qué situaciones visibilizan estos relatos? ¿Qué voces hacen audibles? ¿Cómo narran la violencia contra las mujeres y a partir de qué estrategias formales intentan poner en palabras el dolor? ¿Qué formas de resistencia proponen ante la injusticia, la complicidad y la negación por parte del Estado y otros sectores de la sociedad?

### **“Las cosas que perdimos en el fuego”. Complicidad entre mujeres y políticas de cuidado mutuo**

—*Las quemadas las hacen los hombres, chiquita.*

*Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras.*

*Pero no nos vamos a morir:*

*vamos a mostrar nuestras cicatrices*

(Enríquez, 2016, p. 147).

“Las cosas que perdimos en el fuego” es un cuento narrado en tercera persona que inicia con la descripción de una chica cuyo rostro y brazos están completamente desfigurados por una quemadura, quien recurrentemente se sube al subte y les cuenta a los pasajeros su historia personal, un relato de violencia machista. Mientras dormía, su marido le había echado alcohol en la cara y le había acercado el encendedor. Cuando ella estaba internada y nadie esperaba que sobreviviera, él dijo que se había quemado sola en medio de una pelea y, cuenta la joven, todos le creyeron. Luego aparecen otras, entre ellas Lucila, quemada y finalmente asesinada por su novio, y Lorena Pérez y su hija, también quemadas y asesinadas por el padre de familia, quienes a partir de sus femicidios desatan una “epidemia” de hogueras. Mujeres de toda la Argentina se congregan en una comunidad autodenominada “mujeres ardientes”, cuyo propósito es encender hogueras en distintas zonas del país para prender fuego sus cuerpos y -luego de ser atendidas en hospitales clandestinos-, exhibir sus cicatrices.

A través de la descripción de las condiciones en que algunas mujeres fueron asesinadas fundamentalmente por sus parejas en el interior de su hogar, y de las difíciles historias de vida de aquellas que fueron quemadas, pero lograron sobrevivir, el relato realiza varias denuncias. Denuncia a las familias de las víctimas y al resto de la sociedad civil, que por acción u omisión no acompañan correctamente a las víctimas, y ante la duda eligen creer en los relatos de los violentos. Denuncia fuertemente la complicidad del Estado y de sus aparatos encargados de asegurar justicia o cuidado, tanto por su intención de proteger a los hombres ante los casos de violencia, como por el acoso policial del que son víctimas aquellas mujeres que andan “solas” en la calle (es decir, sin la compañía de un hombre), dado que la policía está más interesada en desbaratar la comunidad de las mujeres que en cuidarlas de los violentos (y que, por otra parte, no logra hacer ni una cosa ni la otra): “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia. Eso no servía” (Enríquez, 2016, p. 145).

Así como Almada en *Chicas muertas* instala un tipo particular de resistencia a la violencia patriarcal, llenando vacíos en el archivo de esas mujeres que fueron víctimas de feminicidios impunes y olvidados, otorgándoles nombres y apellidos, reconstruyendo sus biografías, retomando las voces de sus familias y los futuros que



estas jóvenes soñaban tener, al tiempo que narra el momento de sus crímenes como parte de un entramado social amplio del que muchas otras, incluso la misma escritora, podrían ser víctimas (Domínguez, 2019), “Las cosas que perdimos en el fuego” ensaya, por su parte, otro tipo de resistencia. El relato propone la creación de una comunidad de mujeres caracterizada por la complicidad y el cuidado mutuo, que se apropia de una de las formas de violencia empleadas por los feministas, y la resemantiza. Las mujeres ardientes toman el alcohol y el encendedor creando algo nuevo: una comunidad que a través de sus cicatrices iguala a aquellas que fueron víctimas de sus parejas y a aquellas que no, pero que, como sostiene Almada, sólo por una cuestión de suerte. Las huellas del fuego, además, les permiten apropiarse de sus propios cuerpos, decidir sobre ellos y sus vidas (“Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices”, sostiene una de las participantes del grupo), e incluso detener otras formas de violencia patriarcal como la trata de mujeres:

Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también (Enríquez, p. 150).

Si, de acuerdo con Rita Segato (2003), la violencia de género no es algo que rompe con el orden social sino, por el contrario, el resultado de una lucha de poder que sostiene y reproduce el sistema, estas mujeres comprenden que no hay nada por dentro del orden social instituido que pueda o esté interesado en frenar la violencia de la que son víctimas. Por lo tanto, la solución que fundan implica quitarle al violento la posibilidad de herirlas o incluso matarlas para, a través de políticas del cuidado mutuo, ensayar nuevos mundos posibles. “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enríquez, p. 151), se pregunta la narradora del relato.

### ***Por qué volvías cada verano. La denuncia, la complicidad, la reparación***

*¿Cómo empezó? Tu vieja me dijo que a los trece, pero conviene que digamos a los once. Así es la ley, viste, hay que exagerar un poco, total los efectos son los mismos, ¿no?*

*¿Qué cambia un año más o un año menos? Si te violó igual.*

*Ah, no. Cierto que no te había violado. Entonces, ¿por qué estás acá? ¿Cómo era tu nombre? Ah, cierto. Fue casi una violación. Faltaron cinco para el peso. Qué cagada.*

*Hubiese sido mejor [...]*

(López Peiró, p. 21).

*Por qué volvías cada verano* es la primera novela de Belén López Peiró. Es el relato de los abusos sexuales que la autora padeció durante varios años de su adolescencia por parte de su tío, el comisario del pueblo de Santa Lucía, en el interior de la provincia de Buenos Aires, y de una multitud de intercambios entre la víctima y otros sujetos a partir de que ella decidió denunciar penalmente lo padecido.

Tratándose de un texto particularmente polifónico -en el que habla la víctima, su abogado, la Justicia, el fiscal, su madre, su padre, su hermano, el novio de la madre, su tía, su prima, otros parientes del pueblo, su novio, su psicóloga, los peritos y el acusado-, todas las voces que reaccionan de diversos modos ante el abuso:

permiten ver la trama de complicidades y silencios que hizo posible la violencia y su persistencia en el tiempo. Porque no se trató sólo del tío y de sus actos de abuso, sino también de quienes no vieron, no escucharon, no quisieron o no pudieron ver ni escuchar. También de quienes, tras saber, decidieron no creer en los hechos relatados por su autora para, en cambio, defender al tío abusador (Peller y Oberti, 2020, p. 9).

La exhibición de esta trama social de complicidades ofrece la posibilidad de problematizar la consideración de la violencia dentro de un esquema binario conformado por la víctima y el victimario, mostrando que se trata, en cambio, de una cuestión más amplia que engloba también a otros sujetos.

Caracterizado, entonces, por la fragmentación y la presencia de una segunda persona que aparece fundamentalmente para cuestionar (entre tantas cosas, por qué volvía cada verano a la casa donde la abusaban), el relato denuncia tanto la complicidad familiar o vincular como las falencias del aparato judicial, que obliga una y otra vez a revivir la violencia sufrida. El testimonio de López Peiró, “además de ser una denuncia del entramado homosocial violento, es la forma a través de la cual la mujer que padeció violencia puso en palabras su experiencia y la hizo pública” (op. cit.). La novela se constituye, a la vez, en la voz particular de la autora y en la voz de muchas otras que atravesaron situaciones similares. Asimismo, “al encontrar una escucha que legitima los sucesos acontecidos tiene un efecto reparador, que habilita al sujeto en la elaboración del trauma. La escritura así parece tener cierta fuerza reparatoria” (op. cit.).

Por medio de su denuncia, la autora se posiciona, a ojos de lxs otrxs, como lo que Sara Ahmed (2019) llama una “feminista aguafiestas”. Como afirma Ahmed, “cualquier desviación de los roles de género, entendidos en términos de que es preciso entrenar

a las mujeres para hacer felices a los hombres, constituye una desviación de la felicidad común” (p. 131). López Peiró, entonces, cuando expone la violencia que hay detrás de esos hechos que para otros eran motivo de alegría, les arruina la “felicidad” o, por lo menos, la comodidad de la complicidad o del silencio a -entre otros- sus familiares y, como consecuencia, es vista ella misma como el problema y la causa de infelicidad, por ejemplo, por su madre:

¿Qué te pensás? ¿qué sos la única víctima? [...] Todo lo que vos sentiste multiplicalo por dos. Así me siento yo. Y vos seguís creyéndote protagonista. Te pasa por no mirar a tu alrededor. ¿No ves? A vos no te importa, pero ahora en navidad vamos a ser sólo nosotros cuatro. Olvidate de los tablones enormes, del olor a cordero asado, de los brindis con sidra berreta (2018, p. 29).

Unida a su tío por una relación de afecto, la joven se reconoce como víctima, pero muestra, al mismo tiempo, su intención de situarse en otro lado. Son la denuncia penal y su escritura testimonial los movimientos que le permiten desprenderse del lugar socialmente asignado a las víctimas, e intentar, entre otras cosas, tener una pareja y sentir placer, sin culpa.

¿A quién quiero engañar? Siento culpa. Culpa por despertar y no ser la víctima que todos esperan. Culpa por elegir cojer después de que me cojieran. Culpa por querer mojarme, por desear muchos hombres, querer acabar cada día, por sonreírles en vez de sentir desprecio. Culpa por querer que se acabe el dolor. Por querer acabarle al dolor. Por querer acabar. Con esto (op. cit., p. 116).

### **Cometierra. La subversión de un tópico, las voces de las víctimas**

*Me dio pena. No sé si por ella, o por lo que le habían hecho a María, o por mi mamá, o por la Florencia, o por la novia del Walter, o por mí.*

*Lástima de todas juntas. Una tristeza enorme*  
(Reyes, p. 97).

*Cometierra* tiene como protagonista a una joven que, durante el entierro de su madre, se lleva un puñado de tierra a la boca y de esta manera descubre que posee el extraño don de experimentar visiones. La primera de estas la conduce a descubrir que su padre es un femicida y que su madre fue asesinada a golpes por él. Las futuras le van a permitir develar, entre otras verdades, en qué lugar estaba el cuerpo desnudo y sin vida de la seño Ana, dónde estaba enterrada una compañera de la escuela, qué ocurrió con María, que hacía días no se sabía nada de ella y la policía se había negado a buscarla.

Narrada en primera persona y conformada por 53 capítulos breves y fragmentarios, *Cometierra* es, paralelamente, la historia de una joven que tras el femicidio de su madre sufre el desmembramiento familiar y el abandono social, y el relato de numerosos abusos, desapariciones y asesinatos -especialmente de mujeres- que son presentados casi como eventos naturales en el conurbano bonaerense.

De modo análogo al análisis realizado con los textos anteriores, en esta novela nos interesa fundamentalmente indagar en, por un lado, qué denuncias lleva a cabo y de qué modo lo hace y, por otro, cuáles son las formas de resistencia que propone.

En *Cometierra*, de forma similar a la estrategia acumulativa de voces en la novela de López Peiró, asistimos a una multiplicidad de encuentros de la protagonista con familias desesperadas por la falta de un Estado que asista y una policía que actúe, que recurren a ella en busca de respuestas acerca de sus víctimas: quieren saber qué les pasó, qué les hicieron, cuánto sufrieron, dónde están sus cuerpos. Cometierra, abandonada por su padre, su tía y la intervención estatal, en reiteradas oportunidades se lleva una fracción de tierra a su boca y, cerrando los ojos, puede ver a las víctimas, escucharlas, e incluso sentir en su cuerpo el dolor de aquellas a quienes un femicida quitó la vida y cuyas muertes están y quedarán en la impunidad y el olvido.

La novela construye, de esta manera, el nombre, la vida, la familia, e incluso los detalles del asesinato o del estado del cuerpo sin vida de múltiples mujeres que, si bien son ficcionales, podrían representar la historia de víctimas reales de feminicidios y a sus sobrevivientes (como Melina Romero y Araceli Ramos, a quienes Reyes dedica su libro). *Cometierra* se puede pensar, así, como uno de los tantos relatos que recuperan la voz de las testigos “reales” del feminicidio<sup>2</sup>, tales como la seño Ana, violada y asesinada en un descampado. Estas voces, que sólo pueden ser escuchadas por medio del recurso de lo fantástico, exigen el don de Cometierra de las visiones y de sus sueños en los que habla con su maestra muerta (así como Almada incorpora en *Chicas muertas* a la vidente y el tarot para, también, escuchar lo que las jóvenes asesinadas tienen para decir)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben (2000) distingue, entre las víctimas de los campos de exterminio nazi, a aquellxs testigos íntegrxs -lxs “hundidxs”, que vivieron el horror de la violencia hasta su aniquilación-, de aquellxs que, sin ser lxs “verdaderxs” testigos, pueden hablar (parcialmente) de y por lxs primerxs.

<sup>3</sup> Es posible pensar estas voces de las mujeres asesinadas como parte de un “archivo hospitalario”, en términos de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué (2020). La literatura, según afirman, es particularmente “un archivo hospitalario donde albergan posibles vidas del pasado y también donde se alojan

Abellán Muñoz (2019), quien analiza y contextualiza la representación de las mujeres en el arte, sostiene que así como a la mujer en general se la asoció al alma, a la emoción, al sentimiento, a lo privado (en oposición al hombre, asociado al cuerpo, la materia, la razón, lo público), también se vinculó históricamente al cuerpo femenino con la naturaleza. El cuerpo de la mujer “ha sido tradicionalmente pensado, construido, representado por el imaginario patriarcal” (Ruíz Garrido, 2016, p. 128) y en ese movimiento de sujetar a la mujer a la naturaleza, el patriarcado ha reafirmado su poder por encima de ella. Tomando en cuenta estas cuestiones, Cometierra -es decir, la adolescente con el don de comer tierra y así ver y comunicarse con las víctimas- “nace” a partir de la violencia patriarcal: su identidad surge a partir de la violencia de su padre que termina con el feminicidio de su madre. Y Cometierra subvierte a esa identidad “dada” ofreciendo respuestas que el Estado no da, inaugurando una comunidad de ayuda a las víctimas y a sus sobrevivientes, del mismo modo que Dolores Reyes subvierte la tradición artística y específicamente literaria que une a la mujer a la naturaleza para, de esa manera, denunciar en su novela la violencia machista y darle voz a las víctimas.

Situada la acción en un lugar donde predomina el descuido y el abandono, a través de *Cometierra* aparece el cuidado de la tierra y, a partir de esta, de lxs otrxs. Con el femicidio de su madre surge un nuevo sujeto que tiene la posibilidad de conocer a otrxs de un modo distinto, y con lo que conoce, actúa, tratando de cambiar la realidad<sup>4</sup>.

Después me busqué en el espejo. Encontré lo que sabía: “Soy como ella —me dije—. Sé su nombre y que está viva. Quiero encontrarla. Yo me parezco a María. En los labios, en el pelo, en el color de mi piel está la tierra y está ella: unos ojos que son, para mí, un puntazo en la carne. No voy a dejarla que quede ahí, viva y abandonada entre sombras” (Reyes, p. 75).

---

experiencias a las que podemos revitalizar, oxigenar y darles vida otra vez” (p. 68). Las ficciones escritas por mujeres se conformaron como “un espacio que cobijó históricamente lo que no se podía decir (por censura o por normas de la época) y también lo que todavía no se podía pensar. Es un espacio textual donde se instalan las inquietudes que aún no pueden nombrarse” (op. cit.). A través del procedimiento de lo fantástico, tanto Almada como Reyes recuperan las voces de las víctimas de feminicidios, voces no archivadas, “in-archivables” (Peller, Oberti, 2020) por fuera de los recursos que ofrece la ficción.

<sup>4</sup> Cabe destacar, por otra parte, que *Cometierra*, en tanto tiene como protagonista a una joven que es hija de una mujer víctima de femicidio, puede ser pensada dentro de un corpus de textos -aún en crecimiento- de hijxs -ficionales, como en este caso, o reales como Jorge Barón Biza en *El desierto y su semilla* (1998)- que testimonian sobre el femicidio de sus madres (Kreplak, 2019).

## Conclusiones

Nos hemos propuesto analizar tres textos literarios, como ejemplos de un corpus mucho más grande, que denuncian la violencia contra la mujer al tiempo que proponen alguna forma de resistencia a esta. Si bien cada uno de los relatos elige historias y recursos formales muy diversos, observamos que los tres permiten desarmar el binomio víctima-victimario, incluyendo en esa dinámica a otros actores que, de diversos modos, sostienen, legitiman o posibilitan las relaciones de poder: desde el Estado como sus organismos encargados de impartir justicia o la policía, a las propias familias. Asimismo, en cuanto a las formas de resistencia que inauguran, mientras López Peiró intenta salir del lugar socialmente asignado a la víctima y decide, en cambio, romper con las estructuras (entre ellas, la familiar) que posibilitaron los abusos que sufrió y contar todo, “Las cosas que perdimos en el fuego” inaugura posibles comuniones entre las mujeres que toman y resemantizan, dando vuelta, formas típicas de violencia machista y, por otra parte, *Cometierra*, a través de sus recursos formales, subvierte el tópico que une a la mujer con la naturaleza, para ofrecer escucha y voz a aquellas “memorias subterráneas” (Pollak, 2006) que, de otro modo, permanecerían en el silencio.

Es posible pensar al cuento de Enríquez y las novelas de López Peiró y Reyes (tanto como a *Chicas muertas* y tantos otros tantos textos contemporáneos de escritoras argentinas), como parte de un “archivo hospitalario” (Szurmuk, Virué, 2020) en tanto que -en un movimiento que va entre la ficción y lo real- recuperan las historias y las voces de distintas mujeres asesinadas.

Estos textos, por último, llevan a cabo la tarea de “aguar la fiesta”, parafraseando a Sara Ahmed (2019). Evidencian las distintas formas de violencia de género, desde las más sutiles hasta las más extremas, que permanecían ocultas o que, incluso, habían llegado a ser vinculadas con cierta idea de felicidad y posibilitan, de este modo, imaginar otros mundos posibles.

## Bibliografía

Abellán Muñoz, R. (2019). Desbordar el territorio. Vinculaciones identitarias y conexiones culturales entre la mujer y la naturaleza. *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*, 7 (2). Recuperado de <https://i2.ua.es/article/view/14942>

- Agamben, G. (2000). El musulmán. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. (Trad. Cuspiner Antonio). España: Pre-textos.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Cabral, M. (2018). *Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. *Orbis Tertius*, 23 (28). Recuperado de <https://doi.org/10.24215/18517811e094>
- Domínguez, N. (2019). Escrituras de la urgencia. Otra vuelta sobre arte, política y feminismo. *Gualichos* (1). Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/gualichos/article/view/3317/2180>
- Enríquez, M. (2016) "Las cosas que perdimos en el fuego", en *Las cosas que perdimos en el fuego*.
- Kreplak, I. (2019). Femicidios en la literatura argentina: las voces de lxs hijxs. En *Actas y Comunicaciones UNGS de las IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos*, UNGS.
- López Peiró, B. (2018). *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires: Madreselva.
- Peller, M. y Oberti, A. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad. *Revista Estudios Feministas*, 28 (2). Recuperado de <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272442>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, el silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: La Margen.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sigilo, 2020.
- Ruiz Garrido, B. (2016). Mujeres y árboles. Asimilaciones naturales y autorrepresentaciones feministas. *Asparkia. Investigació Feminista*, 29 (9), 127-144. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.6035/asparkia.2016.29.9>
- Segato, R. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Szurmuk, M. y Virué, A. (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. En *El taco en la brea*, 1 (11), 67-77. Recuperado de <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9154>

**CUERPOS, ARTE Y MEMORIA: Genealogías  
traumáticas en las tramas del pasado**



## **Malvinas: un territorio al que la literatura vuelve**

Silvina Beatriz Barroso

Universidad Nacional de Río Cuarto

[silvina\\_barroso@hotmail.com](mailto:silvina_barroso@hotmail.com)

Palabras clave: literatura, Malvinas, serie, matriz antiépica

Key words: literature, Malvinas, series, anti-epic matrix

### **Resumen**

Malvinas duele. Duele porque conviven, en su comprensión, la guerra desde todos los puntos de vista infame y los testimonios de los soldados excombatientes que sostienen y reclaman el estatuto de gesta heroica. En ese contradictorio lugar del sentir y su intelectualización se instala la literatura sobre Malvinas y la propuesta de este trabajo.

En Malvinas conviven: la guerra sucia y la guerra limpia, la construcción de los soldados como héroes y con como víctimas, los conscriptos y los oficiales y suboficiales en la misma categorización de excombatientes, muchos de ellos participantes de tareas en centros de detención clandestinos; los valores patrióticos tradicionales: honor, soberanía, orgullo como motivación para la guerra y como estrategia sucia de despertar adhesiones del régimen. Una sociedad civil que debe procesar sus culpas y/o responsabilidades, sus acciones u omisiones, entre otras. En ese nudo de contradicciones y sentidos irreconciliables se instala la literatura de Malvinas, en esos intersticios explora esos discursos, los desarticula, enfrenta y desdibuja. Estas contradicciones en las que se inscribe la literatura sobre Malvinas, dan forma a una serie en la que podemos leer algunas continuidades o recurrencias en su abordaje como una matriz antiépica.

Malvinas es esta incomodidad, este lugar de tensiones y contradicciones irresolubles al que la literatura vuelve; desde *Los Pichiciegos* (Fogwill, 1983) y *Cuerpo a tierra* (Firpo, 1983) a *Ovejas* (Ávila, 2021).

### **Abstract**

Malvinas hurts. It hurts because, to understand it, you have to consider contradictions: the infamous war and the testimonies of ex-combatants who claim the status of a heroic deed. In that contradictory place of feeling and its intellectualization, the literature on Malvinas and the proposal of this work are installed. In the Malvinas they coexist: the dirty war and the clean war, the construction of soldiers as heroes and as victims, conscripts and officers in the same categorization as ex-combatants, many of them participating in tasks in clandestine detention centers; traditional patriotic values: honor, sovereignty, pride as a motivation for war and as a dirty strategy to arouse support from the regime. A civil society that must review its responsibility, its actions or omissions, among others. Malvinas literature is based on that knot of contradictions and irreconcilable meanings, in those interstices it explores those discourses, dismantles them, confronts them and blurs them. These contradictions in which the literature on Malvinas is inscribed, give shape to a series in which we can read some continuities or recurrences in its approach as an anti-epic matrix.

Malvinas is this discomfort, this place of irresolvable tensions and contradictions to which literature returns; from *Los Pichiciegos* (Fogwill, 1983) and *Cuerpo a tierra* (Firpo, 1983) to *Ovejas* (Ávila, 2021).

## **Introducción**

En *Shakespeare en Malvinas*, Carlos Gamerro (2018) propone que lo que nos pasa a los argentinos con Malvinas es más parecido a las enfermedades del amor que a las manipulaciones de la política y de la prensa. Con esta sugerente expresión invita a revisar la forma que la sociedad argentina interpreta Malvinas. Hay algo de esa pulsión, de ese diálogo, esa convivencia entre la afectividad y la intelección en la literatura de/sobre Malvinas. Para la comprensión de Malvinas, para su intelección histórica, política y académica, las emociones y los afectos son un elemento fundamental; no tenerlos en cuenta a la hora de “leer” y explicar Malvinas en la cultura nacional implica desatender uno de los aspectos centrales de la construcción de sentidos sobre la guerra, las islas, la causa.

Malvinas duele. Duele porque conviven en su comprensión antagonismos difíciles de conciliar: la guerra, desde todos los puntos de vista infame, y los testimonios de los soldados excombatientes que sostienen, y reclaman para ella, el estatuto de gesta heroica. En ese contradictorio y complementario lugar del sentir y su intelectualización se instala la literatura sobre Malvinas y la propuesta de este trabajo. Investigar Malvinas, y los sentidos que la literatura propone, implica esta doble operación crítica: leer la política y la historia desde los afectos y los afectos desde la política, y desde esa lectura hacer memoria.

Malvinas se inscribe en el cuerpo de los argentinos, individual y socialmente. En el cuerpo del excombatiente, el conscripto, del caído en combate, de sus familiares, amigos, contemporáneos, de su descendencia; de los testigos, de los que la vivieron y de los que se la contaron/enseñaron/legaron; Malvinas es cuerpo en la vida social argentina y, en tanto cuerpo, la experiencia sensible y sentida se comprende desde los afectos articulada a la intelección de esa experiencia en un continuum con el terrorismo de estado. También en esa tensión epistemológica entre la ética política de la denuncia y las emociones/proyecciones heroicas de los sujetos leemos la literatura sobre Malvinas.

Malvinas es una incomodidad intelectual, “es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse, pero la literatura sí” (Vitullo, 2012, p. 16). En ese incómodo lugar de tensiones y contradicciones irresolubles para la

explicación y comprensión de Malvinas conviven: la guerra sucia y la guerra limpia (Rozitchener<sup>1</sup>, 2005; Guber<sup>2</sup>, 2001), la construcción de los soldados como héroes y como pobres víctimas inocentes (Kon, 1983; Esteban, 2012)<sup>3</sup>, los soldados conscriptos (civiles) y los oficiales y suboficiales que reclaman la misma categorización de excombatientes -muchos de ellos participantes de la ESMA, Famaillá, y otros centros de detención clandestinos- (Alonso, 2017)<sup>4</sup>; en Malvinas se condensan los valores patrióticos tradicionales: honor, soberanía, orgullo como motivación para la guerra con la estrategia sucia usada por el régimen para despertar adhesiones; coexiste el sentir que fue una guerra innecesaria, imposible, espuria con la repetida frase de los soldados excombatientes “que lo volverían a hacer” junto a la narración testimonial de los mismos soldados que da cuenta de las condiciones de abandono y desidia, cuando no maltrato y tortura, a los que fueron sometidos.

En ese nudo de contradicciones y sentidos irreconciliables se instala la literatura de Malvinas, desde *Los Pichiciegos* (Fogwill, 1983) y *Cuerpo a tierra* (Firpo, 1983) a *Ovejas* (Ávila, 2021)<sup>5</sup>, en esos intersticios explora los discursos

---

<sup>1</sup> Una referencia obligada para leer la significación dual y polémica de la guerra de Malvinas en tanto en su construcción política discursiva se tensiona un nacionalismo territorialista con la maquinaria de terror que esgrime el mismo estado que sostiene el reclamo por las armas de la soberanía sobre las islas. El texto de Rozitchener, escrito como respuesta a los intelectuales de izquierda que desde el exilio apoyan la guerra, en el mismo momento en que la guerra se desarrolla, esgrime en soledad un posicionamiento que en 1982 es más que polémico, casi traidor, desear la derrota de las FFAA argentinas como triunfo popular.

<sup>2</sup> La Antropóloga Rosana Guber ha estudiado Malvinas articulando los sentidos que la sociedad argentina le ha otorgado a partir de las contradicciones en las interpretaciones de la causa nacional y la guerra.

<sup>3</sup> La obra de Kon se configura como relato fundacional de sentidos asociados a la construcción de los soldados conscriptos argentinos de la guerra de Malvinas como los chicos de la guerra, héroes y víctimas. Posteriormente, el texto de Esteban reafirma el lugar de víctimas de los conscriptos en la guerra consolidando una matriz significativa para la comprensión nacional sobre los excombatientes.

<sup>4</sup> En una entrevista con la revista AUNO (2012) Ernesto Alonso (miembro de Centro de ExCombatientes de las Islas Malvinas -CECIM-) señala que entre los combatientes en Malvinas estuvieron también represores comprobados: Alfredo Astiz, Pedro Giachino, Mario Benjamín Menéndez, Julio César Binotti, Horacio Losito, Aldo Rico y Mohamet Alí Seineldín (los últimos dos participaron de los levantamientos “carapintadas” de 1987, 1988 y 1990). Y es contundente al afirmar que “a las Malvinas no fue un ejército ‘Sanmartiniano’, fueron los mismos que torturaban y mataban en el continente (...) No se puede ser héroe en la guerra si se cometieron estos actos.” Concluye que represores o carapintadas mantienen una contradicción: la de que “habiendo sido instruidos para defender la Nación, hayan torturado y matado a ciudadanos y/o atentado contra los gobiernos elegidos por la voluntad popular.”

<sup>5</sup> En estos 40 años de posguerra, se han escrito y publicado sostenidamente cuentos, novelas, relatos testimoniales, obras dramáticas, poesías sobre Malvinas con momentos de mesetas y otros de gran

nacionalistas/triunfalistas junto a los discursos del lamento, los desarticula, enfrenta y desdibuja. Estas contradicciones en las que se inscribe la literatura sobre Malvinas, dan forma a una serie en la que podemos leer algunas continuidades o recurrencias: 1) la guerra no puede narrarse en clave épica, 2) el deslinde entre el soldado conscripto excombatiente y el resto de los ex combatientes de rango militar, 3) la continuidad entre la lógica y el discurso militar de la Argentina del proceso, del estado terrorista, de detenciones ilegales de personas, tortura, robo de bebés con la guerra de Malvinas, 4) el rol de los medios de comunicación en la construcción de sentido de realidad y 5) el papel desempeñado por la sociedad civil en la guerra y posguerra, como las más notables.

En esta instancia proponemos leer la “serie de literatura sobre Malvinas” conformada por un cuerpo de novelas, cuentos, poesía que aborda la construcción de sentidos en relación con Malvinas en tanto guerra. No se trata del abordaje denso de un corpus específico, sino el trazado de ejes de sentidos transversales que se pueden leer en una importante cantidad de narraciones, poemarios, dramas, al que denominamos “serie de Malvinas”.

En esta instancia, y antes de abordar críticamente las líneas de trabajo que se proponen para la serie, se hace necesario precisar el deslinde metodológico para la propuesta crítica. Insistimos en que no nos referimos a un corpus sobre Malvinas. Si bien podemos construir uno o más corpus temáticos o críticos, en este estudio nos resulta pertinente la noción de “serie”.

Nos interesa la noción de serie por las posibilidades extensivas y su carácter provisorio. La serie se extiende hacia atrás y adelante, se encuentran textos viejos que abordan alguna arista de Malvinas y se incorporan nuevos. La serie en su extensión es provisorio, siempre aparecen nuevas obras que ingresan a la discusión crítica para proponer una nueva arista que pone a dialogar esta serie literaria sobre Malvinas con otras. No incorporamos a la discusión los formalistas rusos (Tinianov, por ejemplo), sino las nociones más simples y operacionalizables del concepto que nos permiten trabajar con varios corpus dentro de la serie; es decir hacer recortes, definir por campos de problemas estéticos, de tonos, de temas, de géneros en una serie siempre abierta y contingente.

---

productividad, como por ejemplo 2012 donde las condiciones de remalvinización política dieron lugar a una importante producción y circulación de obras literarias.

## **I- Consideraciones sobre la serie “Literatura sobre Malvinas”. Cuatro ejes para configurar la matriz narrativa**

En relación con esta serie literaria argentina que aborda la narración de Malvinas, hemos identificado algunas matrices o líneas centrales que recorren las propuestas y de las que recortamos cuatro que resultan fundamentales para abordar la serie sobre Malvinas y los efectos de sentidos que proponen en términos políticos y culturales:

1. La guerra de Malvinas no puede narrarse en clave épica, es imposible narrar Malvinas desde el género tradicional para narrar las guerras (Kohan, 1999; Chiaretta y Filippi, 2014). En las narraciones sobre Malvinas, dicha matriz antiépica toma diferentes formas que asumen la construcción de la distancia crítica a través de la parodia o la farsa; el uso de un registro hiperdescriptivo, casi en tensión con el vértigo de la acción de un relato épico; las memorias íntimas de excombatientes, familiares, diferentes agentes con distintos grados de involucramiento antes, durante o después del conflicto o las escenas de escrituras que tematizan las (im)posibilidades de contar la guerra, de escribirla. Muchas veces la parodia se deja leer en la interpelación de discursos hegemónicos triunfalistas; en las torsiones de los nudos tradicionalmente asociados al conflicto bélico y sus consecuencias diplomáticas o en la distopía del triunfo argentino (Barroso, Asquineyer y Giacobone, 2022), por nombrar algunas opciones estéticas que adopta la narración en tensión con la épica tradicional.

2. Otro de los rasgos de la escritura en la serie Malvinas es el deslinde entre el soldado conscripto excombatiente y el resto de los ex combatientes de rango militar (oficiales o suboficiales); también del soldado profesional asalariado por la corona británica. La narrativa sobre Malvinas insiste en este deslinde, en esta marcación en la construcción de los personajes de la guerra como una de las obsesiones de la cultura nacional en relación con Malvinas, y también de su literatura. La construcción que separa al soldado conscripto del militar también ahonda en la construcción del soldado como antihéroe, tensionando el sentido tradicional de la heroicidad y construyendo un heroísmo profundamente humano. Así como la matriz épica es una imposibilidad para narrar Malvinas, la construcción del héroe clásico también lo es.

3. Otro rasgo es el que instala la continuidad entre la lógica y el discurso militar de la Argentina del proceso, del estado terrorista, de detenciones ilegales de personas, tortura, robo de bebés, con la guerra de Malvinas. Y el rol de los medios y de la sociedad civil.

4. Las escenas de escritura aparecen como otro rasgo de la serie literaria. Se tematiza la escritura y sus imposibilidades, las luchas por la construcción del sentido, por narrar la guerra se repite en la serie como una marca fundacional.

En esta instancia nos abocaremos al abordaje de los puntos 2 y 3 en algunos de los textos de la serie, aunque presentaremos un conciso recorrido por algunas las líneas centrales en la lectura de la serie de Malvinas.

## **II- Textos fundacionales para narrar Malvinas y para leer Malvinas**

La crítica identifica en *Los pichiciegos* de R. Fogwill (1983) la matriz fundacional para abordar la literatura de Malvinas. En nuestra investigación, identificamos dos textos fundacionales, que casi contemporáneos a la guerra proponen dos matrices para narrarla y desde dichas propuestas se desplegaría el potencial crítico de la literatura de Malvinas y fundarían su continuidad.

*Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill y *Cuerpo a tierra* de Norberto Firpo ambas publicadas en 1983.

Paradójicamente, *Cuerpo a Tierra* no narra la guerra sino las desventuras de un periodista, hermano de un desaparecido en 1975, que desde el día que comienza la guerra, la interpreta en continuidad con la lógica propia del estado terrorista. La novela marca un contínuum con la maquinaria de exterminio y de censura de la época oscura. La novela comienza el 02 de abril de 1982, justamente con el comunicado de Galtieri informando a la población que Argentina ha recuperado las islas Malvinas. en ese momento nodal de la historia nacional se fundan las (im)posibilidades del relato para la novela.

En *Cuerpo a tierra* conviven los comunicados de Galtieri, las decisiones editoriales sobre lo publicable en relación a la guerra, las operaciones de los servicios, el clima de miedo, silenciamiento y persecución mientras, en Bs. As., la vida continúa: cafés, cenas, idas a bailar, partidos de fútbol, música, seducciones, chismes. El país está en guerra interna y externa, mientras el personaje intenta eludir las preguntas sobre el tema que parece concentrar el interés de todos quienes lo rodean: ¿por qué se divorció de su esposa?

Los acontecimientos en la escena política son percibidos por el periodista/escritor en toda su crudeza y aberración y a nadie parece interesarle, todos evaden el tema, nadie quiere saber ni pensar que la Argentina y el mundo “se están caminando indiscutiblemente a un holocausto”. Ni el medio gráfico en el que trabaja, ni el cura

que lo ayuda a saber sobre el paradero de su hermano y su cuñada, ambos desaparecidos, ni sus amigos. Mientras, decide escribir una novela que abordará acontecimientos políticos entre 1977 y 1979 “para narrar una Argentina que nunca había vivido éxtasis de triunfalismo y de desolación tan grandes y al mismo tiempo”. El “no te metas” del argentino parece sólo aplicable a las acciones terroristas del estado porque todos se “meten” en la vida privada del personaje. Así se configura una idiosincrasia nacional que funda uno de los nudos centrales de la reflexión social: el rol desempeñado por la sociedad civil durante la época oscura de Argentina.

A partir de la estrategia de construcción del personaje periodista y novelista, se superponen en la novela múltiples discursos sobre investigaciones de periodistas internacionales, suyas propias, artículos de otras publicaciones, discursos radiofónicos, análisis políticos con otros colegas, trabajo de archivo, noticias triunfalistas del teatro de operaciones y derrotistas de medios internacionales escuchados clandestinamente; la novela es un collage (o una sinfonía macabra como denomina a su novela el personaje) de hechos, mitos, trascendidos, interpretaciones sobre la guerra en las islas del atlántico sur en continuidad con la guerra sucia del estado golpista en el continente.

En una sociedad marcada por un machismo feroz que incide en la vida cotidiana de las personas y en los dispositivos que administran sentidos culturales, entre ellos, los de la guerra transcurre esta novela. Machismo, dictadura, guerra serían ejes que articulan las formas de vida de la Argentina en el 82.

La novela cruza: una historia de violencia machista, en la que el propio personaje principal es el verdugo, con su propia historia como víctima de una sesión de tortura por parte de los servicios por buscar a su hermano y recopilar documentación para escribir una novela. La misma víctima de tortura por buscar a su hermano es victimaria de una sesión violenta de visos similares a los de los servicios que tiene como destinataria a la mujer con la que su esposa tuvo una historia amorosa. La violencia es clave en esta novela. Es el eje desde el que leer la sociedad argentina en los 80 no sólo en el ámbito de lo político, sino fundamentalmente como clave de organización de los vínculos cotidianos.

El tono es serio, las escenas son dramáticas, las personas cínicas, demasiadas cosas juntas, la tragedia y la vida que continúa haciendo como si nada. Pone en el centro de la escena política la imposibilidad de un discurso consolatorio para la sociedad civil de que la guerra fue un asunto de los militares.

La novela puede describirse como una aglomeración de datos y de voces, aparecen en el escenario de Buenos Aires en tiempos de guerra: la visita del papa, el mundial, la poesía, el amor, la guerra, los comunicados, la censura, el triunfalismo, todo junto, caótico, inexplicable, imposible de narrar y de comprender; lo que parece ser el sino de la Argentina en el 82 y en el presente.

La obra, como dispositivo significativo, para decirnos que en 1983 (año de publicación de *Cuerpo a Tierra*) había que decirlo todo y todo junto. Ese parece ser el esquema narrativo de esta novela. O, hace un listado, un repositorio de las temáticas que la sociedad argentina y su literatura deberán abordar en el futuro para comprenderse, leerse para no quedar atrapados en un estado continuo de desolación como el que vive el personaje.

Desde la primera persona crispada, desencajada se narra la violencia y el sinsentido, el cinismo, el miedo, el dolor, la incompreensión que apenas se asoman a la superficie de la novela y se tapan con otros sentires y sentidos. Es en esa estrategia donde podemos leer lo apabullante de una realidad política incomprensible para ser narrada y más para ser vivida. Cada página de la novela es una escena nueva y terrible de la vida cotidiana de las personas y de la vida política de la argentina del 75 al 82. Fechas que enmarcan los acontecimientos que la novela articula en el intento que hace el personaje de comprender su presente.

En retrospectiva narra la desaparición de su hermano, la participación de su madre en las rondas de madres de la plaza, los desesperados y clandestinos encuentros para averiguar el paradero de su hermano y cuñada y, en el presente de la narración, su interpretación de la guerra, su propio secuestro tortura y liberación.

En tanto narrativa fundacional, esta novela establece una clave de lectura: la interrelación necesaria entre Malvinas y dictadura, el eje es la violencia no en el campo de batalla, sino las micro-violencias naturalizadas que enmarcan la violencia política mientras la sociedad civil no puede hacerse cargo ni de la guerra sucia ni de la limpia y prefiere hablar e interesarse por los chismes del matrimonio.

*Los pichiciegos* (1983) instala la escena de escritura, también, de un libro; probablemente una novela que recupera el testimonio de un pichi, Quiquito, el único sobreviviente de la pichicera, con un entrevistador -Fogwill en la propia alusión a *Música Japonesa*, libro de cuentos del autor- que registra, con su grabador y anota; que no se propone comprender, según el propio registro de Quiquito, sino saber.



Se cuenta, se anota y se escribe la vida en la pichicera (un reducto subterráneo para sobrevivir aguantando, para desertar esperando) durante los días que duró la guerra en Malvinas. En ese registro testimonial el sinsentido de la guerra y el antihéroe, en la propia voz del soldado, son los núcleos de condensación de la experiencia de esta guerra y parecería marcar una matriz para narrar la guerra que desde el mismo tiempo histórico de los acontecimientos se opone a la construcción tradicional militarista patriótica del discurso nacional escolar mediático sobre Malvinas, la guerra y la patria (que parecerían desde 1982 ser indisolubles).

Dos novelas, *Los pichiciegos* (1983) y *Cuerpo a tierra* (1983) que marcarían la literatura sobre Malvinas: el sinsentido de la guerra, la desarticulación de la retórica que definió el estado argentino para construir la explicación y el justificativo de la guerra de Malvinas, discurso que intentó fundarse en el paradigma retórico y poético de la guerra independentista: el destino heroico, la inquebrantable voluntad de soberanía, recuperación de derechos sobre el territorio, la unidad nacional, la construcción de un enemigo para la nación, el soldado como antihéroe, la continuidad entre Malvinas y terrorismo de estado, la imposibilidad de la escritura. Estos elementos son uno a uno desmontados en el relato de Quiquito y por la narración del personaje de *Cuerpo a tierra*.

El gesto discursivo del estado golpista, de Galtieri y los consiguientes arengadores de la guerra (aun los MMC) fue efectivo para una enorme porción de la ciudadanía que adhirió a las arengas públicas del entonces presidente del Estado golpista. Sin embargo, ese gesto resultó burdo, sobre todo, tras la derrota ya que la distancia entre el discurso bélico nacionalista estatal y la contundencia de los acontecimientos se volvió infranqueable. Es en esta fisura en el campo discursivo en el que se va inscribir la literatura de Malvinas, de allí que resuelve sus formas narrativas en clave de farsa, de parodia, de tragedia, de inversión, definitivamente antiépica y. además, instala la escena de la necesidad y a la vez, imposibilidad del relato.

Ambas proponen la escritura y las imposibilidades para narrar el horror del horror (Benjamin, Agamben, Adorno). La imposibilidad de completar y fijar el sentido de un pasado /presente imposible, la necesidad de desmontar cualquier certidumbre o relato consolatorio, abren los espacios de la narración a lo no razonable a lo incomprensible y ahí, en ese gesto narrativo va a encontrar su continuidad la literatura sobre Malvinas. *Ovejas de Ávila* (2021) recupera el núcleo narrativo de *los pichis...* soldados en un faro fantasma, alejados de los enfrentamientos, abrumados por las pesadillas, la

soledad y el hambre hacen el centro de su guerra la supervivencia y solo uno lo logra. A 40 años de la guerra -y de la novela de Fogwill- la clave narrativa se desplaza del relato nacionalista hacia una fantasmagoría personal y colectiva que vuelve incomprensible -y mucho más inexplicable- Malvinas.

### **III- Matriz antiépica para narrar la guerra**

La forma de narrar la guerra de Malvinas en la literatura argentina se opone a los relatos épicos tradicionales, negando o recortando el estatuto de gesta a Malvinas, tantas veces reclamado (el estatuto de gesta) y tantas veces cuestionada (la literatura sobre Malvinas) por los centros de veteranos y excombatientes. La literatura que narra Malvinas asume un fuerte posicionamiento político, ético a la vez que estético. Se aleja del dispositivo retórico propio de los relatos de gesta, del posicionamiento político triunfalista y nostálgico para asumir un discurso crítico.

La guerra de Malvinas fue una farsa monstruosa que requiere un análisis político denso, crítico, conceptual, teórico también, y es ahí donde la literatura colisiona por un lado, con el discurso de los sentimientos y las vivencias subjetivas de los soldados conscriptos reales que le otorgan sentido al acontecimiento que cifró sus vidas para siempre y por el otro, con el de los militares, que intentan, con Malvinas, lavar las atrocidades cometidas durante la implantación de su estrategia de exterminio en los años de la dictadura (Palermo, 2007).

Novelas antiépicas que asumen el relato desde el registro de la farsa *Una puta mierda* (2007) y *Nosotros caminamos en sueños* (2014) de Patricio Pron; *El desertor* (1998) de Marcelo Eckhardt; *Argentinos a vencer* de Juan Simeran (2012); *A sus plantas rendido un león* (2014) de Osvaldo Soriano, entre otras. Otras novelas asumen narrar desde un registro moroso, demorado en su acción narrativa, a contrapelo del registro dramático tradicional para narrar la acción de la guerra: *Trasfondo* de Patricia Ratto (2012), *La construcción* (2014) de Carlos Godoy, *Banderas en los balcones* (1994) de Daniel Ares, *Ovejas* (2021) de Sebastián Ávila; otras novelas ficcionalizan desde el registro de la intimidad o historias íntimas: *Los viajes del Penélope. La historia del barco más viejo de la guerra de Malvinas* (2007) de Roberto Herrscher, *Sobrevivientes* (2012) de Fernando Manacelli; *1982* (2017) de Sergio Olguín; sólo por nombrar algunas.

### **IV- Soldados y contínuum guerra de Malvinas - dictadura**

La literatura sobre Malvinas insiste en el deslinde y categorización del genérico veterano de guerra. En la mayoría de los textos que trabajamos; el otro, en tanto oponente, no es el inglés sino el militar autoritario y asesino. Esa construcción se arma en un colectivo que puede incluir al gobierno del golpe cívico-militar del 76, a un grupo o a un solo personaje, pero supone siempre el uso abusivo del poder que emana de cierto esencialismo innato de la condición militar y del funcionamiento jerárquico verticalista de la lógica castrense. La literatura insiste en diferenciar al combatiente soldado conscripto del combatiente militar. Y en esta instancia es el eje al que vamos a dedicar más espacio crítico.

“Clase 63” de Pablo de Santis claramente y desde el título instala la diferencia: soldados conscriptos clase 62 que no tenían la baja y clase 63. Civiles, jóvenes, sin instrucción con ilusiones de una vida una vez sorteada la colimba. Jóvenes que no sabían del hambre, del frío, de la guerra, según palabras del peluquero del pueblo. Capaz de aceptar ser voluntario en la brigada cañones antiaéreos, como Lanes, porque “quería conocer el mar”. Si bien el relato es corto y simple, los abusos contra los soldados en la colimba no se obvian, sino que es uno de los aspectos que más complementa la anécdota principal: Lanes ha muerto en Malvinas.

Otro cuento, que aborda Malvinas desde la perspectiva narrativa de tres conscriptos es “La Soberanía Nacional” de Rodrigo Fressan, en este cuento uno de los personajes soldados (el loco de los Rolling) por robar chocolates es mandado a estaquear en el frío malvinero por el sargento Rendido, otro de ellos, Alejo el joven soldado que no entiende por qué está en la guerra se encuentra con un gurka al que mata accidentalmente convirtiéndose en héroe y un tercero, convenido de estar protagonizando un juego o film de guerra tal y como lo había hecho en la niñez con los soldaditos de plomo. Tres jóvenes conscriptos que no elijen ir a la guerra y que saben que se diferencian de su superior, Rendido.

Pero es *Soldados* (2009), el poemario de Gustavo Caso Rosendi, poeta excombatiente, que, desde la articulación entre voz poética y testimonio despliega los sentidos y fija el deslinde. De un lado los soldados de otro oficiales y suboficiales. En el poemario se suceden el “yo” y el “nosotros” como gesto político de enunciación. El nosotros es, en todos los casos, el sujeto de la experiencia, el sobreviviente que asume el compromiso de hablar/escribir por el que no tiene voz y por aquellos a los que silenciaron. “No sé por qué diablos/ estoy escribiendo/ con esta sangre tan ajena/ y tan estrepitosamente mía.

No excombatientes, no veteranos de guerra: soldados. En las operaciones de construcción de sentidos hay una marcada intención de delimitar el mundo del soldado del mundo militar en un juego de oposiciones. Los dos rangos militares que aparecen en el poemario son los más bajos de la jerarquía militar, el cabo y el teniente; sin embargo, ambos forman parte de un sujeto no solo extraño sino opuesto -enemigo- al yo/nosotros/soldados. “¡Fiiiiirrrrrmes!/grita el teniente// y los soldados se levantan/ en mangrullos de huesos/ y se paran frente a la cama/ del teniente que duerme/ y lo miran /qué quieren de mi repite/ todas las mañanas el teniente/ con la esperanza de que/ alguna vez los soldados se cansen de estar muertos// (p. 67). El teniente es el sujeto de las pesadillas a los que los soldados muertos miran cada noche, puntualmente, firmes, parados frente a su cama. Y es el cabo el que hizo la atadura de la estaqueada en “Por robar comida” ¿Y si no fuera la atadura/ que hizo el cabo y si yo fuera/ un bicho verde sostenido por/ alfileres y si fuera Gulliver/ en el país de los enanos. El límite no se establece entre la jerarquía militar y los subordinados, sino entre militares y civiles (conscriptos).

El hambre, el miedo, el frío, las torturas, los enemigos (en el campo de batalla y en el continente) constituyen un continuum de horror entre Malvinas y el terrorismo de estado: “acaso no venimos de un país de picanas sobre panzas embarazadas?” Se pregunta en el poema Gurkas.

En 1982, la novela de Sergio Olguín (2017) el coronel Vidal “héroe de Malvinas” es un torturador. La novela narra la historia de amor entre Pedro y Fátima, hijo y esposa de Vidal, mientras éste estuvo en Malvinas. A su regreso, el héroe de Malvinas monta en su propia casa, en la habitación de su pequeña hija, un centro de tortura en la que la víctima es Fátima, su esposa quien se había escapado con Pedro, su hijastro para consumar una historia de amor clandestina. La violencia de la tortura sobre el cuerpo y la psiquis de Fátima que es capaz Vidal, con la complicidad de su familia, de la empleada de la casa, de médicos militares, entre otros es tan atroz que desarticula cualquier discurso que intenta construir un colectivo con la figura del veterano o ex combatiente. El héroe de Malvinas, el que es recibido como héroe, aplaudido como héroe, admirado como héroe es un torturador perverso capaz de la más cruel de las violencias contra su esposa y su hijo. Los doblega a ambos, a ella a fuerza de tortura y al él lo hace culpable de una muerte, lo encarcela y le advierte que está custodiado por sus propios hombres.

*Puerto Belgrano*, (2017) de Juan Terranova configura una alternativa para interpretar a ese “otro” militar. No sólo porque la obra se centra en el teniente de navío y cirujano de la Armada, Eduardo Dumrauf sino, y, sobre todo, porque el protagonista tiene la voz narrativa. Ese gesto de dación del autor habilita, al menos, un efecto de lectura que irrumpe en la serie literaria de Malvinas: cierta empatía con el personaje generada por la “visión con”, que permite asistir a los modos de gestación del pensamiento y las motivaciones del hacer de Eduardo. Pero también el relativismo de esa visión narrativa nos introduce en un universo forjado por la lógica de la obediencia y la perspectiva casi apológica de la guerra. Es decir, el modo narrativo habilita los matices y contradicciones como efectos de significación. Eduardo tiene durante el hundimiento del ARA Gral Belgrano un desempeño heroico, deja todo por salvar a la mayor cantidad de sobrevivientes de las llamas y del hielo; sin embargo, ya en democracia, al ser interrogado y confirmada su participación como médico en sesiones de tortura el personaje se reconfigura y reencauza la lectura y ponen en tensión los rasgos de la etiqueta semántica que la perspectiva y voz narrativa construyeron hasta entonces. Es difícil pensar en un oficial o suboficial, sea cual sea el rango y la fuerza en la que se haya desempeñado en el 82, totalmente ajeno al estado terrorista y su maquinaria perversa; sin embargo, el hecho de la participación en Malvinas parecería diluir esa responsabilidad. En la actualidad aún se juegan esas figuras aunadas, conscripto y militares.

Más tangencialmente que *1982* (2017) y *Puerto Belgrano* (2017), *Guerra conyugal* (2000-2017) de Edgardo Russo, narra la imposibilidad de escribir una crónica heroica de la aeronáutica (bastión de los sectores militares en los que se intentó inscribir las páginas más heroicas de gesta militar de Malvinas). La novela narra los avatares psíquicos y emocionales de un escritor en crisis al que le piden que escriba un panegírico sobre un episodio heroico de la aeronáutica en Malvinas. El encargo es un libro que exalte la actuación de los pilotos aeronavales “cuya puntería no falló un milímetro al disparador de los misiles Exocet”. El escritor en bancarrota vive en su psiquis, la tensión entre la urgencia económica y los remordimientos y en su cuerpo, una fobia- pánico por los fantasmas del terror ante la presencia del almirante que le dará las instrucciones para escribir por encargo sobre el hundimiento del Sheffield “sentí que caminaba sobre cadáveres” dice el personaje, malestar fóbico y pánico que se va acrecentando a medida que los tiempos de la entrega lo apremian.

Las investigaciones para lograr cumplir con el encargo de la editorial: “porque hay que comer”, dan lugar a una trama macabra, que ninguna proeza bélica puede distraer. “La guerra sucia y la guerra limpia como caras de una misma moneda era difícil de aceptar a las buenas conciencias” cuando aparecen en la escena de la novela (que, además son hechos reales de la historia de Malvinas) el desembarco de Alfredo Astiz en las Georgias durante el episodio de los chatarreros, previo y preparatorio al desembarco del 2 de abril; lo demuestra. O Etchebarne, el piloto militar que disparó sobre el barco inglés que, en la actualidad de la novela fechada en el gobierno alfonsinista, pasa a la clandestinidad por temor a ser reconocido por algún sobreviviente de la ESMA.

El personaje escritor a sueldo, Viaja a Londres como parte de un plan distractor alegando que requiere buscar documentación; de regreso se entrevista con Anaya y Lombardo quienes planearon la recuperación de Malvinas, no la defensa; y en los ojos de Anaya ve pasar a miles de NN, incluidos los desaparecidos del Belgrano. El proyecto de escritura se clausura, es demasiado incómodo para todos, son demasiadas las tensiones y desconfianza entre la armada y la fuerza aérea, hay demasiados trapos sucios que esconder, es imposible escribir la trama heroica; prefiere escribir la vida de San Cayetano y seguir trabajando en su libro de poemas, la guerra conyugal.

*Montoneros o la ballena blanca*, de Federico Lorenz (2012), instala a Malvinas en el centro de la representación de la nación y su recuperación como gesta nacional; recupera ese sentido que es en el que se fundó el aparato discursivo de Galtieri para lograr las adhesiones a la causa y lo instala en el campo de las representaciones de Montoneros; en la lógica de pensar un símbolo capaz de evocar el sentido de nacionalidad silenciada en los años de dictadura, Malvinas y su recuperación constituyen la causa impoluta, tanto para unos como para otros. Los personajes, luego de muchas peripecias, al inicio del orden de la tragedia política de la persecución y desaparición de personas y a medida que avanza la novela, las acciones se tornan desopilantes, cuando van a tomar Malvinas ayudados por dos ex submarinistas nazis y a bordo de un submarino de la Segunda Guerra Mundial escondido en la Patagonia argentina; cuando no quedan esperanzas y lo único que queda es apelar a un sueño de ideal absurdo llegan a recuperar Malvinas y se encuentran que Malvinas han sido recuperadas por las FFAA, han sido primeriados, les quitaron la posibilidad del gesto histórico y contundentemente patriótico capaz de despertar el interés del mundo y de

hacer visible sus reclamos, denuncias, proyectos. Se encuentran con los militares y se suman a la causa, porque la causa lo vale más allá de quiénes la protagonicen. Sin embargo, ahí se encuentran, ellos y sus torturadores, los asesinos de sus compañeros, todo lo que Malvinas no puede esconder. La novela inicia y finaliza con la misma escena, asombrados los ingleses presencian una pelea encarnizada entre hombres del ejército argentino, los jóvenes peronistas devenidos montoneros con los militares a quienes identifican como sus torturadores.

En *Las Islas*, (1998) de Carlos Gamerro este aspecto está claramente planteado a partir de la historia de Gloria, ex militante, ingresa a la historia producto de la búsqueda que hace Félix, el personaje principal de la novela, ex combatiente, en su búsqueda de los testigos del asesinato del hijo de Tamerlán. Secuestrada en dictadura, torturada y excluida por parte de su familia, se casa con su torturador, quien luego se va a Malvinas. Tiene dos hijas con síndrome de Dawn que nacen el 2 de abril de 1982 y que se llaman Malvina y Soledad. El hombre que combatió en Malvinas la violó, la torturó, mandó a violarla por otros, la subió a un vuelo de la muerte. La novela de Gamerro, entre todas las aristas de la guerra y de la argentina de los 90 que aborda, condensa en la cruda historia de Gloria la diferenciación entre los soldados conscriptos, obsesionados por volver a Malvinas y ganar la guerra de los oficiales y suboficiales torturadores en la guerra sucia.

*Ovejas*, (2021) la novela de Sebastián Ávila narra en la primera persona de un conscripto las pesadillas de cuatro conscriptos y un teniente en una guerra sin peripecia más que las de las pesadillas y la supervivencia en el hambre y frío constante, y en esas pesadillas se recorta subrepticamente las diferencias entre los soldados y los oficiales y suboficiales. La novela va trazando las perversas miserias de la oficialidad en Malvinas y antes de Malvinas en todos los órdenes de la miserabilidad y corrupción hasta la acción cobarde del teniente que los abandona desapareciendo junto a las provisiones. A lo largo de la novela, los personajes se cuentan sueños, en general pesadillas, que recuperan anécdotas perversas de los oficiales como la orden de trasladar a una embarazada por un territorio tucumano en condiciones inhumanas, como hacer quemar sistemáticamente bosques nativos en el sur para emprendimientos inmobiliarios de los que los oficiales eran propietarios, o trazar mapas con posiciones nacionales para venderles a los chilenos información en el conflicto por el canal de Beagle.

## **A modo de cierre**

Hasta acá, hemos esbozado algunas consideraciones sobre las posibles líneas de abordaje de la serie literatura sobre Malvinas. Hemos diferenciado algunas de las líneas por necesidades metodológicas y por la extensión del artículo, pero los ejes se cruzan e intersecan dando lugar a complejas operaciones estéticas y políticas que trazan un mapa significativo sobre algunos puntos en que la cultura nacional, desde sus emociones y afectos, a la par del pensamiento crítico construye sentidos sobre la guerra. No hay novela sobre Malvinas que más densamente o más tangencialmente deje de abordar el contínuum dictadura-guerra; como tampoco hay alguna en la serie que no deslinde claramente entre soldados conscriptos y militares. En la literatura no habría lugar para ciertas posiciones ambiguas que aun funcionan en la sociedad, que hacen considerar de igual manera a todos quienes estuvieron en la guerra, como si ese solo hecho fuera capaz de disolver cualquier responsabilidad en la guerra sucia. Malvinas sigue, y podemos augurar que seguirá, siendo una incomodidad en el campo de la cultura, quienes estudiamos Malvinas nos sentimos siempre en el lugar culposo que decimos o hacemos decir algo que sabemos desmonta el santuario patriótico donde se refugian los héroes. Lo que creemos que tenemos que insistir para que no sea necesario el santuario patriótico, no sea necesario reconocerle heroísmo a Antonio Pernía, Alfredo Astiz, Seineldín, por nombrar solo algunos de los más reconocidos.

## **Referencias de obras literarias**

### **Novelas:**

*Los Pichiciegos* (1983-2010) de Rodolfo Fogwill. Grupo Editorial Ilhsa S.A.

*Cuerpo a tierra* (1983) de Norberto Firpo. Editorial Galerna.

*El desertor* (1993) de Marcelo Eckhardt. Ediciones Quipu.

*Arde aun sobre los años* (1985-2007) de Fernando López. Ediciones Recovecos.

*A sus plantas rendido un león* (1986-2014) de Osvaldo Soriano. Seix Barral.

*Banderas en los balcones* (1994) de Daniel Ares. Ediciones de la Flor.

*Las islas* (1998-2012) de Carlos Gamerro. Edhasa.

*Guerra conyugal* (2000-2017) de Edgardo Russo. Adriana Hidalgo.

*Montoneros o la ballena blanca* (2007) de Federico Lorenz. Tusquets.

*Los viajes del Penélope. La historia del barco más viejo de la guerra de Malvinas* (2007) de Roberto Herrscher. Tusquets.



*Una puta mierda* (2007) de Patricio Pron. Cuenco de Plata.  
*Trasfondo* (2012) de Patricia Ratto. Adriana Hidalgo.  
*Argentinos a vencer* (2012) de Juan Simeran. Editorial NFA.  
*Sobrevivientes* (2012) de Fernando Monacelli. Clarín Alfaguara.  
*La construcción* (2014) de Carlos Godoy. Momofuku.  
*Nosotros caminamos en sueño* (2014) de Patricio Pron. Random House.  
*1982* (2017) de Sergio Olguín. Alfaguara.  
*Puerto Belgrano* (2017) de Juan Terranova. Random House.  
*Ovejas* (2021) de Sebastián Ávila. Futurock.

### **Cuentos**

Clase 63 de Pablo de Santis en *Las otras islas* (2012). Edgardo Esteban Comp. Alfaguara.  
Soberanía nacional de Rodrigo Fressan en *Historia Argentina* (1991-2009) Anagrama.  
El aprendiz de brujo de Rodrigo Fressan en *Historia Argentina* (1991-2009) Anagrama.

### **Testimoniales**

*Los chicos de la guerra* (1983) de Daniel Kon. Editorial Galerna.  
*Iluminados por el fuego* (2012) de Edgardo Esteban. Editorial Biblos.

### **Poemario**

*Soldados* (2009) de Gustavo Caso Rosendi. Ministerio de Educación de la Nación (MEN).

### **Referencias bibliográficas:**

Alonso, E. (2017). Malvinas: un reclamo por memoria, verdad y justicia. *AUNO. Agencia Universitaria de Noticias y opinión*, UNLZ. Recuperado de <https://auno.org.ar/un-reclamo-por-memoria-verdad-y-justicia-que-no-se>

Barroso, S., Asquineyer, A. y Giacobone, C. (2022). Pedagogía de la memoria y Malvinas: abordaje desde la literatura. En *Catalejos, revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, año 8, N° 15, 123-141.

Chiaretta, F. y Filippi, E. (2014). Representaciones antiépicas de la guerra de Malvinas. En *Síntesis*, N° 5, 217-231.

Gamero, C. (2018). *Shakespeare en Malvinas*. Espacio Hudson.

Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. F.C.E.

- Kohan, M. (1999). El fin de una épica. En *Punto de vista*, año XXII, N° 64, 6-11.  
Recuperado de <https://ahira.com.ar/ejemplares/64/>
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Editorial Sudamericana.
- Rozitchener, L. (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Losada.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Ed. Corregidor.

## **“Campo Minado”: una puesta de Lola Arias que pone en tensión la construcción de los archivos nacionales sobre la Guerra por Malvinas**

Adriana Cecilia Milanesio

UNRC – IFDC-VM

milanesioadriana@gmail.com

Palabras clave: Guerra por Malvinas, archivos, tensión

Key words: Malvinas' war, archives, tension

### **Resumen**

Nos proponemos interpretar el tráiler de la obra dramática *Campo minado* (2016) de Lola Arias a la luz de algunas concepciones de archivo. Los fragmentos que lo componen ponen en tensión los saberes aprehendidos y recuperados en las efemérides sobre la Guerra por Malvinas, abriendo la posibilidad de una interpretación plural a un conflicto binacional y proponiéndonos pensar la guerra como algo que inevitablemente implica y deja huellas en dos (o más) facciones y que atraviesa de manera radical a todos los sujetos involucrados.

Pensamos la puesta como una ampliación *de* o un diálogo *entre* archivos allí donde los archivos han “ardido” (Didi-Huberman, 2004) en función de una toma de postura ideológica clave. El objeto de estudio no es la obra en sí, sino los rastros de la(s) memoria(s) que encontramos en los fragmentos y que, podemos interpretar, se trata de una memoria desperdigada en múltiples soportes y recuerdos.

Partimos de concebir la obra de arte como herramienta de una “inquietud memorial” (Arfuch, 2015, p. 1) que articula pasado y presente y da respuestas únicas acerca de qué cosas pretende rescatar la memoria del olvido. Por ello, sostenemos que a Lola Arias le inquieta, más que el hecho en sí, el impacto que este ha dejado en la experiencia posterior de quienes han vivido la guerra, sin diferenciar su nacionalidad.

La obra no cuenta con actores profesionales, sino que quienes suben a escena son verdaderos excombatientes, lo que contribuye a horadar las preconcepciones desde las cuales en Argentina se piensa el accionar de los ingleses y deconstruye los discursos oficiales de la guerra, gracias a la conjugación de diferentes archivos, tratando de rescatar del olvido aquello que está destinado a perecer porque no encuentra su lugar en los archivos oficiales.

### **Abstract**

We intend to interpret the trailer of the dramatic work *Campo minado* (2016) by Lola Arias in light of some archival conceptions. The fragments that compose it put in tension the knowledge apprehended and recovered in the ephemeris about the Malvinas War, opening the possibility of a plural interpretation of a binational conflict and proposing to think of war as something that inevitably implies and leaves traces in two (or more) factions and that radically crosses all the subjects involved.

We think of the staging as an extension of or a dialogue between archives where the archives have “burned” (Didi-Huberman, 2004) based on a key ideological stance. The object of study is not the work itself, but the traces of the memory(s) that we find in the fragments and that, we can interpret, it is a memory scattered in multiple supports and in multiple memories.

We start from conceiving the work of art as a tool of a "memorial concern" (Arfuch, 2015, p. 1) that articulates past and present and gives unique answers about what things memory intends to rescue from oblivion. For this reason, we maintain that Lola Arias is concerned, more than the event itself, the impact that this has left on the subsequent experience of those who have lived through the war, regardless of their nationality.

The play does not have professional actors, but rather those who go on stage are real ex-combatants, which contributes to pierce the preconceptions from which in Argentina the actions of the English are thought and deconstructs the official discourses of the war, thanks to the conjugation of different archives, trying to rescue from oblivion what is destined to perish because it does not find its place in the official archives.

## Introducción

En este trabajo nos proponemos interpretar el tráiler<sup>1</sup> de la obra dramática *Campo minado* (2016) de Lola Arias a la luz de algunas concepciones de archivo.

Recién en los albores de la conmemoración de los 30 años del golpe cívico-militar del '76, la narrativa sobre la Guerra por Malvinas en Argentina comenzó a incorporarse en la gran narrativa de la dictadura, esto en función de políticas gubernamentales tendientes a la recuperación de la memoria con vistas a la consecución de justicia para las víctimas<sup>2</sup>. En este sentido, a partir de ese entonces pudo entenderse a Malvinas como un entramado plurisignificativo que sienta las bases de nuestra nacionalidad y ya no como un conjunto de sentidos fosilizados acerca de grandes entelequias como la Patria, la Soberanía y la condición de héroes de nuestros excombatientes.

Los fragmentos que componen el tráiler de *Campo minado* ponen en tensión los saberes aprehendidos y recuperados en las efemérides sobre la Guerra por Malvinas en sus múltiples aristas, abriendo la posibilidad de una interpretación plural de un conflicto al que se presenta ya no como conflictividad social exclusivamente nacional

---

<sup>1</sup> Hemos decidido trabajar con el tráiler por dos motivos. El primero es que, conscientes de que cada representación implica una reactualización de los significados, entendemos que la realización del avance audiovisual implicó un proceso de recorte y selección de escenas sin mediación de la contingencia a lo que está sujeta una representación teatral. El segundo, es que es de más fácil acceso y respeta las normas de propiedad intelectual ya que circula legítimamente por internet.

<sup>2</sup> Según Verónica Perera: "En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramática, *Campo Minado* de Lola Arias (2016) desafió la frontera de lo posible y lo decible sobre la guerra" (2017, p. 299), con lo que la obra asume un gesto político y dramático sin precedentes en el teatro documental al analizar en un espacio de convivencia los testimonios que los combatientes de aquel conflicto producen en la contemporaneidad y al indagar en las formas de recordar la guerra.

sino como conflictividad de carácter binacional, proponiéndonos pensar la guerra como algo que inexorablemente implica y deja huellas en dos (o más) facciones y que atraviesa de manera radical a todos los sujetos involucrados. Por ello, la importancia de conjugar archivos de las dos nacionalidades.

En función del recorte que necesariamente propone el avance, nuestra hipótesis de lectura consiste en pensar la puesta como una ampliación *de* o un diálogo *entre* archivos allí donde los archivos han “ardido” (Didi-Huberman, 2004) en función de una toma de postura ideológica clave. El objeto de estudio no es la obra en sí, sino los rastros de la(s) memoria(s) que encontramos en los fragmentos y que, podemos interpretar, se trata de una memoria diseminada en múltiples soportes y en múltiples recuerdos.

Si pensamos que la obra de arte funciona como herramienta de esa “inquietud memorial” (Arfuch, 2015, p. 1) que articula pasado y presente y da respuestas únicas acerca de qué cosas pretende rescatar la memoria del olvido, podemos entender que a Lola Arias le inquieta, más que el hecho en sí, el impacto que este ha dejado en la experiencia posterior de quienes han vivido la guerra, tanto de un bando, como del otro.

La obra no cuenta con actores profesionales, sino que quienes suben a escena son verdaderos excombatientes<sup>3</sup>, por lo que “la dinámica de engaño o fingimiento” que propone Cornago (2005, p. 5) como uno de los elementos básicos de la teatralidad se torna algo difusa y los actores cobran el papel de performers en cuya psique se encuentra marcado a fuego un archivo que se actualiza en cada representación.

## **Desarrollo**

Tal como ya dijimos, para el corpus de trabajo solo contamos con el video del tráiler que -como todo avance supone- es fragmentario y se constituye por un conjunto de escenas incompletas, en las que se ha tratado de recortar lo más significativo. En función de ello, podemos hipotetizar que el proyecto confronta diferentes visiones de la guerra y, para hacerlo, explota subjetividades otras que no forman parte del archivo oficial nacional sobre la Guerra por Malvinas. Se trata de una puesta muy arriesgada, dado que la mirada humanitaria que la directora propone horada las preconcepciones

---

<sup>3</sup> Según la página web de la autora: “*Campo minado* es un proyecto que reúne veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas para explorar lo que quedó en sus cabezas treinta y cuatro años más tarde”. Aclaro que tres hombres pertenecieron al ejército argentino y tres al ejército inglés, uno de los cuales es de origen nepalés.

desde las cuales en Argentina se piensa el accionar de los ingleses: ellos estaban preparados para la guerra, estaban acostumbrados a pelear, iban a bombardear el continente, los gurkas eran asesinos a sueldo. Así también deconstruye los discursos más extendidos sobre el conflicto bélico: los chicos de la guerra solo sufrieron frío y hambre -poco se habla de las vejaciones y de los delitos de lesa humanidad-, los excombatientes son héroes -a la sociedad argentina le cuesta pensar su condición de víctimas-, no debemos olvidar a los caídos en Malvinas –pero sí a quienes luego no encontraron un lugar en la sociedad y terminaron suicidándose o convirtiéndose en adictos a las drogas-, es necesario continuar con el reclamo porque las Malvinas son argentinas -aunque no haya proyectos claros de incorporación a la Nación y de explotación del territorio-, etc.

Entendemos que esta puesta en crisis se produce porque la autora se permite conjugar archivos diferentes, tratando de rescatar del olvido aquello que está destinado a perecer porque no encuentra su lugar en los archivos oficiales: fotos personales, canciones, recuerdos, posiciones de combate, rumores, percepciones, entre otras cosas. Y la conjugación de diferentes archivos no se realiza en un espacio neutral sino que se produce en un escenario, donde la producción semiótica implica “mirar y ser visto”, donde “el derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica *democratización*” (Cornago 2005, p. 2, cursiva en el original) con lo que las vivencias de los veteranos se hacen visibles en sus múltiples significaciones y, con ello, se democratiza la construcción social de un recuerdo teñido de parcialidades para crear una reconstrucción de un conflicto bélico entre naciones.

El hecho de que los sujetos en escena no sean actores y tampoco reconstruyan acabadamente un personaje<sup>4</sup> -puesto que en la mayoría de sus apariciones simulan ser su yo del pasado y cuentan su propia historia- redobla la apuesta a la discusión sobre los sentidos socialmente construidos. Se trata de antiguos enemigos que van conformando una convivencia pacífica sin renunciar a sus ideologías y percepciones y que comparten con el público elementos que conforman sus archivos personales. Por ello, sostenemos que la obra tensiona los elementos teatrales característicos y suspende lo que Cornago llama “dinámica de engaño o fingimiento” (2005, p. 5), ya que quien mira no percibe engaño, puesto que no lo habría: esos sujetos son veteranos de la Guerra por Malvinas. Cuando representan sus vidas como soldados,

---

<sup>4</sup> A partir de ahora serán denominados “personajes”.

solo hacen eso: representar -volver a traer al presente- su yo del pasado, con su vestimenta, sus tonos de voz, sus miradas, pero siempre son representaciones que están mediadas por el relato desde el presente de excombatientes.

El adelanto audiovisual se compone de 17 escenas, en cada una de las cuales se ponen en tensión diferentes archivos. Mediante estos fragmentos, podemos advertir que se trata de una práctica creativa que responde a lógicas de archivo y esboza la escena misma como un archivo vivo.

Lola Arias respondería a ese tipo de artistas visuales que “se valen del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura” y su tarea le ha exigido, según Ana María Guasch “coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema de elementos seleccionados previamente en el que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (2011, p. 10).

Ese corpus está compuesto, como veremos a continuación, por una multiplicidad de elementos que responden a diferentes archivos tanto argentinos como ingleses: fotografías, relato documental, música, imágenes cartográficas, vestimenta, elementos audiovisuales, etc. El objetivo ha sido sacar al archivo de su lugar de mausoleo que nadie visita ni consulta, donde los elementos que lo componen solo reciben el paso del tiempo. “Esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado” (Guasch, 2011, p. 10).

En estas coordenadas se ubica la obra de Arias, que dialoga con los planteos de Leonor Arfuch sobre las relaciones entre el arte, la memoria y el archivo.

Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo. [Diversas manifestaciones] dan cuenta de esa inquietud memorial donde el pasado -reciente o distante- se articula en el presente y puede operar como un registro crítico respecto de las diversas formas de la violencia: guerras, atentados, migraciones, éxodos, fronteras. En unos y otros casos la visualidad se enfrenta al dilema de la representación, cómo mostrar, cómo hacer justicia, en un sentido ético (2015, p. 1).

Entendemos que esa “inquietud memorial” de articular pasado y presente para “interpelar la sensibilidad y la responsabilidad común” (*ibidem*, p. 1) es lo que guía la poética de la autora, no solo en esta obra sino en *Mi vida después* (2016) o *El año en que nací* (2012). Una búsqueda de construir nuevas verdades en función de elementos archivísticos que han ido quedando desperdigados e inconexos por la natural imposibilidad del archivo de dar cuenta de todo, pero fundamentalmente por

las voluntades ideológicas que han dejado fuera de él un conjunto de elementos de manera intencional, por lo que, como plantea Didi-Huberman “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado [...] los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe” (2004, p. 1). Así, los archivos sobre Malvinas en Argentina han censurado muchos elementos en pos de la construcción de una identidad nacional basada en el reclamo por la Soberanía de las Islas y en la heroicidad de quienes fueron a la guerra, hayan sido militares o conscriptos.

Cuando comienza el tráiler, uno de los “personajes” repone parte del archivo histórico “La guerra de Malvinas duró 74 días. Del dos de abril al catorce de junio de 1982. Los ensayos de esta obra duraron un poco más” (Arias, 2017, 0:14). Se establece un diálogo entre lo breve en el tiempo de la guerra y la extensión de los ensayos, con lo que se ponen en tensión dos archivos: el histórico, propio de un manual de escuela o de una página de información y el archivo artístico mediante la recuperación de un dato que suele quedar diluido en los circuitos dramáticos: el tiempo dedicado a los ensayos.

En la próxima escena, aparece un excombatiente inglés, que es interpelado por otro. Allí, recuerda una canción que compuso para la guerra. Al ponerla en escena –dado que el “personaje” la canta- se pone en evidencia la presencia de un archivo personal, en pugna por ingresar en el nuevo archivo que construye la obra, dado que se produce un diálogo entre la percepción de uno de los “personajes” y las técnicas de composición artística. El veterano, antes de cantar, dice: “Escribí una canción. Se llama: ‘Soldado, soldado’. Todavía pienso que debería haber estado en la obra” (Arias, 2017, 0:43). Esto representa una disputa por los archivos, en el sentido de qué debe pervivir y qué debe ser olvidado, qué debe pasar a la posteridad y qué debe quedar soterrado. El hecho de no resignarse y cantar un fragmento es una reconstrucción ficcional de la evidencia de la disputa archivística.

Luego, nos enteramos de que un excombatiente argentino tiene una banda tributo a Beatles y, de esa manera, se hace notar que se puede rechazar y admirar a una cultura al mismo tiempo o, al menos, diferentes aspectos de ella. Esto es importante porque en el ideario nacional se nos inculca, desde los lugares más inadvertidos<sup>5</sup>, el

---

<sup>5</sup> Es de relevancia el popular canto de hinchada futbolística que, en cada ocasión, sea pertinente o no, suena en plazas y tribunas: “El que no salta es un inglés”; por citar un ejemplo conocido por todos nuestros compatriotas.



desprecio hacia los ingleses, pero es necesario advertir que “lo inglés” excede a lo relacionado con Malvinas.

Posteriormente, aparece en escena el veterano de origen nepalés. Al fondo, se proyecta una foto personal en la que a la izquierda se lee: Sukrim, 1977, Hong Kong. La imagen muestra a un conjunto de jóvenes entre los que supuestamente está Sukrim y activa un archivo personal con datos que son desconocidos tanto para los argentinos como para los ingleses. Allí, el “personaje” relata “Ingresé al ejército británico a los 18 años. Mi padre y mi abuelo pertenecían al ejército británico. La primera selección era un examen médico” (Arias, 2017, 1:23). Este enunciado pone en tensión el imaginario argentino sobre la presencia de mercenarios a sueldo, ya que esa fantasía nacional se tensiona y se cuestiona el archivo social argentino ya que queda claro que el “personaje” nepalés fue miembro regular del ejército inglés por tradición familiar. Hacia el final del tráiler, este mismo sujeto se presenta en escena danzando al compás de música oriental, moviendo un cuchillo sobre su cabeza. La pantalla proyecta la imagen de un globo terráqueo, focalizada en el sur de nuestro país. Una voz en off cuenta la vida del nepalés, mencionando los diferentes lugares en los que vivió Sukrim y el mapa se va moviendo al compás de los diferentes lugares nombrados en la narración. Aquí se activa, además del archivo personal, el archivo de la fantasía popular argentina – alimentada por la prensa sensacionalista del momento- de que los nepaleses degollaban a los argentinos<sup>6</sup>.

Luego se presenta en escena uno de nuestros veteranos. Sobre el fondo se proyecta la imagen de una foto de un soldado a la derecha de la cual se lee: Daniel, 1982, La Plata, Argentina. El excombatiente dice: “Yo no quería ser soldado, pero acá, en la Argentina existió la ley de Servicio Militar Obligatorio hasta 1995. Algunos para no hacer la colimba, fingían enfermedades, se hacían los locos o hasta coimeaban” (Arias, 2017, 1:39). Mediante esta escena, además de la foto, que puede ser personal o puede ser una foto cualquiera de los soldados argentinos, se activa el recuerdo de lo que significaba el Servicio Militar Obligatorio para nuestra sociedad, mediante un testimonio que no formaría parte de un archivo militar oficial (tal vez sí de un archivo legal, cuando en 1995 se dio de baja la colimba) así como también un archivo social contenido en el lunfardo y activado con la presencia del término con el cual

---

<sup>6</sup> En una entrevista, realizada por Matías Falco a Lola Arias para Infobae el 12 de septiembre de 2018, la propia autora de la obra, explica que los gurkas nunca entraron a la guerra.

vulgarmente se conocía al Servicio Militar Obligatorio: “colimba”: corra, limpie, barra; haciendo hincapié en que esa era la única formación que recibían los conscriptos y que el eje del sistema de conscripción era el abuso de poder por parte de los militares. En la próxima escena ingresa un perchero con prendas superiores de uniformes militares, sobre un fondo blanco. Los seis “personajes” están sobre el escenario y escogen la vestimenta según su pertenencia y su rango, activando así el/los archivo/s de los diferentes uniformes de combate. Es de notar el contraste entre calidad, camuflaje y abrigo que evidencian las vestimentas, mediante el cual se pondera la vestimenta inglesa y queda de manifiesto la rusticidad y poca utilidad del uniforme argentino. Uno de los excombatientes ingleses relata cómo fue el momento en que recibió su primer uniforme y desfiló frente a su familia, activando así un archivo de carácter familiar: acto militar oficial, sentimiento de orgullo, uniforme, etc.

Posteriormente, el tráiler muestra la proyección de la imagen de una máscara de Margaret Thatcher<sup>7</sup> con el fondo de la bandera británica. Se reproduce una parte de la respuesta que la Ministra dio a Argentina ante la Cámara Británica el 3 de abril de 1982. Luego, se divide la imagen y a la izquierda aparece la bandera Argentina y alguien con máscara del Presidente de facto Teniente General L. Galtieri y se repone el discurso que enunció desde la Casa Rosada el 10 de abril de 1982. Se ponen en escena y en diálogo archivos oficiales de carácter multimedial al mismo tiempo que se parodian archivos visuales mediante el uso de máscaras.

También se activan recuerdos de la época de la guerra propiamente dicha, con lo que aparecen otros archivos, por un lado, el recuerdo y las imágenes proyectadas de los espacios de esparcimiento con un tinte festivo, por otro lado el recuerdo del hundimiento del ARA General Belgrano desde la voz de uno de los pocos sobrevivientes de esa catástrofe, alguien que cuenta lo que sintió en el momento en que el buque recibió el impacto y lo hace con un uniforme de marinero, mientras que de fondo se proyecta una imagen de la cubierta del ARA con dos de sus tripulantes de pie, sin uniforme mientras se va tiñendo de rosado la imagen, acercándose y alejándose vertiginosamente a la medida que avanza el relato. En el mismo nivel de importancia se ubican recuerdos de la época posterior a la guerra. El relato de un excombatiente inglés que denuncia la latencia de la guerra, ya que cuenta su regreso

---

<sup>7</sup> Margaret Thatcher fue una política británica que ejerció como primera ministra del Reino Unido desde 1979 a 1990 y tuvo a su cargo la gestión del conflicto.

al territorio isleño para el 25 aniversario del conflicto armado y descubre un campo lleno de minas. En la pantalla de atrás se proyecta la imagen del suelo de las islas, con su vegetación de pastizales y con el cráter que ha dejado la explosión de una mina y que ha sido invadido por el agua, foto que ha sacado el mismo veterano. “Mientras caminaba por el lugar, encontré un cráter de bomba detrás de otro. No me acuerdo que los aviones hayan tirado bombas. Supongo que podría haber muerto ese día” (Arias, 2017, 4:17). Los archivos siguen en construcción, allí donde el silencio ha perforado el recuerdo y la reconstrucción del conflicto.

Los archivos personales se activan y se conjugan en una línea de doble temporalidad. Un veterano inglés recuerda a un soldado argentino muerto, entre cuyas ropas encontró una foto de su familia. El set se presenta en blanco. Hay dos argentinos tirados en el piso y uno de los veteranos ingleses se acerca a uno de ellos, se agacha y lo gira boca arriba:

Me acuerdo de este soldado. Le dispararon en la cara. Cuando lo reviso, encuentro una foto de su familia. No es inteligencia, así que la dejo ahí. Todo el tiempo encuentro en Internet la foto de un cadáver argentino y se ve que le dispararon en la cabeza. Está acostado boca arriba con un arma sobre el cuerpo. Cada vez que veo esa foto me pregunto ¿será el mismo soldado? Porque al día de hoy, él sigue apareciendo en mi mente (Arias, 2017, 4:31).

Entendemos que hay una intención simbólica de presentar una contradicción entre el blanco, color convenido para la declaración de paz, con los recuerdos del soldado, ya que la paz que firman los estados, las relaciones y las negociaciones diplomáticas que se establecen no se condicen con las tribulaciones de los sujetos, con las luchas internas, con los remordimientos de conciencia, el insomnio, las visiones. Nuevamente los archivos personales se proyectan sobre los discursos oficiales y se refuerza la necesidad de recuperar las voces de los protagonistas antes de que la muerte se los lleve.

Luego los tres excombatientes argentinos recrean una escena de combate. De atrás, un mapa de guerra con la posición de cada uno de ellos en la isla. Sobre el mapa se lee: Marcelo, Gabriel, David en diferentes posiciones y reconstruyen el momento en el cual los azota una ráfaga de artillería.

Posteriormente se reconstruye el archivo de la vida de los veteranos en los años inmediatos a la finalización de la guerra, años silenciados por las políticas oficiales del momento y que empezaron a salir a la luz una vez que socialmente comenzó a

visualizarse la ligazón entre la guerra y la dictadura. Se recrea una imagen de psicoterapia, en la que un veterano argentino narra sus inconvenientes para superar el recuerdo de la guerra:

Muchos, cuando volvimos, también habíamos perdido el trabajo, así que armaron una revista para vender en los trenes. Después comencé a trabajar en Ford, en la línea de montaje y los viernes me juntaba con los veteranos, tomaba mucho y después terminaba en la villa comprando cocaína (Arias, 2017, 5:46).

Archivos censurados, “ardidos”, personales, sociales, presentes en los cuadernos de los psicoanalistas y ausentes de los archivos oficiales porque no era ese el recuerdo que los militares y la sociedad civil de la posguerra quisieron construir.

Llegando hacia el final del tráiler y con un mapa de las islas como fondo se produce la disputa entre un excombatiente argentino y un exsoldado inglés acerca de la nominación de las islas. Cada pueblo tiene su versión de los hechos, su historia construida, sus nombres asignados, con lo que se redobla la apuesta acerca de lo que implica el territorio isleño para ambas naciones y se pone al lenguaje en un primer plano: los sentidos no existen más allá de las palabras, los sentidos se construyen en y por medio del lenguaje. Esta disputa, a su vez, se origina en diferentes concepciones de la historia: ¿quién y cuándo descubrió las islas?

El video cierra con un recital en el que coinciden argentinos y británicos como músicos y un inglés canta una durísima canción. “¿Alguna vez viste un hombre prendido fuego? ¿Alguna vez viste a un alguien ahogarse en el mar helado? ¿Alguna vez visitaste la tumba de un amigo con su madre? ¿Lo hiciste? ¿Lo hiciste? ¿Lo hiciste?” (Arias, 2017, 7:20). Nosotros nos preguntamos a quién interpela esta canción, quién ese tú al que se dirige. Nos resulta obvio que, en primera instancia, al público presente. Pero, ¿cuál es el verdadero sentido? ¿A quién va dirigido el mensaje? ¿Qué diferencia al hombre que vivió esa experiencia de quién no la vivió? ¿Por qué este género musical de rock metálico para lanzar estas terribles preguntas y no una balada sentimental? ¿Qué emoción queda en el alma de quiénes sí han vivido esta experiencia? Interpretamos este momento musical que cierra el tráiler sobre el que trabajamos<sup>8</sup> como el desborde de la ira que queda impregnada en los hombres que han sufrido el horror en primera

---

<sup>8</sup> Interpretamos que esta escena como cierre no es un elemento fortuito, sino que está intencionalmente elegido. Los efectos de sentido que se desprenden de este final contribuyen a la invitación hacia la reflexión y la acción.

persona y como la voluntad tácitamente expresa de que quienes decidan sobre la guerra no lo hagan desde sus oficinas sin saber lo que se siente al experimentar la cercanía, la injusticia y el horror de la muerte.

Durante todo el avance cada personaje ha mantenido como elemento de expresión su idioma materno y aparece un subtítulo en la pantalla. Nos preguntamos cómo se habrá manejado esto durante cada representación, es decir, dónde y cómo se habrán expuesto las traducciones. Este juego continuo entre comprensión e incomprensión nos resulta completamente interesante, nos interpela, es un elemento más que contribuye con mucha potencia a desarrollar nuestro pensamiento, a poner en crisis los sentidos heredados, a construir una perspectiva futura más amplia. Esta propuesta teatral nos hace notar que podemos no comprender el idioma, podemos discrepar acerca de una nominación, podemos dudar acerca de los sentidos otorgados, pero no podemos evadirnos de nuestra condición humana: los recuerdos que se producen frente a un acontecimiento traumático como la guerra y el dolor que ellos producen trascienden las fronteras, los idiomas y los intereses económicos. Por eso esta necesidad manifiesta de la puesta teatral de confrontar diferentes archivos, de rescatarlos del olvido y de darles legitimidad por medio del arte.

### **Conclusiones**

Según podemos apreciar en los fragmentos disponibles de la obra, Lola Arias no solo pone en tensión dos versiones del mismo acontecimiento, sino que pone en diálogo una multiplicidad de archivos -nacionales argentinos, nacionales ingleses, oficiales de la posguerra, oficiales del kirchnerismo, personales, familiares, grupales, fotográficos, discursivos, del orden de los rumores, auditivos, visuales, musicales, escolares, de vestimentas, lo que debía callarse en la inmediata posguerra, el estado de las islas hoy, etc.- con lo que se permite una construcción del conflicto en términos de conflicto humano y se desprende, así, de los lugares comunes que sobre la Guerra por Malvinas se han construido durante estos años de democracia.

Se produce así una reconstrucción de ese archivo censurado, fragmentado, elidido para dar lugar a un archivo más plural, consciente de las múltiples aristas que podrían conformar un archivo que no haya “ardido”, que carezca de huecos, de intencionales vacíos. O, al menos, -como todo archivo es fragmentario- que mantenga vivos elementos que se diluyen con el paso del tiempo y de las intenciones gubernamentales. Según Victoria Perera:

En un contexto memorial que «malvinizó» la política y la producción dramaturgica, Campo Minado desafió la frontera de lo decible sobre la guerra de 1982. Volvió visible y audible una trama de relatos testimoniales que expandieron los límites no solamente de las memorias oficiales sino también de las imágenes socialmente dominantes de la guerra, de los hombres que la batallaron, y de sus vidas en la posguerra (2017, p. 301).

La obra, desde su título, devela una constelación de sentidos: la problemática de Malvinas no se reduce a un *campo minado* por la presencia de bombas en territorio isleño, sino porque la fertilidad del primer concepto se ve interpelada por la fuerza que arroja la condición de inmediata muerte y destrucción. La(s) memoria(s) representan un *campo minado* en el que ha desaparecido una multiplicidad de elementos en función de los intereses de turno y que es necesario reconstruir mientras los veteranos de ambas nacionalidades aún estén en condiciones de contar su propia vida, para reflexionar como sociedades acerca de las huellas que deja en las subjetividades el haber sido parte de un conflicto armado más allá de quién tenga o no siempre la tan discutible razón.

Por medio de una obra de arte, se tensiona el pasado “digno” de recuerdo para los argentinos para reconstruir la relación entre pasado y presente y funcionar, de este modo, como registro crítico de la violencia que implica la guerra, pensándola como matriz de la herida humana en general y apartándose del tan sentido tópico nacional “Guerra de Malvinas” y sus significados asociados.

## **Bibliografía**

- Arfuch, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural*, n° 2. Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>
- Arias, L. (2020). Campo minado. Performance 2016. *Lola Arias*. Recuperado de <http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? *Telón de fondo* 1. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- Didi-Huberman, G. (2004). *El archivo arde*. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata.

Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Falco, M. (2018, 12 de septiembre). *Entrevista a Lola Arias*. Infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/12/lola-arias-y-un-experimento-social-sobre-la-guerra-de-malvinas-pensaba-que-los-ingleses-habian-sufrido-menos/>

Guash, A. (2019) *Arte y archivo*. AKAL.

Perera, V. (2020, enero). Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16. 299-323. Recuperado de [http://anagnorisis.es/pdfs/n16/VeronicaPerera\(299-323\)n16.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n16/VeronicaPerera(299-323)n16.pdf)

### **Corpus de trabajo**

Arias, L. [Lola Arias Works]. (2017, 7 de agosto). *Campo Minado / Minefield. Trailer / 2017* [Video]. YouTube. URL <https://www.youtube.com/watch?v=GIMgN4rKYRM>

# Cuerpo, memoria y respiración: la Guerra de Malvinas (1982) en el teatro

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

[ricardo.dubatti@gmail.com](mailto:ricardo.dubatti@gmail.com)

Palabras clave: memoria, historia, teatrología, representación

Key words: memory, history, teatrology, representation

## Resumen

En el año del cuadragésimo aniversario del inicio de la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982), es indudable que su impacto social, político y cultural se sostiene como una presencia constante en los imaginarios de la sociedad argentina. Como acontecimiento histórico (Badiou, 2015), la Guerra de Malvinas marca un antes y un después en el tiempo y despliega un campo simbólico que si bien halla sus raíces con anterioridad al combate produce un entramado novedoso. Sin embargo, el conflicto bélico contra el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte marca todavía un territorio pleno de “lagunas” (Agamben, 2000) que reclama lecturas múltiples, abiertas, que aporten a enriquecer su memoria desde una perspectiva activa, entendiendo a la memoria como actividad o trabajo (Jelin, 2002). En este marco, el teatro reporta un caso de especial interés. Esto responde no solo a los más de 140 textos dramáticos y espectáculos de diferentes partes del país que componen el corpus teatral (R. Dubatti, 2022), sino también a las condiciones singulares en las que se producen tales las representaciones teatrales. Partiendo de la noción de representación de Roger Chartier (1992, 2007), es posible examinar de qué modos el teatro ha dado un cuerpo y una respiración singulares a la memoria, produciendo goce estético pero también modos específicos de pensamiento (Rozik, 2014). En este sentido, el teatro, como una disciplina atravesada por el convivio (J. Dubatti, 2020), carga con unas posibilidades y unas limitaciones que ordenan su modo de producir apropiaciones simbólicas. En la presente ponencia propongo realizar un recorrido en torno al marco teórico de mi investigación, con especial atención a las nociones de representación teatral, cuerpo convivial y memoria, elementos que permiten al teatro, como se afirmará, “nadar en diagonal”.

## Abstract

In the year of the fortieth anniversary of the start of the Malvinas War (April 2 – June 14, 1982), there is no doubt that its social, political and cultural impact is sustained as a constant presence in the imaginaries of Argentine society. As a historical event (Badiou, 2015), the Malvinas War marks a before and after in time and displays a symbolic field that, although it finds its roots before the combat, produces a novel framework. However, the war against the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland still marks a territory full of “gaps” (Agamben, 2000) that calls for multiple, open readings that contribute to enriching its memory from an active perspective, understanding to memory as activity or work (Jelin, 2002).

In this framework, the theater reports a case of special interest. This responds not only to the more than 140 dramatic texts and shows from different parts of the country that make up the theatrical corpus (R.



Dubatti, 2022), but also to the unique conditions in which such theatrical performances take place. Starting from Roger Chartier's (1992, 1996, 2007) notion of representation, it is possible to examine how theater has given memory a singular body and breath, producing aesthetic enjoyment but also specific modes of thought (Rozik, 2014). In this sense, theater, as a discipline traversed by coexistence (J. Dubatti, 2020), carries some possibilities and limitations that order its way of producing symbolic appropriations. In this paper I propose to make a journey around the theoretical framework of my research, with special attention to the notions of theatrical representation, convivial body and memory, elements that allow the theater, as it will be stated, "swim diagonally".

La memoria es un constructo complejo que se monta sobre acciones, prácticas y procesos diversos, que se nutre de campos simbólicos que luego re-interviene en grados variables. Es un campo de batalla en el que se dirime lo individual, pero que, por capilaridad, se extiende hacia lo colectivo, tocando y enlazando nociones culturales como las de identidad, soberanía y nacionalidad, entre otras. Examinar las formas en la que la memoria deviene artefacto implica entonces tratar de comprender tales estructuras y sus disputas internas a través de apropiaciones, selecciones, re-escrituras e incluso omisiones. Es por lo tanto una valiosa puerta de entrada para explorar la historia reciente y no tan reciente.

Tales condiciones no son excepción para la Guerra de Malvinas. En este caso particular, hablamos de un conflicto bélico marcado por un desarrollo breve (se extiende del 2 de abril al 14 de junio de 1982, es decir, 74 días) ocurrido hace ya más de cuarenta años pero que, sin embargo, conserva todavía hoy una notoria cantidad de misterios y lagunas para la población argentina en general. Dicho de otro modo, como afirma Pedro Saborido en una entrevista dada en el Museo Islas Malvinas y Atlántico Sur<sup>1</sup>, la temática reporta gran interés y profundo respeto, pero también falta de conocimiento y, en especial, temor a la hora de sumergirse en sus aguas. La persistencia que comúnmente atribuimos a Malvinas remite a esos interrogantes abiertos, todavía en el tintero.

En la última década un número cada vez mayor de artistas e investigadores ha buscado incluir nuevos trazos en los mapas de la Guerra de Malvinas, priorizando perspectivas socioculturales que han aportado a echar nueva luz sobre la guerra, sus

---

<sup>1</sup> Realizada el 29 de mayo de 2020. La entrevista se encuentra disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=cM7tCbYlluM&ab\\_channel=MuseoMalvinasIslasdelAtlánticoSur](https://www.youtube.com/watch?v=cM7tCbYlluM&ab_channel=MuseoMalvinasIslasdelAtlánticoSur)

efectos y consecuencias en la posguerra<sup>2</sup>. Así ocurre con documentales como *Nosotras también estuvimos* (2021), de Federico Strifezzo, sobre las experiencias de las enfermeras de la Fuerza Aérea en Comodoro Rivadavia, espectáculos transdisciplinarios como *Campo minado* (2016), de Lola Arias, que lleva a escena veteranos argentinos e ingleses, e investigaciones individuales y colectivas con concepciones y metodologías heterogéneas.

La presente ponencia se plantea compartir algunas de las características que ha aportado a estos avances el teatro, entendido como disciplina artística que produce pensamiento desde el cuerpo, sin perder de vista que se trata de un ángulo complementario al de otras investigaciones y producciones sobre la guerra. El objetivo general es aportar a esos raros mapas nuevos de la guerra, acompañando el deseo de trazar un archipiélago simbólico donde cada disciplina artística (y no artística) se despliega en relación con las demás, superponiendo (y problematizando) matices que abren una lectura global cada vez más compleja (aunque no por eso más armoniosa).

### **Representar desde el teatro y el convivio**

A lo largo de mi investigación de doctorado (R. Dubatti, 2022) trabajé con una hipótesis básica: el teatro opera como un singular vehículo de memoria. Tal idea implica centrarse en una memoria específicamente teatral, signada por los rasgos particulares que hacen al teatro ser una forma única de representación. Así, partiendo de la afirmación de Roger Chartier (1992, 1996, 2007) de las representaciones como prácticas diversas que permiten la apropiación de bienes simbólicos en momento histórico único, busqué reflexionar en torno a qué hace que el teatro sea teatro.

Tal objetivo me llevó hacia la pregunta ontológica del teatro: qué es, qué hay, qué tiene como práctica singular. En este aspecto, la teoría del convivio teatral de Jorge Dubatti (2020) constituye una herramienta óptima para confrontar semejante interrogante. Este historiador teatral propone que, para delinear **una** historia del teatro, necesitamos un hilo común que permita coser fenómenos sumamente heterogéneos,

---

<sup>2</sup> En el caso de las investigaciones de corte académico, las producciones de Rosana Guber y de Federico Lorenz son dos referencias ineludibles para la malvinología reciente, ayudando a pasar de un enfoque historiográfico “tradicional”, centrado en los resultados políticos de la guerra (González Calleja, 2008), hacia perspectivas atentas a procesos culturales que no solo impactan en el campo de batalla sino que también repercuten en el cuerpo social de la Argentina.

cambiantes e incluso contradictorios, en tanto responden a concepciones de época que pueden variar radicalmente. Plantea así la categoría de teatro-matriz como eje teórico a partir del cual la recurrencia deviene definición y lo diverso se puede conjugar bajo una misma referencia general, en sintonía con lo que Hessen sugería para definir la filosofía (1951).

El teatro es un uso específico de la teatralidad antropológica que consiste en un acontecimiento convivial donde se produce el encuentro de, al menos, un actor y un espectador. Tal instancia ocurre en unas coordenadas espaciales y temporales únicas, que repercuten en cómo actor y espectador articulan sus respectivas labores de poíesis, desplegando universos poéticos más o menos autónomos basados en experiencias, intuiciones y competencias personales. Se trata de un fenómeno territorial que desterritorializa, capaz de llevarnos a lugares que podemos no conocer en la práctica (como las Islas Malvinas) pero que experimentamos a través de los cuerpos afectados<sup>3</sup>.

El teatro produce unas formas de apropiación específicas, que no se limitan al contenido, sino que reenvían a cómo se cuenta lo que se cuenta. Chartier (1992) asevera que esto es determinante a la hora de comprender de qué maneras una sociedad establece sentidos que, si bien en principio pueden parecer estrictamente simbólicos y por lo tanto alejados del plano de la praxis, se vuelven parte activa del régimen de experiencia de la vida cotidiana<sup>4</sup>. Se trata de “semantizar la forma” del teatro (Szondi, 1994, p. 14), es decir, considerar cómo impone sus condiciones

---

<sup>3</sup> En mi investigación focalizo sobre los textos dramáticos. Sin embargo, considero pertinente aclarar que los asumo como textos escritos dotados efectivamente de un carácter literario pero que no necesariamente los transforma en literatura (Dubatti, 2022, pp. 9-14), en tanto son tejidos que apuntan, de una manera u otra, a una situación extra-literaria: el convivio. Todo texto dramático deviene entonces en teatro en potencia y es pasible de ser examinado como literatura, pero a sabiendas de que exige asumir su direccionalidad hacia la escena, contexto donde se completa.

<sup>4</sup> Durante 2022 pude participar de una serie de encuentros coordinados por Rosana Guber. De carácter cerrado, el objetivo de dichas reuniones era estimular intercambios entre especialistas dentro del campo de la malvinología, con un amplio espectro de disciplinas. Allí un colega cuestionó el interés de discutir *Campo minado* (y al teatro) porque, por más que discutamos, “las islas siguen en manos de los ingleses, y eso es un hecho” (cita aproximada). Algunos días después participé de un congreso donde Graciela Dos Santos presentó una comunicación en torno a cómo el espectáculo de Arias había servido no solo para hablar de la Guerra de Malvinas con alumnos de secundaria sino también para que dialogaran con los protagonistas de la pieza (tanto británicos como argentinos) en sucesivos encuentros. Los alumnos no solo habían visto teatro; vieron un campo de batalla activo, real, palpable, que trajo interrogantes que (quizás) no se habrían producido a través de la rigurosa lectura de tratados internacionales.

conviviales al acto de apropiación (y a su vez cómo la representación toma provecho del convivio y sus características).

Tales planteos reenvían entonces a la presencia del cuerpo en escena. Sin embargo, como ocurre al hablar de un acontecimiento, no debemos limitarnos a lo puramente teórico. En otras palabras, el cuerpo en convivio no puede reducirse a una perspectiva metafísica abstracta, sino que justamente debe ser pensada territorialmente, *in situ*, para así ajustarse a las propuestas que se realizan desde la escena pero también a cómo el público se aproxima a las mismas. Esto es especialmente relevante en el caso del espectador, que no debe ser asumido como pasivo o, peor aún, “inactivo”.

En tanto territorio signado por el convivio, el teatro constituye un medio imaginista específico que produce formas de pensamientos singulares (Rozik, 2014) y que actúan **desde** el cuerpo afectado del actor, pero también **a través** del cuerpo afectado del espectador. Esta condición exige volver a metaforizar y confrontar los hechos que trae a escena. No se trata de una mera repetición del pasado, sino de interpelarlo en cada nueva función, donde se renuevan las condiciones del encuentro y se redimensiona el peso de lo mostrado. Así, aunque una obra trate de concretizar (Pavis, 1998) en cada función un mismo conjunto de ideas y propuestas o remita a un mismo hecho de la guerra, lo vivo siempre se filtra en la poésis.

En sintonía con lo observado, según Eli Rozik (2014), el teatro no es solo percibir una serie de signos que se proyectan desde la escena, sino que invita a leer entre líneas. Los cuerpos traen referencias que se refractan y reenvían hacia territorios que rompen con la inmediatez de lo cotidiano, pero que también llevan a repensar las proximidades y los límites con el régimen de experiencia del día a día. Al mismo tiempo, como uso específico de la teatralidad antropológica (Dubatti, 2020), el teatro monta un dispositivo político que organiza la mirada del espectador y que apela, de forma más o menos deliberada, a desafiar su entendimiento como “llamamiento” de Jean-Paul Sartre (1976, p. 73-75)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Sartre asevera que “toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje” (73). Aquí podríamos perfectamente reemplazar “lenguaje” (que Sartre luego analiza como una materialidad de la escritura) por “convivio”, cosa que el propio autor parece intuir al afirmar que “la obra de arte es valor porque es un llamamiento” (75). Unas páginas más adelante se lee que “el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra. Pero no se limita a esto y reclama además que se le replique con la misma confianza, que se le reconozca si libertad creadora y que se la pidan a

Sin embargo, esto no es garantía de éxito. Como aseguraba Peter Brook (2003, pp. 5-44), no existe mayor peligro que un teatro “mortal”, excesivamente consciente de sí mismo y por lo tanto “solemne” en torno a lo que cuenta y cómo lo cuenta. Más allá de este riesgo, allí radica otro de los potenciales beneficios de mirar desde el teatro, que Martín Kohan (1999) reserva para la literatura pero que aplica perfectamente a ambos casos: el teatro (y las artes en general) no tiene necesariamente que ser responsable, incluso si habla de hechos históricos. No está obligado a remitir a sucesos específicos o claros, sino que puede centrar su mirada en algún matiz o aspecto lateral: explorar no solo qué pasó sino cómo pasó; preguntarse cómo fue posible un hecho; cómo hubiese ocurrido si se diesen ciertas condiciones específicas, etc.

Como se verá, el teatro no es solo un dispositivo para recordar sino también un vehículo para imaginar o incluso re-imaginar la guerra, interrogar desde la tensión entre ausencia, presencia y cuerpo afectado, entablando perspectivas que hacen al espectador pensar desde afectos, imágenes, conceptos, fantasías, etc. Hablar de la guerra desde el teatro es entonces intervenir esos campos simbólicos de los cuáles se nutre.

### **Algunos apuntes sobre la memoria teatral**

Si el teatro ocurre a través de los cuerpos de los actores, pero también de los espectadores en convivio, establece formas diferenciales de producir vínculos con la memoria. Así, las reflexiones que el teatro propicia responden a un pensamiento signado por lo individual y lo colectivo, por lo intelectual pero también por lo sensorial, al rodearnos de otros espectadores que se encuentran involucrados como uno. Me interesa comentar someramente algunos de estos vínculos en torno a la intersubjetividad (en su relación actor-espectador, pero también espectador-espectador), lo efímero, la pérdida, lo sucesivo, la metaforización por ausencia-presencia y la idea de “lugar de la memoria”.

Ya se trate de actuar o de ver un espectáculo, experimentar el teatro es perder la conciencia de que uno está trabajando (con la excepción de que el espectáculo sea desafortunadamente malo, hecho que activa la fatídica pregunta “¿Por qué **estoy** acá?”). Sin embargo, como acontecimiento, el convivio implica reconocer un proceso

---

su vez por medio de un llamamiento simétrico e inverso” (77). Una vez más, con algunos ajustes menores, tales definiciones de Sartre pueden ser trasladadas al teatro.

colectivo del cuál se forma parte. Cada vez que las luces de la platea se encienden tras el aplauso final, se toma conciencia de los roles que se jugaron y se recobra el sentido de que actor y espectador han ejercido una labor permeable, que alimentaron mutuamente y que sostuvieron por un tiempo limitado. Allí radica una primera capa de intersubjetividad, aquella que entablan actor y espectador.

La finitud remite a una memoria consciente de lo provisorio del teatro, que ocurre sobre la “pantalla” invisible de la pérdida (Del Estal, 2009). Por extensa que sea la duración de un espectáculo, sabemos que en algún momento habrá de concluir y regresaremos al régimen de experiencia de la vida cotidiana (que nunca abandonamos realmente). El soldado que vimos vuelve entonces a ser un actor, una persona común y corriente, desafectada de la *poësis*, que quizás ni siquiera había nacido cuando ocurrió el conflicto. De este modo, el teatro y su memoria se montan sobre la idea de que el espectador se asoma a un universo poético para tratar de capturar “algo” destinado a huir. Se activa así una perceptividad diferente, aprehensiva, que asume que lo que no sea “atrapado” probablemente se pierda o se olvide<sup>6</sup>.

Sigamos con nuestra visita imaginaria al teatro. Cuando elegimos ir a ver un espectáculo, no es raro que vayamos acompañados de gente con intereses relativamente afines a los nuestros. Tampoco es raro que, una vez que concluye la función y salimos de la sala, interpelemos a nuestra compañía bajo la célebre frase “¿y... qué te pareció la obra?” Tales palabras revelan una segunda capa de intersubjetividad, que remite a la propia platea y a la consciencia de que estuvimos junto a otros colegas espectadores que, como nosotros, vieron **una parte de un todo**. Esto es especialmente significativo cuando el espectáculo que vimos no nos convence, en tanto no es solo nuestra percepción la que se pone en juego sino también la de los demás<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> En el caso del cine y la literatura, el espectador siempre tiene la posibilidad de retroceder y retomar algún pasaje que quiera repasar. En el caso del espectáculo teatral, situación a la que apunta siempre el texto dramático, esto no es posible, salvo contadísimas excepciones donde la pieza explora deliberadamente dichas problemáticas. Dejo fuera de este sentido las grabaciones de funciones teatrales, en tanto son registros que justamente reducen el espesor del acontecimiento a dos bandas: sonora y visual.

<sup>7</sup> Hace algunos años pude ver *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto “Tito” Cossa, en su reposición por el 50 aniversario del estreno original de la pieza. A lo largo de la función el público se reía de numerosos chistes sumamente críticos hacia la clase media, grupo que indudablemente componía la mayor parte de la audiencia. Al salir del espectáculo, dije a la persona que me acompañaba, algo más

Efectivamente, el espectador ve una parte única del acontecimiento durante una función, hecho que reenvía hacia una memoria consciente de su aspecto acumulable en el tiempo. La conclusión de un espectáculo abre la posibilidad de segmentar la memoria del teatro, que vuelve a activarse en cada nueva función. Así, si como sugiere Marvin Carlson (2001) el teatro es volver a ver algo que ya vimos, espectros de experiencias anteriores (teatrales y no teatrales), entonces tal sumatoria solo se hace posible en **sucesivas** visitas. El trabajo del espectador entonces se articula sobre la base de un proceso que se halla en constante acumulación, que depende de dicho proceso elaboración.

Tal forma de memoria se afianza a su vez a una metaforización por ausencia-presencia que refuerza dicha consciencia. Si cuando termina la función todo vuelve a ser lo cotidiano, significa que el espectador percibió simultáneamente algo que estaba y que no estaba: vio a un soldado en una trinchera en la guerra que, pese a todo, nunca estuvo allí. Tal tensión implica que la metáfora se nutre de lo semejante pero también de lo desemejante (Rozik, 2008). Hablamos entonces de una memoria que se acerca a los hechos pero que al mismo tiempo impone distancia, que exige al espectador autonomía y movilidad para poder adecuarse de forma constante a situaciones que pueden reclamar adaptabilidad.

Por último, el teatro también es un ámbito particular en tanto “lugar de la memoria” (Nora, 2008). Si definimos tal noción como aquellos espacios, físicos o abstractos, en los cuáles confluyen y se conjugan memorias de índole diversa, el teatro (y especialmente aquél de la guerra) no es excepción. Por el contrario, entendido como acontecimiento pero también como espacio físico donde se lleva a cabo la función, el teatro requiere sopesar no sólo los hechos de la historia a los que se hará referencia en el caso de Malvinas sino también a memorias técnicas del teatro y las artes: qué vi en esa misma sala antes; en qué publicidad vi al protagonista antes; qué obras anteriores conozco sobre la guerra; qué novelas leí; qué obras de teatro (sean de Malvinas o no) realizó el director antes, etc. Al mismo tiempo surgirán otros elementos

---

grande que yo, que no lograba entender por qué la gente se reía así. Mi interlocutor echó luz al asunto: “Cuando yo era chico las reuniones familiares eran así, mi familia era así. El público se identifica porque ve algo de su familia en escena, seguramente”. Tal aclaración modificó completamente mi interpretación personal del espectáculo, ahora mucho más positiva que antes, constatando la eficacia de las críticas que la obra todavía plantea.

posibles, ya que quizás el vestuario pueda estar inspirado en fotografías históricas o la escenografía en una película en particular.

Todos estos aspectos repercuten entonces una memoria que se hace consciente a través de los cuerpos, de sus acciones y reacciones. Traer al teatro las memorias de Malvinas implica entonces asistir a un ritual social y cultural en el que no solo se vuelve a traer el pasado al presente sino que se lo vuelve a habitar, se lo vuelve a sentir y a respirar a través del convivio.

### **Representar una guerra desbordada**

Aplicando las nociones desplegadas hasta este punto es posible reflexionar en torno a cómo el teatro imaginó y reimaginó la guerra hasta el momento. Las siguientes observaciones son parte de un trabajo que continúa en proceso<sup>8</sup> y que se basa en una perspectiva inductiva, es decir, que parte de los textos dramáticos para primero plantear lecturas de conjunto y luego abstractas.

De manera contraria a lo que en muchas ocasiones se piensa<sup>9</sup>, el corpus teatral es numeroso. Al día de la fecha, cuento con más de 140 textos dramáticos y espectáculos que remiten de forma explícita o directa a los hechos de la guerra, sus efectos y consecuencias (el listado más actualizado hasta el momento se puede consultar en R. Dubatti, 2022). Esto incluye obras de diferentes puntos de toda la Argentina (nuevamente, con el fin de poder ampliar los mapas de la guerra y así poder comparar las diferentes lecturas que se realizan desde diferentes cartografías teatrales), estrenadas entre 1982 y 2022.

Pese a la extensión del material sobre el cual trabajo, es posible observar una serie de recurrencias que habilitan una lectura histórica en término de “momentos”. El uso de tal concepto radica en que son recortes temporales donde podemos delinear tendencias prioritarias pero que no por ello suprimen otras maneras de representar los hechos de la guerra. En sintonía con el carácter inductivo antes mencionado, esta periodización responde a lo que he hallado hasta el momento en los textos dramáticos

---

<sup>8</sup> Mi investigación se ha dividido hasta el momento en dos partes. La primera remite al período 1982-2007 y tuvo como resultado mi tesis de doctorado (R. Dubatti, 2022). Actualmente me aboco a aquellos textos dramáticos y espectáculos producidos entre 2008 y 2022, con una beca pos-doctoral de CONICET.

<sup>9</sup> Una pregunta todavía común en las actividades académicas de las que participo (incluso en aquellas dedicadas exclusivamente a la Guerra de Malvinas) es si existen suficientes textos dramáticos y espectáculos como para realizar una investigación de esta índole. Como se verá, la respuesta es más que afirmativa.



y por lo tanto se encuentra aún en constante revisión. Es posible señalar tres momentos fundamentales, que procedo a describir brevemente a continuación.

Un primer momento corresponde aproximadamente a los primeros diez años de posguerra, entre 1982 y 1992. Se trata de un tiempo marcado por un fuerte interés del teatro en hablar de lo que los autores consideraban que socialmente no se hablaba o que se quería evitar: la experiencia de los soldados y sus familias, no solo en la guerra sino también en la posguerra. De este modo, las piezas adoptan una lectura que podríamos definir como “memorialista”, donde se propone a los espectadores acercarse a problemáticas del momento pero desde una perspectiva nítidamente direccionada, unívoca, que evitara malentendidos en torno a lo que se quería transmitir.

Como ejemplo de este tiempo tómesese el espectáculo *Laureles* (1983), del Grupo Teatro Rambla, de La Plata, provincia de Buenos Aires. En esta pieza, estrenada aún bajo el marco de la dictadura cívico-militar, se buscaba relatar las experiencias de los jóvenes conscriptos que estuvieron en el campo de batalla. Para ello se recurría a un entorno donde la batalla desbordaba a la guerra, mostrando diferentes facetas no solo de la vida en el frente de combate sino también en relación con el continente, a través de amigos, novias y familiares. Para ello, sus autores, Mónica Greco y José Luis de las Heras, hicieron una rigurosa pesquisa que se nutrió de testimonios reales de soldados platenses.

Un segundo momento ocupa el lapso de tiempo entre 1993 y 2007, que podría ser definido como “poético”. Durante este tiempo surge un buen número de piezas teatrales que toman al universo referencial de Malvinas como punto de partida pero que optan por priorizar aquello que el universo poético puede construir de forma autónoma. En este caso no se busca necesariamente la precisión fáctica (lo cual no significa que las obras no estén bien documentadas o que descuiden los aspectos de la historia) sino justamente ver hasta dónde el universo poético de la pieza puede abrir sentidos.

Un ejemplo de este tipo de acercamiento lo ofrece la pieza *Casino. Esto es una guerra* (1997, Ciudad Autónoma de Buenos Aires), de Javier Daulte. En este espectáculo Daulte parte de sus experiencias personales como conscripto que tuvo que quedarse en Buenos Aires durante la Guerra de Malvinas y las lleva al terreno de un casino de oficiales. La guerra que se pelea nunca es nombrada, pero las resonancias con Malvinas son varias. Sin embargo, lo importante radica en que la pieza toma distancia

de los sucesos reales para reimaginarlos en un contexto otro donde el ejército experimenta un vuelco radical: opera forma completamente opuesta a lo que su institución afirma. Esto significa que los soldados de *Casino* están obsesionados hasta el paroxismo con los cuerpos, las jerarquías, el homoerotismo, el goce y toda clase de comportamientos desmesurados, llegando a transformar esta guerra sin nombre ni justificaciones en un cabaret gay.

En el tercer momento, que llega hasta nuestros días en tanto representaría el lapso entre 2008 y 2022, hallamos el mayor número de textos dramáticos y espectáculos, con una acentuada heterogeneidad a nivel de poéticas. Lo denomino “poético-memorialista” en tanto formula un cruce entre las dos tendencias previas. Consiste en el interés por pensar los hechos históricos desde la especificidad de los universos poéticos pero con el fin de generar un redireccionamiento hacia los hechos de la historia. Así, se produce un dispositivo que ya no busca establecer un modo unívoco de leer los acontecimientos sino de abrirlo a lo plurívoco. Cobra un mayor peso la labor del espectador como co-creador de sentido, con numerosos espectáculos que apelan a que sea justamente este quien tenga que decidir el sentido profundo de la poética. Una de estas piezas es *Campo Minado* (2016, coproducción entre Argentina y Reino Unido), de Lola Arias. El espectáculo construye un dispositivo complejo, inter y transdisciplinario, que combina lenguajes y medios de contar. Para eso Arias selecciona seis veteranos de la guerra, tres argentinos y tres británicos, que cruzan diferentes ángulos y matices de sus vidas antes, durante y luego del combate. A pesar del titánico despliegue de información que la obra realiza, típicamente marcada por recursos que matizan poéticamente (los veteranos tocan música punk, recrean situaciones a través de proyecciones, incluyen documentos personales, etc.), la pieza nunca opta por cerrar una interpretación específica. Queda en el espectador intentar asimilar todas esas palabras, imágenes, sonidos y sentidos, y sintetizarlas de acuerdo a sus capacidades.

A pesar de estas tres formas básicas de concebir las representaciones, numerosas ideas, imágenes y concepciones comunes atraviesan el corpus general, con pequeños cambios y variaciones a lo largo del tiempo: los soldados “indigentes”, tratando de superar las limitaciones logísticas; el clima hostil de las islas, con el frío y el viento como protagonistas; la mujer como figura de contención desde diferentes roles; el padre como representante del *statu quo* tanto político (imponiendo ideas como las de “patria” o “familia”) como social (la guerra como medio para “sentar cabeza”); la

heteronormatividad y la obsesión por las jerarquías en la vida militar y cotidiana; el joven músico, que desea un estilo de vida diferente al de sus padres; la fraternidad de los soldados conscriptos, marcados por una experiencia común; los maltratos y torturas a los conscriptos por sus superiores; las cartas como puentes de vida; la guerra vista / mentida a través de los medios de comunicación; los “locos de la guerra”, entre otras.

Estas imágenes a su vez dan lugar a relaciones específicas en las que el teatro ha incurrido de formas recurrentes, combinaciones que permiten comprender mejor los sentidos que se otorgan a la Guerra de Malvinas. Así, en diversas piezas aparecen combinadas la imagen de la mujer protectora (típicamente la madre, pero también hermanas, novias, enfermeras, criadas, etc.) que contrasta con un padre que impone las normas sociales y afirma que su hijo va a ir a la guerra para “hacerse hombre” (la idea la heteronormatividad) porque quiere dedicarse a la música y tiene el pelo largo (el tópico del joven músico resalta siempre tales divergencias generacionales).

En otros casos, las imágenes mismas incluyen múltiples sentidos que se amalgaman o se concentran. Así ocurre con el viento, presencia constante del teatro de la guerra. Su multiplicidad de sentidos va desde remitir al clima hostil de las islas (muchas veces conectado con las carencias logísticas y por lo tanto con el soldado “indigente” e incluso con el “loco de la guerra”) hasta hacer ecos de la ausencia o de la injusticia, pasando por representar el trauma de la guerra. Al mismo tiempo, su uso en el teatro remite a un recurso constante: situar la acción a través del apoyo sonoro, muchas veces matizando recuerdos de las islas.

En consonancia con estas cuestiones, una de las hipótesis más recurrentes con las que el teatro de la guerra parece haber dialogado es con la idea de una guerra desbordada, una guerra que excede el campo de batalla y se derrama en el continente, afectando no solo a los soldados sino también a sus familias, amigos, afectos, etc. Se trata entonces de una guerra que no puede limitarse sino que ataca por múltiples frentes y que, como sugerí al comienzo del trabajo, reaparece porque está entre nosotros en el día a día, porque no ha dejado realmente de acontecer y porque todavía queda mucho por ver, decir, pensar y sentir. El teatro nos deja entonces volver sobre esos interrogantes y pensar no solo el pasado sino también nuestro presente.

Como se puede apreciar, todas estas ideas traen a la mirada algunos de los entramados que comenté al comienzo de la presente ponencia y ayudan a pensar en torno a cómo el teatro se nutre de la guerra, pero va más allá, llegando a re-intervenir

su memoria. En este sentido, el teatro toma herramientas y se las apropia, se enriquece y ayuda a transformarlas en nuevas imágenes e interpretaciones. Así, como decía Martín Kohan (1999), el arte puede beneficiarse de no tener que rendir cuentas a la historia e indudablemente ese es uno de sus aspectos más valiosos para aportar lecturas novedosas a un campo social marcado por muchas dudas, pero un genuino interés.

En el caso del teatro considero que debemos volver a destacar que no se trata simplemente de representar a través de contenidos sino de estructuras escénicas que, como se vio, se articulan en un sentido sumamente complejo y que involucran al cuerpo en trabajo. Por eso me gusta afirmar que el teatro “nada en diagonal”, en tanto lanza al espectador al agua, lo sumerge en el universo de la guerra y lo obliga a tomar un rol activo, a esforzarse en llegar a la orilla de una manera u otra (el espectador puede nadar con todas sus fuerzas o simplemente hacer la plancha y dejar que el mar se encargue de todo). Nadar directo puede no ser siempre el mejor plan, porque la corriente suele tirar hacia mar adentro. El teatro pide nadar cortando la corriente, en diagonal, imponiendo un desvío que, por pequeño que sea, puede significar llegar a la orilla con un mayor éxito que si recurrimos a un esfuerzo extremo.

## **Bibliografía**

Brook, P. (2003). *El espacio vacío*. Octaedro.

Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Gedisa.

Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. (pp. 73-99). Ed. Manantial.

Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.

Del Estal, E. (2009). *Historia de la mirada*. Atuel.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.

----- (2022). Introducción. En C. Dimeo, A. Palion-Musiol, A. Glowacka, T. J. Brenet y A. Hasió (Eds.), *El cuerpo del espectador / el cuerpo del lector (presencias reales del teatro y la literatura)*. (pp. 9-14). Peter Lang.

- Dubatti, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Eudeba.
- González Calleja, E. (2008). La cultura de la guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español. *Revista Historia Social*, N.º 61, 69-87.
- Hessen, J. (1951). *Teoría del conocimiento*. Espasa-Calpe.
- Kohan, M. (1999). El fin de una épica. *Punto de Vista*, N° 64, 6-11. Recuperado de <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv64.pdf>
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Trilce.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Rozik, E. (2008). *Metaphoric thinking. A study of nonverbal metaphor in the arts and it's archaic roots*. Tel Aviv University.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.
- Sartre, J. P. (1976). *¿Qué es la literatura? Situations, II*. Losada.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Destino.

## **Ecós del terror: Corporalidad y heterotopía en la construcción de una resistencia a la ubicuidad del poder en *La Malasangre* de Griselda Gambaro**

Claudio Damián Martínez

UBA, ISFD 113, ISFD 174

[claudiodamianmartinez@gmail.com](mailto:claudiodamianmartinez@gmail.com)

Palabras Clave: corporalidad, terror político, teatro, Griselda Gambaro

Keywords: corporality, political terror, drama, Griselda Gambaro.

### **Resumen**

Podría afirmarse que la Filosofía Política moderna, de Maquiavelo a Rousseau, Locke y Hobbes, se encuentra ineludiblemente atravesada por el miedo a la violencia y el caos que podrían estar latentes en el interior mismo de lo social. Es en Hobbes en donde el problema empieza a tematizarse de la peculiar forma en la que la modernidad emprenderá la discusión. En el capítulo XII de su *Leviathan*, Hobbes precisará el lugar del terror en la constitución del Estado, que ocupará un espacio faltante en la organización de la paz. Si por terror político consideráramos el temor de los sujetos a que su bienestar colectivo resulte perjudicado (Robin) este estaría signado por una asimetría en la instrumentalización de la fuerza que adquiere su forma extrema a partir de la supresión del Estado de derecho.

Estas problemáticas serán abordadas en *La malasangre*, de Griselda Gambaro, a partir de la observación de los modos en los que a lo largo de la obra son abordadas las formas autoritarias del poder político, que precariza en muchos casos al máximo la experiencia vital de los personajes. Es este marco de extrema precarización, esto es, de presencia efectiva de terror político, que nos permitirá considerar la obra de Gambaro como un espacio tematizador de heterotopías. Consideraremos, a su vez, las continuidades presentes en la obra de un conjunto amplio de imágenes, construcciones espaciales, figuras y personajes que se encuentran ya presentes en el acervo de la tradición literaria del Romanticismo Rioplatense del siglo XIX, construidos a partir de las críticas y denuncias que algunos intelectuales del Romanticismo Rioplatense emprendieron en desmedro de la figura de Juan Manuel de Rosas.

### **Abstract**

It could be said that modern political philosophy, from Machiavelli to Rousseau, Locke and Hobbes, is inescapably traversed by the fear of violence and chaos that could be latent in the very interior of the social. It is in Hobbes that the problem begins to be thematized in the peculiar way in which modernity will undertake the discussion. In chapter XII of his *Leviathan*, Hobbes will specify the place of terror in the constitution of the State, which will occupy a missing space in the organization of peace. If by political terror we consider the fear of the subjects that their collective welfare will be harmed (Robin), this would be marked by an asymmetry in the instrumentalization of force that acquires its extreme form from the suppression of the rule of law.

These issues will be addressed in Griselda Gambaro's *La malasangre*, from the observation of the ways in which the authoritarian forms of political power are approached throughout the play, which in many cases makes the life experience of the characters as precarious as possible. It is this framework of

extreme precariousness, that is, of the effective presence of political terror, that will allow us to consider Gambaro's work as a thematizing space of heterotopies. We will consider, in turn, the continuities present in the work of a broad set of images, spatial constructions, figures and characters that are already present in the stock of the literary tradition of Rio de la Plata's Romanticism of the nineteenth century, built from the criticisms and denunciations that some intellectuals of Rio de la Plata's Romanticism undertook in detriment of the figure of Juan Manuel de Rosas.

## **I. Introducción. Terror literario y terror político**

Podría afirmarse que la filosofía política moderna, de Maquiavelo a Rousseau, Locke y Hobbes, se encuentra atravesada por el miedo al desenfreno, la violencia y el caos que, bajo diferentes formas, se encontraban latentes en el seno de lo social. Es fundamentalmente en aquel último en donde el problema empieza a tematizarse de la peculiar forma en la que la modernidad emprenderá la discusión: "Hobbes no quiere destruir el miedo, sino que, por el contrario, él lo considera el fundamento mismo del Estado" (Guinzburg, 2015, p.16). En el capítulo XII de su *Leviathan*, Hobbes precisará el lugar del terror en la constitución del Estado, que ocupará un lugar faltante en la organización de la paz: "It is no wonder if there be somewhat else required (besides covenant) to make their agreement constant and lasting; which is a common power, to keep them in awe, and to direct their actions to the common benefit" (II. XVII.12). Los tiempos altamente revolucionados de la Inglaterra que habitó Hobbes, que veía tambalearse la hegemonía de la monarquía y el advenimiento de la guerra civil, probablemente ultimaron la necesidad de construir, por los medios necesarios, un Estado más firme que garantizara que el *estado de naturaleza*, en el que para Hobbes se encuentran los seres humanos sin los pactos y coerciones artificiales que los organicen, no predominara.

Aunque el *Leviathan* de Hobbes haya sido escrito en 1651, resulta difícil negar la vigencia de aquellos problemas a lo largo de los siglos subsiguientes e, incluso, en la historia contemporánea. La búsqueda de diferentes formas de coacción o el predominio del terror en los diferentes modelos de Estado son, particularmente para la historia argentina, protagonistas constantes. No pretendemos a lo largo de este trabajo un análisis centrado en la teoría o la filosofía políticas ni aún un abordaje historiográfico del fenómeno. El interés central radicará en observar las formas en las que el terror político, en períodos concretos de la historia argentina que se desarrollarán más adelante, es tematizado, explorado y criticado en los materiales

literarios, esto es, realizar la pregunta por la vinculación entre el terror político y el terror literario. En función de esto, resulta conveniente realizar algunas precisiones conceptuales relevantes.

Por terror político, consideraremos la acepción amplia que del término ha propuesto Robin (2018): “temor de la gente a que su bienestar colectivo resulte perjudicado - miedo al terrorismo, pánico ante el crimen, ansiedad sobre la descomposición moral-, o bien la intimidación de hombres y mujeres por el gobierno o algunos grupos” (p. 9). Pese a su amplitud, la propuesta de Robin engloba una serie de temores que tienen en común su carácter siempre colectivo, que trascienden las fronteras del miedo particular para situarse en una esfera en donde la otredad, bajo múltiples formas, aparece como amenazante tanto para el sujeto como para su comunidad. Esta amplitud de temores estaría signada por una asimetría en la instrumentalización de la fuerza. Nuestro análisis se centrará en la observación de los modos en los que algunos textos literarios abordan las formas autoritarias del poder político, que precariza en muchos casos al máximo la experiencia vital de los personajes.

Estas problemáticas serán abordadas en *La malasangre*<sup>1</sup>, de Griselda Gambaro, escrita en 1981 y estrenada en Buenos Aires en 1982. Consideraremos, a su vez, las continuidades presentes en la obra de un conjunto amplio de imágenes, construcciones espaciales, figuras y personajes que se encuentran ya presentes en el acervo ciertas tradiciones literarias del siglo XIX, construidas a partir de las críticas y denuncias en desmedro de la figura de Juan Manuel de Rosas. En función de esto, intentaremos responder las siguientes cuestiones problemáticas: ¿Cómo se experimenta/se interpreta la manifestación del poder cuando está fuera del mundo de la experiencia inmediata? ¿Cómo actúa en la percepción de lo monstruoso la sensibilidad de los personajes? ¿Cómo se espacializa en las obras la experiencia del terror?

## **II. La figura de Rosas y el terror político argentino**

Parte de la crítica ha considerado que el surgimiento de la literatura argentina, esto es, de una literatura que se proclama argentina en oposición a otros sistemas literarios y tradiciones como la peninsular, tuvo como una de sus motivaciones el advenimiento de la figura de Rosas. Si bien es innegable la existencia de producciones literarias de

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la obra de Gambaro se indicarán con el número de escena correspondiente en la edición del *Teatro completo* (1984.)



fuerte carácter político antes de la aparición del Salón literario y la así llamada Generación del 37, para críticos como David Viñas

es el impacto de la figura de Rosas, fenómeno totalitario, mucho más intenso, próximo y prolongado que el episódico de las invasiones inglesas o el del proceso de 1810, que rechaza y fascina a los hombres de la generación de 1837, enfrentándolos al dilema de la marginalidad o la integración, la huida o la penetración en y por la realidad, la abdicación, la crítica o la abstracción, al proponerles una figura cargada de referencias románticas por su origen popular, desmesura, connotaciones irracionalistas y hasta por sus violentos contrastes (2005, p. 15).

A lo largo del siglo XIX, la proliferación de textos literarios que han tematizado el terror de la época rosista es abundante. Sólo por mencionar algunas de las obras representativas podría tomarse *Cuatro épocas* (1840) de Bartolomé Mitre, *El cruzado* (1842), *El poeta* (1842) y *Amalia* (1851) de José Mármol, *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Javier de Acha, *Muza* (1850) de Claudio Cuenca, *Rosas y Urquiza en Palermo* (1852) de Pedro Echagüe o *Camila O 'Gorman* (1856) de Heraclio Fajardo. No obstante, resulta importante remarcar que no todas las obras del teatro argentino resaltan el carácter violento del gobierno de Rosas. Otras obras como *Juan de Borgoña o Un traidor a la patria* (1845) de Alberto Larroque y *El entierro de Urquiza* (1851) de Pedro Lacassa parecen legitimar el ideario rosista. En un punto intermedio de estas críticas podría considerarse *El gigante amapolas* (1842) de Juan Bautista Alberdi, donde la crítica es llevada a cabo no sólo contra la figura de Rosas sino también contra la pasividad, mezquindad e inoperancia de sus oponentes.

Además de las obras mencionadas anteriormente, durante el análisis de *La malasangre* nos detendremos episódicamente en tres textos relevantes para el objeto que nos hemos propuesto: *El matadero* y "Avellaneda", de Esteban Echeverría y *Tablas de Sangre* de José Rivera Indarte. En las tres obras, la arbitrariedad del terror político rosista se manifiesta a través de una serie de imágenes recurrentes que presentan una relevante continuidad y que, como observaremos en *La malasangre*, parecen haber constituido una tradición -un lenguaje- del terror político en Argentina. En *El matadero* de Esteban Echeverría, las formas del poder que se materializan en los personajes son posibles gracias a una estructura sumamente compleja en la que la violencia ejercida por Matasiete o el arbitrio del juez del matadero representan sólo una parte. La percepción del paisaje tiene como resultado una combinación

absolutamente atípica, que no implica sólo la sumatoria de estímulos desagradables sino que podría operar como modo de representación de lo ominoso. Tomando de forma débil o ampliada la etimología del término, puede pensarse la confluencia de estos estímulos no sólo en términos de representación sino también de anticipación. La suciedad y la violencia abundantes del matadero que recorrerá el joven unitario, además de condensar todo tipo de connotaciones negativas, se presentan en su desmesura como un espacio en donde lo conocido deviene monstruoso y las formas proliferantes de la violencia parecen proceder de una fuente demasiado desmesurada como para ser asimilada por los saberes corrientes. La misma observación podría realizarse tanto en “Avellaneda” como en *Tablas de sangre*, en donde el testimonio constante de la violencia, la traición o la historización del terror no parecen encontrar otro lenguaje que el del terror literario para expresarse, incluso en formas breves como “Isidora la federala” o “La refalosa” de Hilario Ascasubi en donde la violencia extrema se presenta desde una hiperbolización completa del federalismo que lo hace devenir monstruoso.

### **III. Continuidad del problema en *La malasangre* de Griselda Gambaro**

*La malasangre* se sitúa expresamente en 1840, década del recrudecimiento del conflicto entre unitarios y federales y de mayor expresión de la violencia política en el gobierno de Juan Manuel de Rosas. En este marco, la autora retoma la figura de la violencia y el contexto sofocante del terror rosista para realizar una crítica a la situación análoga que atraviesa el país al momento del estreno. Valiéndose de diversos recursos, fundamentalmente de la intertextualidad, la obra de Griselda Gambaro revitaliza problemáticas “falsamente resueltas” por la historia oficial para repensar su propia época. Sin embargo, sería un error atribuir a la autora individualmente estos rasgos. Gambaro se posiciona dentro de los problemas estéticos y políticos del:

sistema teatral originado en la década del sesenta y que llega hasta [...] nosotros, [que] se caracteriza semánticamente por querer significar una crítica intensa a nuestros mitos sociales y políticos, a nuestras formas equivocadas de convivencia, especialmente las propias de la clase media (Pellettieri, 1988, p. 165).

Resulta notable la pretensión de la autora de representar el terror presente a partir de una referencia al pasado que, considerando incluso la fuerte censura imperante, pone ampliamente en cuestión la pretensión de representar las problemáticas de la historia presente, si esta es emprendida desde la perspectiva de un realismo ingenuo, que

parece a estas luces exhibir todas sus limitaciones de acuerdo a la ya clásica delimitación que Lukács (1966) realizó entre narrar y describir. No alcanzaría, desde la estética gambarina, con poblar la obra con pretendidos retratos o descripciones del presente si estos no estuvieran sometidos a un juicio de interpretación. El terror -o, mejor dicho, sus procedimientos- sí parecen concretar aquel movimiento a contrapelo de la Historia que sugirió lúcidamente Benjamin (2005) y que permite que el presente aparezca en la obra como referencia de un pasado ficcional que inevitablemente retrotrae la mirada hacia el hoy.

Ya desde su didascalia inicial, *La malasangre* condensa una gran cantidad de elementos. Se sitúa el espacio de la escena en una casa familiar tradicional de inclinación federal. El color rojo abunda en la escena: “*las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta varía también en distintas tonalidades de rojo. [El padre, Benigno, particularmente, viste de un] rojo muy oscuro, casi negro*” (Escena I). En términos de nuestro análisis, la representación de la violencia comenzará a dibujarse en el “rojo granate” que, por un lado, se asocia a la sangre vertida por razones políticas y que, por otro lado, constituye la referencia al color característico de los uniformes federales. A nivel icónico, el color rojo sangre funciona en *La malasangre* como una constante visual. La violencia no aparece sólo como una apariencia o simulación, sino como un aspecto ontológico de toda la realidad icónica de la obra de Gambaro. La década del 40 del S. XIX es reconocida como el momento más brutal del gobierno de Rosas. Para el espectador argentino del siglo XX, situarse en dicho momento histórico lo remite directamente al terror y a la violencia que está experimentando el país, nuevamente, en ese momento. Gambaro no escribe contra Rosas, sino que utiliza su figura como signo de la violencia y el terror para atacar otra figura semejante, la de la dictadura cívico-militar que atravesaba el país en aquellas décadas. Estas oposiciones se verán reflejadas en los nombres de los personajes: Benigno, Candelaria y Rafael. Estos tres nombres nos demarcan, entonces, los tres grupos a partir de los cuales la obra se constituye simbólicamente: benignidad/tiranía; luz (en términos de visualización, de conocimiento)/ oscuridad (como ceguera frente a lo real) y, en el último caso el nombre del pintor renacentista, que funciona como arquetipo de la belleza y la proporción, tendrá su opuesto en la deformidad y la desproporción. En *Lo siniestro* (1919), Freud propone la categoría de lo siniestro (die Unheimlich) para denotar aquello que no nos es familiar, extraño, fuera de lugar y que, además, siguiendo a Schelling, estaba destinado a permanecer oculto. Como observaremos

más adelante, el hogar, “Heim”, se presenta como el espacio de lo ominoso, en donde el terror se escurre entre los vínculos más cercanos e invade desde todas direcciones la vida de los personajes. En este sentido, las consecuencias del terror político ya están presentes desde el comienzo en los nombres de personajes como una marca dejada por el común denominador de la violencia, que lo abarca todo en la obra. Uno de los elementos distintivos del tratamiento gambariano del terror político está vinculado con el uso particular que la autora realiza de la extraescena. En la escena segunda, puede leerse, introducida de modo anecdótico en una conversación entre Dolores y Fermín, disfrazada de dato trivial, una referencia al terror rosista: “(se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden.) Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... «melones»” (Escena II). La carreta jamás se hace visible para los personajes, que se limitan a percibirla a partir de un dato sensorial fragmentario como la audición. Más adelante, revelando el enigma que esta extraescena delimitaba, leemos: “DOLORES: ¿(...) escuchó hoy gritar “melones”? / RAFAEL: No. / DOLORES: Suerte para usted. Pasaron dos veces. En la primera, dejaron una cabeza en la esquina (Escena III). La imagen de los cuerpos arrojados en el camino como amenaza se encuentra también fuertemente testimoniada en *Tablas de sangre*, en donde se mencionan personajes que “encontraron la cabeza del general Acha clavada en un palo y el cuerpo tirado a la izquierda del camino” (Rivera Indarte, p. 65) o son testigos de que “se elevaba una pirámide de 600 cabezas de prisioneros degollados (Rivera Indarte, p. 82). Esta “carreta de los melones” y el “Falcon Verde” que recorría las calles porteñas quedan condensados en en una sola imagen, colocada además fuera del alcance de lo visual, que amenaza constantemente a los personajes. La desinformación y el terror se plasmarán, entonces, en un misterio general. Este misterio no se patentiza en la acción principal, ya que las preguntas que cabría hacerse, ¿Qué sucedió con el anterior instructor? ¿Cuál es el motivo de la deformidad de Rafael? ¿Por qué Benigno se comporta cínicamente con su familia? no encuentran respuesta en aquella. Por lo tanto, el enigma de la obra llegará a una tensión mayor en su relación con la extraescena. En cuanto al análisis de los personajes, nos detendremos en Benigno, figura tiránica cuyo poder en el espacio de la escena parece absoluto. Sus parlamentos a lo largo de la obra son cuantitativamente mayoritarios en relación a los de los demás personajes, lo que se traduce en la expresión del monopolio casi absoluto de la palabra y el silencio forzado

de los personajes que, en parte importante de la obra, se limitan a responder a sus insultos o pedidos: “BENIGNO: ¿Qué? Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije, y lo puedo repetir. Imbécil” (Escena I). La extraescena, nuevamente, se presenta como un espacio propicio para el ejercicio arbitrario del poder. Benigno mantiene a los candidatos a tutores de su hija afuera en condiciones climáticas difíciles de soportar sólo por placer. Luego de echar a uno de estos a la calle, reproduce en voz alta los pensamientos del candidato expulsado: “¿Qué hice, qué hice? ¿Por qué me echan? Yo estaba ahí en la fila, ¡buenito! ¡y me compré guantes rojos!” (Escena I). El sentimiento de omnipotencia es llevado al extremo no sólo por su uso de la fuerza constante sino, también, por el ejercicio del conocimiento. En *La malasangre*, el personaje de Benigno es presentado como un sujeto sumamente violento, que fundamenta su poder en el constante uso de la fuerza bruta y que, además, oficia como informante de la tensión política del exterior de la casa. No obstante, es llamativo en la obra el hecho de que en varias oportunidades los personajes sufran los abusos de Benigno a cambio de algún rédito. Rafael, el candidato elegido por Benigno, es humillado por este al extremo de obligarlo a desnudarse para exhibir la protuberancia de su espalda. Ante la negativa, Benigno, lejos de forzarlo físicamente, señala la ventana y exhibe la competencia por el puesto de trabajo: “Una larga fila. Muertos de frío. Saben que mi casa es rica, que mi trato es bueno” (Escena I). Si bien es posible hablar de la existencia de un personaje colectivo constituido por todos los personajes sometidos al despotismo y al terror en sus diferentes manifestaciones, en este caso, los intercambios de los personajes con el poder y su sometimiento no son carentes de ambigüedades.

Como afirmamos anteriormente, el problema del conocimiento es relevante en la construcción del personaje de Benigno, si en *El matadero* la monstruosidad del espacio que visita el unitario recae en la imposibilidad de dar fehacientemente con categorías para juzgar lo visto en un escenario desbordantemente violento, en *La malasangre* el desconocimiento general forma parte de un proyecto sistemático del padre en la educación familiar. Al comentarle Rafael sus saberes y disciplinas de especialidad, la reacción del Benigno es categórica: “¿Matemáticas también? ¡Soberbio! A mí me enseñará matemática, las niñas sólo necesitan saber que dos más dos son cuatro” (Escena I). Detrás de una posición por parte del personaje sobre los requerimientos de la “educación femenina” parece encontrarse una distribución consciente de los conocimientos accesibles a cada uno y su potencial peligrosidad.

Hasta ahora nos hemos detenido en los parlamentos de Benigno, que en la obra ocupan un lugar preponderante. No obstante, resulta de sumo interés observar los parlamentos del resto de los personajes, que abundan en imágenes muy sugerentes para trazar una continuidad con el terror político tal y como ha sido trabajado en la literatura del siglo XIX. El personaje de Fermín se presenta como el máximo exponente del servilismo y la vileza, análogo a personajes como Matasiete u Oribe que actúan como el brazo físico de un poder que casi nunca es visible en las demás obras. Resulta ineludible el señalamiento de la línea de continuidad entre la enorme carencia de juicio moral que inhiere a estos personajes y que continúa con toda claridad en Fermín. No obstante, puede que la excepción sea el traidor Oribe, cuyas pesadillas en “Avellaneda” atormentan al personaje con todo tipo de visiones de las víctimas.

En una de las apariciones de Fermín que, por otro lado, parece estar constantemente escuchando todas las conversaciones y espiando a los personajes, Dolores se refiere al sentido del estudio de una lengua muerta en un marco en donde la muerte tiene una realidad efectiva: “¡Mi padre es un imbécil! ¡Latín! En una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio. Quiere que aprenda latín. ¡Hay que ser imbécil!” (Escena II). Fermín se aprovechará de esta situación y con ostentosa ironía le mostrará a Rafael y Dolores una bolsa sangrante con “melones”. Ante el horror de los personajes, aquel descubrirá la broma: un melón real y carne podrida dentro de una bolsa simulan una cabeza cortada. No obstante, la naturalización del terror dentro de la familia rosista es extrema y habilita por parte de Fermín el reproche: “la señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena” (Escena II). El personaje, que aparece como intermediario constante entre el “afuera”, espacio de los carros, de la violencia descontrolada pero nunca vista directamente, y el interior de la casa familiar, en donde el poder explícito es monopolizado casi exclusivamente por Benigno, acerca más adelante un pájaro muerto a Dolores, que ya no parece reconocer ese regalo como un objeto preciado: “Fermín: Está muerto. / Dolores: Sí. /Fermín: A mí me gustan las cosas muertas. ¿A usted no?/ Dolores: No, Fermín. /Fermín: No se mueven. ¡No rezongan!” (Escena VI). La referencia al silencio de los animales asesinados por Fermín se presenta como una imagen alegórica de la manipulación de la vida y su fragilidad. El pájaro muerto de Fermín, ya en silencio sin la posibilidad de “cantar”, se presenta como obsequio en una lógica de intercambio que subvierte la familiaridad del ave viviente, valorada por su canto o su movimiento, y pondera el silencio y la quietud

como un premio de guerra. Es notable que la voz federal en los textos decimonónicos aparezca casi exclusivamente como una invitación a la violencia y al silencio de quienes se les resisten. Los versos finales de “Avellaneda”, luego del fusilamiento del héroe unitario y, por lo tanto, del silencio definitivo de la voz opositora, traen aparejados la presencia de un macabro personaje notable por su alboroto: “Se vió entonces a una especie de esqueleto,/de tez de azufre y lívida mirada,/soltar estrepitosa carcajada/y aflojando la rienda a su caballo [...] con voz ronca y preñada de rencores [gritó]:/«mueran, gritando, mueran los traidores»” (Echeverría, 1957, p. 759). No resulta diferente la actitud de Fermín, que ríe constantemente amenazando de muerte a Rafael o, como se verá al final, acabando finalmente con su vida. No obstante, luego de que el pájaro muerto sea rechazado por Dolores, Fermín, inquietantemente pide besar el pie de aquella como recompensa por el regalo y es rechazado. El terror se instala en los diferentes estratos de forma tal que Fermín, que puede utilizar su impunidad para castigar a Rafael, se somete a su vez a la figura de Dolores como hija de Beningo, su amo.

La pareja de la novela, Dolores y Rafael, como mencionamos, experimenta un cambio paulatino en su relación con la opresión del poder de Benigno. Al margen de esto, en parte importante del desarrollo de la obra, Dolores es beneficiaria de la crueldad de su padre. Cuando es golpeada por Fermín después de humillarlo frecuentemente, llama a su padre y, bajo su protección, lo increpa: “¡Pégame otra vez! Jorobado, lacayo. ¡Servil! ¿No era esta la palabra que te ofendía? ¡Servil!” (Escena II). Resulta relevante señalar la condición fuertemente asimétrica desde la que Dolores se dirige a Rafael replicando, en un contexto más pequeño, la perspectiva totalitaria y arbitraria del poder paterno. La posición de Rafael en la casa, de una vulnerabilidad absoluta, implica la aceptación de la arbitrariedad constante pero, a su vez, le permite acceder al reconocimiento de las disputas internas del poder que, además, implican el uso de la violencia y el estado de terror entre los personajes poderosos. La necesidad de comprender o dimensionar el poder se manifestaba en las obras como una constante. En “Avellaneda” la voz poética reflexiona que: “largo tiempo agitado/como la onda en un mar de incertidumbres/mi espíritu ha vagado,/sin comprender la causa ni lo horrendo/de la lucha civil que estamos viendo” (Echeverría, 1957, p. 719).

Dolores, en defensa de Rafael, a quien le es negada una taza de chocolate, trata con dureza a Fermín, favorito de Benigno, pero no de su hija: “¡Tomá tu expresión de lacayo! ¡Y llevate esto [la taza]! ¡Acá hay dos personas!” (Escena III). Esta breve

irrupción del enojo de Dolores da cuenta de una relevante discusión en torno al vocabulario político que se condensa en la obra: Rafael es tratado de *servil* y *lacayo*, lo que produce en él una humillación lo suficientemente grande como para golpear a Dolores, quien reclama un castigo para este, que es propiciado por Fermín. Más adelante, en un cambio rotundo de actitud, la misma servilidad y el epíteto de lacayo serán atribuidos al mismo Fermín, sumado al reconocimiento del carácter de persona de Rafael. Desde la primera perspectiva, Dolores reproduce la arbitrariedad y excesos del poder de su padre, para quien todos son lacayos e instrumentos, pero no personas. Luego de su descubrimiento, el carácter de servil sólo puede atribuirse a quienes son cómplices del terror a costa de ignorar la humanidad de otros en su provecho. La resistencia de los personajes, como en *El matadero* o “Avellaneda”, es pagada con la muerte, en un sofocante espacio totalitario en el que no parece posible ninguna resistencia. Un diálogo entre Dolores y su madre es muy significativo al respecto: “Dolores [...] Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está. / Candelaria: Ese señor es tu padre./ Dolores ¿Y el otro señor, mamá? ¿El que corta cabezas?/Candelaria: ¡Oh! Quien te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo. /Dolores: (*Sonríe*) No./Candelaria: Se le oponen y no lo dejan elegir” (Escena IV). El intercambio expone algunos puntos relevantes para nuestra observación. En primer lugar, Benigno aparece como el “señor de la casa”; el doble juego entre el término *señor*, como ‘hombre’ o como ‘autoridad máxima’ se ve reflejado en la existencia del “otro señor”, Juan Manuel de Rosas, el cortador de cabezas, que disipa toda ambigüedad. Esta identificación arroja luz menos sobre Benigno que sobre el Terror político propiamente dicho, en la medida en que este nunca es visible para el lector/espectador, que sólo puede dimensionarlo a partir de su expresión en el plano del hogar familiar de la escena, cuya cara visible es Benigno. Probablemente el momento de mayor tensión de la obra se produzca al momento del reconocimiento de la traición de la Madre, que delata el plan de fuga de Dolores y Rafael. Si el terror había adquirido hasta ese punto la forma del poder y la violencia, esto desembocará en la certeza de la ubicuidad de aquel, incorporándose incluso en los sujetos de mayor confianza. Enterándose de la muerte de Rafael en las manos impunes de Fermín, Dolores reprochará: “cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada” (Escena VIII). La crudeza del



discurso de Dolores parece reflejar un aspecto fundamental de la política del terror que está también presente en *El matadero*, *Tablas de sangre* o “Avellaneda”: el olvido forzoso y el silencio. Si bien este elemento ya había aparecido como elemento anticipatorio en el pájaro muerto en manos de Fermín, Dolores expone la impersonalidad de un poder que se esconde bajo la forma de la necesidad y que, por lo tanto, no toma responsabilidades. La constante complicidad y promulgación del silencio parecen reforzar la necesidad de un testimonio de la verdad de los acontecimientos. En este sentido, Judith Butler se ha referido a la verdad como una performance en la medida en que ésta es el resultado de un “modo de hacer evidente esa verdad, puesto que la verdad en cuestión no está dada con antelación ni es estática sino que resulta actualizada o ejercitada a través de un tipo de acción plural” (Butler, 2014, p. 51). Para hacer efectivo el asesinato como acontecimiento, tal performance debe también ser efectiva, lo que implica un compromiso colectivo que, por la fragmentación que el terror mismo provoca en la experiencia de los personajes, resulta imposible.

Sin embargo, la posición de Dolores como sobreviviente, inaugura un nuevo espacio de reflexión, ausente en las demás obras, en las que los protagonistas son silenciados y requieren de un testimonio posterior: ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (*Furiosa*.) ¡Ya nadie ordena nada! [...] ¡En mi y conmigo nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! [...] ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita! (Escena VIII). Este mismo silencio sonoro parece ser aquel que en “Avellaneda” torturaba a Oribe, “¿Oís esos gritos hondos que angustiados/dejan el corazón? Son los gemidos/ de las tiernas esposas y las madres/y de los pobres niños desvalidos/a quien dejaste, bárbaro, sin padres” (Echeverría, 1957, p. 741). El reconocido parlamento final de Dolores da cuenta de un medio de resistencia inexpugnable como lo es el silencio, que se presenta como una instancia más allá de la cual el poder pierde sus facultades.

#### **IV. Conclusiones**

Las obras analizadas anteriormente vieron su génesis en el marco de problemáticas políticas y sociales a las que respondieron con vehemencia. En *La malasangre*, el teatro se incorpora a la praxis vital e interpela al espectador a volver a mirar el pasado histórico para recuperar la percepción de la contemporaneidad. La obra de Gambaro, con el peso de la tradición nacional que se encarna, fundamentalmente, en las obras

de la generación del 37, produce significados a partir del trabajo hipertextual con aquellas. En este sentido, resulta relevante lo señalado por P. Nora sobre la tarea de recuperación de la memoria: “En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aun representación; una rememoración. Memoria: no el recuerdo sino la economía y administración del pasado en el presente” (1997, p. 34). La relectura de estos textos a la luz de nuevas perspectivas generológicas y marcos teóricos reanima el espacio crítico y político de nuestra literatura. La cristalización de las obras llamadas clásicos y la construcción de una tradición y una hermenéutica propensamente estáticas, empobrecen las lecturas y sugieren una recepción acrítica de los textos. En este sentido, Rodríguez Noguera ha señalado que:

toda tradición, como espacio suspendido, está propenso al olvido y que solo tras su desplome se hace memoria. Empero, lo que se entiende acá como el “olvido” de los hipotextos clásicos radica más en lo que de ellos aún no se ha dicho. Por ello, desplomar es procurar los vacíos, los baches, los pliegues (2015, p. 139).

Creemos que *La malasangre* se ha planteado esa tarea de desplome. Volver a leer la literatura argentina, buscando en ella las huellas de la violencia y sus marcas para rescatarlas del olvido: tarea inagotable y continua cuyo principio comenzó sólo a esbozarse.

### **Bibliografía consultada**

- Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.
- Bulman, G. A. (1994). *El Grito Infinito: Ecos Coloniales en La Malasangre de Griselda Gambaro*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 48(4), 271–276.
- Butler, J. (2014). “Nosotros, el pueblo”. *Apuntes sobre la Libertad de Reunión*. En AAVV. *¿Qué es un pueblo?* (Trad. Fermín Rodríguez). Eterna Cadencia.
- Echeverría, E. (1957). Avellaneda. En J. M. Gutiérrez, *Edición de Obras completas, de Esteban Echeverría*. Antonio Zamora.
- Echeverría, E. (1989). *El matadero. La cautiva*. Cátedra.
- Gambaro, G. (1984). *Teatro 1: La malasangre*. Ediciones de la Flor.
- Ginzburg, C. (2015). Miedo, reverencia, terror: releer a Hobbes hoy. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (26), 30-49.

- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, vol. 29.
- Hobbes, T. (1651/1998). *Leviathan*. Oxford University Press.
- Lukács, G. (1966). ¿Narrar o describir? En *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Noguera, L. S. (2012). *Teatro y frontera Cruces y desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857)*. (Tesis doctoral) Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Pellettieri, O. (1988). El teatro argentino actual (1960-1987). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459.
- Rancière, J. (2010). Las paradojas del arte político. *El espectador emancipado*. (Trad. Ariel Dillon). Ed. Manantial.
- Robin, C. (2018). *El miedo: historia de una idea política*. Fondo de Cultura Económica.
- Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política: 1. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Santiago Arcos Editor.

## Poder, género y humor en *Soy paciente* de Ana María Shua

Marcelo Méndez

FFyL, UBA

[marcelomendezlor@gmail.com](mailto:marcelomendezlor@gmail.com)

Palabras clave: poder, género, humor, literatura rioplatense de 1980

Key words: power, gender, humor, río de la plata 1980's literatura

### Resumen

En la región del Río de la Plata hubo un debate que se clausuró demasiado rápido: el año 1980 había traído dos novelas, se decía, tan poderosas como disímiles, escritas en los peores años de la dictadura, a la que aludían: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, muy celebrada por la Academia, por entonces recluida en casas particulares, y *Flores robadas en los jardines de Quimes*, el bestseller de Jorge Asís. Quizá por ser su autora una mujer o porque quedaba cómoda esa resolución binaria (la universidad y la calle), se pasó por alto la insoslayable *Soy Paciente* en la que Ana María Shua despliega las relaciones de poder, tal como las pensó Foucault, en un hospital que expone el poder médico, sobre el que este filósofo francés siempre cargó las tintas, sin dejar de tocar oblicuamente al poder dictatorial de entonces.

Es por el humor, basado en la digresión en la que el personaje principal incurre de manera constante, que la novela de Shua se desmarca de los discursos clasificatorios de esos años y toma su forma literaria, como advertía Barthes en su lección inaugural.

El protagonista pusilánime, que, allanándose al poder de turno, ya representa en las literaturas argentinas una breve tradición, que desde Di Benedetto a Bioy Casares, pasando por Gusmán y Martínez Estrada destaca a la literatura como máquina perceptiva, vuelve a presentarse en esta novela y en su personaje doblemente paciente.

### Abstract

On the Rio de la Plata region, during 1980, took place a debate that was closed to soon: during that year, it was said, two important novels had been published, two powerful and different novels, written in the worst years of the military government, that was alluded: Ricardo Piglia's *Respiración Artificial*, welcomed by the academy and Jorge Asís's *Flores Robadas en los jardines de Quilmes* that became a bestseller.

Maybe because it's author was a woman or because the critics were tied to a comfortable binary answer, *Soy paciente*, from Ana María Shua was ignored. On this novel, Shua shows power relations exactly as Michel Foucault explained. The action is placed on a hospital, where medical power develops, but it also talk, in an indirect way about the politics of that moment.

Is through its use of humor that Shua's novel gets away from the classified language of those years finding its literature form, as Barthes told on his Inaugural Lesson.

En la región del Río de la Plata hubo en los años 80, acompañando la restauración democrática, un debate sobre textos literarios que se clausuró demasiado pronto: el año 1980 habría traído dos novelas, se decía, tan importantes como disímiles, escritas

en los peores años de la dictadura, a la que ambas se las arreglaban para aludir: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, muy celebrada por la crítica universitaria, por entonces recluida en casas particulares, y *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, que los lectores rápidamente volvieron un bestseller.

Más allá del importante reordenamiento de cara al campo literario rioplatense que la novela de Piglia impuso, consistente ante todo en que éste no debía regirse por la disyuntiva Borges o Arlt, como en gran medida había sido hasta entonces, sino por la más productiva opción Borges y Arlt, *Respiración artificial* se destacó porque su protagonista, Emilio Renzi, buscaba infructuosamente a un tío que no aparecía, que de esta manera un poco sesgada se constituyó en el primer desaparecido narrado por la literatura de la región. El caso de Asís es más complejo: no faltó quien opinara que su novela, que representaba a una militancia política evitada desde el golpe del 76 por los textos literarios, pero sin ahorrarse matices impugnatorios, reproducía cierta lógica de la dictadura militar y que de ahí extraía su condición de bestseller (Avellaneda, 1983), lo que perdía de vista que Asís ya era un fenómeno de ventas desde años antes: el gesto nunca bien recibido de “hacer leña del árbol caído” podía leerse en *Flores robadas...* pero su dedicatoria (A Haroldo Conti, *¿in memoriam?*) fue de un coraje inusual entre los escritores y escritoras que permanecían en la Argentina de esos años: no sólo por levantar el nombre de Conti sino por la frontal interrogación a la represión ilegal que implicaba.

Como sea, hay que insistir en que este debate se clausuró demasiado rápido. Quizá por ser su autora una mujer o porque quedaba cómoda esa resolución binaria (la remanida y no pocas veces falsa oposición entre la universidad y la calle), o por una mezcla de ambas cosas, se pasó por alto la insoslayable novela *Soy Paciente*, también publicada en 1980, en la que Ana María Shua despliega las relaciones de poder, tal como las pensó Foucault (Foucault, 1989, p. 22), en un hospital que expone el poder médico, sobre el que este filósofo francés siempre cargó las tintas, sin dejar de tocar en esa operación al poder dictatorial de entonces. Cabe recordar que para Foucault las relaciones de poder no eliminan al adversario, como sí ocurre en las relaciones de violencia, sino que lo perpetúan como polo dominado y que, aunque son estas últimas, las de violencia, las que singularizaron a la última dictadura, hasta los regímenes más intolerables imponen al conjunto de la sociedad, relaciones de poder que son condición de su continuidad. De esto se sigue, podría argumentarse, que la sociedad argentina contemporánea haya sabido condenar los crímenes de la

dictadura pero que haya recibido (y avalado) ya dos veces, en la larga década del 90 y en el reciente período 2015-2019, la piña invisible del mercado que significa el neoliberalismo, núcleo de las relaciones de poder actuales, cuya primera versión desembarcó con Martínez de Hoz, ministro de economía de los militares genocidas. Y que amenace, cuando esto se escribe, con volver a hacerlo.

Es por el humor, basado en la digresión en la que el personaje principal incurre de manera constante, que la novela de Shua se desmarca de los discursos clasificatorios de esos años y toma su forma literaria, como advertía Barthes en su lección inaugural (Barthes, ). Adolfo Bioy Casares escribió hacia 1959 que “es por la digresión que entra en los escritos, la vida” y nunca fue tan refrendada esta hipótesis como por los textos literarios de los primeros ochenta: en esta novela de Shua, la de Piglia, más los textos de Saer y -eminentemente- los de Andrés Rivera, la digresión se toma del argumento para producir desvíos significativos que lo ralentan en función de un objetivo primordial: la alianza de quien escribe y quienes leen contra las figuraciones del poder en el texto.

El protagonista pusilánime, que, allanándose al poder de turno, ya representa en las literaturas argentinas una breve tradición, que va desde “Sábado de Gloria”, el cuento de Ezequiel Martínez Estrada, pasando por *Zama* de Antonio Di Benedetto y desembocando en *Dormir al sol*, de Bioy Casares y *Villa* de Luis Gusmán, es un maestro de la digresión aunque más no sea para evitar enfrentarse con sus problemas. Esta variación del héroe vuelve a presentarse en esta novela de Shua como su protagonista doblemente paciente: por falta de salud y por inagotable paciencia. Es un cuerpo a merced de los médicos.

Se trata de un personaje, el pusilánime, que no opone ninguna resistencia a quiénes gusten mandar, por los que las relaciones de poder foucaultianas se dejan ver actuando con su máxima potencia. Hoy se puede ampliar esta caracterización, dado que el protagonista pusilánime también preanuncia al individuo posterior a la sociedad del control: ese del que Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio*, ha señalado que deviene en su propio verdugo licenciando a los poderes controladores (Byung Chul Han, ). Representa y extrema a quienes hoy cualquier diálogo casual pone en evidencia, ya recomendando “cancelaciones” o compadeciéndose de los problemas que enfrentan las patronales. De manera que este personaje, que surge para narrar los espacios que rotuló Foucault, es la bisagra de estos espacios con su propia ulterioridad. Asimismo, y aquí la novela esgrime una perspectiva de género, es un

varón inerme e infantil que Shua narra con fruición: “Vuelvo a (la lectura de) James Bond (...) Es fuerte, valiente y tiene un arrastre bárbaro. Si estuviera en mi lugar, a la doctora ya la tendría con él aunque fuera soldado del enemigo. Mi nombre es Bond, James Bond, diría. Y la doctora toda suya” (1996, p. 38).

La crítica no ha ahorrado conceptos a la hora de caracterizar a *Soy paciente*. Microcosmos kafkiano, escribió Jorgelina Corbatta (Corbatta, 1999) texto de parodia y paranoia, según la reflexión de Denise León (León, 2004); Vindiana Molinares Hassan lo considero un texto que habla “sobre la burocracia y la corrupción” en el hospital (p. 2017). La lectura que aquí se propone ratifica la validez de estas interpretaciones pero hace hincapié en el humor que campea en la escritura de Shua y que potencia con su sesgo peculiar esas definiciones.

Se trata de un humor que se monta sobre la digresión, que surge porque el paciente, que ha ingresado sin mayores motivos al hospital pero que cada vez ve más lejos su regreso a casa, contribuye al absurdo -y se juega en contra- trabándose en polémicas por detalles que se dejan ver como cables sueltos de los dispositivos del poder médico en lugar de cuestionar de raíz este poder que la ha infligido una internación injustificada. Algunos ejemplos: “O se interna o...” amenaza el médico. Yo le tenía miedo al hospital, pero más miedo le tenía a los puntos suspensivos” (1996, p. 18), confesión que deja ver que al personaje lo corren con la vaina de los puntos suspensivos cuando su drama es la reclusión perenne en el hospital. “Una banda no totalmente improvisada (...) apoyaba al coro (...) y un señor de bigote canoso tocaba el peine con verdadera habilidad” (p. 21), donde el protagonista informa al lector sobre el virtuosismo del señor de bigote canoso, detalle digresivo si los hay, omitiendo que el hombre, cuando rasguea ese peine, acompaña una canción que declara que “el que entra en esta sala /no sale nunca más” (p. 21). Por último, una enfermera protesta porque “el sueldo será bajo pero algo es algo y si no se lo cuida ella no se lo va a cuidar el vigilante de la esquina. Quisiera interrumpirla” (p. 40), dice el paciente, “para explicarle que en las esquinas no hay más vigilantes que ahora andan todos en coches patrulleros” (p. 40). La alusión a una sociedad patrullada ha sido leída por Denise León como un guiño de Shua contra la represión clandestina (2004). De acuerdo. Habrá que sumar a esto que el personaje vuelve a perderse en jocosas digresiones sobre cómo se maneja la policía según pasan los años mientras se deja envolver por una enfermera que tal vez no necesite.

Cada queja contra la minucia, cada irónica apelación a modalidades discursivas cristalizadas opera como una tácita aceptación de la situación de fondo, a la que las continuas digresiones no permiten abordar nunca. La paciencia que le tiene a su estado impuesto por la fuerza hace del protagonista un definitivo paciente. En la práctica, cada vez que el texto hace reír, se añade un nuevo barroto a la prisión del innominado personaje, cuya falta de nombre sugiere que es intercambiable con los lectores.

Como se adelantó recién, el protagonista pusilánime habita un encierro que contribuye a construir: molesto por los gritos desconsiderados del que llama “el operado nuevo”, afirma: “no puedo dejar de sentirme orgulloso de haber sido, cuando me tocó el turno, un operado discreto y aguantador” (1996, p. 78). Se asume, así como pasivo eslabón en una cadena de cuerpos intervenidos, rescata una capacidad de resistencia y discreción que lo remachan como internado y, sin embargo, ningún agente del poder médico se ha dignado decirle de qué lo han operado, qué cosa, en definitiva, le extirparon.

Parafraseando a Borges, la novela presenta un paciente y dos laberintos: el del espacio institucional que lo confina y el de su propio discurso, que le ofrece muchos desvíos, pero nunca una salida.

La facultad automática del protagonista para subalternizarse, reaparece una y otra vez: “unos días después me arrastré como pude hasta el consultorio del doctor Tracer” (p. 25), “para sacarme un electrocardiograma de esfuerzo me hicieron rasquetear todo el piso de la oficina del director” (p. 77), “A la hora de costumbre pasa la enfermera de la mañana. ¿Se lo digo? Tengo miedo de que se ría de mí, de que me grite, de que se enoje (...)” (p. 92).

El humor al que la novela recurre es también una toma de distancia que Shua impone para cuestionar al poder médico en su conjunto. Queda para cada lector considerar hasta dónde la novela se refiere, por elevación, a la dictadura y a un país de pacientes, estrictamente contemporáneo del “país jardín de infantes” que propusiera María Elena Walsh, dos formas de minorizar que dibujan la complicidad civil con el fascismo. Más allá de que su peso real en la trama pueda discutirse, ese movimiento antigubernamental existe y la distancia humorística fue condición necesaria para que la novela pudiese sortear los mecanismos de censura vigentes cuando se publicó.



La denuncia en 1980 debe ser oblicua y de apariencia distante, efecto que Shua consigue por el humor con que trata a su (país) hospital, Piglia con el corrimiento de su novela a un pueblo de Entre Ríos, no exento de la represión, pero menos castigado que las grandes ciudades, Saer, en su *Nadie, nada, nunca*, otro texto de ese año, figurando la repetida matanza de caballos. Sintomáticamente, la novela de Asís queda presa en uno de los núcleos represivos: Capital y Gran Buenos Aires. No pone distancia con los hechos y para cierta crítica, está dicho, no los impugna.

Por último, es importante ampliar lo que se anunció más arriba como la perspectiva de género que adoptaba la novela: en este sentido cabe anotar que la autora de *Soy paciente* lo es también de la categoría “marido argentino promedio”, con la que combatió, al promediar y divertirse redondeando hacia abajo, un rol que aspira a singularizarse desde la desigual denominación que exhibe la dupla “marido y mujer”. Bien puede postularse que el marido argentino promedio ya está ensayándose en este paciente dócil al poder que no deja por eso de practicar sus infamantes dotes de *voyeur*: “La doctora tiene la bata entreabierto y usa debajo una camisa muy escotada. Cada vez que se inclina sobre mí *le miro el comienzo de los pechos* (mi subrayado). Yo soy así: hasta de la peor situación me gusta sacar algún provecho, alguna enseñanza” (1996, p. 37). Shua pronto demuele la pretendida astucia de su personaje: “Soñando con la doctora Sánchez Ortiz manchó las sábanas. Me despierto húmedo y pegajoso cuando entra la enfermera jefe (p. 38). El paciente, aunque sumiso ante toda enfermera que se le cruce, no escarmienta: “Debe ser triste para una mujer tener el pecho tan chato” (p. 38). La autora narra así, y pone en evidencia, a un pusilánime que *saca pecho*. Temprana virtud con que *Soy Paciente*, sin dejar de socavar las estructuras del estado totalitario con el que convivió su redacción, se vincula también a las luchas del siglo XXI.

## **Bibliografía**

- Avellaneda, A. (1983). "Best-seller" y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís. *Revista Iberoamericana* 49, 125.
- Barthes, R. (2007). *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- Bioy Casares, A. (1959). *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé.
- Byung-Chul, H. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

- Corbatta, J. (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina* (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig). Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1989). *El Poder: cuatro conferencias*. México: UNAM.
- León, D. (2004). El discurso criminal del Estado en *Soy Paciente* de Ana María Shua, Kipus. *Revista Andina de Letras*, 17.
- Molinares Hassan, V. (2017). *Soy Paciente*, denuncia literaria al sistema de salud latinoamericano. *Huellas, Revista de la universidad del Norte*, 100.
- Walsh, M. E. (1979, agosto). Desventuras en el país jardín de infantes. *Clarín*.

**DISIDENCIAS SEXO GENÉRICAS EN LAS  
LITERATURAS ARGENTINA Y  
LATINOAMERICANA**

## **La feminidad desacralizada en los cuentos de Silvina Ocampo**

María Alejandra Abonia Vivas

Universidad Nacional de Córdoba

Alejandra.abonia.vivas@mi.unc.edu.ar

Palabras Clave: crítica literaria feminista, Silvina Ocampo, siniestro, cuir

Key words: feminist literary criticism, Silvina Ocampo, sinister, cuir.

### **Resumen**

La narrativa de Silvina Ocampo se centra en fijar la imagen de algunas expectativas cristalizadas sobre los roles y acciones tradicionalmente atribuidos a lo femenino. Este artículo focaliza en el aspecto de “desacralización” de la mujer y de las infancias, esto puntualmente en *El pecado mortal* (1961), y cómo al romper estos límites del “deber ser” siempre hay un castigo por no perpetuar los roles impuestos, reflejado en *El retrato mal hecho* (1937) y *Las vestiduras peligrosas* (1970). Ocampo rompe con las máximas supuestas para las mujeres (especialmente con el mandato del instinto materno) y con las categorías normativas sexo/genero. De esta forma se considera la idea del “deber ser” como consecuencia de la diferenciación de los cuerpos y de sus funciones biológicas que terminan por convertirse en un mandato social. Pero es a partir de una lectura Siniestra, especialmente Cuir, que se puede demostrar que los cuentos se caracterizan por la ruptura y resistencia ante un sistema hegemónico y funcionan como crítica a la heteronormatividad, a los modelos analíticos identitarios y al binarismo naturalizado.

### **Abstract**

Silvina Ocampo's narrative focuses on fixing the image of some crystallized expectations about the roles and actions traditionally attributed to the feminine. This article focuses on the aspect of “desacralization” of women and children, specifically in *El pecado mortal* (1961), and how when breaking these limits of “must to be” there is always a punishment for not perpetuating the imposed roles, reflected in *El retrato mal hecho* (1937) and *Las vestiduras peligrosas* (1970). Ocampo breaks with the supposed maxims for women (especially with the mandate of the maternal instinct) and with the normative sex/gender categories. In this way, the idea of “ought to be” is considered as a consequence of the differentiation of bodies and their biological functions that end up becoming a social mandate. But it is for a Sinister reading, especially Cuir, that it can be shown that the stories are characterized by rupture and resistance to a hegemonic system and function as a critique of heteronormativity, identity analytical models and naturalized binarism.

### **Prácticas discursivas y prefiguraciones simbólicas en el signo “mujer”**

Teniendo en cuenta que entiendo los cuentos elegidos para analizar como parte de una crítica social y como crítica feminista (aunque Ocampo nunca se haya proclamado

así misma como feminista) voy a tomar el texto *Pensamiento heterosexual y otros ensayos* para revisar cómo se construye el signo mujer y para qué ha servido en un sistema social heterosexual.

Esta oposición que existe en el plano social entre masculino/femenino, macho/hembra, son construcciones tras las que se enmascaran diferencias en el plano económico, social y político. Estas supuestas diferencias “naturales” que se le adjudican a los sexos tienen que ver con una relación de opresión, para que exista el sexo “débil” obligatoriamente debe existir su opuesto, el sexo “fuerte” que casualmente -o no tanto- es quién ha impuesto las reglas del juego en el que lo femenino queda precarizado y se puede considerar como prescindible. Monique Witting (2006) considera que “no hay ningún sexo. Sólo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea al sexo y no al revés” (p. 22). Aquello que se asocia a las mujeres por naturaleza no es más que una construcción de una sociedad heterosexual que se apropia de la reproducción y producción de las mujeres, como consecuencia aparece la categoría sexo.

Esta categoría ha hecho que los derechos legales y reproductivos de la mujer pasen a pertenecer a los varones, pues la mujer como persona física pasa a pertenecer a su marido; el “sexo” además se convierte en una categoría de la cual las mujeres no podemos escapar (nos mantiene presas y difícilmente podemos ser pensadas por fuera de ella), se nos convierte en objetos sexualmente disponibles para los hombres, ligadas siempre a un “deber ser” para complacencia de la mirada y el goce masculino. Esta separación en sexos es política y:

muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como Un «grupo natural». En el caso de las mujeres, la ideología llega lejos, ya que nuestros cuerpos, así como nuestras mentes, son el producto de esta manipulación. En nuestras mentes y en nuestros cuerpos se nos hace corresponder, rasgo a rasgo, con la *idea* de naturaleza que ha sido establecida para nosotras (Witting, 2006, pp. 31-32).

Sin embargo, coincido con la autora en que el grupo mujer es solo un mito, para subvertir esto Witting propone un enfoque feminista materialista, que entiende a las mujeres en términos de clase. Esto quiere decir que “hombre” y “mujer” no son algo que tengamos que soportar eternamente, al ser categorías políticas y económicas pueden desaparecer mediante una lucha política. El feminismo, entonces significa la lucha por la eliminación de las clases mujer/hombre y la opresión que esto supone.

En esta línea de sentido la crítica cultural Nelly Richard con su texto *La crítica feminista como modelo de crítica cultural* afirma que la crítica feminista es crítica social en dos sentidos, primero como crítica de la cultura al tener la capacidad de interpelar a los discursos existentes; y segundo como crítica de la sociedad desde la cultura, que tiene que ver con desbordar las funciones del academicismo y relacionarse con distintas zonas de la cultura y del poder. Es analizar esas fuerzas de cambio y las luchas de la identidad que se dan constantemente en la sociedad, “estimulando prácticas críticas que combinan las *construcciones de objetos* con las *formaciones de sujetos*” (Richard, 2009, p. 78). La literatura en este contexto pasa a ser clave como una manera de luchar políticamente para intentar exterminar las clases hombre/mujer y permitir una formación de sujetos distinta.

### **La escritura Cuir, lo siniestro y Ocampo**

¿Se puede leer a Silvina Ocampo cómo escritora feminista? hay trabajos que abordan su obra desde esta perspectiva, a pesar de que ella nunca aceptó ser identificada como representante del feminismo. En 1982 en una entrevista con Noemí Ulla, Ocampo se distancia de este movimiento y cuestiona sus métodos: “No me gusta la posición que adoptan (las feministas) porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa”.

Sin embargo, a través de sus lecturas, podemos ver que encuentra una manera para cuestionar el papel que la sociedad da a la mujer. Hay en los cuentos de la escritora una enorme presencia de figuras y voces femeninas y su relación con los niveles de poder socio-culturales. La escritura de Silvina Ocampo, en mi opinión, debe abordarse como una escritura que irrumpe, que llama al desvío y a la subversión, una escritura indudablemente CUIR.

Lo Cuir se caracterizan por la ruptura y resistencia ante un sistema hegemónico y funciona como crítica a la heteronormatividad, a los modelos analíticos identitarios y al binarismo naturalizado. Sin embargo, hoy en día Cuir es un territorio bastante amplio, cuyo objetivo en sí mismo reside no en la definición de identidades, sino en formar una resistencia hacia las prácticas normalizadoras sexuales, genéricas, raciales, de clase o corporales. Valeria Flores en su ensayo *Escrituras Cuir: el texto bastardo* denomina a estas escrituras como “Cartografías de los desvíos, de los accidentes y equívocos de la norma hetero, de la ley binaria del género o desviarse de los modos

disponibles de pensar” (2013, p. 54). Pensar en la adaptación de la palabra queer a Cuir<sup>1</sup> implica una mirada decolonial en disputa y disconformidad con las hegemonias identitarias y geopolíticas; con un Canon **convertido en emblema de mercado**.

Indicar que la narrativa de Ocampo puede estar en el terreno de lo Cuir se sustenta en la manera en la que están estructurados sus relatos, siempre hay un juego entre lo dicho y lo no dicho que crea una atmósfera de ambigüedad y un sentimiento de inquietante extrañeza provocado por hechos y personajes. Esto hace que lo Cuir se relacione muy estrechamente con Lo siniestro, abordaje con el que se suele analizar los cuentos de la autora y en general a la literatura fantástica.

Freud, en 1919, denomina Lo siniestro (*Das Unheimliche*) como un efecto que sobreviene cuando aquello que nos es familiar y conocido sufre una irrupción de lo oculto, cuando se manifiesta aquello que debió permanecer escondido (*Das Unheimlich*). Esa revelación de lo oculto genera un sentimiento único y particular en quién lo recibe (en este caso personajes y lectores). Según Freud esto no sería realmente nuevo, sino algo que siempre fue familiar, pero se tornó extraño mediante el proceso de represión.

Entonces las convenciones sociales, que rigen la vida de las mujeres y constituyen los binarismos tradicionales como el “deber ser”, generan límites represivos y obligan a aquellos a quienes condicionan a reprimir una parte de sí mismos. Freud plantea varias condiciones para que aflore el sentimiento de extrañeza, los complejos infantiles reprimidos, la frustración de los deseos no realizados de inmediato, las fuerzas ocultas o el miedo al regreso de los muertos. Con la aparición de la teoría Cuir podríamos agregar una condición importante: el no poder encasillar las acciones y las personas en las etiquetas que se han creado para ellas.

En los cuentos que voy a analizar podremos ver como lo disidente desencadena las reacciones más viscerales: deseos de destruir, de volver a ocultar, de huir, de matar o de suicidarse.

## **La maternidad y otros roles de la feminidad**

---

<sup>1</sup> Cuando Teresa de Lauretis tituló un artículo “teorías queer” pretendía crear un espacio disruptivo en los círculos académicos fisurando los modelos identitarios y provocando a los estudios gays y lésbicos que se desarrollaban desde los 80’. Lo “queer” como lugar de enunciación y producción del saber para desplazar los binarismos tradicionales (hombre/mujer; hetero/homosexual; femenino/masculino).

En el cuento *El retrato mal hecho* nos encontramos con Eponina, la protagonista de esta historia que está más interesada en las revistas de moda que en su rol de madre. La historia de esta mujer que odia a sus hijos combinada con el acontecimiento final en el que la niñera acaba con la vida de uno de los niños es un cuestionamiento al llamado “instinto maternal” que supuestamente es natural a todas las mujeres. De hecho, como ya hemos visto en Witting la reproducción como algo natural es una consecuencia de la división de los sexos, de allí parece surgir la idea de que el cuerpo de la mujer es solo un medio de preservación de la especie. Esto no solo se ha convertido en su principal función social si no que es un trabajo apropiado por los hombres como afirma Witting en su ensayo *La categoría de sexo*:

Hay que incluir aquí la apropiación del trabajo que está asociado «por naturaleza» a la reproducción: criar a los hijos, las tareas domésticas. Esta apropiación del trabajo de las mujeres se efectúa exactamente de la misma manera que la apropiación del trabajo de la clase obrera por la clase dominante (2006, p. 26).

Además de este tema que suele considerarse típicamente femenino, también aparece la cuestión de los vestidos y la moda. La afición que Eponina tiene por la revista “La moda elegante” parece describirla como una mujer “frívola”, pero va a ser un tema importante en cuanto a la ambientación de este y otros cuentos de la autora. En este caso el narrador compara los vestidos de Eponina con los “sillones del cuerpo”, está alusión del vestido cómo la persona resalta en el momento de la muerte del niño, pues este muere dentro del baúl entrelazado a un vestido, buscando el corazón de una madre que nunca lo quiso.

Las mujeres en la narrativa de Ocampo tienen la capacidad de la perversión y de salir del paradigma de género en el que la mujer es pasiva y complaciente. La extrañeza o lo siniestro en la cotidianidad de los cuentos está dada por esos personajes propensos a la maldad, en el caso de Eponina que “detestaba a los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo” (Ocampo, 1999, p. 16). Ana, la niñera o madre sustituta es quién perpetúa el acto que correspondía a la madre, el asesinato del niño horroriza al resto de la familia, pero la madre tiene una reacción extraña, consuela a la asesina:

Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: "Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura



como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín” (*ibidem*, p. 17).

En ese abrazo entre Ana y Eponina hay un gesto de solidaridad frente al sometimiento de un sistema que las limita y en el que no pueden aspirar a ser más que cuidadoras o más que un objeto elegante con el cual vestir la casa.

*Las Vestiduras peligrosas* es una expresión artística que deja completamente claro lo que logra la normalización de concebir dos sexos, hombre/mujer, y el llegar a concebir a la mujer como un objeto disponible sexualmente para el disfrute de los hombres. También es una escritura clave que demuestra como la actitud de la sociedad y el poco actuar de la justicia frente a las violaciones constituye la precarización de ciertos cuerpos y sujetos.

El cuento se centra la cercana relación de la protagonista, Artemia, y su costurera, llamada Regula, toda la acción se narra a través de los ojos de esta última. Regula o Piluca cómo dice que es su sobrenombre es en el cuento la voz de la sociedad, que se construye como una mujer seria, religiosa y que reprocha a Artemia por su forma de vestir y se ve en ella la ideología de sexo bastante marcada: “dicen que estaba enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos” (*ibidem*, p. 22), Piluca cree que las mujeres están obligadas a obedecer a sus parejas y si estos no son capaces de hacerse “respetar” no pueden ser tratados como verdaderos hombres, sino como niños.

Para la costurera los vestidos de Artemia son extravagantes, pues muestran gran parte de su cuerpo y demuestran su sensualidad y osadía. Artemia dibuja las prendas que quiere que Piluca le haga y a modo de premonición le pide: “haceme un vestido peligroso” (*ibidem*, p. 22); y sí que resultan peligrosos, pues cada vez que estrena uno de sus vestidos una mujer vestida exactamente igual, pero en lugares completamente distintos (Budapest, Tokio y Oklahoma) es violentada y asesinada por un grupo de jóvenes siendo parte de una noticia amarillista en los diarios.

Esto en un inicio parece molestar a Artemia por que no soporta ser copiada, pero finalmente estas coincidencias la asustan y decide vestir con ropa para nada “incitadora”. Aquí aparece lo siniestro en el comportamiento de Artemia, que no siente lo que se supone que debe sentir con el asesinato de las otras mujeres que llevan sus vestidos y que se rehúsa, por lo menos en un inicio, a cambiar su forma de vestir.

Sin embargo, Ocampo deja clara la idea principal por la que escribió este cuento y es que no hay “vestiduras peligrosas”, la idea instalada en el colectivo social de que las mujeres tienen la culpa de ser violadas es subvertido tras el siguiente incidente: “Una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa” (*ibidem*, p. 25). La cruel ironía de la escritura de Silvina Ocampo busca romper con los patrones establecidos sobre los roles, sobre la oposición estereotípica de la feminidad y la masculinidad, “la acuchillaron por tramposa”, lo hicieron porque no podían etiquetarla, porque salía de la norma.

### **La desacralización de la niñez**

*Pecado Mortal* es uno de los cuentos que son parte de la galería de las niñas atípicas, Allí se hace referencia a una iniciación sexual precoz de nuestra protagonista días antes de recibir la primera comunión. Aquí se hace presente uno de los temas recurrentes de Ocampo: **la infancia como espacio de la inocencia es desmitificado**. De este modo la autora se arriesga a desvelar una zona prohibida e intolerable, el lugar de la pureza donde se consagra a la niñez pasa a su opuesto que es el erotismo y el deseo.

En el cuento la trasgresión condena a la protagonista, se da una violación por parte de Chango, el cuidador de la niña; una vez más el intentar escapar de los roles y del deber ser conlleva al castigo de la violación o la muerte. Pero el hecho se relata con una ambigüedad tal que parece que cierta responsabilidad le corresponde a ella, ya que la relación entre la niña y el sirviente parece ser más de seducción que de violencia, la represión de la sexualidad en la niñez desata el acontecimiento de lo siniestro, es el despertar del deseo en una mujer lo se pretende que permanezca oculto; debido a los acontecimientos la niña parece sentirse atraída por el hombre:

El primer sirviente, Chango, el hombre de confianza de la casa, que te había puesto de apodo Muñeca, se demoraba más que sus compañeros en el recinto. Lo advertiste porque a menudo cruzabas por el corredor, para ir al cuarto donde planchaban la ropa, lugar atrayente para ti (...) Tú lo espiabas, pero él también terminó por espiarte: lo descubriste el día en que desapareció de tu pupitre la flor de plumerito, que adornó más tarde el ojal de su chaqueta de lustrina (Ocampo, 1999, p. 270).

El papel del narrador resulta imprescindible, se narra en tercera persona, tomando cierta distancia de los hechos, incluso con cierta frialdad y naturalización. La narración está a cargo de una mujer adulta que se dirige a otro infantil; parece que hay un desdoblamiento en el sujeto de la enunciación y que se dirige a ella misma cuando era una niña. En este sentido el relato actuaría como una confesión, que resulta como un proceso de individualización, como una marca de subjetividad, en donde el secreto no es una marca de aflicción, es más bien el regocijo ante la posición en la que se encuentra y una atracción particular por lo que se tiene que contar.

### **A modo de conclusión**

A partir del marco teórico analizado se puede demostrar que la naturalización de los cuerpos se da por sentada a partir del binarismo sexual que corresponde a la clasificación de “hombres” y “mujeres”. La oposición femenino/masculino atraviesa al pensamiento filosófico y a la organización social, pero es a partir del análisis de distintos discursos desde donde se puede visibilizar que el cuerpo es significado a partir de marcaciones culturales y prácticas de poder. Por lo anterior la crítica feminista busca la desnaturalización de los cuerpos apoyándose en la crítica cultural, ya que una de las principales funciones que se cumplen es la del llamado a crear subjetividades rebeldes que requieren del dinamismo social, apuntando a cuestionar qué sentidos simbólico-culturales se dan por hecho o son naturalizados sin ser estos naturales.

Siguiendo lo anterior entendemos que lo natural puede considerarse como lo familiar o conocido, siendo la divergencia de subjetividades una irrupción de aquello que pretendía ser ocultado. A la irrupción Freud la denomina “lo siniestro”, entendido como aquello que provoca desconcierto ante una revelación inesperada de algo que se tornó extraño mediante un proceso de represión. El binarismo sexual es entendido entonces como una normatividad de la vida en común, estableciendo límites represivos que en algún momento terminan por producir trasgresiones y rompen el equilibrio que se busca al ocultar lo diferente a la norma.

Silvina Ocampo utiliza elementos del siniestro y del fantástico para el desarrollo de sus personajes femeninos involucrando al lector en lo que Valeria Flores denomina escritura Cuir, pues hay una clara propuesta por desenmascarar las representaciones que se hacen desde los dominantes y así subvertir los valores sociales que mantienen presa a la mujer en la categoría de sexo.

## **Bibliografía**

- Calveiro, P. (2008). Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia. En P. Calveiro, *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. (pp. 24-46). Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Flores, V. (2013). Escrituras Cuir. El texto bastardo. En *Ensayos de poética activista. Escritura, Política, Educación*. Editora la Mondonga Dark.
- Freud, S. (2006). Lo siniestro. En *Obras Completas*, (tomo 7). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos I, II*. Buenos Aires: Emecé.
- Richard, N. (2009, octubre). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. En *Debate Feminista*. (Vol. 40), 75-85.
- Witting, M. (2006). La Categoría Sexo. En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Eegales.

**El erotismo de los vínculos fraternos en la estética de Mariano Blatt:  
reflexiones en torno a las representaciones del cuerpo, el deseo y la  
masculinidad en *Mi juventud unida***

María Fernanda Bustamante

[mfernandabustamante@hotmail.com](mailto:mfernandabustamante@hotmail.com)

Sara Alicia Muñoz Becerra

Florencia Micaela Olea

IFD N° 9 (Centenario, Neuquén)

Palabras clave: Mariano Blatt, estéticas, decolonialidad, masculinidades.

Key words: Mariano Blatt, aesthetics, decoloniality, masculinities.

### **Resumen**

Históricamente, prácticas homofóbicas y restrictivas han encontrado legitimidad en la sociedad. Estas prácticas hegemónicas y sus tramas discursivas coloniales establecen el marco de una sociedad disciplinadora que sólo acepta como ciudadanxs a quienes cumplen con el estereotipo prefijado por el sistema cisheteronormativo. ¿De qué forma la literatura pone en tensión la configuración de esos entramados arbitrarios y complejos? En nuestro trabajo describiremos de qué modo la poética de Mariano Blatt, escritor argentino contemporáneo, desafía los órdenes sociales y los esquemas patriarcales que definen el deseo, el cuerpo y la masculinidad a partir de su posicionamiento en el campo literario actual. *Mi juventud unida* (2017) recopila poemas escritos desde 2005 a 2016 que proponen un nuevo modo de sensibilidad evocando lo cotidiano y lo afectivo. Su poesía explora el erotismo de la amistad, tópico de la tradición literaria del colectivo LGTBIQ+. La configuración del goce y del cuerpo en su escritura, atravesada por distintos registros y recursos poéticos, pone en tensión las formas hegemónicas y patriarcales del deseo y, en este sentido, participa de una nueva redistribución de lo sensible en los términos de Jacques Rancière (2009; 2011). Asimismo, abordamos las prácticas literarias de Blatt como prácticas decoloniales (Mignolo, 2010; Segato, 2013) que intentan abrir brechas en estos esquemas binarios instalados como instrumentos del poder y que funcionan como un espacio de resistencia para repensar las figuraciones de las disidencias sexuales en la literatura (Saxe, 2020)

### **Abstract**

Historically, homophobic and restrictive practices have found legitimacy in society. These hegemonic practices and their colonial discursive plots establish the framework of a disciplining society that only accepts as citizens those who comply with the stereotype prefixed by the cisheteronormative system. In how way does literature put in tension the configuration of these arbitrary and complex networks? In our work we will describe how Mariano Blatt poetics, a contemporary Argentine writer, challenges social orders and patriarchal schemes that define desire, the body and masculinity from his position in the current literary field. *My United Youth* (2017) compiles poems written from 2005 to 2016 that propose a new mode of sensibility evoking the everyday and the affective. His poetry explores the eroticism of friendship, a topic of the literary tradition of the LGTBIQ+ collective. The configuration of jouissance and

the body in his writing, traversed by different registers and poetic resources, puts the hegemonic and patriarchal forms of desire in tension and, in this sense, participates in a new redistribution of the sensible in the terms of Jacques Rancière (2009; 2011). Likewise, we address Blatt's literary practices as decolonial practices (Mignolo, 2010; Segato, 2013) that try to open gaps in these binary schemes installed as instruments of power and that function as a space of resistance to rethink the figurations of sexual dissidence in literature (Saxe, 2020)

Quizás porque el propio autor considera que la definición de poesía “es bastante limitada [y] que no debería tener una definición más amplia que en sí misma” (Blatt, 2015), elegir una palabra que defina el singular *cosmos poético* de Mariano Blatt resulta un trabajo casi imposible. Nos encontramos ante una escritura desobediente, torcida, locuaz, sensible, erótica y, sobre todas las cosas, posibilitadora de otras literaturas. Es por ello que nos proponemos articular la lectura de *Mi juventud unida*, obra del año 2017 que recoge sus poesías escritas entre 2005 y 2016, con perspectivas teóricas que abordan, por un lado, experiencias estéticas desde una mirada decolonial y, por el otro, las disidencias sexo-génericas en el campo de la literatura.

Rita Segato (2018) advierte que el género es una categoría analítica que pretende dar cuenta de cómo representaciones dominantes y hegemónicas organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad. Los cuerpos se clasifican desde el campo simbólico y sobre ellos se imponen las formas del deseo que, evidentemente, no responden a la fluidez de las vivencias humanas. Los tránsitos afectivos, sexuales, comportamentales, dice Segato, muchas veces no son conscientes o transferibles al lenguaje. Sin embargo, la poesía, que significa a través de lo no dicho, aloja formas de decir que la lengua expulsa (Segato, 2018). En *Mi juventud unida* (Blatt, 2017) leemos:

¿Cómo te sentís?

Como si estuviera adentro de un poema.

¿En quién pensás?

En los que están afuera.

(p. 235)

¿Qué es estar dentro de un poema? ¿Qué representa estar fuera de él? Esta voz que se ubica en la poesía cuestiona las lógicas de la colonialidad, que en palabras de Walter Mignolo (2010), se sustentan en los mecanismos de opresión y negación que

operan en las relaciones desiguales de poder y en la configuración social del sujeto. Blatt construye una voz que se pronuncia sobre el margen del orden colonial, postula la poesía como el lenguaje que se mueve por fuera de esas lógicas y, de algún modo, forma parte de los proyectos decoloniales que discuten los conceptos de estética y arte propuestos por la modernidad europea (Mignolo, 2010). Entonces, volviendo a las categorías planteadas por Rita Segato en relación al género, las prácticas decoloniales abren brechas en los esquemas binarios instalados como instrumentos de poder y como reguladores de las experiencias sexo-genéricas para discutir los modelos estéticos impuestos.

En este sentido, nos parece oportuno introducir la perspectiva de Jacques Rancière con respecto a la estética y la literatura. Según el pensador, la literatura moderna reconfigura el espacio sensible de lxs ciudadanos. Esta reconfiguración depende, antes que nada, de la posibilidad de situar en escena a lxs anónimxs quienes hasta ese momento no contaban con representación en el campo del arte. Se trata entonces de un cambio estético en el régimen de la visibilidad, y la escritura de Mariano, por ello mismo, despierta incomodidad. Él escribe:

Todo el tiempo lo que decía era como si fuera diciendo una  
poesía

o como que estaba por empezar a decirla,

pero capaz ya la había dicho

...

y decía para mis adentros

eso es poesía

eso también

poesía, poesía

más poesía

otra poesía

eso que dijo fue poesía. (Blatt, 2017, p. 48)

En este texto, como en tantos otros, Mariano recupera las voces de los espacios invisibilizados y fractura los patrones estéticos dominantes con formas literarias que reconfiguran los modos de ser y de expresarse. Esta voz poética se sitúa en el margen

desde donde se enuncia: la inclusión del verbo "decir" en sus distintas formas morfológicas revela una relación complementaria entre voz y poesía. Como un acto democrático, el poema en palabras de Rancière, "hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos" (2011, p. 16).

Su mirada puesta sobre el acontecer diario de pibes de barrio que experimentan relaciones fraternales conformadas no solo por la amistad, sino también por el erotismo, el cuerpo y el deseo, se subleva contra los modos de hacer de las prácticas estéticas visibles y hegemónicas. En este sentido, las experiencias estéticas son experiencias políticas, pues rompen con la naturalidad de esa dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución y producen otros lugares diferentes a los asignados por el orden de control. El carácter político se identifica con la parte de lxs que no tienen parte, aquellxs que aparecen y subvierten la asignación de las funciones y los lugares.

Leemos en la obra de Mariano Blatt (2017, p. 30):

El Pibe de Oro anda tirado en el parque boca arriba. El cielo le pasa por al lado de los ojos. A la sombra de muchos árboles, el calor es más soportable. Hay algo en el modo en que el Pibe se saca la remera, hay algo también en el recorte que se hace del cielo entre las ramas y las copas y las hojas de los árboles. En eso, también, hay algo, que molesta, porque gusta. Pero después pasa.

La lengua poética se encuentra descolocada frente a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera (Genovese, 2016). Sin embargo, la poesía pone en tensión todas las significaciones cuando, en palabras de Alicia Genovese, "enmudece o apenas responde". Al respecto, Mariano Blatt escribirá "Mi pensamiento está allí" en la poesía que se titula "Argumento a favor de la poesía" (p. 217). Un título y un verso condensan un nuevo modo del reparto de lo sensible. La poesía es poesía porque hay una sensibilidad que la atraviesa, sin importar el espacio, el tema o la forma. La literatura concibe la escritura misma como máquina que hace hablar a la vida, es más parlante que la palabra democrática (Rancière, 2011). La poesía se sitúa, como dijimos, en todo lo que otros discursos marginan y persiste como lo no-dicho.

La obra de Blatt se posiciona firmemente en los márgenes desestabilizadores de la literatura argentina que configuran el espacio disidente. Desde este posicionamiento,



y siguiendo a Facundo Saxe (2020), entendemos que el canon literario ha funcionado como un dispositivo disciplinador e invisibilizador de todo lo que pueda ubicarse por fuera de una cisheteronorma patriarcal.

Blatt (2017) escribe:

Quiero hacer sonar una frase que haga pensar en que algo importante fue revelado. “Otro día perdido en la conquista del tiempo”, por ejemplo, o “pasé por la calle Oro esta mañana y vi la sombra de la sombra justo en la puerta de una bicicletería”. Pero no hago lo que quiero sino apenas lo que puedo. Qué curioso, es justo lo mismo que te dije anoche cuando trataba de explicar por qué ahora no estamos juntos (p. 181).

El sujeto poético de Blatt habita espacios propios del orden masculino, como la cancha de fútbol, la calle, el barrio y, desde adentro, rompe el pacto hegemónico de la masculinidad para pensar los vínculos entre hombres de otros modos en los que el erotismo cobra protagonismo. Hay una nueva conformación de la subjetividad como una entidad corporal y afectiva (Braidotti, 2000) que, en este caso, es atravesada por las relaciones de deseo sobre los cuerpos que forman parte del juego. Encontramos en la obra de Blatt los siguientes versos:

Voy a pensar toda la noche  
en la boca de algunos jugadores de fútbol.  
En el brillo de los labios  
en los dientes asomando.  
Voy a pensar en cómo respiran,  
agitados, cuando son reemplazados por un compañero.

(p. 22)

El goce del juego se entrecruza con el goce sexual que se experimenta en las relaciones-fraternales del mundo del fútbol. Es decir, ese mundo ya no es dominado por los pactos de la masculinidad cis y heterosexual, sino que se convierte en un espacio atravesado por otros vínculos que cuestionan la rigidez de la virilidad entendida como una cualidad que debe ser manifestada en los órdenes establecidos por la cisheteronormatividad. La identidad de lo futbolístico se mantiene en la poesía de Blatt, la oralidad, los espacios de encuentro y la pasión por el juego permanecen en su mundo poético. Es decir, la palabra poética se construye así sobre registros

lingüísticos asociados a otros campos distintos al campo del arte. La calle, el fútbol se hacen visibles y proponen nuevos modos de sensibilidad. Pero ahora son espacios que alojan la intimidad entre hombres, una intimidad que, por un lado, rompe la fachada varonil construida por la sociedad para las relaciones fraternales y, por otro, constituye un nuevo régimen de lo sensible.

## **Conclusión**

Desobediente, torcida, locuaz, sensible, erótica y posibilitadora, la escritura de Blatt transgrede los márgenes sexo-genéricos y estéticos instituidos por la cisheteronormatividad. Tensiona las figuraciones construidas hegemónicamente y posiciona a la poesía como un espacio de resistencia y rebelión.

La voz poética de *Mi juventud unida*, como tantas otras voces enunciadas a lo largo del tiempo, se pronuncia desde los márgenes, sitúa en escena modos de sentir y de ser de la poesía que traslucen posicionamientos de lucha y evocan una nueva subjetividad corporal y afectiva.

Las perspectivas teóricas sobre estética y colonialidad adoptadas coinciden en la urgencia de revisar los preceptos arbitrariamente impuestos que invisibilizan modos de ser en la literatura.

Leer a Blatt nos obliga a desaprender lo aprendido y a volver a aprender para tomar conciencia de las nuevas interpretaciones originadas en las experiencias que postulan otras posibilidades del reparto de lo sensible.

## **Bibliografía**

Blatt, M. (2015). *¿Qué es la poesía? #8 Mariano Blatt: “La poesía para mí es un hecho textual”/ Entrevistado por Gustavo Yuste*. La Primera Piedra. Recuperado de <https://www.laprimera piedra.com.ar/2015/09/que-es-la-poesia-8-mariano-blatt-la-poesia-para-mi-es-un-hecho-textual/>

Blatt, M. (2017). *Mi juventud unida*. Mansalva.

Braidotti, R. (2000). Capítulo 3. Devenires discontinuos: Deleuze y el “devenir mujer” de la filosofía. En *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. (pp. 131-148). Paidós.

Genovese, A. (2016). Poesía y modernidad. La poesía como discurso inactual. En *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. (pp. 15-22). FCE.

Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14*. 4 (4).

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.

Saxe, F. (2020). Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías. *Descentrada*, 4 (2). Recuperado de <https://doi.org/10.24215/25457284e114>

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

## Espacialidad y subjetivación trans en *Las Malas* de Camila Sosa Villada

Matías Pardini

Universidad Nacional de Mar del Plata

[Matiaspardini94@gmail.com](mailto:Matiaspardini94@gmail.com)

Palabras clave: Literatura trans, heterotopía, Camila Sosa Villada, maternidad

Key Words: Trans literature, heterotopy, Camila Sosa Villada, maternity

### Resumen

En el presente trabajo se establecerá una serie de líneas de análisis que giran en torno a las narrativas trans –entendidas como aquellas producidas por individualidades y/o colectivos transexuales, transgénero o travestis– y a la forma en que dichas textualidades se instituyen como espacios de subjetivación que permiten dar cuenta de experiencias que escapan a la heteronorma y que se oponen activamente a todo intento de normalización o acallamiento. Siguiendo las ideas de Michel Foucault en relación al concepto de “heterotopía” –utopías emplazadas que se rigen por reglas ajenas al entramado social hegemónico– y tomando como punto de partida la novela *Las malas*, de la escritora y activista trans cordobesa Camila Sosa Villada, se pondrá especial énfasis en las configuraciones que adoptan las relaciones entre personas trans dentro de este tipo de narrativas, al subvertir nociones tan cristalizadas dentro del pensamiento heteronormativo como es el concepto de “maternidad”.

### Abstract

This paper aims to establish some lines of analysis that revolve around trans narratives -understood as those produced by transsexual, transgender or transvestite individuals -and the way in which said textualities are instituted as spaces of subjectivation that allows to account for experiences that escape heteronormativity and that actively oppose any attempt to normalize or silence any individual that don't fit some established gender and sexual norms. Following the ideas of Michel Foucault around the concept of "heterotopy" -understood as located utopias that are governed by rules alien to the hegemonic social fabric- and taking as a starting point the novel *Las malas*, by the writer and trans activist Camila Sosa Villada, this paper will revolve on the configurations adopted by relationships between trans individuals within this type of narrative, and around how this relationships work on subverting some crystallized notions within heteronormative thought such as the concept of "maternity".

### Introducción

Las últimas décadas han sido testigo de una serie de transformaciones socio-culturales que otorgaron especial importancia al concepto de identidad así como también, al decir de Leticia Sabsay, a “la heterogeneidad y fragilidad de los lazos identitarios, señalando los límites y desafíos que tal conceptualización ofrece” (2005, p. 155). Es en este contexto que toman fuerza los discursos producidos por determinadas disidencias sexo-genéricas que han irrumpido con fuerza en el campo

literario latinoamericano al asumir la ardua tarea de mostrar las formas en que la cultura hegemónica construye las diferencias y las opciones que posee todo grupo subalterno para enfrentarse a las matrices represivas que intentan controlar sus propios procesos de subjetivación.

El presente trabajo se erige sobre la necesidad de profundizar en una serie de conceptos que hacen a la literatura travesti-trans para así comprender de manera más consumada ciertos modos que tiene la subjetividad de individuos pertenecientes a disidencias de constituirse como elementos fundantes de toda una narrativa. El corpus de textos sobre el que es posible trabajar desde la perspectiva que proponemos, y solo para hablar de ejemplos nacionales, se compone de nombres como Marlene Wayar, Susy Shock, Carolina Unrein y Camila Sosa Villada, siendo esta última la escritora en la que pondremos énfasis.

Pensamos la literatura travesti-trans como un universo discursivo que está estrechamente relacionado con las nuevas demandas de uso del espacio urbano y mediático, así como también por derechos y reconocimientos (Arfuch, 2005, p. 21), que han ido alzando determinados grupos desplazados. Estos colectivos han tomado la palabra como un campo de batalla, permitiendo así que individualidades y colectivos antes silenciados encuentren un sitio para apropiarse de una voz que previamente les había sido negada. Al esgrimir la palabra como factor constitutivo de la cuestión identitaria, estos grupos establecen los límites de un espacio a partir del cual problematizar los lugares que históricamente les han sido dados en la discursividad social, y dan aforo a un tipo narrativo cuyo centro estructurante es la idea misma de representación. Como dirá Leonor Arfuch, “no hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización (...) del sí mismo, individual o colectivo” (2005, p. 24). Al hablar sobre la identidad trans, sobre sus vicisitudes y anhelos, se pone en foco una lucha política y se denuncia, a su vez, el maltrato sistemático al que les ha sometido toda una serie de instituciones legitimadas.

En trabajos anteriores (Pardini, 2021), hemos esbozado algunas de las características que harían a la literatura travesti-trans, como por ejemplo su carácter de multiplicidad -al decir de Deleuze-, su relación con lo animal, su discurso contestatario y dialógico, y la celebración de la unidad entre individuos trangénero-transexuales-travestis, siendo estos últimos dos aspectos relacionados con lo que Camila Sosa Villada da en llamar “furia trans” y “fiesta trans”, respectivamente. Nos centraremos momentáneamente sobre este último.

En *El viaje inútil*, Camila utiliza el concepto de “fiesta” para referirse a aquellas situaciones de hermandad y solidaridad que surgen hasta en los momentos más oscuros. Este trabajo postula la vinculación de la fiesta trans con un determinado pensamiento utópico, con la búsqueda de un presente y de un futuro mejores, en sintonía con la idea de comunidad y de familia travesti-trans, lo que conllevará a problematizar los roles paterno y materno filiales que son propios del pensamiento cisheterocentrista. Para Sosa Villada, por ejemplo, la fiesta trans entra en oposición directa con las formas de violencia a la que se vio sujeta, en su juventud, por su propia familia biológica: “a ese sufrimiento de ser prohibida no solo por mi familia sino por el mundo casi en su totalidad, luego le sumé el goce de ser travesti. La fiesta de ser travesti. La fiesta de ser mujer” (2018, p. 46).

Proponemos entonces que la discursividad travesti-trans abre el espacio para la representación de mundos que se reapropian del pasado y de la infancia de las personas y lo proyectan en una línea temporal en la que el rechazo familiar es suplantado por la unión entre travestis y por la recreación de lazos sanguíneos no biológicos. Como sostiene López Seoane, “la reproducción de la disidencia sexual no opera obviamente por vía de la procreación, (...) sino por el sostén militante de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones” (2019, p.22). De este modo, ciertos colectivos desplazados del sistema cisheteropatriarcal forman sus propias estructuras de parentesco en base a su común lugar en el entramado social, estructuras más flexibles y con mayor o menor grado de formalización cuya base es la necesidad de transmitir, tal como indica este autor, diversidad de saberes y códigos que hacen a la colectividad.

### **Lo queer y el pensamiento utópico**

Siguiendo los trabajos de José Esteban Muñoz, especialmente aquellos publicados en su libro *Utopía Queer: el entonces y allí de la futurabilidad antinormativa*, podemos observar y analizar la emergencia de formas de existencia queer cuyo accionar se basa en el rechazo de un aquí y ahora y en la insistencia en la posibilidad concreta de otro mundo por venir (2020, p. 30). Para el autor, lo queer se presentaría como un campo de disidencia sexo-genérica que no entra en el juego asimilacionista de determinadas agrupaciones lésbico-gay, ancladas en el presente capitalista, y que se opone a todo intento de control y manipulación cisheterocentrista. Además, dirá Muñoz que lo queer escapa a la temporalidad hetero-lineal, y que su existencia se

basa en un trabajo de apropiación del pasado y del presente para apuntar a un futuro en el que todo intento de diferenciación sexo-genérica y de control de las subjetividades se muestre obsoleto e improductivo. En este sentido, pensar el impulso a futuro de las narrativas travesti-trans nos es especialmente productivo para comprender los anhelos de cambio que nos presentan estos colectivos, así como también para observar las formas en que establecen dicho anhelo en un aquí y ahora que, alimentado por el pasado, se convierte en el sitio de una utopía emplazada. Volveremos sobre esta idea más adelante.

Las reflexiones de Muñoz entran en contacto con las formas de la utopía propuestas por el filósofo alemán Ernst Bloch. En una conversación con Theodor Adorno, ambos pensadores proponen que la utopía se construye como la transformación de una totalidad determinada, o más bien como la negación de un presente caracterizado por una falta, un “algo más” que es necesario adicionar para cumplir con ciertas condiciones de felicidad. Lejos de pensar la utopía como una meta inalcanzable e infantil, Adorno y Bloch proponen abordarla como una entidad con carácter dialéctico: “la utopía está esencialmente en la negación determinada, en la negación determinada de lo que simplemente es y, al concretarse como algo falso, siempre señala al mismo tiempo a lo que debe ser” (1988, p. 12).

Las ideas de Muñoz en torno a la futuridad queer son, entonces, muy productivas para pensar las formas de relación de la discursividad trans con el núcleo de lo utópico y, al mismo tiempo, para pensar la manera en que estas formas de utopía pueden ser concretadas en el presente, aunque sea de manera parcial. De hecho, la obra de Muñoz nos muestra multitud de espacios en los que las matrices heterosexuales son puestas a prueba: los baños públicos, los *ballrooms*, los saunas, los bares gays, etc. Por supuesto que la mera existencia de estos lugares no es suficiente para dictaminar que estemos frente a un presente queer. De hecho, el régimen cisheterosexual busca romper de manera constante con la precaria estabilidad de este universo, intentando imponerse frente a la “amenaza” que designan estos espacios. Pero la permanencia de dichos sitios, y hasta su proliferación en las últimas décadas, lleva a pensar no tanto en lo utópico como algo por alcanzar, sino en el establecimiento de utopías del presente que den lugar a nuevos espacios de sociabilidad, sexualidad, subjetivación e identificación queer.

El pensamiento utópico al que apuntan Bloch y Adorno permite entrar en contacto con un mundo de posibilidad fuera del régimen heterosexual: “la creación de mundos

queer, entonces, gira sobre la posibilidad de cartografiar un mundo en el que las personas puedan proyectar imágenes de utopía, e incluir esas imágenes en cualquier mapa de lo social” (Muñoz, 2020, p. 93). Dicha imagen de utopía, que como dijimos escapa al imperio de la temporalidad hetero-lineal, puede construirse mucho más allá de las simples coordenadas temporales de un pasado que ya no es y de un futuro que no se sabe cuándo vendrá, y situarse en un presente dominado por la normatividad genérica, a la que se opone férreamente.

Volviendo a Arfuch, nos creemos capaces de sostener que la constitución de una identidad queer por medio de la narración, por el contar la propia historia, “no será simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo “sucedido”, (...) sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un “ahora” que cobra sentido un pasado” (2005, p. 27). A esto, como vimos, debemos agregar el pensamiento a futuro, tal como nos ha mostrado Muñoz. Así, la construcción del relato queer -incluida en este conjunto su variante travesti-trans- presenta una temporalidad en la que pasado, presente y futuro se entremezclan en un todo indisoluble, y en donde las utopías, los deseos para el mañana, se pueden emplazar de manera concreta en un presente creado a partir de las luchas por la legitimación y por la retribución debida a un tiempo previo marcado por la violencia y el olvido.

### **La Tía Encarna y el lugar de la heterotopía**

Para pensar en la forma en que individualidades pertenecientes a las comunidades travesti-trans forman sus propios núcleos de solidaridad es posible acudir, también, al concepto foucaultiano de “heterotopía”, entendida, en comparación con la utopía, como

Lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a su vez representados, contestados e invertidos (Foucault, 1999, p. 435).

En este sentido, *Las malas* transcurre en un escenario que podríamos catalogar fácilmente como un topos heterotópico, un emplazamiento que, enmarcado por el odio y la violencia, tanto del pasado como del presente, se levanta como una respuesta al maltrato y les propone a las travestis del Parque Sarmiento la formación de nuevos lazos, la creación de familias ensambladas que chocan contra lo socialmente



impuesto, contra ese modelo ya obsoleto de papá/mamá/hijos biológicos que se ha intentado reproducir hasta el hartazgo.

La casa de la Tía Encarna actúa como un santuario en el que las travestis se sienten protegidas, y se transfigura en el hogar que nunca tuvieron, o que muchas debieron abandonar a la fuerza. La joven Camila que llega a esa casa recuerda su nacimiento y la reacción de su padre y de su madre: “Todo lo que me diera en la vida, cada deseo, cada amor, cada decisión tomada, él la amenazaría de muerte. Mi mamá, por su parte, decía que desde mi nacimiento debía tomar Lexotanil para dormir”. Es un relato marcado por el dolor, por el arrepentimiento, por el hecho de considerarse una carga para esa familia de la que, hasta el momento, nunca se sintió parte. Pero la realidad que tiene ante los ojos es otra, es un nuevo comienzo con una nueva familia, es la vinculación con esas hermanas que la biología no le dio:

Desde mi sillón, cubierta con los abrigos de las otras travestis de la casa, me duermo con la canción de cuna que Encarna entona. El relato mil veces escuchado de mi doloso nacimiento se diluye como el azúcar en el té. En esa casa travesti, la dulzura puede hacer todavía que la muerte se amedrente. En esa casa, hasta la muerte puede ser bella (2019, p. 27).

La casa de Encarna es el lugar donde las travestis obtienen una nueva infancia, una nueva familia, un nuevo grupo de contención y acompañamiento. Es la utopía emplazada que les permite desarrollarse y subsistir en un entorno hostil que busca arremeter contra las puertas del edificio y extender su violencia. Y será Encarna quien ponga sobre sus hombros la protección. No solo se construye como la jefa del grupo travesti, sino que toma el lugar de una madre amorosa que vela por el bienestar de su conjunto de hijas adoptadas: “No podíamos amar más a nuestra madre. Cómo ignorar nuestro amor por ella (...). Esa mujer ahí parada, que cargaba con el odio del mundo sobre su espalda (...) nos dio de comer cuando todo el mundo nos perseguía” (2019, p. 90).

Encarna, recordemos, es una mujer que se ha enfrentado a los horrores más profundos y que ha salido victoriosa. Camila Sosa Villada nos pone en primer plano, y desde un principio, la forma en que las huellas dictatoriales se marcan en el cuerpo de la Tía Encarna, quien es descripta en sintonía con las cicatrices que los gobiernos militares han impreso directamente en la historia y la memoria de nuestra Nación:

Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por lo que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria que se ha llevado vidas de jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de la Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. (...). La Tía Encarna tiene ciento setenta y ocho años. Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, en tiempos de los milicos (ella juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara) (2019, p. 28).

En el fragmento, el daño eterno a las travestis se encuentra comparado con el daño que se ha realizado contra la propia Argentina. Y no solo eso, sino que el daño perpetrado contra el cuerpo de la Tía Encarna es la encarnación misma -y este es un aspecto muy interesante del nombre del personaje, su referencia directa a la acción de “encarnar”, tanto a la Patria como a una figura materna- de las vidas de todas esas travestis a las que acoge en su casa y cuida como si se tratara de su familia. Así, las cicatrices que la violencia dictatorial ha impreso en el cuerpo de la Encarna-Nación Argentina se postulan como las huellas imborrables que les integrantes de la comunidad travesti-trans sufrieron durante los periodos de dictadura militar, y sufren todavía. Es Encarna la figuración de un nuevo país, de una tierra prometida para las travestis, de un lugar seguro y de una familia que su historia pasada no les supo proveer.

### **A modo de conclusión: Heterotopía y relaciones filiales**

Como hemos intentado esbozar en estas páginas, la búsqueda de un presente y un futuro mejores está estrechamente relacionada con las vivencias del pasado y, en particular, con los entornos familiares y vinculares que un individuo o comunidad construye a través de su vida. En *Las malas* esto es especialmente cierto para el grupo de travestis del Parque Sarmiento, que crean vínculos de hermandad y de maternidad que entran en un juego, en palabras de Marlene Wayar, de producción y reproducción:

Con nuestros saberes maricas, tortas y travas infantiles ponemos en crisis la piedra nodal del sistema heterosexual, la responsabilidad de las funciones paterno-maternales. Nadie nace como pertenencia de mamá y papá. No hay ninguna creencia que sostengan que mamá y papá nos tenga que regir la vida (2021, p. 26).

Y dirá más adelante: “(...) lo trava es la posibilidad del encuentro, de la reparación, del recrear los vínculos permanentemente y reconfortarnos y mantenernos de manera infinita” (*ibidem*, p. 44). Así, las formas de comunidad travesti-trans conllevan la idea de reparación y recreación, de neutralización de aquellos vínculos filiales que fueron sesgados en pos de la defensa de ideales heterocentristas y de movimientos biopolíticos que expulsan a las comunidades disidentes de los núcleos familiares biológicos y los abandonan a su suerte. Recordemos la idea foucaultiana de biopolítica, que engloba formas de control de los individuos, de sus cuerpos, filiaciones y afectos, en miras de “hacer vivir o rechazar hacia la muerte” (1984, p. 167). Al cuerpo trans se lo desplaza, se lo expulsa, muchas veces, del núcleo familiar. Wayar continúa: “nosotras nacimos en un mundo, el mundo heterosexual, que no da cabida a la posibilidad de existencia de otra cosa (...). Nosotras nacimos en ese mundo y nos permitimos eso que en ese mundo no se permite, ser nosotras mismas” (2021, p. 58). La institución familiar, alentada por determinadas corrientes conservadoras y por el último aliento de toda una serie de conglomerados religiosos en decadencia, ha defendido desde sus inicios la idea de lo filial como algo intrínsecamente ligado al campo de lo biológico y lo heterosexual. Incluso en el caso de las adopciones se ha favorecido la presencia de roles premeditados, necesarios para formar determinados vínculos. La casa de la Tía Encarna se constituye en una heterotopía en tanto se apropia y subvierte las expectativas familiares, tanto en relación a las travestis del Parque Sarmiento como a la aparición de El Brillo de Los Ojos, aspecto en el que cabría profundizar en otras oportunidades. El juego consiste, entonces, en tomar la institución familiar y subvertirla, dándole sus propias características y lineamientos y denunciando la mentalidad patriarcal que inunda la misma idea de la familia tradicional:

La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse el ser humano. Y a pesar de todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de La Tía Encarna (2019, p. 24).

Al denunciar el “qué dirán” como parte del pensamiento de cierta “gentuza” y algunos “idiotas”, y al remarcar los lazos de unión entre las presentes que siguen el hermoso delirio de Encarna de asumir su rol materno – lazos de sororidad y maternidad que

van mucho más allá de la búsqueda de la mera supervivencia-, las travestis forman su propio núcleo familiar al tiempo que denuncian las formas de lo establecido. Es decir, al asumirse como “lo falso” y lo abyecto, como un concepto de familia que no cumple con las condiciones dadas por entidades externas, y al arrogarse la supuesta falsedad e incompatibilidad del vínculo familiar entre Encarna y el Brillo de Los Ojos - de ahí el uso del sustantivo “delirio”- las travestis señalan no lo que no es, sino lo que debería ser, poniendo en primer plano el derecho a la maternidad, a la adopción, al establecimiento de núcleos filiales que no caigan necesariamente dentro de las matriz cisheterocentrista. Porque el amor, el apoyo y la contención propia de las relaciones filiales no responde a la biología ni al género. Y hay una frase de Camila, al final de la novela, que lo ilustra: “‘Vas a terminar tirada en una zanja’, me decía mi papá desde la punta de la mesa. ‘Tenés derecho a ser feliz’, nos decía la Tía Encarna desde su sillón en el patio. ‘La posibilidad de ser feliz también existe’” (2019, p. 216).

## **Bibliografía**

- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bloch, E. y Adorno, T. (1988). Something’s missing: a discussion between Ernst Bloch y Theodor Adorno on the contradictions of utopian longing. En *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge: MIT Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). Introducción: rizoma, Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- (1999). Espacios otros. En *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- López Seoane, M. (2020). Prólogo. En J. E. Muñoz. *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Pardini, M. H. (2021). Avatares de lo trans: génesis de un discurso disidente en El viaje inútil y Las malas, de Camila Sosa Villada. *Revista Zur*, Vol. 3, Nº 68. 1851-1855.
- Sabsay, L. (2005). Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas. En *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas.

----- (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.

Toro, M. C. (2018). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. En *Cuestiones filosóficas* n° 21, Vol 3. 19-41. DOI: <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>.

Wayar, M. (2021). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.

## (Trans)géneros, violencias y división sexual del trabajo en una novela jujeña reciente, *Decime Julieta*

Stephanie Alana Simpson

Universidad Nacional de Jujuy

[alas.simpson@gmail.com](mailto:alas.simpson@gmail.com)

Palabras clave: novela argentina, transgénero, división sexual del trabajo, violencia

Key words: argentine novel, transgender, sexual división of labor, violence

### Resumen

Jujuy se va ubicando en el mapa de la literatura progresista. En 2019, Santiago Jorge publicó la novela *Decime Julieta*, cuya protagonista es una joven mujer trans en un Jujuy conservador. La obra ganó el primer premio en la categoría Novela del Certamen Literario Provincial (2019) y forma parte de la literatura transgénero argentina, vertiente narrativa que incluye realmente pocas publicaciones. El propósito de esta investigación es analizar las representaciones sociales de género y transgénero, de la división sexual del trabajo y de las violencias que operan en este texto. Para ello, partimos de las teorías de género de Judith Butler, específicamente de las teorías de la performatividad y la construcción social del género que se desarrolla en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Butler, 1990a) y *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993). Por su parte, también Rita Segato, que define y examina el patriarcado moderno, el territorio corporal, la pedagogía de la crueldad y la violencia de género en *Las estructuras elementales de la violencia* (2010) y *La guerra contra las mujeres* (2010), aporta conceptos fundamentales para nuestra lectura. Además, la novela tiene como motivo central la desigualdad, especialmente en el trabajo, por lo tanto, se analizan las representaciones de la división sexual del trabajo propuestas en “Sobre la categoría de género: una introducción teórico-metodológica” (1990) de Teresita de Barbieri. La metodología utilizada para la lectura crítica se basa en la teoría del discurso social y la sociocrítica de Marc Angenot, expuesta en *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible* (2010), y en *Interdiscursividades: de hegemonías y disidencias* (1998). El análisis realizado pone en evidencia problemas respecto al género a través de un discurso antihegemónico y crítico de la desigualdad y del orden patriarcal. Se concluye que esta novela es innovadora en el marco de la literatura local, pues rompe con el conservadurismo y la invisibilización de la experiencia trans y su representación en la literatura argentina.

### Abstract

Jujuy is being placed on the map of progressive literature. In 2019, Santiago Jorge published the novel *Decime Julieta*, whose protagonist is a young trans woman in a conservative Jujuy. The work won first prize in the Novel category of the Provincial Literary Contest (2019) and is part of Argentine transgender literature, a narrative aspect that really includes few publications. The purpose of this research is to analyze the social representations of gender and transgender, the sexual division of labor and the violence that operate in this text. To do this, we start from Judith Butler's gender theories, specifically from the theories of performativity and the social construction of gender that are developed in *Gender*

Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (Butler, 1990a) and Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex (1993). For her part, Rita Segato, who defines and examines modern patriarchy, bodily territory, the pedagogy of cruelty and gender violence in *The Elemental Structures of Violence* (2010) and *The War Against Women* (2010), It provides fundamental concepts for our reading. Furthermore, the novel has inequality as its central motif, especially at work, therefore, the representations of the sexual division of labor proposed in "On the category of gender: a theoretical-methodological introduction" (1990) by Teresita are analyzed. by Barbieri. The methodology used for critical reading is based on the theory of social discourse and sociocriticism of Marc Angenot, presented in *Social discourse: the historical limits of the thinkable and the sayable* (2010), and in *Interdiscursivities: of hegemonies and dissidences* (2010). 1998). The analysis carried out highlights problems regarding gender through an anti-hegemonic and critical discourse of inequality and the patriarchal order. It is concluded that this novel is innovative within the framework of local literature, as it breaks with conservatism and the invisibilization of the trans experience and its representation in Argentine literature.

## I. Introducción

En abril de 2019, el docente e investigador jujeño Santiago Jorge publicó, a través del Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de Jujuy, su novela *Decime Julieta*, sobre una joven mujer trans en Jujuy. El autor, Santiago Jorge, es un joven escritor, novelista, y profesor de teoría política en la Universidad Nacional de Jujuy. La obra ganó el primer premio en la categoría Novela del Certamen Literario Provincial (2019) y en poco tiempo estuvo disponible incluso en España. Sólo un mes antes, la escritora cordobesa Camila Sosa Villada había publicado su libro *Las malas* -editado por Tusquets- que se volvió un éxito internacional. Las novelas forman parte de la literatura transgénero argentina, vertiente narrativa que incluye realmente pocas publicaciones, entre ellas: *Pendeja*, *Diario de una adolescente trans* (2019) y *Fatal* (2020) de Carolina Unrein, los libros de cuentos *Late un corazón* (2019), *Ja ja ja* (2017), *Paquete de Fe* (2020) y las novelas *Una idea genial* (2010) y *Quedate conmigo* (2017) de Acevedo.

El texto literario es un conocimiento de segundo grado, según Marc Angenot, pionero de la teoría del discurso social que hizo la pregunta, "qué sabe la literatura acerca de las maneras como los otros sectores discursivos "conocen" el mundo y legitiman sus conocimientos" (2015, p. 266). Este trabajo tiene como objetivo principal identificar y analizar las representaciones de género e identidades trans en la novela *Decime Julieta*. Dichas representaciones pueden ser sociales, colectivas (de ideas generales o creencias) o individuales. La diferencia entre social y colectiva es que lo primero requiere una explicación para entender un fenómeno, mientras lo segundo es de

carácter más universal (Moscovici, 1984, pp. 3-63); también pueden ser hegemónicas, emancipadas o polémicas. A partir del texto, se pueden iluminar las concepciones de género, específicamente de las personas trans, que existen en el discurso social. Sin embargo, según Marc Angenot, el “carácter social del texto (...) no puede ser una simple retranscripción inalterada de lo que dice el discurso social, como tampoco la forma literaria del texto es un dispositivo aséptico” (2015, p. 266). La literatura es un producto cultural que contiene representaciones hegemónicas, emancipadas, y polémicas, y representaciones colectivas e individuales (Perera Pérez, 2003). Las construcciones y representaciones sociales pueden vehicular lo aceptable o transgredir lo hegemónico; constituye una cacofonía o polifonía de representaciones diversas, hasta puede contener saberes del “sentido común”, mitos o tradiciones cuya existencia se puede refutar o confirmar a través de los estudios etnográficos (Angenot, 2015).

Los objetivos secundarios son analizar las representaciones sociales de la división sexual de trabajo y de las violencias que operan en la novela. Partimos de las teorías de género de Judith Butler, de las teorías de la performatividad y la construcción social de género. Rita Segato, que define y examina el patriarcado moderno, el territorio corporal, la pedagogía de la crueldad y la violencia de género, aporta conceptos fundamentales. Además, la novela tiene como motivo central la desigualdad, especialmente en el trabajo. Se analizan las representaciones de la división sexual del trabajo propuestas por Teresita de Barbieri. La metodología utilizada para la lectura crítica se basa en la teoría del discurso social de Marc Angenot. Pondremos en evidencia problemas respecto al género a través de un discurso antihegemónico y crítico del orden patriarcal.

*Decime Julieta* es una narrativa realista cuya narración oscila entre la primera y la tercera persona. Es una novela de ciento diez páginas, dividido en cuatro capítulos. La narración oscila entre primera y tercera persona. El personaje principal, Julieta, narra en primera persona como narrador homodiegético, y el narrador omnisciente es heterodiegético (Genette, 1967). *Decime Julieta* es la historia de una joven transgénero, nacida como Sergio, que vive en San Pedro de Jujuy con sus padres, luego se muda a San Salvador de Jujuy, y busca trabajo y vivienda. Se enfrenta con mucho conflicto ya que sus conocidos la manipulan y la engañan, aprovechando de sus diecisiete años y su ingenuidad. El primer capítulo es narrado en primera persona y Julieta todavía vive con su familia en San Pedro de Jujuy. Cuando el padre abandona



a la familia, la madre tiene una crisis de ansiedad y la relación con su hija se vuelve peor. No reconoce que Julieta es una niña transgénero y piensa que Julieta está enferma. Además, la situación económica es tensa ya que la madre no tiene trabajo remunerado; empieza a vender productos de empresas de marketing multi-nivel (de aquí y en adelante MMN), un modelo de negocios conocido por su carácter explotador, manipulador y dogmático, parecido a una secta religiosa. Luego cuando la madre empieza una relación sentimental con Aníbal, Julieta intenta decirle a su madre cómo Aníbal la ha violentado, obligándola a verlo violar a una niña en la calle, pero la madre niega la toxicidad de su novio y no le cree a Julieta. La madre niega la identidad de género de su hija entonces rechazada por su propia madre y lastimada, Julieta deja la casa y se muda a San Salvador de Jujuy. Cuando llega a la ciudad, se da cuenta de lo difícil que es conseguir trabajo como persona transgénero y sin estudios. Se enfrenta con mucho conflicto ya que sus conocidos la manipulan y la engañan, aprovechándose de su ingenuidad. Cuando llega a esta ciudad, empieza una transición más intensiva de género. La novela concluye con un transfemicidio y Julieta militando por la justicia, pero siente una “regresión al primer día” (p. 110), algo que representa la lucha interminable de la comunidad trans en el mundo real.

Para el padre de Julieta, ella es un varón gay. El diálogo entre Julieta y su padre representa un discurso crítico de la discriminación trans: el argumento demuestra las consecuencias destructivas de la transfobia y la ignorancia o falta de comprensión y educación acerca de la experiencia trans. A través de la perspectiva de Julieta aprendemos a empatizar con las personas cuyos cuerpos biológicos no corresponden a su género asignado; la representación del padre es la de un patriarca perpetuador de la violencia y del binario de género, del rechazo y del odio hacia las personas trans. Estas son las últimas frases que le dice el padre de Julieta antes de irse de su casa para siempre.

La literatura es necesariamente un producto del entorno cultural, es imposible separar totalmente el autorx de su cultura y de su ambiente social (Angenot *et al.*, 2010). Teresa de Barbieri escribió sobre el concepto de género, “la variación de los comportamientos sociales van más allá de las diferencias biológicas”, y toda subordinación es una cuestión de poder y producto del ordenamiento patriarcal (De Barbieri, 1993, p. 146). Las mujeres y personas LGBTQ+ han aportado mucho a la sociedad y la cultura, aunque el binario de género pretenda categorizar a las mujeres como más cerca de la naturaleza, de lo animal y del mal, y los hombres a la sociedad,

cultura, educación, y civilización. La cultura popular también ubica a los varones como víctimas inocentes de mujeres maliciosas, específicamente en la sociedad española medieval, cultura que influyó mucho en la cultura jujeña, tanto en el pasado como en el presente (Lanz, 2008).

Se analizará el discurso narrativo desde la perspectiva de las teorías y conceptos de género e identidad desarrollados por Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Butler, 1990a), y desde los feminismos y teorías sobre el género que propone Simone de Beauvoir: aquí el objetivo es determinar si la novela contiene discursos que están alineados con las teorías más recientes y aceptadas por lxs estudiosxs de género. Los objetivos secundarios son analizar las relaciones de poder y la división sexual del trabajo representadas en la novela. Se identificarán las formas de representar la evolución de la identidad trans a través de la narrativa. Además, se identificarán los discursos sociales de ideologías progresistas, feministas, y críticos de la violencia de género, y representaciones de la división sexual del trabajo y la desigualdad social. Finalmente, identificamos las representaciones de violencia de género en la novela, analizando a partir del concepto de ghetificación de Rita Laura Segato (2016) y el concepto del cuerpo inteligible y el cuerpo abyecto de Judith Butler (2011).

Se puede estudiar la literatura como discurso y producto sociocultural (Angenot *et al.*, 2010). Analizaré el contenido y la forma, basándome en el concepto de Angenot que afirma que todo lenguaje es ideológico (*ibidem*, p. 27). El trabajo del texto es visibilizar la existencia, las luchas y la identidad de las personas trans en Jujuy. Lo que hace Santiago Jorge es poderoso e innovador porque es la primera novela jujeña protagonizada por una persona trans. La teoría principal en el análisis son los estudios de género, o la perspectiva de género. El análisis de la situación de género en la novela puede incluir los siguientes aspectos: la división sexual de trabajo, la construcción y los roles de género, economía, entre varias categorías más que no encajarán en este estudio. Como dice de Bardieri, el trabajo a hacer es buscar el “sentido del comportamiento de varones y mujeres como seres socialmente sexuados”.

## **II. Narración, experiencias transgénero, y cisheteronormatividad**

Al principio de la novela, Julieta está viviendo como varón en San Pedro de Jujuy con su familia nuclear. La cultura familiar es patriarcal, homofóbica, transfóbica, misógina, tiene roles de género y una división de tareas domésticas bien definidas. De Barbieri

afirma que su hipótesis es que la subordinación de género es una “cuestión de poder” y que no ocurre exclusivamente en el Estado y en el gobierno o la burocracia. Además confirma que una gran parte de los movimientos feministas empezaron a partir de la lógica de “olvidar lo aprendido”, es decir, olvidar las construcciones de género que se dirigieron a la dominación y la desigualdad. La idea de estos movimientos era rechazar todo lo aprendido acerca del género: la herencia cultural, los pensamientos y las ideologías, las maneras y los instrumentos para observar, los valores que moldean nuestras vidas (1993, p. 146).

La narración construye un sentido de empatía por la protagonista: cuando Julieta narra, se cuenta en profundidad de lo que está pasando con la conexión entre cuerpo y mente. Se cuenta el sufrimiento sin que Julieta se ponga en el lugar de víctima: a lo contrario, Julieta se muestra como un personaje fuerte que busca encontrar soluciones y crear una vida en la que ella pueda vivir como quiera, una vida en la que ella pueda expresarse como la mujer que es. Desde el primer capítulo, en primera persona, Julieta narra la situación en la casa de sus padres: todavía está en el colegio. Julieta desde la primera página se refiere a sí misma con los adjetivos femeninos, por ejemplo, “yo estaba alerta” (p. 7). Este primer capítulo construye un sentido de desesperación por vivir su verdad: Julieta comienza por narrar desde la primera frase, “Nada podía detener mi deseo. Ni el terremoto de mandatos que provocan la angustia de ser diferente, ni mi cuerpo varonil con manos torpes” (p. 7). Aquí Julieta hace referencia a los mandatos de la cisheterosexualidad obligatoria, concepto que desarrollan Judith Butler en *Gender Trouble* (1990a) y Adrienne Rich en su ensayo “Compulsory heterosexuality and lesbian existence” (1993). Los conceptos de la heteronormatividad y la heterosexualidad obligatoria tienen sus raíces en el feminismo francés, especialmente en la obra maestra de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1952).

La narración se construye con un sentido de empatía por la protagonista: cuando habla el narrador en tercera persona, parece ser la perspectiva de Julieta, cómo si ella no pudiera hablar desde la primera persona porque no se siente dueña de su cuerpo, al contrario, está más consciente de estar ajena de su propio cuerpo. Ahora bien, cuando es Julieta la que narra, cuenta en profundidad lo que está pasando con la conexión entre su cuerpo y su mente. Cuenta el sufrimiento sin que Julieta se ponga en el lugar de víctima: por lo contrario, Julieta se muestra como un personaje fuerte que busca encontrar soluciones y crearse una vida. Este primer capítulo Julieta está desesperada

por vivir su verdad. Algunos personajes aceptan su identidad de género, como su amigo y colega Lucas, y la tratan con respeto utilizando su pronombre y nombre correctos, mientras otros, incluida la madre de Julieta, rechazan o ignoran su identidad de género, reforzando creencias hegemónicas sobre el binario y los roles de género. En San Salvador de Jujuy, Julieta empieza a expresarse en público como mujer, vive en una residencia en el barrio Mariano Moreno y después comparte una pieza en una casa pequeña en el barrio Islas Malvinas. Ahí convive con diez personas que se ganan la vida a través de la prostitución pero Julieta está determinada no ejercerla. Julieta encuentra un trabajo en una sandwichería. El jefe hace comentarios derogatorios sobre la manera que se viste Julieta, con ropa femenina. Sin embargo, Lucas, su compañero de trabajo, la respeta y la trata como a cualquiera, entonces se vuelven amigxs. Un cliente de la sandwichería, Marcos, empieza a invitar a Julieta a pasar tiempo con él en la pieza que alquila en el barrio de la vieja terminal de ómnibus. Marcos es cocainómano y usa a Julieta, que gusta de él, para conseguir su dinero. Julieta es ingenua y, a través de su narración, vemos cómo piensa que Marcos gusta de ella. En realidad, Marcos está aprovechando de que Julieta está enamorada y enceguecida. Jamás tienen relaciones, sin embargo Marcos le da esperanzas falsas, pidiendo perdón por no ir a buscarla durante mucho tiempo. Al final solo la invita a su casa cuando necesita que ella le de dinero para comprar cocaína. En la casa de Mariano Moreno donde vive Julieta durante la mayoría de la historia, se hace muy amiga de Mabel, una mujer transgénero más grande, que le ayuda a pasar mejor como mujer. Le lleva a comprar ropa “femenina”, y le enseña sobre trabajar en situaciones precarias. Luego, Julieta es despedida de la sandwichería y empieza a vender pasta base de cocaína<sup>1</sup>. Finalmente tiene que mudarse al barrio Malvinas Argentinas, un barrio humilde de Jujuy. Ahí comparte una casa con diez mujeres más. En este momento Julieta acude a la prostitución, aunque le genera mucho rechazo, especialmente por su cuerpo todavía masculino. Luego, es manipulada por Marcos para realizar un robo, supuestamente era para entrar en la casa de un millonario. Sin embargo, es una trampa, Julieta es llevada por la policía y debe pasar un año y medio en la cárcel. Cuando sale, su mejor amiga Mabel es asesinada y la policía y el gobierno no pretenden llevar a nadie a la justicia. Julieta protesta en las calles, milita contra el

---

<sup>1</sup> Pasta base, también conocido como paco, pasta, o pasta base de cocaína, es una droga a base de sulfato de cocaína. Esencialmente es el residuo que se origina cuando se cocina la cocaína, y es de muy bajo costo.

transfemicidio y la desestimación del poder judicial. Lucha por los derechos de las personas trans pero a la vez se encuentra como víctima de la desigualdad socioeconómica, la discriminación, el machismo, y la violencia de género.

Julieta narra cómo se siente con su sexualidad y su cuerpo. Aquí se construye un sentido de profunda confusión y tristeza porque Julieta no puede acceder al cuerpo que ella sabe debe tener, y por eso explica por qué no desea ser coqueta. A Julieta le gustan los varones, pero está en una etapa de transición que no le permite disfrutar su sexualidad: Julieta se siente incómoda con su cuerpo de varón. Le produce un gran rechazo porque es mujer y se siente ajena en su cuerpo. No puede acceder a su deseo sexual porque su sexo corporal no empareja con su sexo psicológico. Después de su mudanza, Julieta empieza a trabajar en una sandwichería y narra su experiencia. Existen códigos culturales para el trato y el comportamiento del hombre. Sin embargo, para ser categorizado como hombre, suele bastar parecer un varón biológico. Por otro lado, la categoría de mujer, según Judith Butler, es normativa y exclusiva: se define a partir de las dimensiones de clase y del privilegio racial. Entonces para Julieta ser categorizada como mujer en la sociedad es una lucha. Su performance de género constituye su identidad como mujer. La performance de género no tiene que ver con la naturaleza del sujeto, sino que son las normas o expectativas de género que rigen la expresión externa que se considera “masculina” o “femenina”.

Butler también desarrolló el concepto de la performatividad de género, es decir, el carácter de género que provoca la respuesta en el otro. Julieta empieza a trabajar en la sandwichería cuando todavía parece un hombre. Luego, cuando empieza a lucir pelo largo más cuidado y pintarse las uñas, la performatividad de Butler se ejemplifica: el género que presenta Julieta ha cambiado y ahora su compañero Lucas responde a ella de otra manera. Lucas le pregunta si le gustan los hombres. La performance de Julieta expresa su verdadera identidad de género, para que la sociedad reconozca los códigos culturales que corresponden al género femenino. La expresión es performativa porque afecta cómo los demás tratan a Julieta.

Primero vemos algunas representaciones de la heteronormatividad en la novela. Por ejemplo, algunos personajes que aceptan la identidad de género de Julieta, como su amigo y colega Lucas, y la tratan con respeto utilizando su pronombre y nombre correctos (ella, Julieta), mientras otros personajes, incluso la madre de Julieta, rechaza o ignora su identidad de género, reforzando creencias hegemónicas sobre el binario y los roles de género (Butler, 1990a). Las personas transgénero, según el diccionario

de Oxford, “no se sienten identificadas, parcial o totalmente, con el género con el que nacieron”. A veces es algo físico, que la persona no siente pertenecer a su cuerpo y desea tener el cuerpo de otro género. A veces la identidad de género es más complejo, es algo que unx siente y es difícil de explicar: de todas maneras, las personas trans suelen querer “pasar”<sup>2</sup> por el género que siente que es, o quiere modificar su cuerpo para que alinee con el género.

El personaje y la interacción social de la madre de Julieta representan y dibujan algunas críticas acerca de las desigualdades de género, especialmente la violencia doméstica y la división sexual del trabajo. Julieta critica a su madre a través de descripciones de su frivolidad, adicción a las benzodiazepinas, y la obsesión con su apariencia: se refiere al nuevo celular que compra su madre después de la separación, pretendiendo conocer a hombres para salir y ponerse en pareja. Alude a una dependencia emocional, económica y social. La madre ha trabajado toda su vida cuidando a los demás y reproduciendo el sistema patriarcal, cuidando y reproduciendo a los trabajadores. Mientras el padre ha participado en la producción principal, la madre ha sido responsable de la sostenibilidad de la vida. Hay una dicotomía importante que tiene como origen el binario de género y la división sexual: las mujeres mantienen la reproducción, pero sin esto, la producción no existe, y cuando los varones no pueden cubrir los gastos, las mujeres deben buscar trabajo, y esto muchas veces aumenta la tasa de explotación porque se refuerzan “las cualidades femeninas”, es decir, el valor inferior de su trabajo de producción, y contribuye a la acumulación de capital de las clases dominantes.

---

<sup>2</sup> Pasar o “passing” en inglés es un concepto que se refiere a ser percibidx por los demás como el género que unx se siente ser. Muchas personas desean pasar como el género como se identifica porque la sociedad no suele entender los géneros abyectos o marginales. Al no pasar, unx puede ser identificadx como trans y sufre discriminación o violencia y el objetivo es que los demás lx perciban como su género verdadero. Es una malinterpretación común que lxs trans quieren usar ropa del otro género o cortarse el pelo, por ejemplo, pero no es así: lxs trans cambian su apariencia para que combine o empareja con la apariencia de su género aceptada en la sociedad y su verdadero género. Transgénero es algo interno que no tiene que ver con la moda, tiene que ver con una disforia del cuerpo, en general, o algo que simplemente no siente correcto. Por otro lado, cuando una persona trans pasa y se encuentra en una situación sexual con una persona cis, esta decepción percibida por la persona cis también puede conducir a violencia por “engaño”. Billard, T. J. (2019). “Passing” and the politics of deception: transgender bodies, cisgender aesthetics, and the policing of inconspicuous marginal identities. En *The Palgrave handbook of deceptive communication* (pp. 463-477). Palgrave Macmillan, Cham.

Aunque parece una crítica de las mujeres que se vuelven vendedoras en las empresas MMN, el discurso critica la explotación de personas vulnerables, en su mayoría, mujeres. La madre es un ejemplo de lo que de Barbieri llama “mujeres subordinadas en razón del género y de clase”, que realizan “actividades asalariadas intensivas” y ofrecen una mano de obra más económica. Demandan y reclaman menos, porque las mujeres desde niñas internalizamos que somos subordinadas, que merecemos ganar menos por más trabajo: recibimos -como sostiene Barbieri- “entrenamiento desde las primeras edades que permiten aumentar los niveles de explotación: sumisión ante autoridad, disciplina, paciencia para el trabajo tedioso, disponibilidad para extender la jornada de trabajo” (1993, p. 161).

La experiencia de Julieta como persona trans es significativa para la representación de personas trans y la construcción de una historia, una literatura, y una aceptación universal. La narradora y protagonista de la novela es una mujer trans en etapa de transición. Julieta se encuentra en una situación que le obliga a intercambiar actos sexuales por dinero, después de tantos años de evadirlo porque le repugnaba la idea. Sin embargo, termina haciéndolo por necesidad, y con mucho disgusto, pero este disgusto tiene dos caras: ella parece consciente del carácter patriarcal y del poder que los usuarios tienen sobre ella. Le provoca asco, rechazo y miedo, porque las mujeres trans son víctimas frecuentes de la violencia de género. Julieta narra sus propios sentimientos sobre su sexualidad y su cuerpo:

Mi sexualidad era un abismo de confusiones. Una ecuación indisoluble, La zona gris no contemplada en los manuales educativos ni en la medicina tradicional. Aspiraba a ser una mujer y veía a las chicas como pares, mi sueño era estar en esas rondas femeninas hablando puntillosamente de nuestros asuntos, haciendo gala de los atributos y rindiendo culto a la delicadeza. Pero al mismo tiempo, ellas vivían para coquetear, su máximo anhelo era ser objeto de miradas masculinas, mientras que yo no sentía ningún tipo de atracción por los hombres, era una de ellos. Cargaba una armadura con sus rasgos. Ese era mi karma (p. 19).

En este párrafo, Jorge construye un sentido de profunda confusión y tristeza, porque Julieta no puede acceder al cuerpo que ella sabe debe tener, y por eso explica por qué no desea ser coqueta. A Julieta le gustan los varones, pero está en una etapa de transición que no le permite disfrutar su sexualidad: Julieta se siente incómoda con su cuerpo de varón. Le produce un gran rechazo porque se siente ajena en su cuerpo, ella se siente mujer y no se identifica para nada con su cuerpo masculino. Por lo tanto,

no puede acceder a su deseo sexual, porque no está cómoda en su propia piel, es decir, no se siente un sujeto sexual porque su sexo corporal no está en armonía con su sexo psicológico. Entonces, ella no realiza ningún acto que le obligue a desnudarse, o revelar su cuerpo de varón. No ha podido acceder a hormonoterapia ni a cirugía de reasignación de género. Cuando Julieta describe al varón que le gusta, su voz no expresa ningún deseo sexual<sup>3</sup>. La situación y la desesperación económica que la llevaron a realizar actos sexuales por dinero indican un problema en la sociedad: para las personas trans, el trabajo es difícil de conseguir y mantener, más que nada por la discriminación que sufren: en el caso de Julieta no tiene otra opción que vender actos sexuales, algo que siempre le generaba rechazo. Se representa la frecuente necesidad de las personas trans y también de las comunidades más empobrecidas, a acudir a métodos de ganar dinero que lxs ponen en situaciones de riesgo donde las relaciones de poder son extremas: el cliente tiene el poder porque tiene el dinero, también tiene sus amigos y por lo tanto están en una situación en la que los varones clientes tienen más fuerza física y poder, muchas veces con superioridad numérica.

El segundo capítulo es narrado en tercera persona y cuenta la llegada de Julieta a San Salvador de Jujuy. Julieta empieza a trabajar en un restaurante de sándwiches:

Sus compañeros la trataban como un hombre, pero pronto se reveló: el tratamiento iniciático provisto por Mabel dio frutos y su pelo lucía cuidado; también empezó a pintarse las uñas y a liberar la dama que llevaba adentro. Lucas, el robusto cocinero bebedor de dos Coca-Cola de vidrio por noche le preguntó, sin preludeos aunque cómplice, si le gustaban los hombres. Julieta se animó a explicar su tesis a una persona más. –Qué se yo...En realidad, siento que soy una mujer. No me siento representada por mi cuerpo, expone una imagen confusa de mí.

Lucas fue pragmático y sin requerir ningún tipo de aclaratoria, le dijo que estaba todo bien. Julieta lo miró a los ojos como si hubiera dado con un refugio donde cobijarse (p. 43).

¿Qué sería tratar a alguien como un hombre? ¿Cómo se trata a un hombre? La narración presenta un discurso que busca ser accesible para el lector. Existen códigos

---

<sup>3</sup> El deseo sexual de una mujer trans que tiene que vivir con el cuerpo masculino ajeno contra su deseo es algo que varía: por ejemplo, en la novela *Las Malas* (2020) de la cordobesa Camila Sosa Villada, la protagonista (basada en Sosa Villada) se enamora de un hombre cis y mantiene relaciones sexuales con él durante mucho tiempo, aunque no haya tenido la cirugía de reasignación que tanto deseaba. Entonces, el deseo sexual para una persona trans en transición es complejo y no hay una sola respuesta.



en cada cultura de cómo se debe comportar un hombre, y cómo se trata a un hombre. Por eso, no resulta necesaria una explicación, asumiendo que la lectora es de Jujuy y entiende cómo se trata a un hombre en esta ciudad. Butler sostiene que el comportamiento o performance de género constituye la identidad de una persona. El performance no es como la actuación teatral. Butler también desarrolló el concepto de la performatividad de género, es decir, el carácter de género que provoca la respuesta en el otro. La performatividad quiere decir que el agente social funciona como un objeto, en vez de un sujeto. Es un concepto complejo, pero implica que nuestras acciones son determinadas por las convenciones y el lenguaje que nos rodea. Dicho de otra manera, el performance de género no tiene que ver con la naturaleza del sujeto, sino que son las normas o expectativas de género que rigen la expresión externa que se considera “masculina” o “femenina”. No existe una esencia que rija el performance de género, sino que el género solamente es real en el sentido de que es representado por el sujeto. En realidad, el sujeto es un objeto de las construcciones culturales de género y la respuesta social al performance también es regida por estas construcciones culturales. En el fragmento citado, Julieta empieza a trabajar en la sandwichería cuando todavía parece un hombre físicamente. Sin embargo, parece un hombre no solo por su aspecto biológico de varón, sino también por los aspectos culturalmente construidos de género: tiene pelo más corto, usa ropa que es hegemónicamente considerada para hombres. Cuando empieza a lucir pelo largo más cuidado y pintarse las uñas, la performatividad de Butler se ejemplifica: el género que presenta Julieta ha cambiado y ahora su compañero Lucas responde a ella de otra manera. Lucas le pregunta si a Julieta le gustan los hombres. La identidad de género es performativa y el discurso literario de la novela demuestra el performance que realiza Julieta para expresar su verdadera identidad de género, para que la sociedad reconozca los códigos culturales que corresponden al género femenino, y esta expresión de género es performativa porque afecta el comportamiento de los demás y la manera cómo tratan a Julieta (Butler, 1990a).

La relación entre Julieta y su padre es extremadamente tensa. Para el padre de Julieta, ella es un varón gay; el padre ni siquiera considera como posibilidad la identidad trans de su hija: “así se pega a las putas” (p. 7), “me tiene la pija por el suelo, una loca y un puto, ¿cómo puede ser que esta mierda sea mi familia?” (refiriéndose a su esposa y su hija, respectivamente), “Hagan lo que quieran pero a mí no me ven más la jeta” (p. 9). El diálogo entre Julieta y su padre representa un discurso crítico de la

discriminación trans porque la narración de Julieta provoca empatía al demostrar el desacuerdo ideológico entre Julieta y su padre y las consecuencias destructivas de la transfobia y la ignorancia o falta de comprensión y educación acerca de la experiencia trans. A través de la perspectiva de Julieta lxs lectores aprendemos a empatizar con las personas cuyos cuerpos biológicos no corresponden a su género asignado; la representación del padre de Julieta es la de un patriarca perpetuador de la violencia y del binario de género, del rechazo y del odio hacia personas trans. Asimismo, representa el patriarcado mismo, la hegemonía del binario, pretende hacer cumplir los roles de género. Son las últimas frases que le dice el padre a Julieta antes de irse de su casa para siempre. Lxs mapadres de Julieta se refieren a ella como “Sergio”, negando su identidad de género como una mujer, poniéndola en ridículo con su homofobia (en realidad, transfobia, pero lxs mapadres de Julieta no parece entender o querer entender que Julieta es una mujer trans: están convencidos de que es un varón “feminizado” y homosexual). Julieta afirma su identidad trans: “quisiera aprender a sentirme otra persona”, “había empezado a dejarlos largos [los cabellos]” (p. 13).

### **III. Representaciones y relaciones de género**

Se debe trabajar toda categoría de relación de género, es decir, entre varones, mujeres, personas LGBT+, en todas las combinaciones posibles. Además, hay bastantes combinaciones para analizar dentro de esta novela, y por eso es tan interesante como objeto de estudio. Vamos a ver las relaciones entre Marcos y Julieta, Julieta y Mabel, Julieta y su madre, Julieta con Aníbal (el novio de la madre), y Julieta y Lucas. El personaje y la interacción social de la madre de Julieta representan y dibujan algunas críticas acerca de las desigualdades de género, especialmente la violencia de género doméstica, la división sexual del trabajo y la intolerancia. A partir del análisis del discurso de Angenot y las teorías de género, se realiza un análisis de los personajes de la novela, sus interacciones, su entorno en Jujuy y la sociedad que influye en las vidas de estas personas ficticias. La madre de Julieta es representada con un discurso bastante negativo: Julieta critica a su madre a través de descripciones de su frivolidad, adicción a la benzodiazepina clonazepam (un ansiolítico), y la obsesión con maquillaje, ropa y su apariencia: “miraba su aparato aunque no hubiera nada para mirar. Revisaba y revisaba como si tuviera un *tic* nervioso” (p. 24): se refiere al nuevo celular que compra su madre después de la separación, pretendiendo conocer hombres para salir y ponerse en pareja. Alude a una dependencia emocional,

económica y social que tiene la madre. Este discurso critica la realidad de muchas mujeres en Jujuy: “Empezó vendiendo productos Natura y Herbalife. Después de un pequeño curso introductorio, modificó su léxico y parecía un testigo de Jehová. Un fanatismo cuasi dogmático se apoderó de ella” (p. 15). Aunque este discurso parece una crítica de las mujeres que se vuelven vendedoras en estas empresas, realmente es una crítica de la explotación de las empresas de tipo MMN, que se aprovechan de la situación precaria de muchas mujeres empobrecidas. Las empresas MMN son conocidas por su reglamento rígido de comportamiento y estilo de vida, y por usar tácticas tipo secta para conseguir más socios. Estas empresas se enfocan en mujeres vulnerables porque piensan que son fáciles para manipular, sacar dinero, y que después les contarán a todas sus amigas para que también se unan. Hay una creencia extendida sobre la naturaleza de la capacidad de la mujer para criar, maternar, limpiar, cocinar, pero no para producir, trabajar y ganarse la vida sola. La vida familiar y doméstica es un espacio de subordinación femenina. Finalmente, ese discurso es crítico de este tipo de estrategia de negocios porque utilizan el dogma para apoderarse de las personas más vulnerables.

La madre también es representada como “egocéntrica” (p. 17), según la narración de Julieta, un discurso que critica el comportamiento de ignorar a su hijx porque le interesa más su vida virtual en el nuevo celular. Narra Julieta, “[h]ay que estar muy triste para coquetear con ese egoísmo en el que mentís sentirte bien” (p. 17). En el fondo, sin embargo, hay una crítica de la dependencia en el consumo para cubrir los sentimientos de abandono, entonces termina siendo otra crítica del abandono del padre, y del comportamiento misógino. Por supuesto, esta es una crítica del orden patriarcal, de la subordinación de las personas marginales, y del abuso a manos de las personas más poderosas.

Es importante hablar de la exclusión de las mujeres trans de los movimientos feministas y por qué es tan complejo definir la categoría de género. Joan Scott afirma que a veces los “estudios de género” realmente son estudios sobre mujeres, y que esto es realmente una pena porque el tema va mucho más allá de las mujeres (1988). La contribución de Judith Butler a este tema no es menor: afirma que la mujer es una ideal que también incluye clase social, etnicidad y estándares de apariencia física. Butler discute que la categoría de género es normativa y exclusiva: se define a partir de las dimensiones de clase y del privilegio racial, por lo tanto cuando se habla de unificar a las mujeres, en realidad se niega la multiplicidad de las diferencias culturales,

sociales, e intersecciones políticas, constituyendo a la construcción de la categoría de mujer (Butler, 1990a).

Las relaciones de poder están fuertemente ligadas a las relaciones de género, primero y principal porque la subordinación de género forma la base para toda subordinación y desigualdad social, según Rita Segato, quien afirma que el patriarcado funda toda forma de desigualdad (2016). En las primeras páginas de la novela el padre de Julieta abandona a la familia. Julieta narra que su padre “nunca dialogaba ni intercambiaba opiniones sino que adoctrinaba con sus razones y [...] te humillaba con aires de superioridad” (p. 9). La voz de Julieta en este primer capítulo es la de una persona muy iluminada, muy inteligente, que se da cuenta del orden patriarcal que “adoctrina” a su padre y que luego él se aprovecha de la superioridad y del poder que le otorga el patriarcado para mandar a las mujeres en su familia, pero es probable que este personaje también tenga comportamientos misóginos hacia todas las mujeres. El padre también niega la existencia de la identidad trans de su hija, es decir representa un discurso hegemónico de transfobia, homofobia (porque para él su hija es un varón homosexual o “puto”, como él le dice), y misoginia.

#### **IV. La división sexual de trabajo**

Cuando el padre de Julieta las deja a ella y a su madre; queda clara la dominación que ejercía el padre sobre la madre: cuando él se va, la dependencia económica, emocional y social que tiene la madre del padre se manifiesta a gran escala. La rotura no solo implica el divorcio y el fin de la pareja sino también la fuerte comprensión de la dependencia patriarcal y machista, así también como el sufrimiento que implica cuando la madre es forzada a ser independiente y proveer económicamente por sí misma, y para su hija.

Henrietta Moore afirma que la división binaria de género y la desigualdad no eran una cuestión de orden empírico, sino de representación (Moore, 1988). En las novelas las representaciones de la división sexual del trabajo muestran que las mujeres, las personas LGBT+, y las personas no caucásicas son las que más tienen como única opción el trabajo precario, informal, y de baja remuneración, teniendo la única opción de la reproducción y no producción laboral. La madre de Julieta, al separarse de su marido, tiene que buscar trabajo para sobrevivir: toda su vida había estado en una condición de realizar reproducción humana, reproducción del trabajo y reproducción social, situación que manifiesta a partir del binario de género, de la división sexual del

trabajo. La madre ha trabajado toda su vida cuidando a los demás y reproduciendo el sistema patriarcal, cuidando y reproduciendo a los trabajadores. Por otro lado, el padre ha participado en la producción principal. Sin embargo, es la madre la responsable de la sostenibilidad de la vida. Hay una dicotomía importante que tiene como origen el binario de género y la división sexual: las mujeres mantienen la reproducción pero sin esto, la producción no existe, y cuando los varones no pueden cubrir los gastos, las mujeres deben buscar trabajo, y muchas veces aumenta la tasa de explotación porque se refuerzan “las cualidades femeninas”, es decir, el valor inferior de su trabajo de producción, y contribuye a la acumulación de capital de las clases dominantes (De Barbieri, 1993).

Por otro lado, aunque la madre de Julieta esté trabajando como peón o esclava del capitalismo según la perspectiva marxista, por lo menos trabaja y puede proveer por sí misma a su familia (además, encuentra una razón para vivir, una actividad que le otorga otro tipo de valor personal). Por otro lado, se puede discutir que esta mujer, aunque haya encontrado una manera de trabajar y proveer económicamente, se ha convertido en esclava de una empresa MMN que gana dinero a partir de perpetuar los estereotipos de género y belleza y que se aprovecha de sus “empleadas” (en realidad son vendedoras independientes que deben vender demasiado para ganar lo suficiente), pretendiendo que estas mujeres hagan jornadas laborales superiores a lo legalmente establecido. La madre de Julieta empieza a vivir su soltería de otra manera: se maquilla, se viste elegante, características estereotípicamente femeninas, pero a la vez es una actitud que le empodera. La madre es un ejemplo de lo que de Barbieri llama “mujeres subordinadas en razón del género y de clase”, una mujer que realiza “actividades asalariadas intensivas”: es una mujer que ofrece al sistema capitalista una mano de obra más económica, que demanda y reclama menos, porque las mujeres desde niñas aprendemos e internalizamos psicológicamente que somos inferiores y subordinadas, que merecemos ganar menos por más trabajo: de Barbieri afirma que recibimos “entrenamiento desde las primeras edades que permiten aumentar los niveles de explotación: sumisión ante autoridad, disciplina, paciencia para el trabajo tedioso, disponibilidad para extender la jornada de trabajo” (1993, p. 161).

A partir de su separación, la madre tiene doble trabajo: el trabajo remunerado y fuera de casa además de las tareas domésticas. Esta representación puede crear la apariencia de una falsa igualdad porque aunque participe en la producción, en general

la mujer se enfrenta con el “techo” de cristal (menos oportunidades para subir en la jerarquía laboral) y la “pared” de cristal (menos oportunidades de trabajar en ciertos campos), además de seguir realizando la mayoría de las tareas domésticas. Teresita de Barbieri afirma que dentro de los estudios de género, el tema de la inserción femenina en el mercado del trabajo es importante para la comprensión de la desigualdad y de la jerarquía social. Esta corriente de la teoría de género suele tener una fuerte perspectiva marxista y también se enfoca en los estudios de la reproducción. Nancy Chodorow ha contribuido a los estudios de la maternidad dentro de los estudios de la diferenciación de género (De Barbieri, 1993). Hay tres perspectivas de los estudios de género: en primer lugar, la del mercado del trabajo, en segundo lugar, la de la diferenciación de género y sistema jerarquizado de estatus o privilegio social, y en tercer lugar, la de los sistemas de género como sistemas de poder y conflicto social. La perspectiva de las relaciones de poder y la dominación de ciertos grupos “inferiores” por grupos “superiores” es quizá la perspectiva más relevante para el paradigma latinoamericano. La desigualdad en América Latina suele ser interseccional; es decir, existen varias categorías sociales que son interrelacionadas y que contribuyen a la desigualdad de las personas. Estas categorías incluyen la etnicidad o raza, nivel de educación, salud y discapacidades, origen, sexualidad, y apariencia física. La diferencia es la base de toda discriminación social. Es decir, los conflictos sociales provienen de las relaciones sociales guardadas entre sí (De Barbieri, 1993). Julieta se enfrenta con desigualdades interseccionales: es de origen muy humilde, es una mujer trans, no tiene estudios secundarios, no tiene trabajo estable ni apoyo de su familia, y se mudó recién a la ciudad.

Ahora analizaremos algunas representaciones de varones. En el “Congo”, la residencia donde vive Julieta cuando apenas se ha mudado a San Salvador, los “matones y ladrones” viven en la planta baja, en piezas más grandes y cómodas con baño privado, gracias a su “única habilidad de amedrentar”. En la pobreza también hay estratos, diferencias, y sexismo: el narrador demuestra que los varones más peligrosos de la casa consiguen privilegios por su habilidad para intimidar y por su fuerza que amedrenta a los gerentes. Representa una hipermasculinidad que se cree con derecho y capacidad de conseguir lo que quiere a través de la violencia y la amenaza. La caricatura del varón machista puede existir en la novela porque el autor ya sabe de su existencia en el mundo, pero la representación tiene un tono negativo, no se alaba a estos hombres, al contrario, se los critica (Jorge, 2019, p. 39). La crítica

del machismo y la violencia e intimidación forma parte del discurso de la novela porque no apareció de la nada: la cultura que produjo al autor también produjo la idea de que el machismo se puede criticar (Angenot *et al.*, 2010).

Julieta denuncia y marcha en la calle contra la desaparición de su mejor amiga Mabel. Es posible interpretar que Mabel haya sido asesinada por las mismas policías que la arrestaron por supuesto robo y negaron su identidad de mujer. Como señala Judith Butler, las mujeres, el sujeto del feminismo, son una categoría creada por la misma estructura que las oprime y a través de la cual el feminismo pretende emanciparlas (1990). Lo mismo se puede decir de las personas trans y no-binarixs: forman parte de una categoría construida: al pensarlo, parece una tarea interminable emanciparnos del binario, sabiendo que el sistema a la vez crea el binario de género y por ende crea los géneros, pero a la vez borra toda persona que no encaje en ese binario.

#### **V. Violencia de género en la novela *Decime Julieta***

El discurso de la novela presenta al orden patriarcal como la estructura de la violencia. El novio de la madre de Julieta, Aníbal, junto con su amigo, llevan a Julieta a un barrio donde buscan a una niña para violar. Paran el auto, y Aníbal la asalta y la amenazan con un cuchillo. Julieta mira aterrorizada desde el auto. El discurso denuncia la violencia de género y sexual. Aníbal ha violentado también a Julieta, forzándola a ser testigo de la violación. Aníbal explica a Julieta por qué la ha secuestrado, amenazándola con una pistola, “Hoy vas a aprender muchas cosas, pendejo maricón. Hay mujeres que fantasean con ser violadas. Tienen una célula o algo en el cerebro que se activa químicamente cuando una fuerza violenta se apodera de ellas [...] adquirimos un ojo biónico para reconocerlas y cumplirles su sueño” (p. 29). Aníbal no entiende qué es el consentimiento, porque cree que la manera de vestirse o caminar constituye un deseo de cumplir una fantasía de violación. Es improbable que Aníbal realmente crea esto, sin embargo, porque el crimen que realiza es su fantasía, y poco tiene que ver con el placer sexual.

Afirma Rita Segato que “es en el espectáculo de potencia ante los ojos de los pares, también en un gozo narcísico autoreferido, donde está colocada la libido”; declara Segato la necesidad de “deslibidinizar la agresión sexual”, que la violación por un grupo de varones se debería denominar “crimen por medios sexuales” en vez de “crimen sexual” (2016, p. 226). La conclusión de Segato es que la violación es, en realidad, una “interlocución entre el agresor y sus pares”, porque constituye la

exhibición de una dominación de un cuerpo y el mandato de la masculinidad”. Es decir, la violación es un acto en el cual el varón prueba a otros varones que es capaz de tomar posesión del cuerpo de una mujer o persona LGBTQ+, afirmando una supuesta masculinidad, que en realidad es un concepto del orden patriarcal. El patriarcado asume que la mujer o persona LGBTQ+ es un ser inferior que debe ser dominado para mantener el orden de poder. Segato también niega la violencia de género como “un problema de vínculo que se debe trabajar”, esta es una interpretación errónea: la violencia de género tiene su raíz en el orden patriarcal, en la subordinación de las mujeres y personas LGBTQ+ (2016). Segato agrega que la violación también constituye una cuestión de “la soberanía territorial [...] [porque] la mujer [...] y el acceso sexual a ella, es un patrimonio, un bien por el cual los hombres compiten entre sí” (2003, p. 26).

Partiendo de las ideas de Judith Butler, podemos afirmar que el aberrante acto de Aníbal tiene por finalidad forzar a Julieta a conformarse a la cisheteronormatividad. Aníbal pretende, a través del terror y del miedo, convencer a Julieta de la masculinidad, virilidad fálica y deseo sexual por la mujer, que, según Aníbal, Julieta debe personificar. La violación constituye una performance de la dominación en una sociedad patriarcal. Para Aníbal, que piensa que Julieta es un varón cis con deseos homosexuales, hay una esencia de género que se debe encontrar, que a Julieta solamente le falta presenciar a otros varones y la masculinidad binaria cuyo destino supuestamente natural es dominar a los cuerpos de las mujeres. Aníbal afirma su creencia en la cisheterosexualidad obligatoria, y justamente obliga a Julieta a que se conforme a ella. Es decir, Aníbal pretende hacer cumplir que Julieta ejerza su sexualidad como varón y domine a las mujeres. Aníbal realiza una performance de su género masculino: piensa que tiene el control violando a mujeres, pero en realidad está realizando los comportamientos de género construidos por el orden patriarcal. La violencia que comete lo vuelve un objeto del paradigma de género binario y patriarcal, y no un sujeto con poder de decisión. En definitiva, la violación es un acto que tiene poco que ver con el deseo sexual que tiene el varón por la víctima, al contrario, constituye una performance de toma de control y de los comportamientos que se atribuyen a los varones en una sociedad patriarcal (Butler, 1990b; Segato, 2018).

En primera persona, Julieta narra sobre su madre: “jamás se hubiera atrevido a contradecir al hombre de casa cuando éste entraba en sus frecuentes episodios de furia” (pp. 8-9). Julieta llamativamente no explicita que el comportamiento de su padre



es violencia doméstica y que su madre le tiene miedo. Además, Julieta concluye que su madre siente culpa por haber tratado a Julieta con tanta “sobrepotección materna” que quizá provocó su “actitud femenina” (p. 9). El discurso desde el punto de vista de Julieta revela en detalle la violencia de género, la violencia familiar, los machismos y los roles de género, y cómo estos afectan a las personas trans. Es solidario con la comunidad trans y visibiliza la transfobia y la dominación patriarcal.

## **VI. Conclusiones**

*Decime Julieta* es la primera novela jujeña que cuenta con una protagonista trans, por cuanto es sin dudas una obra vanguardista y única no solo para Jujuy sino también para todo el noroeste argentino. Julieta es un personaje adorable y seguramente muchxs lectores pueden relacionarse con ella, aun si no forman parte de la comunidad LGBTQ+, porque esta novela trata los temas del rechazo familiar, del salir de lo común y corriente y desafiar las expectativas sociales. Más que nada, esta novela representa un gran desvío de la conformidad, tanto en la literatura como en la vida real. Santiago Jorge ha creado una obra maestra que se diferencia de la literatura jujeña por sus cuestiones progresistas, pero que también forma parte de la literatura jujeña por la preocupación en la representación fiel de una coyuntura sociohistórica. .

El discurso busca revelar las inquietudes y protestas de lxs jujeñxs LBGT+ y sus aliadxs, que demandan el reconocimiento social y la justicia, y criticar la sociedad conservadora, desigual y discriminatoria, del binario de género y del esencialismo sexual. En general, el presente estudio demuestra que la novela *Decime Julieta* contiene un discurso que promueve empatía para la comunidad trans e ilumina los peligros de ser trans en Jujuy: el discurso presenta como algo muy negativo la violencia, especialmente el transfemicidio y la falta de respuesta de la justicia. Este trabajo afirma que la novela contiene discursos tanto hegemónicos como antihegemónicos, pero que juega con estas perspectivas para crear un espacio de aceptación de las personas *queer*, y visibilizar las luchas y desigualdades que sufren. Además, la narrativa emplea la verosimilitud a través de la narración en primera persona, que busca visibilizar la experiencia trans, a la vez que muestra solidaridad y simpatía a través del empleo de la narración en tercera persona.

## **Bibliografía**

- Angenot, M. (2015). ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 4(7), 265-277.
- Angenot, M., Dalmasso, M. T., & Fatala, N. (2010). *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Butler, J. (1990a). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Butler, J. (1990b). Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse. *Feminism/postmodernism*, 327, x.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- De Barbieri, T. (1993). Sobre la categoría género: Una introducción teórico-metodológica. *Debates en sociología*, 18, 145-169.
- de Beauvoir, S. (1952). *The Second Sex* (1.<sup>a</sup> ed.). Vintage Books.
- Genette, G. (1967). *Figuras II* (1.<sup>a</sup> ed.). Éditions du Seuil.
- Jorge, S. (2019). *Decime Julieta* (1.<sup>a</sup> ed.). Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de Jujuy.
- Lanz, E. L. (2008). El peor enemigo es el enemigo en casa. Violencia de género en la literatura medieval. *Clio & Crimen*, 5, 228.
- Moore, H. L. (1988). *Feminism and anthropology*. U of Minnesota Press.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. En R. M. Farr (Ed.), *Social representations*. Cambridge University Press.
- Perera Pérez, M. (2003). A propósito de las representaciones sociales: Apuntes teóricos, trayectoria y actualidad. *La Habana: CD Caudales. CIPS*.
- Rich, A. (1993). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *The lesbian and gay studies reader*, 227-254.
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres* (2.<sup>a</sup> ed.). Prometeo Libros.
- Segato, R. L. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia* (2.<sup>a</sup> ed.). Prometeo Libros.

# **ESTÉTICAS CORPOPOLÍTICAS**

# Escritura extática y lecturas beatnik: “Antropología del éxtasis” de Néstor Perlongher<sup>1</sup>

Sofía Gina Barelli

Universidad Nacional del Sur

sofiabarelli@gmail.com

Palabras clave: viaje, poesía, rizoma, cuerpo

Key words: journey, poetry, rhizome, body

## Resumen

Néstor Perlongher inaugura una serie de ensayos titulados “Antropología del éxtasis” (2013, p. 191) indagando las vicisitudes del extravío urbano en tanto inicio de aquello que nombra como “viaje deseante”. En el recorrido de esa maraña de flujos que Perlongher entiende por ciudad será menos importante hacia dónde se construye ese desplazamiento, que el propio fluir del trecho que se recorre. “Poética urbana” renueva una pregunta siempre presente en su obra: la articulación, posible o inevitable, entre el cuerpo y una forma estética como la poesía. Relevando entre sus lecturas un paso por *El Anti Edipo* (2019) y *Mil Mesetas* (2004), intentaremos problematizar aquella dimensión rizomática que Gilles Deleuze y Felix Guattari detectan en la literatura de Allen Ginsberg y Jack Kerouac, pero que también resuena en los escritos de Perlongher en general y en este primer texto en particular -sin perder de vista aquella referencia que Tamara Kamenszain hizo hacia él como el más ginsbergiano de su generación-.

## Abstract

Néstor Perlongher inaugurates a series of essays entitled “Antropología del éxtasis” (2013, p.191) investigating the vicissitudes of urban loss as the beginning of what he names as “viaje deseante”. In the course of that tangle of flows that Perlongher understands as a city, it will be less important where that displacement is built, than the flow itself of the stretch that is covered. “Poética urbana” renews a question that is always present in his work: the articulation, possible or inevitable, between the body and an aesthetic form such as poetry. Highlighting among his readings a passage through *El Anti Edipo* (2019) and *Mil mesetas* (2004), we will try to problematize that rhizomatic dimension that Gilles Deleuze and Felix Guattari detect in the literature of Allen Ginsberg and Jack Kerouac, but that also resonates in the Perlongher’s writings in general and in this first text in particular -without losing sight of that reference that Tamara Kamenszain made to him as the most Ginsbergian of his generation-.

## Poética urbana

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que el título del presente trabajo responde a una primera intención de realizar un abordaje más amplio; sin embargo, en esta oportunidad retomaremos únicamente “Poética urbana”, el ensayo que encabeza “Antropología del éxtasis”. Esto quiere decir que, en esta aproximación al tema, la noción de escritura extática quedó relegada.

Néstor Perlongher inaugura una serie de ensayos titulados “Antropología del éxtasis” (2013, p. 191) preguntándose cómo asir la ciudad, cómo conocerla menos en su dimensión concreta, física, sociológica, que en su afectividad. En “Poética urbana” se retoma una indagación siempre presente en los motores de escritura de un poeta que ya está transitando el final de su vida: la vinculación entre el cuerpo -en tanto supone un “conocimiento intensivo”- y una forma estética, la poesía. A partir de las propias lecturas que Perlongher hace de *El Anti Edipo* (2019) y *Mil mesetas* (2004), pero también indirectamente de las que Gilles Deleuze y Félix Guattari hacen de Allen Ginsberg y Jack Kerouac, se comienza a delinear una poética que se propone abordar lo urbano desde la corporalidad y el lenguaje del viajero.

De la misma manera que, en *El Anti Edipo*, Deleuze y Guattari se detienen entonces sobre las obras de Ginsberg y Kerouac haciendo referencia a su capacidad de saber “partir, mezclar y confundir los códigos, hacer pasar flujos, atravesar el desierto del cuerpo sin órganos” (2019, p. 142), Perlongher reconoce en esos movimientos, en esos mismos verbos, una manera de vincularse con la ciudad. En el fluir errático, más allá del origen o del destino final que implique el trayecto urbano, aparecen las “vicisitudes del perderse” que no hacen más que habilitar la posibilidad de hablar en términos de “viaje deseante”:

En vez de seguir los rumbos prefijados, el extraviado, el derivante, los mezcla, los salta, los confunde, los transversaliza. En la deriva del pasear “sin ton ni son” -en realidad todo un viaje deseante- no importa tanto a dónde se va como el fluir en sí del trecho que se recorre (Perlongher, 2013, p. 177).

Lo urbano ya no se extiende sobre un mapa, tampoco sobre una composición demográfica particular, sino “en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad” (p. 178) que se conocerán, en palabras de Perlongher, durante el desplazamiento errante. El ensayo parte de una premisa, “vivir la ciudad es sentirla”, y por eso se pregunta por sus climas, sus afectos, sus atmósferas y sus sentimientos. Esa percepción, que no es sino colectiva, impersonal e intuitiva, se transmite “a la manera de un contagio entre cuerpos en contorsión tremolante, a través de un plano de percepción que es el de la intuición sensible” (p. 179). Por eso, en esta oportunidad, nos preguntamos cómo se construye la noción de “viaje deseante” y qué se entiende por “poética urbana”, considerando especialmente aquella dimensión rizomática que Deleuze y Guattari están leyendo en la literatura de Ginsberg y Kerouac, y que

resuena, por momentos indirectamente, en la poética Perlongheriana en general y en este ensayo en particular.

### ¿Viaje-árbol y viaje-rizoma?

Para perderse en la ciudad, dice Perlongher, los rumbos debieran transversalizarse, convertirse en una “maraña de flujos” que se despliegan sin centros ni jerarquías. De ahí que reaparezcan aquellas derivas de Deleuze y Guattari en torno a la literatura norteamericana como un devenir, como un proceso que se encuentra en perpetuo movimiento y repliegue, y que además comprende un viaje por el paisaje americano.

América ocuparía un lugar aparte. Por supuesto, América no está libre de la dominación de los árboles y de una búsqueda de las raíces. Lo vemos hasta en la literatura, en la búsqueda de una identidad nacional e incluso de una ascendencia o genealogía europeas (Kerouac parte a la búsqueda de sus antepasados). No obstante, todo lo importante que ha pasado, que pasa, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterráneos, bandas y pandillas, brotes laterales sucesivos en conexión inmediata con un afuera (Deleuze y Guattari, 2004, p. 23).

El “rizoma americano” queda asociado, especialmente, a “la huida hacia el Oeste” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 46) y las fronteras no son más que algo a franquear en función de esa línea de fuga. Para descubrir mundos, la literatura norteamericana “no cesa de presentar esas rupturas, esos personajes que crean su línea de fuga, que crean gracias a la línea de fuga” (p. 45). Así es como *On the road* (1956), la novela más paradigmática de Kerouac, construye no solo un imaginario de la contracultura estadounidense de mediados de siglo XX, sino también una forma de narrar que establece un vínculo particular con el desplazamiento territorial. Sobre esto, Marco Abel escribe en “Speeding across the rhizome: Deleuze meets Kerouac on the road” (2002) lo siguiente:

Sal Paradise insightfully narrates that “it was my dream that screwed up, the stupid hearthside idea that it would be wonderful to follow one great red line across America instead of trying various roads and routes” (13; emphasis added). Indeed, it is precisely the physical following and aesthetic mapping of the various roads and routes—or Deleuzian lines of flight—that characterize the entire narrative. From the beginning, *On the road* produces the road narrative as rhizomatic (p. 230).

En lugar de trazar un único camino que recorra el paisaje americano, la narración sostiene cierta aleatoriedad en los trayectos que atraviesan el territorio. Ese desplazamiento, que en este fragmento se describe como rizomático, también se corresponde con aquella distinción no taxativa que Deleuze y Guattari intentan establecer entre el viaje-árbol y el viaje-rizoma:

De momento, sólo habría que decir que existen dos tipos de viaje, que se distinguen por el papel respectivo del punto, de la línea y del espacio. ¿Viaje-Goethe y viaje-Kleist? ¿Viaje francés y viaje inglés (o americano)? ¿Viaje-árbol y viaje-rizoma? Pero nada coincide exactamente, y además todo se combina, o pasa del uno al otro (2004, p. 490).

Deleuze y Guattari leían en la literatura de Kerouac y de Ginsberg aquello que Perlongher se propuso para su poética urbana: un nomadismo ni del todo rizomático, ni del todo arborescente, en el que las intensidades están por encima de la dimensión más concreta del desplazamiento. Porque, de hecho, en *Mil mesetas* hasta se habla de un nomadismo que no migra, que se niega a abandonar el espacio que lo mantiene:

Viaje in situ, ese es el nombre de todas las intensidades, incluso si se desarrollan también en extensión. Pensar es viajar, y nosotros hemos intentado anteriormente construir un modelo tecnológico de los espacios lisos y estriados. En resumen, los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad medible de movimiento -ni por algo que estaría únicamente en el espíritu- sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio (p. 490).

Ya hemos visto que para Perlongher el viaje tampoco supone una cantidad medible de movimiento o una disposición determinada del espacio, sino una manera de relacionarse con él a partir de la “errancia nómada”. El “conocimiento exploratorio” no será otra cosa que aquello que en la deriva urbana “pasa por lo sensible”. Es por esa razón que el propio Perlongher retoma en su ensayo la noción de “cartografía sentimental” de Suely Rolnik y refiere “al cuerpo ‘invisible’, ‘vibrátil’, entrando en conexión casi mediumnica con las vibraciones de los urbano” (2013, p. 178). En la definición de la labor del cartógrafo, Perlongher encuentra una posibilidad de construir territorios pensando ya no en su dimensión empírica, sino en la percepción del simple movimiento sobre él. De ahí que la cartografía sentimental establezca una distancia con la geografía y su mapa como elemento de representación de un todo estático. En

definitiva, Rolnik construye un diseño que se encuentra en la búsqueda de acompañar la constante e inevitable transformación del paisaje a partir del lenguaje:

Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua (Rolnik, 1989, p. 68).

### **La poesía es la forma correspondiente**

Perlongher habla de una poética urbana porque encuentra que la poesía es la única forma capaz de captar la “ambiencia sensible” (2013, p. 181) de la ciudad. Siguiendo aquellas palabras de Rolnik en torno al cuerpo y la lengua, aparece la correspondencia que el propio Perlongher establece entre las “fuerzas intensivas” y las “formas expresivas” que se erigen en torno a lo “sensible urbano”.

Sensaciones intensivas (lo propio de lo sensible es la sensación) que actúan en lo vibrátil de los cuerpos deseantes y percepciones intuitivas balbuceadas (susurradas, gemidas) en un lenguaje lleno de suspensos que envuelven iridiscencias de las profundidades (p. 179).

Lo poético, “en tanto forma apolínea, estética” o expresiva, buscará librarse del carácter destructivo propio de “el arte dionisiaco” (p. 179). La poesía, específicamente el neobarroco, aparece como la forma que mejor expresa un estado sensitivo de época. Sobre esa potencia y la capacidad de captar las intensidades, Natalí Incaminato, que estudia los usos que se han hecho de las lecturas de Deleuze en la crítica argentina, retoma las palabras de Prósperi y hace una puesta en valor de su escisión de la representación:

Cada arte trabaja con ciertas fuerzas específicas y con ciertas estrategias y materiales propios, pero todas revelan el límite de la sensibilidad: “cuando la sensación se libera de la representación, de lo figurativo y lo narrativo, revela una potencia vital que desborda todos los niveles por los que se desarrolla. Esta potencia, dice Deleuze, es la intensidad” (Prósperi, 2017, p. 142, citado en Incaminato, 2020, p. 220).

Además, Incaminato también habla de una escritura literaria que en palabras de Deleuze y Guattari “empuja el lenguaje a su límite; el escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión” (2020, p. 223). En definitiva, cuando Deleuze



reconoce un cierto grado de superioridad de la literatura inglesa y norteamericana por sobre la francesa, está pensando en esas líneas de fuga que se escapan de los rumbos prefijados y de lo que podríamos nombrar como “sentido convencional”. Por su parte, “Poética Urbana” también está proponiendo una “forma expresiva” que gira en torno a un lenguaje de balbuceos, susurros y gemidos: los “vértigos de lingüistería surrealista” o las “contorsiones paranoicas” (2013, p. 181).

Finalmente, el texto se cierra con un poema titulado “Visión de San Pablo a la noche. Poema antropófago bajo el efecto de Narcóticos” (p. 181) de Roberto Piva. Esos versos compuestos por incesantes escenas urbanas yuxtapuestas, una serie de sonidos que se repiten, pero también imágenes colectivas con procesiones de mil personas, cuentan con una particular mención a los “ángeles vagabundos” que gritan entre las tiendas y los templos. Una referencia que podría remitirnos casi de inmediato tanto a la publicación de *El ángel subterráneo* (1959) de Kerouac (ese fue el nombre con el que Wilcock tituló la traducción de *The subterraneans*, 1958), como a los extensos versos del poema “Howl” (1955) de Ginsberg.

Pero para hablar del vínculo de Perlongher con la Generación Beat, es preciso pensar, por ejemplo, en las palabras de Tamara Kamenszain (2006) cuando refería a su obra como “lo más ginsbergiano que se puede encontrar”. Esto no solo se vincula con la escritura de un poema como “Gemido” de Perlongher en el que resuena el paradigmático “Aullido” de Ginsberg, sino también con lo que Javier Gasparri denomina como el “imán cultural” de las poéticas beatnik, que trajo consigo “desestabilizaciones muy específicas en el modo de entender el trabajo poético-corporal” (2019, p. 298). En efecto, para escribir sus ensayos sobre la religión del Santo Daime, Perlongher retomó la introducción a *El almuerzo desnudo* (1959) de Burroughs y también *Las cartas de la ayahuasca* (1963) -correspondencia que Burroughs intercambió con Ginsberg durante su experiencia con la ayahuasca-. En ese caso, aunque no sea pertinente para este abordaje, también se podría analizar de qué manera la experimentación con la corporalidad y el consumo de ayahuasca se constituye como un elemento determinante para la obra de Perlongher. Además, podríamos mencionar que, tal como desarrollan Ramos y Herrera, ciertas convenciones del viaje se vuelven inherentes a la experiencia con la droga (2018, p. 15) y con ellas aparece la idea de un sujeto que viaja y siente esas “vibraciones intensas”, “miraciones” o “alucinaciones” de las que habla el propio Perlongher en su ensayo.

En este recorrido intentamos responder al interrogante en torno a una presencia de la literatura norteamericana en la obra de Néstor Perlongher, pero es evidente que no solo es posible sino necesario continuar profundizando una articulación que también se ponga en diálogo con los escritos de Deleuze y Guattari. La Generación Beat pudo haber llegado a la biblioteca de Perlongher antes de sus lecturas de *El Anti Edipo* o *Mil Mesetas*, pero es probable que mucho de lo que pensó y escribió en torno a las obras de Ginsberg, Kerouac o Burroughs haya tenido que ver con una manera de concebir la literatura y la corporalidad que se acerca a las derivas filosóficas del posestructuralismo francés. Cuando Perlongher responde la pregunta por sus formadores, lo hace con palabras de Deleuze, dice que se trata de un pastiche de ecos y voces como “agenciamientos colectivos de enunciación”. Pero también construye un pequeño listado en el que aparece, entre Góngora y Sarduy, “Aullido” de Ginsberg (2013, p. 19). Es que Perlongher pareciera seguir aquella imposición de Deleuze de la experimentación por sobre la interpretación, y en ese sentido, la posibilidad de construir una “poética urbana” sobre un “viaje deseante” no hace más que remitir, entre varias posibilidades, a aquella generación hambrienta histórica desnuda de norteamericanos que partió hacia la Costa Oeste en busca de nuevas experiencias y nuevos poemas.

### **Bibliografía**

- Abel, M. (2002). Speeding Across the Rhizome: Deleuze Meets Kerouac On the Road Article. En *MFS - Modern Fiction Studies*.
- Burroughs, W. S. (1953/2013). *Yonqui*. Editorial Anagrama.
- (1959/2017). *El almuerzo desnudo*. Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980/2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- (1972/2019). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Ginsberg, A. (1955/2006). *Howl: Original Draft Facsimile, Transcript, and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts, and Bibliography*, Miles, Barry (Ed.). Harper Perennial Modern Clásics.
- Gasparri, J. (2019). *Literatura y Límite en la obra de Nestor Perlongher*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Posgrado.

- Herrera, L. y Ramos, J. (2018). *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Universidad Central de Chile.
- Incaminato, N. (2020). *Usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980-2010)*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Kamenszain, T. (2000). De noche, Góngora y El canto del cisne de Néstor Perlongher. En *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. (pp. 121-124 y 151-154). Paidós.
- Kerouac, J. (1958/1959). *El ángel subterráneo*. [Traducción de Juan Rodolfo Wilcock]. Editorial Sur.
- (1956/2014). *En el camino. Los subterráneos. Los Vagabundos del Dharma*. Anagrama Compendium.
- Perlongher, N. (2013). *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Excursiones.
- (2006). Homenaje a Allen Ginsberg. En *Radar. Página 12*. Buenos Aires, domingo 21 de mayo. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3010-2006-05-21.html>
- Prósperi, G. (2017). Gilles Deleuze y el empirismo radical. En M. A. Di Berardino y A. Vidal (Coords.), *Filosofía de las ciencias: Hacia los cálidos valles de la epistemología contemporánea*. (pp. 134-153). Edulp.
- Rolnik, S. (1989). *Cartografía sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Estação Liberdade.

## Poéticas transfronterizas argentinas: Mao, cuerpo y rizoma en *Made in China* de Federico Falco

Antonella Dujmovic  
UNaM/UNC/CONICET  
antondujmo@gmail.com

Palabras clave: China, Poéticas transfronterizas, Nueva Narrativa Argentina, corpo-estéticas.

Keywords: China, Cross-border poetics, New Argentine Narrative, corpo-esthetics.

### Resumen

El primer y el segundo principio del rizoma según Deleuze-Guattari (2002) se basan en los atributos de **conexión** y de **heterogeneidad**. Y a lo largo de *Made in China* (2008) de Federico Falco nos encontramos exactamente con eso: un poemario narrativo -género híbrido que, ya desde su constitución fragmentada, podría decirse presenta una tendencia intrínseca a hacer rizoma- que pone en conexión distintas esferas, temporalidades y territorios, difuminando los límites entre lo público y lo privado, entre el imperio y el comunismo, entre lo masculino y lo femenino, entre la bestia y el ser humano y, finalmente, entre la imagen del líder y la imagen de dios.

A partir de una escritura hiperbólica, desbordada, de la que se desprende un ambiente tan erótico como grotesco, la poética de Federico Falco versa, principalmente, alrededor la China de Mao Tse-Tung y la China imperial que preparará su llegada. El universo político es representado como un espacio desterritorializado y vuelto a territorializar a partir de múltiples entradas que lo configuran bajo el esquema de una red: lo corpóreo, lo animalesco, la sexualidad, la lucha campesina, el capitalismo global, entre otras semiosferas, diagraman una lectura corpo-poética de las sociedades de control y retoman, al mismo tiempo, la asordada tradición chinesca de la literatura argentina (Cf. Terranova, 2013) a la luz de los paradigmas de sentido contemporáneos que viene a sentar la Nueva Narrativa Argentina (Cf. Drucaroff, 2011).

En este sentido, nuestra propuesta de lectura se abocará a esbozar llaves interpretativas en torno a la construcción de una poética de la corporalidad política en *Made in China* a partir de una perspectiva de análisis que integra algunas nociones deleuzianas con un anclaje semiótico.

### Abstract

The rhizome's first and second principles according to Deleuze-Guattari (2002) are based in the attributes of **connection** and **heterogeneity**. And, in Federico Falco's *Made in China* (2008) we encounter exactly that: a collection of narrative poems -a hybrid genre that, because of its fragmented constitution, presents an intrinsic tendency to form a rhizome- that connects different spheres, temporalities and territories, blurring the limits between public and private, the empire and communism, the masculine and the feminine, the beast and the human and, at last, the image of leader and the image of god.

Through the use of a hyperbolic writing that overflows, from which an ambience as erotic as grotesque is detached, Federico Falco's poetics revolve, primarily, around the Mao Tse-Tung's China and the

imperial China that anticipates its arrival. The politic universe it's represented as a deterritorialized and reterritorialized space through multiple entrances that configures it under a network-like structure: the corporeal, the animalesque, the sexuality, the peasant revolt, global capitalism, between other semiospheres, diagrams a corpo-poetic interpretation of the control societies and, at the same time, pick up on the muted chimesque tradition of Argentine literature (Cf. Terranova, 2013) under the light of contemporary paradigms that the New Argentine Narrative (Drucaroff, 2011) comes to settle.

In that regard, our reading proposal will be focused on outlining some interpretational keys around the construction of a poetic of politic corporality in *Made in China* from a perspective that integrates some deleuzian's notions with a semiotic approach.

*Made in China* (2008) es, sin dudas, un texto que resalta entre las demás producciones de Federico Falco por su particularidad tanto en lo formal como en lo temático, si nos permitimos esa separación heurística. Podríamos arriesgar a decir que *Made in China* resultará inclasificable, también, dentro de la producción contemporánea -más específicamente, la Nueva Narrativa Argentina, según la entiende Drucaroff (2011)<sup>1</sup>- y no contemporánea argentina en general, al menos si dejamos de lado la escueta herencia maoísta que nos legó aquel Juan L. Ortiz en su época de más hondo compromiso político.

Ubicado más cerca de la Gran Muralla que de las sierras cordobesas, *Made in China* rescata a la vez que renueva una tendencia que podríamos describir como **subterránea**, para empezar a hablar en términos deleuzianos, de las letras nacionales. Aunque no lo aparente a simple vista, podríamos arriesgarnos a pensar en **lo chinesco** como una suerte de **cronotopo**, siguiendo a Bajtín (1989), palpable en la literatura argentina, que se enmarcará en una tendencia aún más general llamada Orientalismo, tradición presente ya desde su etapa fundacional (Gasquet, 2007) y sobre la cual indaga nuestra línea de investigación actual. De allí nuestro interés en este heterodoxo poemario que, cabe mencionar, ha sido pasado por alto por la crítica actual -o al menos, con la que nos topamos nosotros- exceptuando el iluminador trabajo de Juan Terranova (2013) en *Los gauchos irónicos*.

*Made in china* se nos presenta como un poemario narrativo o bien, narración poetizada -ya desde su composición genérica alardea la transgresión de fronteras-, que pondrá

---

<sup>1</sup> Drucaroff entiende a la NNA como aquella narrativa publicada a partir del 1990 en adelante -es decir, en la postdictadura- y cuyos/as autores/as pertenecen a las generaciones del 1960 o posteriores. Cabe aclarar que estos textos presentan "manchas temáticas, cierta entonación y procedimientos que no aparecen en otra parte (...)" (2011, p. 18).

en conexión semiosferas (Lotman, 1996), temporalidades y territorios heterogéneos, difuminando los límites entre lo público y lo privado, entre el imperio y el comunismo, entre lo masculino y lo femenino, entre lo animal y lo humano y, finalmente, entre el déspota y la divinidad. Es en este sentido que consideramos, nos encontramos ante un texto que nos insta a una lectura rizomática, en tanto responde a los dos primeros principios que Deleuze y Guattari (2002) le atribuyen al rizoma: me refiero a los atributos de **conexión** y de **heterogeneidad**, en donde “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (p. 13), generando una articulación constante entre regímenes de signos distintos bajo formas de codificación diversas y, sin embargo, complementarias.

En un gesto de provocación poética, Falco nos acerca una biografía ficticia de Mao Tse-Tung que se encuentra dividida en dos espacios principales: “Viajes nocturnos a la China Imperial” y “Mao in China made in Mao”. Debajo de la aparente linealidad de la narrativa que presentan los poemas, nos permitimos encontrar un orden **subyacente** que conecta ambos espacios y a los poemas que los integran, gracias a las líneas de fuga que desprende su universo ficcional —el devenir corpusfera (Finol, 2018) del comunismo maoísta- y que habilita a las **múltiples entradas** —tercer principio del rizoma. Cada esfera se expande sobre la otra, invadiendo, asaltando, **desterritorializando** y **reterritorializando** objetos y semiosferas enteras, produciendo agenciamientos. En este sentido es que consideramos a *Made in China* como una poética del **entre-cruzamiento**, del mestizaje, una literatura de aquel espacio que “adquiere velocidad en el medio” y que Deleuze-Guattari (op. cit.) van a denominar **intermezzo**.

A fines de atender a la necesidad de brevedad que requiere el formato ponencia, presentaremos una lectura algo escueta de tres poemas que se hayan dentro de la segunda parte del texto y que escogimos por su capacidad de condensar en algunos pocos versos una multiplicidad de imágenes constructoras de una estética corpo-maoísta desbordada y ambivalente.

Esta biografía erigida sobre el vaivén entre el verso libre y la prosa lírica inicia con el simbólico acto de gestación y nacimiento de Mao:

### **Primer nacimiento de Mao**

Mao nació de las entrañas de un buey.

En bellas praderas de montañas altas pastaba la bestia. Sus costillas se abrieron hasta el feminismo y a borbotones vertió su sangre morada sobre las silicias hojas verdes y lanceolas.

De allí nació Mao. Se abrió paso con método y dato. Se aferró con uñitas de esternón desangrado. En la encía ya encastrado un diente y una muela.

Campesinos lo vieron y por piedad llevaron la cría al calor de la casa.

El buey había sido fecundado por una ancha y estable maraña. Los espíritus de mil obreros y esclavos imperiales anidaban en él y transformaron hígado hueso y carne en hígado hueso y Mao (Falco, 2008, p. 37).

La primera imagen concedida por el poema se construye a partir de un sólo golpe enunciativo -limpio y preciso- que retrata a un Mao devenido del mestizaje: en el paisaje calmo de las praderas montañosas, de la unión rabelesiana (Bajtín, 1994) de lo alto —el mundo espiritual— y lo bajo —lo campestre, lo animal, lo terrenal— nacerá un Mao que reunirá en sí mismo los motivos y convicciones de miles de almas vencidas por el implacable régimen imperial chino. De la carne de buey sacará la fuerza y la tenacidad necesaria para la lucha, representada en unos dientes precoces que en el mundo animal son siempre armas de guerra, y del racionalismo intelectual de la izquierda comunista obtendrá el “método y dato”, otro instrumento de combate revolucionario. Un Mao teriomorfo gestado de la repetición y el paralelismo sintáctico —“hígado hueso y carne” /“hígado hueso y Mao”: mitad bestia, mitad humano y, por ello, adecuadamente equipado para el combate —presagio que ya se vislumbra en “la sangre derramada a borbotones”—, aunque no el combate animal, sino una lucha política que tendrá su cauce en dirección a la clase campesina, particularidad propia del comunismo maoísta.

La vida de Mao estará entonces, desde esa gestación híbrida y visceral, irremediabilmente ligada a un destino político que, por designio sobrenatural, verá su punto culmine en el resarcimiento revolucionario.

Más adelante, luego del primer acto de alumbramiento, se dará el acontecer de un segundo nacimiento en otro poema que un poco complementa el anterior y sobre el que nos detendremos brevemente, y que describe el nacimiento de su destino como futuro líder revolucionario, en el seno de una comunidad que ya deja ver los incipientes signos de una industrialización inminente.

### **Segundo nacimiento de Mao**

Mao llegó flotando en una cesta desde un arroyo blanco en las montañas lejos. Ancló en una aldea de obreros calificados de lavanderas. Entre juncos lo encontraron -es una niña, dijeron, pues la criatura polarizada iba con lóbulos perforados en metal y en el pecho incipientes tetitas pezones duros de los que mamaba y que luego sirvieron para amamantar a los estratos medios a la policía a los generales y presos políticos.

Mas al desnudarlo hallaron una verga enorme testículos taimados.

Será grande, exclamaban las gónadas. Enseguida las mujeres del pueblo lo adoptaron y fue llamado Mao (op. cit., p. 39).

Avanzando sobre el segundo poema, observamos cómo lo corpóreo volverá a invadir lo político en un gesto de agenciamiento que ahora además pone sobre la mesa la sexualidad, anidando ambigüedad, androginia: al binomio humano-animal hay que sumarle la ambivalencia masculino-femenino de una exuberante genitalidad masculina en conjunto con “tetitas”, “pezones” de función lactante. La gran hipérbole genital aparece ligada a la función política del líder a través de un lenguaje que irradia crudeza y hace uso de lo grotesco adrede. El poema es coronado por el acto semiótico del nombramiento que sella el destino de la China del porvenir.

Ambos nacimientos de Mao dan cuenta de un movimiento de agenciamiento que desterritorializa el discurso político y lo vuelve a territorializar en clave corporal: la semiosfera política se vuelve corposfera sexuada y la profecía revolucionaria se encarna en un cuerpo andrógino, ambivalente, cuerpo desbordado de multiplicidades, que complementa a la vez que cuestiona la totalidad significativa del régimen maoísta. El tercer poema que seleccionamos para este encuentro se llama *Madres*. Este sitúa la corporalidad como protagonista de la práctica política maoísta, poniendo el foco particularmente sobre la **rostridad**:

### **Madres**

Mao es santo Mao vencerá cantan y se dicen a sí mismas las hilanderas y costureritas chinas mientras cosen dedal con dedal, botón con botón ojal con ojal. Ante Mao se genuflexan y las madres arrastran a ofrendarle a sus hijas. Ya se le chorrea la china chornia —dicen y como prueba enarbolan botellitas frascos nidos de ex perfumes o potiches transparentes donde guardado está el primer menstruo o flujo parte de él.

—Y bueno es y sana para portar el heredero.

Mao, práctico de luchas, las desvirga con una sonrisa.



—Santito, santito— se alejan caminando hacia atrás sin levantar las madres las espaldas. Guardan en sus morrales personales imágenes de Mao, restos de Mao, para untarlos en ancianidad con agujas de enebro, en la punta de bengalas o en una estrellita de pólvora fugaz (op. cit., p. 61).

A través del uso del hipérbaton, la anáfora y la omisión de conjunciones, Falco elucubra una prosa dinámica que tendrá como centro la figura sexuada de la mujer devenida instrumento político. El carácter despótico del régimen se ve expresado en una imagen móvil que condensa en sí misma el tono opresivo del poema entero: “Ante Mao, **se genuflexan** y las madres **arrastran** a ofrendarle a sus hijas”. El cuerpo se vuelve entonces, más que objeto mercantilizado, un instrumento devocional, acto de *ofrenda* divina a un dios supremo: “Mao es santo Mao vencerá” aseguran las madres, con fe ciega. En cierto modo, la figura de Mao nos recuerda a la figura del déspota-dios de Deleuze-Guattari (op. cit.), síntesis de lo político y lo divino devenido uno. En este contexto, la genitalidad volverá a ser centro del maoísmo corporizado: la gran virilidad señala la cualidad del liderazgo en Mao y, cómo líder sexuado de un régimen patriarcal tendrá el dominio sobre los cuerpos de las mujeres una vez que estas alcancen la madurez sexual. La corporalidad femenina de *Made in China* tendrá entonces, fundamentalmente, un fin político-social, más allá de la reproducción: “portar al heredero”, es decir, mantener vivo el torbellino revolucionario a través del traspaso generacional, postulando a Mao como el gran **Pater** de la China comunista. Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es el uso iconográfico de la figura maoísta como una presencia totalizadora de un régimen signifiante. Y es que detrás del arrastre de las madres de aquellas niñas-mujeres ofrendadas a Mao, se encuentra su rostro que vigila al mismo tiempo que irradia misericordia, un rostro omnipresente y divino, una santa estampita kitsch. La imagen de Mao es esa **rostridad** que es “ya de por sí todo un cuerpo: es como el cuerpo del centro de significancia, al que se aferran todos los signos desterritorializados, y señala el límite de su desterritorialización (...) El rostro es el Icono característico del régimen signifiante (...)” (Deleuze-Guattari, op. cit., p. 120). Aquel rostro Icono, rostro centro, Maorostro, condensará toda una nación en su sola faz: en *Made in China* Mao es el centro y el límite de significación de la misma República Popular de China; en él “todo es público”.

Aún más, es notable que las mujeres presentes en el poemario, así como las demás figuras que de vez en cuando emergen de sus páginas -emperadores, eunucos, campesinos y obreros- no posean jamás nombre; sólo significan en términos de

cuerpos gestantes, o de cuerpos desmembrados, o de clase social; si se quiere, vendrían a representar, siguiendo a Deleuze-Guattari, el “contra-rostro” del déspota, es decir, “aquel que pierde su rostro, y que entra en un devenir animal, en un devenir-molecular cuyas cenizas se arrojan al viento (...)” (op. cit., p. 121). La única individualidad explícita allí, en última instancia, es la de Mao, el portador de un semblante tan **grande**, tan **extenso** que, como un manto, envuelve a toda la China comunista. Desde su centro, la imagen de Mao observa entonces, ubicua e inquebrantable.

Para mencionar algunas conclusiones provisorias de esta investigación, podríamos decir que *Made in China* rescata un cronotopo literario propio de la tradición argentina -lo chinesco- para reescribirlo, resignificarlo y desmantelarlo a través de una estética del desborde, del intermezzo rizomático, encarnada en la figura de Mao. En sus poemas-mesetas, Mao se auspicia como el centro de un régimen de signos ya incautado por la Historia que, sin embargo, es constantemente desterritorializado y vuelto a territorializar en líneas de fuga impensadas, agenciamientos multidireccionales, de los que aquí abordamos un aspecto en particular, que es la cuestión de la corporalidad. Nos parece oportuno arriesgar, entonces, que *Made in China* postula una corpo-poética del maosmo, una Maosfera corporizada, construida sobre la ambivalencia sexual y política que cuestiona la lógica antitética de los binomios opuestos: lo bestial y lo humano, lo masculino y lo femenino, la divinidad y la sexualidad, el rostro-déspota y el rostro-dios; todos elementos que conviven en el signo perpetuo del Mao de *Made in China*, la encarnación misma de lo “Múltiple en lo Uno”.

Con intenciones propiciar un cierre que no clausure, sino que, al contrario, invite a seguir pensando otras líneas de fuga y otros devenires posibles, finalizaré esta ponencia con la lectura del poema que culmina esta extraña biografía y que nos regala un final siempre inacabado:

### **La revolución**

¿Dolerá toda la vida?

Respuesta afirmativa y china.

Estará allí, en las plumas del estrato medio, en la duermevela agrícola ganadero al son del cri cri incierto de cintos de animales pequeños en la oscuridad o en el zumbir de los tensores chinos de todas las antenas parabólicas del mundo occidental.

El sonido del agua al llenar las cañerías, Mao, es terrorífico sólo hasta que llega a nivel. Cuando se haga constante y el agua corra para siempre puede confundirse con un silencio que ya no está (op. cit., p. 109).

## **Bibliografía**

- Bajtin, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-239). Taurus.
- (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas*. Pre-textos.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Dujmovic, M. A. (2021). *Narrativas contemporáneas del entre-medio: De relatos chinoscos made in Argentina*. Tesina de grado no publicada. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones.
- Falco, F. (2008). *Made in China*. Recovencos.
- Finol, J. E. (2018). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas. Universidad del Zulia.
- Gasquet, A. (2007). *Oriente al Sur: el orientalismo literario argentino, de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Eudeba.
- (2015). *El llamado de Oriente: historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Eudeba.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis.
- Terranova, J. (2013). *Los gauchos irónicos*. Milena cacerola.

## Comunidades experimentales: usos anómalos del cuerpo en *La comemadre* de Roque Larraquy

Rodrigo Montenegro

Universidad Nacional de Mar del Plata  
rdmontenegro@gmail.com

Martín Haczek

Universidad Nacional de Mar del Plata  
martin\_haczek@yahoo.com.ar

Palabras Clave: arte, ciencia, cuerpo/saber, experimentación

Key Words: art, science, body/knowledge, experimentation

### Resumen

El presente trabajo intenta pensar los desplazamientos epistémicos en torno a las representaciones del cuerpo en la novela *La comemadre* (2010) del escritor argentino Roque Larraquy. Organizado textualmente en dos narraciones espacio-temporales diferenciadas, la obra escenifica distintos modos de reapropiación del cuerpo a partir de contextos epistémicos y saberes disciplinares diversos. De ese modo, propone pensar los modos de vida como variable resultante de los vínculos entre saber y cuerpo. En su dualidad narrativa y desplazamiento histórico, *La comemadre* compone la posibilidad de observar cómo los cuerpos han sido la materia de experimentación, tanto en el pasado como en el presente. La conjetura que encierra el montaje asimétrico de los textos permite examinar el hilo, apenas visible, en el cual los dispositivos de la ciencia y del arte exploran desde construcciones discursivas no completamente ajenas la materialidad de la vida, la cual, tiene asiento en la corporalidad humana. Arriesgamos como hipótesis que, así como es posible considerar en la estela agambeniana usos del cuerpo (2018) trabados en configuraciones biopolíticas, la ficción de Larraquy establece comunidades experimentales para conjeturar una pragmática anómala no completamente ajena a la imaginación discursiva de los entramados del arte contemporáneo y la ciencia positiva.

### Abstract

This paper attempts to think about the epistemic displacements around the representations of the body in the novel *La comemadre* (2010) by the Argentinean writer Roque Larraquy. Textually organised in two different spatio-temporal narratives, the work stages different modes of re-appropriation of the body from different epistemic contexts and disciplinary knowledge. In this way, it proposes to think of ways of life as a variable resulting from the links between knowledge and the body. In its narrative duality and historical displacement, *La comemadre* offers the possibility of observing how bodies have been the subject of experimentation, both in the past and in the present. The conjecture contained in the asymmetrical assembly of the texts allows us to examine the thread, barely visible, in which the devices of science and art explore, from discursive constructions not completely alien to the materiality of life, which has its seat in human corporeality. We risk as a hypothesis that, just as it is possible to consider in the wake of Agambenian uses of the body (2018) locked in biopolitical configurations, Larraquy's

fiction establishes experimental communities to conjecture an anomalous pragmatics not completely alien to the discursive imagination of contemporary art and positive science.

## 1.

Organizada en dos relatos con marcos espacio-temporales diferenciados, *La comemadre* (2010) construye a partir de la ficción escenas en las que se extreman formas de apropiación del cuerpo en contextos epistémicos y disciplinas diversas; propone pensar la vida -esa materia orgánica nombrada *bios*- como una variable resultado de los vínculos, siempre problemáticos, entre el saber y la corporalidad. En su construcción narrativa, y a través del desplazamiento histórico como recurso, *La comemadre* ensaya la posibilidad de una mirada que bien puede pensarse en el tono de la especulación: los cuerpos han sido materia (y objeto) de experimentos, ya sea en el marco del positivismo científico o en las formas más radicales del arte contemporáneo; por eso, la conjetura que encierra el montaje narrativo permite examinar el hilo, apenas visible, en el cual los dispositivos de la ciencia y el arte exploran los umbrales de la vida. Por lo tanto, así como es posible considerar en la estela agambeniana usos del cuerpo (2018) trabados en configuraciones biopolíticas, la ficción de Larraquy lanza una irónica mirada sobre las comunidades experimentales de la ciencia positiva y la instalación artística contemporánea para conjeturar una pragmática anómala de los cuerpos, la cual emerge como resultado de una imaginación crítica puesta a diseccionar el entramado disciplinar.

Ahora bien, tal como refiere Agamben, los usos del cuerpo han sido una consideración fundamental del campo filosófico. Ya presente en Aristóteles, este problema definía las relaciones entre el amo y el esclavo; también marcaba determinaciones semánticas cruciales en torno a la conceptualización del “uso”. En su lectura del estudio de Georges Redard en torno al verbo griego *chrésis*, es decir en el contexto de la disquisición lingüística, Agamben sostiene que:

*somátos chrésthai*, ‘usar el cuerpo’, significará entonces la afección que se recibe en cuanto se está en relación con un cuerpo o con cuerpos. Ético -y político- es el sujeto que se constituye en este uso, el sujeto que testimonia las afecciones que recibe en cuanto está en relación con un cuerpo (2018, p. 71).

El argumento del italiano trasvasa cualquier antinomia dialectizante para convocar una imagen más cercana a la inmanencia spinoziana; el problema del uso, ya sea en el campo político, científico o artístico, será definido como una ética de afecciones, una

composición en la que la diferencia entre cuerpos activos y pasivos parece disolverse hasta afectar la misma noción del *bios*. De esto se desprende que el arte de ensamblar, conectar, corroer o dominar cuerpos, ofrezca modos específicos para observar sus potencias y capacidades de afección. Aun cuando este cuerpo sea mutilado, o sometido a la experimentación de las disciplinas, una misma política hace de estas comunidades un verdadero campo de inmanencia: arte y ciencia transforman ese *somátos chrésthai* en un ejercicio de creatividad, en ocasiones siniestro.

## 2.

La estructura bipartita de la novela pone en voz de dos personajes escenas mediadas por más de cien años y ubicables en marcos geográficos diferenciados: de las afueras del conurbano bonaerense en 1907 a una serie de viajes entre Buenos Aires y Europa en 2009. Los títulos de cada una de las partes derivan de esos años en los que se desarrollan las acciones. A partir de ese procedimiento constructivo, los protagonistas tejen relatos que se conectan mediante el entramado conceptual que las narraciones ponen en funcionamiento; se trata, en ambos casos, de inflexiones, combinatorias y modos de articulación entre dispositivos experimentales que toman al cuerpo como su campo de acción; usos e intervenciones que disciplinan la materia viviente a partir de métodos y estrategias diseñadas por los discursos de la ciencia y el arte.

La primera parte es narrada por el Dr. Quintana, médico del Sanatorio Temperley, ubicado en esa región al sur de la capital argentina. Por mediación del Dr. Allomby (inglés, fundador y director de la clínica), el protagonista comienza a participar en una experiencia de investigación junto a un nutrido grupo de profesionales del hospital. Ésta comienza por engañar a distintos pacientes con cáncer terminal para conseguir que donen su cuerpo a la ciencia para un experimento. Sus bases tienen un fundamento delirante y siniestro: tras una decapitación, la consciencia se mantendría durante nueve segundos y la persona en trance de morir puede responder a las preguntas que se le efectúan. A partir de ese punto de partida, los médicos buscan interrogar a las cabezas extraídas de los cuerpos y, mediante el análisis cualitativo de sus intervenciones, descubrir qué ven esos fragmentos humanos, ya no sujetos a las condiciones de la vitalidad corporal y, así, lanzar una mirada sobre los territorios de la muerte.

El experimento se sostiene en un riguroso protocolo que se inicia con la urdimbre para engañar a los pacientes que se prestan voluntariamente al sacrificio, y continúa con

un minucioso plan de interrogatorio para las cabezas y un modo de registro de sus palabras. El objetivo es “husmear en lo que, hasta ahora, fue patrimonio exclusivo de la religión: qué es la muerte, qué hay después de la muerte” (2010, p. 25) y, para ello, valerse de “métodos científicos” (p. 23). Así, este capítulo monta una ridiculización de los paradigmas positivistas de la ciencia de fines del siglo XIX y principios del XX, al indagar sobre la falta de límites para establecer sus objetos y corroborar sus hipótesis. La metodología de la ciencia aparece como pura forma, como un riguroso sistema de reglas que debe ser llevado adelante sin limitaciones éticas ni morales. De ahí que los alcances de dicho método, y, por lo tanto, la mirada crítica que escenifica la novela, excedan el campo exclusivamente científico para proyectar sus vínculos con la historia y la política:

Mr. Allomby se sirve más vino. Dice, en su español, que el exterminio de los indios en Argentina ayudó a la buena dentición de generaciones futuras. A la consolidación de los molares y la patria. A temperar el olor de axilas. A mejorar la industria de hojas de afeitar. (Cuenta como una curiosidad que los indios no tienen barba, como si no lo supiéramos.) A pacificar el himen de nuestras hijas y sobrinas. A mejorar la calidad de nuestros burdeles (p. 27).

En este pasaje, los resultados del exterminio de los pueblos originarios son vistos a partir de sus efectos sobre los cuerpos. El positivismo de estos personajes es presentado como sustento epistemológico de la metáfora del “cuerpo social”: la higiene territorial que implica la apropiación de la Patagonia y masacre de los pueblos originarios es actualizada sobre los humanos. En este sentido funciona textualmente el juego anagramático molares/morales. El proceso histórico de la Conquista del Desierto es reflejado en la evolución de los cuerpos argentinos; ampliar los horizontes de la patria y sustraer sus partes indeseables es, al mismo tiempo, modificar la constitución misma de las figuras humanas que la habitan. Del mismo modo que en el naturalismo vernáculo (por ejemplo, en las novelas de Juan Antonio Argerich o Eugenio Cambaceres), el positivismo se transforma en el discurso legitimador de la violencia simbólica o efectiva sobre cualquier tipo de otredad, sean ya los inmigrantes o los pueblos originarios. A su vez, estos efectos sobre el cuerpo constituyen regímenes de control y estandarización de la sexualidad, tanto en lo individual (“el himen de las mujeres”), como en los espacios de socialización organizados en torno al deseo (“los burdeles”). En el discurso del Dr. Allomby, las variaciones sobre el “cuerpo social” y los cuerpos individuales se unifican, y las políticas de exterminio

funcionan como limpieza de ambos. En esta dirección, para los médicos de *La comemadre* el desarrollo científico implicaría el siguiente corolario:

Negaríamos el ingreso de las castas bestiales del sur de Europa. Haríamos habanos con la piel de nuestros indios. Impondríamos un nuevo tipo de cristiandad, afincado en los valores de la pampa y las faenas pastoriles. Arrasaríamos con la pestilencia foránea de los negros de Brasil. Reclamaríamos a Uruguay como auténtico patio trasero de la patria. Hundiríamos al Chile provinciano en el Pacífico (p. 85).

La mezcla de expansionismo territorial, violencia xenófoba y consolidación del cristianismo vincula a la ciencia positiva con las experiencias totalitarias de principios de siglo, pensadas como dispositivos de control sobre la materia viviente. Así, la experimentación sobre los cuerpos y el fascismo pueden ser pensados en su contigüidad biopolítica: el primero como una pequeña reproducción a escala del segundo; y éste ampliación delirante del primero. De este modo, la violencia sobre las corporalidades designadas como enfermas es la consecuencia -metódica y protocolar- del propio dispositivo de control una vez que se ha legitimado como política de Estado. El experimento realizado en el Sanatorio Temperley tensa las relaciones entre los cuerpos y la subjetividad. El primero es entendido como una máquina, una composición de partes aisladas que realizan funciones específicas, desprovistas de voluntad de decisión. Por eso los sujetos del experimento devienen meros objetos desustancializados, anulando cualquier tipo de humanidad. Durante una reunión del grupo de médicos, el protagonista afirma:

*Juan o Luis Pérez* es un concepto intrincado (...) que incluye brazos, pulmones, un corazón... mucho de *Juan o Luis Pérez* está alojado en sus órganos. ¿Es el cerebro el que dispone una taquicardia a la hora de enamorarse? ¿Es realmente el cerebro el que nos afloja el recto cuando nos asustamos? (...) Cuando tomamos vino, ¿lo hacemos a voluntad, o es la garganta la que nos ordena vaciar la copa de un trago? Quizás cuando vamos a la casa de nuestras madres, son los pies los que toman las decisiones, proyectándonos el mapa del viaje en la cabeza. Así que, en lo que a mí respecta, una vez que pasa la cuchilla se termina *Juan o Luis Pérez* y tenemos una *cabeza*, limitada a las funciones de una cabeza (p. 71).

En el traslado de la voluntad del sujeto a las partes del cuerpo se efectúa la transformación de éste en un objeto, un mecanismo que puede ser desensamblado para trabajar sobre él. Lo humano -colocado desde un posicionamiento biopolítico,



fundamentado en su distinción con la vida desnuda del *homo sacer*- pasaría a ser un efecto de la materia viviente, y no su origen. Esa desubjetivación de la máquina corporal es condición necesaria para la experimentación positivista que el texto pone en escena.

### 3.

Quizás la poética narrativa de *La comemadre* puede pensarse como el desplazamiento del método científico-experimental a la producción novelesca. Sin embargo, muy lejos del “roman expérimental” de Zola, la estructura anamórfica del texto hace suyo el tema del corte y la disección que durante la primera parte coagula en torno a la decapitación.

En este sentido, la obra compone para el segundo hemisferio una deriva que, en muchos sentidos, puede pensarse como el reverso del irónico positivismo de la primera parte, o quizás, un nuevo campo disciplinar en el cual calibrar los alcances de un método. Así, a través de una sutil pero corrosiva ironía, la actualidad del experimentalismo en torno al cuerpo se traslada desde la disciplina científica hacia el mundo del arte contemporáneo, para observar su imbricación con la sociedad espectacular y mediática. El relato del narrador, un “niño prodigio” que desde su infancia se demuestra como un genio para el dibujo debido al funcionamiento anómalo de uno de los hemisferios de su cerebro, toma la forma de una sutil autobiografía condicionada por un marco que no hace más que insistir en la trivial dimensión institucional de las artes. De esta forma, la narración en primera persona se dirige a una enigmática tesista norteamericana, Linda Carter, quien ha dedicado su trabajo de investigación a las instalaciones performáticas del narrador y Lucio Lavat, su compañero y doble.

A partir del artilugio de la narración enmarcada, queda demostrado desde el inicio de esta segunda parte que la reversibilidad entre ciencia y arte no solo constituye una excusa argumental, sino que construye el sentido crítico de la ficción de Larraquy. Por lo tanto, la sutil ironía que modula su estilo cede hasta la parodia del mercado del arte y los condicionamientos económicos que hacen del cuerpo del artista un objeto, tanto de estudio como de cambio; así, el sistema institucional de medios, academias y bienales se presenta como la versión más actualizada del morbo colectivo. En este sentido, la instalación que el narrador realiza con Lavat en Oslo, un conjunto de manos

humanas sostenidas por cables electrificados, demuestra la agudeza extrema del procedimiento:

Los accesorios de la Virgen, no más de tres, tienen que estar en el suelo. Las manos deben colgar en pares a distintas alturas, cada una suspendida por su propio cable eléctrico, moverse a intervalos regulares, y ser manos auténticas de gente muerta o manca. Es necesario que el público lo sepa antes de entrar (p. 129).

La instalación titulada “Perón” actúa como algo más que una sarcástica descripción en torno a las formas que proliferan en el arte contemporáneo; abre un espacio para la mirada conjetural sobre los usos del cuerpo en el campo experimental de las prácticas estéticas y sus eventuales contigüidades con la historia y la vida política. En definitiva, el texto de Larraquy se aventura hacia el tono especulativo en el cual teoría del arte y corporalidad se observan a través de la distancia crítica que elabora la ficción.

Hacia el cierre del relato, el problema de la obra de arte en la era de la biopolítica parece remitir no sólo al fracaso de la diferencia entre las disciplinas modernas, sino que enfoca la cuestión de la copia, es decir, de la reproductibilidad; solo que ahora la distancia entre el lienzo y el fotograma multiplicado -que hacía tambalear a la teoría estética- se coloca en la superficie de los cuerpos: son ellos los que se copian, imitan, cercenan, liman y esculpen como parte de una poética que toma a la vida, es decir a la materia orgánica, como insumo para la composición estética. Sin embargo, lo verdaderamente incómodo de la ficción de Larraquy se encuentra en la resonancia efectivamente comprobable entre las instalaciones imaginadas al interior de *La comemadre* y las obras de Damien Hirst, Eduardo Kac y las diversas formas del bioarte. De ahí que la instalación descrita hacia el final de la novela, luego de la modificación quirúrgica de los cuerpos del narrador y Lucio Lavat para copiar el rostro de Sebastián, antiguo amante revelado bisnieto del doctor Quintana, construya la más irrevocable ironía que la literatura despliega frente a esas otras formas del arte en el presente:

En el registro en material fílmico de “El *pathos* cartesiano” se nos ve sentados en la camilla del quirófano. Miramos el ejercicio de Sebastián en su bicicleta fija. Sebastián mira las larvas de *comemadre* vaciándole la pierna de adentro hacia afuera en el monitor del microscopio electrónico. Cuando el pie se desprende de

la pierna, queda sobre el pedal. Imitamos los gestos de dolor que hace Sebastián con un ensayado segundo de retraso (pp. 142-143).

La escena lleva al extremo el dispositivo del arte como intervención violenta sobre la materia orgánica. Sin embargo, la descripción se torna aún más ominosa al indagar esa zona limítrofe donde la ficción construye métodos y obras hipotéticamente verosímiles en la comunidad del arte experimental. Hacia el final, es el narrador quien vende su propio cuerpo en una “donación rentada” (p. 144) a los museos escandinavos, en vistas a devenir, definitivamente, obra de arte luego de su muerte.

#### 4.

Si el marco epistémico de las ciencias positivas generó las condiciones para el experimentalismo biológico, el tránsito de la vida a la política se encuentra reglado por un método -un orden discursivo- que reguló esos desplazamientos. El texto de Larraquy parece advertir que ese mismo registro protocolar y metódico aún existe como laboratorio experimental en el terreno de las artes. En esa transición, los usos experimentales del cuerpo son pensados a partir de las condiciones sociales que los hacen posibles, junto a las formas de administración que regulan el campo indiferenciado de lo viviente.

La mirada irónica de Larraquy no se construye textualmente a partir del distanciamiento de la materia narrativa; muy por el contrario, el uso de la primera persona exhibe sin mediaciones los vínculos entre la experimentación con el *bios* y el trasfondo epistémico que la sustenta. Quizás a partir de esa combinatoria se articule la perspectiva crítica que atraviesa a *La comemadre*: en los agenciamientos que los cuerpos establecen con sus contextos históricos y los territorios disciplinares; y en la forma en que las comunidades humanas piensan, organizan y trabajan sobre las capacidades de afección de su propia materialidad. Así se habilita una demarcación sobre aquel objeto que poseemos y somos: el cuerpo.

#### **Bibliografía**

Agamben, G. (2018). *Usos del cuerpo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Larraquy, R. (2010). *La comemadre*. Buenos Aires: Editorial Entropía.

## El terror como recurso persuasivo en *Facundo* de Sarmiento

Rodolfo Fernando Suárez

Universidad Nacional de Cuyo

fernansuarez80@hotmail.com

Palabras clave: Sarmiento, *Facundo*, poética de la persuasión, poética del terror

Key words: Sarmiento, *Facundo*, poetics of persuasion, poetics of terror

### Resumen

Al comenzar la lectura de *Facundo o Civilización y barbarie*, el lector es sorprendido por un conjuro nigromántico al *fantasma* del caudillo riojano. El autor busca convencer de una idea política a un público lector determinado; el terror se asocia a ese plano desde las primeras páginas. Y para ello, aplica todos los recursos persuasivos que están al alcance de su mano. Dichos recursos se encuentran organizados bajo una lógica dialéctica romántica entre fondo y forma: la forma de la obra se adaptará al fondo, y no viceversa. En este trabajo intentaremos analizar un aspecto del *Facundo* que se relaciona profundamente con la imaginación y las impresiones que se quieren producir: el terror político como recurso persuasivo. Este objetivo se desarrollará en dos líneas complementarias: por una parte, la *forma* en que Sarmiento imprime el terror en las palabras (poética del terror o terror ficticio) y, por otra, la amenaza del terror sobre una sociedad que puede equivocarse el rumbo político, según la visión del escritor sanjuanino (el terror a la amenaza real). Nos referiremos, entonces, al terror en tanto recurso persuasivo utilizado por el creador de una obra literaria; por lo que el análisis psicológico o filosófico de este sentimiento humano se tendrá en cuenta solo tangencialmente. Determinaremos, en primer lugar, la estética que utiliza el autor para plasmarlo en el texto mediante figuras recurrentes que forman parte de una tradición literaria del terror y, en segundo lugar, cuáles son los efectos que intenta provocar el autor desde el punto de vista político. Dicho de manera más específica, intentaremos desarrollar la poética del terror presente en el *Facundo* y lo que Domingo Faustino Sarmiento persigue, como acto perlocutivo, al estimular el terror en los lectores.

### Abstract

When beginning the reading of *Facundo or Civilization and barbarism*, the reader is surprised by a necromantic spell to the ghost of the La Rioja military leader. The author seeks to convince a determined reading public of a political idea; terror is associated with that plane from the first pages. And for this, he applies all the persuasive resources that are at his fingertips. These resources are organized under a romantic dialectical logic between substance and form: the form of the work will adapt to the substance, and not the other way around. In this work we will try to analyze an aspect of *Facundo* that is deeply related to the imagination and the impressions that one wants to produce: political terror as a persuasive resource. This objective will be developed in two complementary lines: the other is the way in which Sarmiento prints terror in words (poetics of terror or fictional terror) and, on the other, the threat of terror on a society that can disrupt the political course, according to the vision of the writer from San Juan (the terror of the real threat). We will refer, then, to terror as a persuasive resource used by the creator of a literary work; reason why the psychological or philosophical analysis of this human feeling will be taken

into account only tangentially. We will determine, firstly, the aesthetic that the author uses to capture it in the text through recurring figures that are part of a literary tradition of terror and, secondly, what are the effects that the author tries to provoke from the political point of view. Said more specifically, we will try to develop the poetics of terror present in *Facundo* and what Domingo Faustino Sarmiento pursues, as a perlocutionary act, by stimulating terror in readers.

*El miedo, en tanto sentimiento colectivo, no es un tema de la psicología sino de la política: saber articularlo desde arriba puede ser un poderoso recurso del poder.*

José Natanson

En los primeros momentos de *Facundo o Civilización y barbarie* los lectores se encuentran con la siguiente exclamación:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (Sarmiento, 2009, p. 33).

Este conjuro nigromántico hoy podría formar parte de un guion cinematográfico de terror o suspenso. Pero en el siglo XIX la evocación frente a estas palabras debió ser otra. Y siendo claro que, tanto para el lector actual como para el decimonónico, el texto de Sarmiento se tratará de una obra política, el terror se asocia a este plano.

Partimos de la base de que esta obra de Sarmiento es un texto destinado a convencer de una idea política a un público-lector determinado. Y para ello, todos los recursos persuasivos que estén al alcance del autor pueden ser aplicados. Dichos recursos se encuentran organizados bajo una lógica dialéctica romántica entre fondo y forma: la forma de la obra se adaptará al fondo, y no viceversa. Es por ello que la cuestión genérica del *Facundo* ha provocado algunos desconciertos. Sarmiento no ha escogido un molde clásico para plasmar sus ideas, sino que, siendo fiel a las palabras de Echeverría, ha moldeado la forma a partir de la conveniencia del fondo:

Si el que imita á otro no es poeta, menos será el que, antes de darlo á luz, mutila su concepto para poderlo embutir en un patron dado, pues esta operacion mecánica prueba carencia de facultad generatriz. La forma artística está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresion (Echeverría, 1837, p. X).

Luego, la forma de convencer al público será la que más le convenga al escritor en su época. Por eso, en cuanto a género se refiere, Molina (2011) viene a despejar ciertas dudas al considerar este texto dentro de la *elocuencia*: “Sarmiento, sobre la base de sus conocimientos retóricos, organiza el *Facundo* como un discurso *elocuente*, (...) este *género* explica acabadamente todas las peculiaridades discursivas del texto”. Molina señala que Sarmiento, como la mayoría de los jóvenes de la generación del 37, posee un amplio conocimiento sobre el discurso elocuente, cuyas características se pueden extraer del *Curso de Bellas Letras* (1845), de Vicente Fidel López: “la elocuencia es, pues, *el poder de la palabra para convencer i para conmover puesto en accion por una persona cualquiera*” (p. 155). En su larga descripción del discurso elocuente este autor insiste en que no es suficiente el uso correcto de las palabras, sino que para convencer es necesario *conmover* mediante el conocimiento de las pasiones de la época, el cuidado de la moral individual del orador y el recurso de la imaginación. Este último aspecto es sumamente importante para comprender por qué Sarmiento incluye varios recursos estéticos literarios (y poéticos) en un texto político. También es determinante para este trabajo en la medida en que, justamente, la estética del terror que pretendemos analizar está más emparentada a la imaginación que a la realidad. Por ello se debe tener en cuenta que:

la primera necesidad del Orador es espresar con belleza sus ideas; i para esto tiene que pedir socorros a la imaginacion. Para dar mas fuerza, mas claridad i mas gracia a sus ideas, debe acer uso de las figuras, ofrecer perspectivas lisonjeras, i poner cuidado en aumentar la intensidad de las impresiones qe produzca (...). Así pues, es cierto que todas las bellezas de la elocuencia nacen de la poesía (López, 1845, p. 157).

En este trabajo intentaremos analizar un aspecto del *Facundo* que se relaciona profundamente con la imaginación y las impresiones que se quieren producir: el terror político como recurso persuasivo. Nos referiremos, entonces, al terror en tanto recurso utilizado por el creador de una obra literaria; por lo que el análisis psicológico o filosófico de este sentimiento humano será abordado solo tangencialmente. Nos limitamos aquí, en primer lugar, al análisis de la estética que utiliza el autor para plasmar ese sentimiento en el texto mediante figuras recurrentes que forman parte de una tradición literaria del terror. Y en segundo lugar, cuáles son los efectos que intenta provocar el autor (acto perlocutivo) desde el punto de vista político.

## 1- La poética del terror en *Facundo*

Existe una tradición literaria del terror que involucra escenas, personajes y motivos posibles de hallar desde los inicios de la historia occidental de la literatura, sin que ello implique que la obra deba considerarse bajo esta modalidad. Al respecto, Carroll (1990) especifica:

la imaginería del terror se puede encontrar en todas las épocas. En el mundo occidental antiguo los ejemplos incluyen la historia del hombre lobo en el *Satiricón* de Petronio, la de Lycaon y Júpiter en las *Metamorfosis* de Ovidio, y la de Aristómenes y Sócrates en *El asno de oro* de Apuleyo. Las *danses macabres* de la edad media y las descripciones del Infierno como la de la *Visión de San Pablo*, la *Visión de Tundale*, *El juicio final* de Cranach el Viejo y el célebre *Infierno* de Dante, también constituyen ejemplos de figuras e incidentes que llegarán a ser importantes para el género de terror (p. 22).

También, la tradición folclórica incluye características del terror en relatos orales, canciones populares y leyendas. Es que “al ser una forma literaria tan íntimamente relacionada a las emociones primitivas, el evento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el habla humanos. El horror cósmico figura preponderantemente en el antiguo folklore de todas las razas” (Lovecraft, 1999, p. 9).

Sin embargo, se ha identificado al período comprendido entre fines del siglo XVIII y principio del XIX como el de inicio de este género a partir del comienzo de la centralidad temática del terror en las obras, ya no como recurso periférico. La literatura consultada coincide en destacar como el antecedente por antonomasia a la *novela gótica* del siglo XVIII. Por ejemplo, H.P. Lovecraft afirma que el inicio del estilo literario gótico, que será la semilla de la literatura de terror, debe su nacimiento al inglés Horace Walpole (1717-1797), con *El castillo de Otranto* (1764).

A partir de entonces, comenzará una larga tradición literaria del terror en la que se destacan en la vanguardia *El monje* (1797), de Matthew Lewis; *Frankestein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley y *El Vampiro* (1819), de John Polidoro. Pero no nos interesa tanto una genealogía de la literatura del terror, sino más bien rescatar algunos de los recursos estéticos recurrentes en esta tradición, con la finalidad de realizar una posible identificación de los mismos con ciertos pasajes del *Facundo*. Con esto no se pretende afirmar que el autor sanjuanino haya sido un lector de esta literatura. No hemos hallado información que indique que Sarmiento incluía este tipo de narraciones en sus lecturas predilectas. Sin embargo, podemos intuir que

poseía algún conocimiento sobre los variados tipos de textos que circulaban por aquella época y entre los cuales podría contarse algún ejemplar de características góticas, romántica oscura o de terror. Sabemos, al menos, que el abanico de lecturas no se limitaba a los textos políticos, históricos y filosóficos que él se encarga de destacar como sus lecturas favoritas desde muy joven. En *Recuerdos de provincia* (1850) ocupa no pocas líneas para nombrar sus obras preferidas; pero también advierte que antes de concentrarse en aquellos libros hubo “otros librotos abominables que no he vuelto a ver y que me han dejado en el espíritu ideas confusas de historia, alegorías, fábulas, países y nombres propios” (Sarmiento, 1850, p. 132). Además, tanto su deseo de consumir obras inglesas, francesas y alemanas, como su conocido apego por la cultura de esos países pueden dar indicio de un acercamiento a las tradiciones y las modas literarias de aquellas naciones en donde la literatura gótica primero y luego la tradición del terror literario se afincaron y se difundieron con gran éxito. Las fuentes que profundizan sobre la temática del terror son bastas y variadas. Distinguiremos sus características recurrentes según dos autores seleccionados entre la bibliografía consultada: Lovecraft y Carroll, por ser, desde nuestro punto de vista, los que abarcan al resto de las propuestas.

### **1.1. El regreso de la muerte (lo fantasmagórico)**

La figura del fantasma o de los espíritus que vuelven del *más allá* es, quizás, el recurso más utilizado de la tradición del terror. Generalmente el regreso de una entidad al mundo de los vivos sucede por motivos de venganza, para develar un secreto o con el objetivo de cumplir una tarea pendiente que le permitirá trascender al mundo definitivo de los muertos. Sin embargo, no basta solo con presentar un fantasma (como aquel nada intimidante espectro de Canterville imaginado por Oscar Wilde), ya que la aparición debe ir acompañada de un tono terrorífico. Nos referimos aquí a aquellas figuras fantasmagóricas cuya presencia incita el terror en los vivos.

Sarmiento comienza su argumentación invocando la sombra de Facundo Quiroga. Necesita que el fantasma de aquel caudillo aparezca entre los vivos para que relate, después de diez años, parte de la historia argentina, para *revelar* los secretos que se ha llevado a la tumba. La elección de este tono poético tenebroso no puede haber sido casual. Recuerda, en parte, al apóstrofe clásico de invocación a las musas, pero se emparenta más a un conjuro nigromántico que a un llamado de inspiración poética. No son las musas las que deben acudir en ayuda del escritor sanjuanino, sino aquella



*terrible sombra* cuya presencia puede explicar los males de una nación sumida en la guerra civil. Existe, entonces, un objetivo para la aparición del espíritu: “las historias de fantasmas más comunes implican el retorno de la muerte de alguien que se ha dejado algo por decir o por hacer, que quiere que algo que está oculto salga a la luz, o que quiere venganza” (Carroll, 1990, p. 98).

El impacto sobre los lectores no se da simplemente porque Sarmiento involucra un fantasma en el comienzo de su narración, sino por la forma en que lo hace, el tono que utiliza y las exclamaciones que encierran casi todo aquel párrafo de iniciación del relato. El uso de la segunda persona para dirigirse al espíritu del caudillo aparta al lector, lo deja como observador de una escena en la que dos personajes (el Sarmiento y el Facundo que comienzan a ser construidos en el relato) empiezan a actuar. El primero se irá construyendo mediante el Yo narrativo de un pacto ficcional en el que el autor se identifica con el narrador. El segundo, mediante la caracterización literaria de Facundo Quiroga, posiblemente lejana o distinta de la figura real e histórica.

No bien el autor ha invocado el espíritu de Quiroga mediante el uso de la segunda persona, advierte a los lectores que ese espíritu no ha desaparecido y sugiere que está vivo en la tradición y en las costumbres bárbaras de una porción del pueblo argentino. Y así como uno de los poderes de los fantasmas o espíritus malignos es la posesión de los cuerpos, así Juan Manuel de Rosas es la *víctima* de esa posesión: “su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin” (Sarmiento, 2009, p. 33). El fantasma se hace presente en la política rosista; por lo tanto, ese espíritu sobrevuela por todo el territorio argentino.

## **1.2. La construcción del monstruo**

Otra característica clásica de la tradición del terror es la aparición de los monstruos. En este caso, la construcción del personaje central de la obra de Sarmiento sigue uno de los patrones clásicos de la configuración de estas criaturas. No son tan variadas las formas en que la tradición de los relatos de terror desarrollan los orígenes de un monstruo: en general, y a grandes rasgos, estos surgen a partir de causas sobrenaturales, cósmicas o divinas (y demoníacas); por defecto, designio, deformación o transformación de la naturaleza, o por la injerencia del hombre y su ciencia. Para el *monstruo Facundo*, el origen debe buscarse en el segundo caso, el de un ser humano normal que por razones misteriosas de la naturaleza deviene en

monstruo. Tres características esenciales ha utilizado Sarmiento para la conversión del ser humano Facundo Quiroga en el *monstruo Facundo*: la intervención de la naturaleza en el carácter, la falta de civilidad y la metamorfosis.

Nada vamos a agregar al decir que la pampa, para Sarmiento, imprime el carácter de sus habitantes. Los accidentes naturales de la Argentina son la razón de una visión poética y de las costumbres que esta engendra. El habitante de las pampas, al clavar su vista en el horizonte, no ve nada:

porque cuando más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía (Sarmiento, 2009, p. 84).

Pero, además, esa pampa misteriosa de tono poético es la que, sin intervención de los beneficios culturales del progreso y la civilización que Sarmiento entiende como fundamentales, crea monstruos incivilizados, seres que no pueden adaptarse al destino fatalista de progreso indeclinable. Cabe destacar aquí que la visión histórica de la generación del 37 es de tradición fatalista, o sea, que la humanidad se dirige indefectiblemente hacia el progreso. Sin embargo, esta visión fatalista no niega que durante todo proceso de cambio existen fuerzas de contracción, es decir, conservadoras y retrógradas. Para Sarmiento, una de esas fuerzas se erige bajo las formas de las costumbres del habitante argentino arraigado a las tradiciones españolas de tinte medieval. Otra, entre varias, la fuerza de la naturaleza cuando esta no se somete a la voluntad del hombre civilizado. En este sentido, la naturaleza puede moldear peyorativamente al individuo que no esté preparado para tomar el camino del progreso, o que no haya abierto su espíritu a los ideales liberales de la civilización. Y en muchos de estos casos, quienes no se someten a los beneficios de esta evolución social y civilizadora de la humanidad se convierten en monstruos mitad humanos por su carácter genético y mitad animal por efecto de la naturaleza. Así se va construyendo el *monstruo Facundo*. La naturaleza no ha hecho otra cosa que moldear los instintos del caudillo.

El protagonista nace malo y no existe fuerza civilizadora que pueda contener el instinto del monstruo. Incluso los pilares de la ideología liberal -y no es casual que Sarmiento los haya elegido- no pueden contrarrestar los impulsos malignos del niño (y del joven)

que se convertirá en ese caudillo tan odiado y admirado por el escritor sanjuanino: la familia, la escuela, la propiedad privada, el trabajo y el ejército no pueden someter al salvaje. Desde el inicio de la descripción de la vida de Facundo Quiroga comienza a dibujarse el perfil monstruoso:

Es el hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a contener o a disfrazar sus pasiones, que las muestra en toda su energía, entregándose a toda su impetuosidad. Éste es el carácter original del género «humano»; y así se muestra en las campañas pastoras de la República Argentina. Facundo es un tipo de la barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género (Sarmiento, 2009, p. 148).

La ausencia de los rasgos de civilización y la acción de la naturaleza en el hombre han generado el carácter de Facundo. Pero esto no basta para la creación de un monstruo; falta todavía el aspecto mítico, el origen mágico o fantástico que necesita toda invención de un personaje de semejantes características. Por ello, Sarmiento completa el cuadro monstruoso mediante un elemento fundamental de la literatura del terror: la metamorfosis del hombre en bestia.

La animalización de Facundo Quiroga se consolida con el seudónimo *El Tigre de los Llanos*, mote que le fue adjudicado al caudillo y con el que se lo conocía por aquella época. Domingo Faustino Sarmiento utiliza esta definición popular para plasmar los rasgos de Quiroga, pero, además, presenta el momento exacto de la transfiguración y expone, mediante los argumentos de la frenología, la relación entre la anatomía y la psicología del individuo. Al iniciar la biografía de Facundo, una de los primeros hechos que se relata es la experiencia de este con un tigre (se trata, en realidad, de un puma); y para ello, el escritor hace uso del recurso a la digresión. Este episodio del tigre es un relato enmarcado dentro de la obra general y posee todas las características del cuento corto: en el inicio, un gaucho huye de la ley a causa de una riña y dos amigos (ayudantes) le alcanzarán las provisiones necesarias para que el prófugo pueda atravesar el desierto. En el desarrollo, el protagonista se encuentra con un tigre (antagonista) y debe subir a un árbol para que este no lo alcance. El animal lo acecha desde la base del árbol y se queda esperando que el gaucho, extenuado de sujetarse a los troncos, caiga de las alturas. En el desenlace, llegan los amigos justo cuando el gaucho está a punto de caer, sujetan al tigre con lazos y el que iba a ser víctima, que es precisamente Facundo Quiroga, mata al tigre. Desde entonces, según cree

Sarmiento, se gana el apodo de *Tigre de los Llanos* con el que Quiroga fue conocido popularmente. Luego, se presenta el aspecto físico del caudillo:

era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara, un poco ovalada, estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados, para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror (Sarmiento, 2009, p. 138).

A este aspecto físico se le suma, más adelante, la imagen mítica de Medusa haciendo alusión al poder de su mirada mortal. Así queda establecida la metamorfosis. En el texto de Sarmiento, Facundo se ha transformado en una bestia mitad animal y mitad hombre. Semejante al mito de la licantropía mediante la que un humano adquiere las características de lobo, Facundo se ha transformado en un monstruo. Solo que aquí el hombre-lobo es un hombre-tigre; y esto, por la cercanía con el lector, adquiere mayor relevancia, ya que se trata de un animal conocido por los posibles receptores directos del *Facundo*.

### **1.3. El escenario tenebroso**

La construcción del entorno que rodea las acciones de las obras literarias románticas posee características bien diferenciadas. En la crítica que se refiere a este movimiento del siglo XIX se destacan varias definiciones coincidentes que no desarrollaremos en este trabajo por ser recurrentes, conocidas y ampliamente estudiadas. Podemos rescatar, en torno a los objetivos de este apartado, que el paisaje romántico -sea del movimiento europeo como del latinoamericano- se caracteriza principalmente por los siguientes aspectos: a) la descripción de la naturaleza es reflejo del sentimiento y las pasiones del ser humano, b) la descripción del paisaje posee un anclaje directo con la acción que se relata, c) la naturaleza es inconmensurable ante los ojos del hombre y d) la presentación del espacio prepara al lector para los acontecimientos que se narran. Anteriormente hemos destacado que la literatura gótica del siglo XVIII determina el precedente acabado de los elementos recurrentes de la literatura del terror. La crítica específica coincide en que esta modalidad literaria posee una vida fugaz debido a que las constantes repeticiones que se hallan en estas novelas saciaron rápidamente las expectativas del público de aquellos años; y, sin embargo, dejaron un importante legado en la tradición literaria. Una de estas recurrencias es el paisaje lúgubre y

tenebroso, generalmente en tinieblas, con castillos como escenarios principales, cementerios, ambientes nocturnos y atmósferas siniestras, de violencia y de incertidumbre. Sin embargo, para Lovecraft estos escenarios no solo forman parte constitutiva de las novelas de *terror cósmico*, tal como él denomina a las que integran el canon de la literatura terrorífica, sino que es un recurso utilizado en diversos géneros y estilos con el objetivo de generar en el lector una atmósfera de ansiedad y de temor a lo desconocido: “La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado” (1999, p. 9).

A partir de estos aspectos del espacio, hemos de hallar en *Facundo* varios pasajes que, más allá del argumento que se esté relatando, las imágenes con las que Sarmiento describe o enmarca los hechos están teñidas de una atmósfera de terror:

en medio de una tarde serena y apacible una nube torva y negra se levanta sin saber de dónde, se extiende sobre el cielo, mientras se cruzan dos palabras, y de repente, el estampido del trueno anuncia la tormenta que deja frío al viajero, y reteniendo el aliento, por temor de atraerse un rayo de dos mil que caen en torno suyo? La oscuridad se sucede después a la luz: la muerte está por todas partes; (...) Masas de tinieblas que anublan el día, masas de luz lívida, temblorosa, que ilumina un instante las tinieblas, y muestra la pampa a distancias infinitas, cruzándola vivamente el rayo, en fin, símbolo del poder. Estas imágenes han sido hechas para quedarse hondamente grabadas (2009, p. 84).

Además de estas inclemencias climáticas, el viajero debía enfrentarse a una distancia inabarcable cuya travesía implicaba el enfrentamiento con la muerte por hambre o sed, las acechanzas de los salvajes nativos o las costumbres de gauchos *malos* y cuchilleros. En cuanto al espacio inabarcable, debemos tener en cuenta aquí la concepción filosófica de *lo sublime* de pensadores como Kant o Burke, quienes relacionan este aspecto con una sensación de terror de quienes se enfrentan a un objeto (material o psicológico) de dimensiones extraordinarias. En palabras de Jameson (1991), quien resume las consideraciones de aquellos dos pensadores, *lo sublime* es una experiencia que “bordea el terror; era el atisbo, cercado de asombro, estupor y horror, de aquello que resultaba tan enorme como para poder aplastar totalmente la vida humana” (p. 58). Es por ello que mostrar lo sublime, lo inabarcable de las distancias pampeanas fue para Sarmiento un recurso de especial importancia.

#### **1.4. Las imágenes sanguinarias, de muerte y de torturas**

Lovecraft advierte sobre la insuficiencia de las descripciones estereotipadas de terror si no son acompañadas de una atmósfera adecuada o de una estética tenebrosa que le dé un marco o un tono de incertidumbre frente a lo desconocido o lo sublime. Fantasmas, ruidos de cadenas, hilos de sangre, aullidos, etcétera, no son suficientes para crear terror en el lector si la pluma del autor no somete sus descripciones a una cuidadosa intención de provocar la inquietud y el desasosiego. Es por ello que agregamos aquí este apartado con ciertas reticencias, ya que las imágenes sanguinarias, de muerte y de tortura no siempre aparecen en la obra con la intención de generar temor. Sin embargo, cuando Sarmiento relata algunos de estos sucesos, suele manifestarse una estética romántica oscura en la descripción.

Tal como se percibe en el cuadro grotesco de *El matadero*, de Esteban Echeverría - cuando pinta esa tan famosa escena de matanzas, insultos, disputas por las vísceras, barro y sangre durante el carneo de las reses- hallamos en el *Facundo* la misma intención que apunta a generar rechazo en los lectores. Pero la diferencia estética reside en que los recursos de Sarmiento descartan el mínimo tono jocoso. El cuadro de Echeverría es netamente grotesco porque la escena de imágenes repugnantes se lleva a cabo dentro de un marco de algarabía, burlas y alegría por el carneo de animales. Ni siquiera el ritmo se detiene con el degüello del niño. Todo es fiesta; incluso la tortura del unitario se lleva a cabo en una ronda alegre y burlona. En cambio, las escenas de Sarmiento no poseen el mínimo registro de humor o de alegría; el ambiente está preparado para las escenas trágicas y sanguinarias. Los verdugos o asesinos no son burlescos, sino que mantienen la gravedad mientras se ejecuta a la víctima:

En Tucumán supo que un vecino, contraviniendo la orden, mataba reses en su casa (...) Va él en persona, da recios golpes a la puerta de la casa, que permanecía cerrada, y que, atónitos los de adentro, no aciertan a abrir. Una patada del ilustre general la echa abajo, y expone a su vida esta escena: una res muerta que desollaba el dueño de la casa, que a su vez cae también muerto ¡a la vista terrífica del general ofendido! (2009, p. 167).

## **2- Terror o civilización (la amenaza del terror real)**

Para completar la intención de terror es necesario acercar la amenaza a la población mediante posibles peligros venideros y no ficticios. Las imágenes de terror plasmadas por Sarmiento son la forma (en sentido estético) que previene sobre los males de una república incivilizada (fondo). Por un lado, tenemos las denuncias del autor respecto

a la política federal, a la desorganización social nacional y a los métodos del gobierno de Rosas; por otro, la sugerencia de un plan político para la consolidación de la República. Sarmiento no solo muestra lo que sucede -o lo que él cree que sucede- en una Argentina dominada en gran parte por los federales, sino también lo que podría sucederle a cualquier república que no se oponga a los preceptos de sus enemigos políticos. Esto se demuestra con el *lector ideal* en el que está pensando al momento de escribir: dadas las circunstancias de su exilio en Chile, sabemos que los destinatarios directos son los chilenos; luego, los argentinos que se encuentran luchando dentro del territorio y los exiliados en otros países, como así también el resto del mundo adonde podría llegar la publicación de su texto. Por eso, Sarmiento hace circular rápido el libro y lo hace traducir pronto. Así, el autor no pierde de vista a los múltiples lectores:

Desde Chile, nosotros nada podemos dar a los que perseveran en la lucha bajo todos los rigores (...) ¡Nada!, excepto ideas, excepto consuelos, excepto estímulos, arma ninguna nos es dado llevar a los combatientes si no es la que la prensa libre de Chile suministra a todos los hombres libres (...) he aquí cómo la prensa de Francia, Inglaterra, Brasil, Montevideo, Chile, Corrientes va a turbar tu sueño en medio del silencio sepulcral de tus víctimas (2009, p. 41).

Al dirigirse, entonces, a un grupo social amplio que él desea ganarse como aliado en oposición a Rosas, Sarmiento utiliza el terror para demostrar los rasgos de una política que se podría afianzar y expandir si no es atacada a la brevedad.

Son innumerables los casos de la historia reciente que nos muestran las “guerras preventivas” ante una amenaza real o inventada. La mayoría de los gobiernos que intentan justificar acciones políticas y militares determinadas, y que el pueblo las acompañe, recurre al terror como método persuasivo: si no se desarrolla tal o cual plan político, entonces “la barbarie”, la debacle económica, el terrorismo, la amenaza extranjera, o cualquier tipo de ataque a la libertad de los hombres someterá a la población. Y este recurso, en nuestros días, no solo es esgrimido por las voces políticas, sino también (e incluso con mayor tenacidad) por el periodismo. De la misma manera, Sarmiento utiliza el alcance de la prensa para provocar terror.

Si nos referimos al temor como método de gobierno no podemos soslayar las ideas de Thomas Hobbes (1588-1679). Para este filósofo, un Estado (o un soberano) mantiene su poder mediante el convencimiento o la fuerza; y uno de los recursos es

el temor que se establece en un pacto tácito y dialéctico entre el soberano y los súbditos.

Siendo el *Facundo* un texto elocuente cuyo objetivo es convencer al público de los perjuicios de un gobierno federal y los beneficios de un ideal liberal, podemos determinar que una de las búsquedas principales de esta obra es disponer de la adhesión de ese público lector y que uno de los métodos persuasivos es infundir terror en la masa lectora. En varias oportunidades se hace referencia a las formas en que una República puede ser corrompida si no se cuidan los valores fundamentales de la vida civilizada en el plano cultural y político. Y, nuevamente, la atmósfera de terror o violencia acompaña las sentencias de Sarmiento:

A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su chicote de fierro y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; (...) El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado (2009, p. 64).

No es extraño que para aumentar el terror se señalen atrocidades contra los más débiles de una sociedad. Justamente, el temor al peligro del terrorismo es que la violencia recae sobre una población desprevenida. De esa manera, la indignación aumenta en los lectores. Por eso, el *Facundo* Quiroga que describe Sarmiento es:

el terrorista que a la entrada de una ciudad fusila a uno y azota a otro, pero con economía, muchas veces con discernimiento. El fusilado es un ciego, un parálítico o un sacristán; cuando más, el infeliz azotado es un ciudadano ilustre, un joven de las primeras familias. Sus brutalidades con las señoras vienen de que no tiene conciencia de las delicadas atenciones que la debilidad merece; las humillaciones afrentosas impuestas a los ciudadanos provienen de que es campesino grosero, y gusta por ello de maltratar y herir en el amor propio y el decoro a aquellos que sabe que lo desprecian (2009, p. 260).

## **Conclusión**

La elocuencia es el arte que permite desplegar todas las herramientas posibles y lógicas para convencer al auditorio. Las estrategias para persuadir no excluyen de ninguna manera, los recursos de la imaginación (estéticos y poéticos), tal como lo afirma Vicente Fidel López. Es por ello que hallamos en el *Facundo* ciertos aspectos que, sin ser un reflejo fiel de la tradición literaria del terror, remiten a motivos



recurrentes de esta y, sobre todo, a la creación de una atmósfera que impacte en el lector de la obra.

Sumado a la atmósfera en tanto espacio literario, hemos destacado otros aspectos que apuntalan una estética terrorífica, tales como la creación de un monstruo con características animales y violentas, la presentación de escenas sanguinarias, la necesaria evocación a un fantasma y la amenaza de lo más oscuro de la incivildad en la población argentina. Todo ello acompañado de la estética cuidada de Domingo Faustino Sarmiento para generar, mediante vastos recursos poéticos, el terror hacia la política de Juan Manuel de Rosas.

## **Bibliografía**

Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Publicación independiente. Recuperado de <http://www.epubgratis.net>.

Echeverría, E. (1837). *Rimas*. Imprenta Argentina.

Hobbes, T. (2005). *Leviatán: O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (5.ª ed.). Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Jamenson, F. (1991). El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío. (Trad. Esther Pérez y otros). En *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi.

López, V. F. (1845). *Curso de Bellas Letras*. Imprenta del Siglo.

Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Recuperado de <http://www.elaleph.com>

Molina, H. (2011). El género del *Facundo* a la luz de las retóricas decimonónicas. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-del-facundo-a-la-luz-de-las-retoricas-decimononicas/html/>

Natason, J. (2016). El miedo como recurso de la política. *Le Monde Diplomatique* (206). Recuperado de <https://www.eldiplo.org/207-el-mundo-segun-macri/el-miedo-como-recurso-de-la-politica/>

Sarmiento, D. F. (1850). *Recuerdos de provincia*. Recuperado de [file:///D:/Nueva%20carpeta/fer/Argentina%20I%20Adscripci%C3%B3n/Recuerdos de provincia.pdf](file:///D:/Nueva%20carpeta/fer/Argentina%20I%20Adscripci%C3%B3n/Recuerdos%20de%20provincia.pdf)

----- (2009). *Facundo o Civilización y Barbarie*. EDUVIM.

## **Escribir la niebla: enfermedad y muerte en la obra de Ana Teresa Fabani**

Cecilia Corona Martínez

UNC-UADER

[ceciliacoronamartinez@hotmail.com](mailto:ceciliacoronamartinez@hotmail.com)

Palabras clave: Fabani, literatura entrerriana, enfermedad, muerte

Key words: Fabani, Entre Rios literature, disease, death

### **Resumen**

Ana Teresa Fabani (1922-1949) fue una escritora entrerriana que, a pesar de su muy temprana muerte, llegó a ocupar un lugar en el horizonte cultural de la Buenos Aires de la década del cuarenta, tal como se evidencia en poemas que le dedicaran importantes escritores del momento.

Su obra se reduce a un libro de poemas *-Nada tiene nombre-* y una novela póstuma *-Mi hogar de niebla-*. El primero fue reeditado con el agregado de varios poemas, en el cincuentenario de su muerte, por la Editorial de Entre Ríos en 1999, y la segunda, por Eduner, en 2017.

Ambos textos, más allá de su indudable pertenencia al neorromanticismo de la generación argentina del cuarenta; están recorridos por una impronta que supera la melancolía propia de dicho grupo. Fabani fue afectada, desde su adolescencia, por la tuberculosis.

La enfermedad se convierte no solo en el marco que permite leer y comprender su escritura, sino que adquiere una entidad propia. La mujer/ la escritora está atravesada por la dolencia, que aparece nominada como "niebla".

En la novela, quien escribe mientras lucha por sobrevivir es cada vez menos Ana Teresa para convertirse solo en un ser humano enfermo, que sabe que la muerte es su destino más o menos próximo. Es notable el recorrido que, en el relato de su larga internación, va siguiendo el "yo" que escribe y que progresivamente desaparece como ser individual para transformarse en testigo y protagonista de los avances de la tuberculosis en el cuerpo y el espíritu de quien la padece.

### **Abstract**

Ana Teresa Fabani (1922-1949) was a writer from Entre Ríos who, despite her very premature death, came to occupy a place on the cultural horizon of Buenos Aires in the 1940s, as evidenced in poems dedicated to her. important writers of the day.

His work is reduced to a book of poems - Nothing has a name -and a posthumous novel- My home of fog. The first was reissued with the addition of several poems, on the fiftieth anniversary of his death, by Editorial de Entre Ríos in 1999, and the second, by Eduner, in 2017.

Both texts, beyond their undoubted belonging to the neo-romanticism of the Argentine generation of the forties; they are traversed by an imprint that exceeds the melancholy typical of said group. Fabani was affected, since her adolescence, by tuberculosis.

The disease becomes not only the framework that allows reading and understanding his writing, but also acquires its own entity. The woman/writer is going through the ailment, which appears named as "fog".

In the novel, the person who writes while struggling to survive is less and less Ana Teresa to become only a sick human being, who knows that death is her more or less imminent destination. It is notable the journey that, in the story of his long hospitalization, the "I" who writes and who progressively disappears as an individual being to become a witness and protagonist of the advances of tuberculosis in the body and spirit of those who suffer it.

Ana Teresa Fabani (1922-1949) fue una escritora entrerriana que, a pesar de su muy temprana muerte, ocupó un lugar en el horizonte cultural de la Buenos Aires de fines de la década del cuarenta, tal como se evidencia en semblanzas, reseñas y retratos que le dedicaran importantes escritores del momento, entre los que destacamos a Raúl González Tuñón, Ulyses Petit de Murat y José Portogalo<sup>1</sup>.

Su obra se reduce a un libro de poesía *-Nada tiene nombre* (1949)- y una novela póstuma *-Mi hogar de niebla* (1950)-. El primero fue reeditado con el agregado de varios poemas, en el cincuentenario de su muerte, por la Editorial de Entre Ríos en 1999; y la segunda, por Eduner, en 2017.

Ambos textos, más allá de su indudable pertenencia al neorromanticismo de la generación argentina del cuarenta; están recorridos por una impronta que supera la melancolía propia de dicho grupo. Fabani fue afectada, desde su adolescencia, por la tuberculosis.

La enfermedad se convierte no solo en el marco que permite leer y comprender su escritura, sino que adquiere una entidad propia. La mujer/ la escritora está atravesada por la dolencia, que en la novela aparece nominada como "niebla" y como "sombra" en algún poema.

En *Mi hogar de niebla*, quien escribe mientras lucha por sobrevivir es cada vez menos Ana Teresa para convertirse solo en un ser humano enfermo, que sabe que la muerte es su destino más o menos próximo. Es notable el recorrido que, en el relato de su larga internación, va siguiendo el "yo" que escribe y que progresivamente desaparece como ser individual para transformarse en testigo y protagonista de los avances de la enfermedad en el cuerpo y el espíritu de quien la padece.

## **Lugar, tiempo y acontecimientos**

---

<sup>1</sup> Su coterráneo, Juan L. Ortiz, escribió después de su muerte: "Y estarás ya, frágil niña, de vuelta en estas ramas que te mecen, /serena ya, de aire, sobre nuestra tristeza/ y nuestra inquietud vaga de ser dignos de ti" (Juan L. Ortiz, "A Teresita Fabani") (2017, p. 10).

La novela relata, a partir de la voz de una narradora-protagonista, la experiencia de su vida en un sanatorio para enfermos de tuberculosis, ubicado en la provincia de Córdoba. El título mismo anticipa lo que, morosamente, se desarrolla a lo largo del texto: por un lado, el proceso por el cual un lugar extraño y hostil llega a convertirse en un “hogar”; y por el otro, la palabra “niebla”, que irá cargándose de significado durante la estadía y el relato de dicha etapa de su vida.

La narración se inicia con la llegada y las primeras impresiones del lugar, el cual resulta frío, impersonal, una suerte de no-hogar, comparable con una cárcel (p. 26) o un asilo (p. 58). Se trata de un espacio cerrado, donde las personas son “guardadas” (p. 26), y se las conoce por el número de su habitación, no por el nombre. Casi al final del texto, la partida es percibida como un camino hacia la libertad y la vida (p. 218).

Todo sucede en el sanatorio, que nunca se nombra como tal: la habitación, las galerías, el parque, la capilla, la gruta. Solo el último capítulo transcurre en Buenos Aires.

Precisamente por desarrollarse en una institución sanitaria, la característica sobresaliente es que la trama se desenvuelve a través de sucesos que en otro tipo de narración podrían considerarse de escasa relevancia, casi intrascendentes: una conversación, un encuentro breve, una sensación. Son sutiles, fugaces, apenas perceptibles.

La protagonista permanece internada un número indefinido de años, y los sucesos de ese periodo se relatan sin menciones precisas que permitan situarlos en días o meses concretos. Esta indeterminación temporal contribuye a crear el ambiente de irrealidad, o de realidad “otra” que caracteriza al texto. El lugar posee un “tempo” propio, con ritmos diferentes de los del afuera: “¡tiempo de soledad que hacía enorme un simple gesto!” (p. 136).

Los acontecimientos que se presentan no solo atañen a la narradora, sino también a sus compañeras de reclusión: las otras enfermas, las monjas que las cuidan, y algunos pocos hombres, entre enfermos, acompañantes y médicos.

Lentamente desfilan las historias de las internas: Martita, niña que ingresa con trece años y no logra sobrevivir; Sofía, imposibilitada de levantarse de la cama, con quien conversa a través de la ventana; Ana María y una dolorosa historia de amor y desamor; Elsa y Carlos, una pareja con encuentros y desencuentros; Soledad, que abandona el sanatorio pues aparentemente está sana, pero finalmente muere en Buenos Aires; o Luisa, quien efectivamente se cura, pero no logra reinsertarse en la

vida cotidiana y pone fin a su vida: “Molesto, amiga. ¿Entiendes...? A pesar de los esfuerzos que hacen porque no los moleste nunca. No pueden ayudarme” (p. 212).

El caso de Rosa María resulta interesante, pues su historia permite vislumbrar un temor personal de la protagonista: se trata de una joven que escribe poesía, y le pide a su amiga que en el momento final, preserve sus poemas. Ella así lo promete, pero la interna muere de noche y la narradora no puede cumplir con su palabra, por lo que la obra es destruida: “Murió dos veces Rosa María. La vez que murió en su lecho y la vez que murió en el fuego” (p. 200). Probablemente la narradora transparenta así su angustia.

Se mencionan también las “hermanas”, religiosas cuidadoras. Una de ellas, la Hermana María Luisa, se enamora de un enfermo, de quien la alejan cuando él está agonizando. Finalmente se convierte en enfermera, abandonando el estado religioso. Este suceso, que pudo ser considerado un escándalo en esa época, es mirado con afecto y comprensión. No caben, en situaciones límite, reparos morales que sí pueden ser determinantes en la sociedad ajena a la pequeña comunidad de la institución:

Hubiera querido gritar. Y que mi voz llegara hasta el lugar en que ella se encontraba. (...) Yo, a ti, Hermana María Luisa, mujer por Caridad y porque amaste, te comprendo. Y me angustio de tu angustia. Y adhiero a tu cadena de tu dolor el mío (p. 165).

La vida cotidiana transcurre sin grandes variantes, donde no faltan los recreos para el espíritu, como el goce de la música, originado en las interpretaciones que un violinista prodiga a su esposa, otra residente. Se disfruta de obras de Massenet, Debussy, Schubert, Bach, Chopin (p. 113).

En otra ocasión, un académico de fuste accede a dictar una conferencia sobre literatura, que es aprovechada por las internas. Se valora de estos eventos la posibilidad de olvido de la situación en que se encuentran.

Hablaba sobre los poetas ingleses.

Y su voz, suave, (...) nos condujo desde nuestra región a la suya.

Subrepticamente. (p. 178)

Incluso en un lugar tan reducido, la protagonista experimenta un sentimiento nuevo: se enamora de su joven médico, y él de ella. Cuando ambos revelan lo que los une, relata:

Estaba aturdida.

Mi corazón latía y su sonar me ensordecía.

Y sus besos.

Y sus palabras.

Y todo lo que pasaba. Allí, en la tarde, lejos del tiempo (p. 189)

Luego de un tiempo (impreciso, como ya se señalara), ese amor va diluyéndose en su corazón. No se relata la ruptura o la reacción del enamorado. La desolación de la enfermedad es tan intensa y profunda, que nada puede rescatarla y ni siquiera distraerla. Lejos de la idealización romántica, en la novela, el amor llega pero pasa y no salva: “Y este amor, pálido y mudo, se quedó sobre el marco de la ventana como una enredadera amarillenta, seca, que no tiene ni un nido” (p. 204).

Este episodio, de escasa trascendencia en el relato; se aleja de tantos amores trágicos, segados por la tuberculosis, que las diversas artes habían presentado: desde *La dama de las camelias* (1848, Alejandro Dumas) y la ópera correspondiente (*La traviata*, 1853, Giuseppe Verdi), pasando por *María*, de Jorge Isaacs (1867), por nombrar obras populares del siglo XIX; el romanticismo se prodiga en ejemplos similares. De manera totalmente opuesta, en el texto ni siquiera el amor correspondido produce cambios esenciales en la vida de la protagonista.

Casi al final, la narradora decide partir. No se aclara si está curada, solo que el cansancio de la internación la abruma. Sin embargo, su estancia en la ciudad tampoco la hace feliz; percibe que allí también continúa “por la imprecisa soledad brumosa” (p. 227).

### **Enfermedad y niebla**

No solo la novela, escrita en primera persona y de carácter autobiográfico, remite a la enfermedad que Fabani padeció desde adolescente; también la encontramos en los poemas de *Nada tiene nombre*.

Como ya señalamos, la tuberculosis está muy presente en numerosas obras de la literatura occidental. No falta tampoco en la literatura argentina; por mencionar solo algunos escritores que la trataron, es destacable en la poesía de Evaristo Carriego (*Misas herejes*, 1908) o la prosa de Roberto Arlt (“Ester Primavera”, 1928), así como en la visión medicalizada de Marcelo Peyret (*Alta Gracia*, 1922).

Ana Teresa Fabani hace de la enfermedad el eje de su breve producción literaria y se aleja del culto romántico de la tuberculosis, que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX, como lo señala Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas* (1980).

*Nada tiene nombre* se publicó cuando la autora vivía; el primer poema anticipa el tono y las características de todo el volumen: “Perdida en esta sombra estoy ahora/.../soy de esta soledad que en mí ha nacido” (p. 13).

El poemario inscribe a María Teresa Fabani en la denominada “Generación del 40”, conocida como “neorromántica”. Según su principal estudioso, César Fernández Moreno, se trata de una poesía “saturada de pesimismo” (1967, p. 226). Dentro de sus integrantes, señala a Ana María Chouhy Aguirre como representante de “la poesía del morir” (p. 235)<sup>2</sup>.

En el libro, la muerte, la soledad, el dolor, son constantes; el poema final asevera: “porque ahora/ adentro ya de mí la muerte llora” (p. 51).

En la novela, editada póstumamente, se afinan las metáforas. Si bien se trata de un texto narrativo, predominan en él las frases muy cortas, parecidas a versos. La brevedad puede asimilarse a la respiración agitada y dificultosa de un enfermo a quien le falta el aire.

“La tuberculosis es una enfermedad del tiempo; acelera la vida, la pone de relieve, la espiritualiza”, asevera Susan Sontag (1980, p. 23). La reflexión sobre el tiempo se reitera en el poemario: “Todo pasa. La risa, la mirada,/ la última vez, y acaso todo eso/ que se piensa y se sueña...” (1949, p. 17).

La percepción del tiempo constituye una suerte de obsesión en el relato, o por lo menos, una constante preocupación: “comenzó el tiempo a atormentarme con su lentitud” (p. 49). La inmovilidad, la quietud, el silencio son propios del “hogar de niebla” donde transcurren varios años de la vida de la narradora.

El concepto “niebla” adquiere múltiples connotaciones en la novela. En un principio, se refiere a las condiciones climáticas del momento de arribo al sanatorio:

La niebla estaba.

El inmenso gris de la niebla.

Dentro de los senderos, de los paisajes, de todos los horizontes. (p. 25)

Sin embargo, pronto va adquiriendo una importancia que supera la simple definición denube muy baja, que dificulta la visión según la concentración de las gotas que la forman” (RAE). Desde las primeras metáforas que la describen como “masa de tules”

---

<sup>2</sup> Angelina Uzín Olleros señala: “Cabe destacar que Ana Teresa Fabani junto con Ana María Chouhy Aguirre y María Adela Agudo poeta esencial de Santiago del Estero conforman una trilogía dramática en cuanto a desaparición prematura dentro de la poesía del cuarenta, reconocida por su vertiente neorromántica y su herencia elegíaca.”

y “algodones flotando” (p. 25), todavía relacionadas con el paisaje de la montaña; el sema “niebla” pasa a designar sentimientos y situaciones complejos y, por lo tanto, de difícil denominación.

En consecuencia, puede presentarse como un velo que impide no solo la visión sino la interacción entre las personas (se interpone entre el “yo” y la amistad, entre el “yo” y el amor); es un vidrio empañado, que todo lo difumina. Sin embargo, adquiere una consistencia imposible de negar, tanta que tiene dos costados: “De este lado de la niebla, o del otro lado, el luminoso” (p. 57). Es una “cortina” que divide el “mundo de allá” con un acá, donde “estábamos nosotros” (p. 61)<sup>3</sup>.

En ocasiones, parece designar a la misma enfermedad, puesto que: “Caía algodogada. Parecía que esa misma nube que me envolvía, me sostuviera” (p. 145).

Pero, además de la tuberculosis, también puede referirse a la muerte misma: el camión mortuario lleva a los que perecen a “la otra niebla”, “desde una muerte hacia otra muerte” (p. 69).

### **La muerte y la niebla**

Selva Almada considera que *Mi hogar de niebla* es una “novela autobiográfica gótica”, que “flota (...) en un aire fantasmagórico, por momentos febril y delirante”. La presencia de la muerte se advierte en todo el desarrollo del relato, se la nombra, se la insinúa, se la percibe. Puesto que la tuberculosis era una enfermedad con pocas posibilidades de cura, muchos de los afectados mueren, en el sanatorio o fuera de él. Si bien el relato se detiene más bien en los detalles de la internación, inevitablemente va avanzando sobre el tema. La protagonista parece desarrollar la imagen rilkeana de la “muerte propia” (“Señor, da a cada uno su muerte propia,/ el morir que de aquella vida brota,/ en donde él tuvo amor, sentido y pena” [Rilke, 1976, p. 55]).

La muerte va haciéndose presente de manera progresiva, desde los primeros momentos de la internación y a medida que pasa el tiempo: “Y en verdad me sentía en el molde de una muerte” (p. 98).

La niebla se identifica con la no-vida -característica de la institución-, que va instalándose en el cuerpo de la narradora: “La bruma había comenzado a penetrar en mí” (p. 157). Hablamos de “no-vida” porque se describe como un estado intermedio: “Pensé entonces que era porque no había terminado de morirme.

---

<sup>3</sup> Guillermo Mondejar, editor y presentador de la edición de 2017, asevera: “La potencia de la niebla como metáfora está menos en lo lúgubre que en su capacidad de definir un límite” (p. 12).



Y estaba entre dos mundos” (p. 157).

La niebla y su sinónimo bruma designan la enfermedad, la muerte, o la condición de enferma terminal. Simbólicamente, la niebla es lo indeterminado, la fusión del aire y el agua, el oscurecimiento que diluye límites (Cirlot, 1978, p. 324). Asimismo, se construye como una suerte de acompañante de la muerte, con la función que tradicionalmente se le atribuyó a la lechuza o la hoz/ la guadaña.

Es proteica en el texto de Fabani, pues se liga indisolublemente al lugar de reclusión (hogar de niebla). Entonces alude (simultánea o sucesivamente) a la enfermedad, la soledad, el dolor físico y espiritual, la situación indeterminada de los internados en el centro de recuperación - situados en un lugar indefinido entre vida y muerte- hasta constituir una anticipación de la muerte, o su misma representación.

Muerte que avanza en tanto se prolonga el tiempo de internación:

La muerte, aquella presentida, dentro de la que yo me despertaba en las sombras, ya no estaba sobre mi lecho conteniendo mi cuerpo. Ahora, desde entonces, ya era conocida. Era mi misma imagen, pero en niebla (...) (p. 159).

(...) detrás de mí, constante, a mi sombra, a mi partida muerte que miraba cada sueño, cada dicha, cada profecía, con una triste mueca de derrota (p. 191).

(...) esa muerte velando sobre nuestras cabeceras, suave y lentamente. (...) Y la niebla entregándome su suave camino (...) (p. 201).

Sigue a la protagonista hasta cuando se instala en Buenos Aires, a kilómetros del sanatorio:

Y he aquí también a la bruma. (...) Persiguiéndome. (...) La encontraba aquí otra vez (p. 224).

(...) volví a sentir aquella lejana sensación de haberme muerto.

De estar muerta ya. (...)

Casi suspendida en un límite (p. 227)

En el mismo cierre del relato, se ratifica la condición ambigua no solo de la “niebla”, sino de la misma situación de la narradora: viva pero casi muerta, en una espera del final, en un existir precario, en un borde impreciso.

### **A modo de conclusión**

La narradora se sabe habitante de la “mediana muerte” (p. 127), como es percibida la enfermedad terminal: “Nos vamos muriendo todos los días. Ya lo sé. Hasta llegar a la gran muerte.

Que es una pequeña muerte más que colma la suma” (p. 158).

En síntesis, toda la novela es el relato moroso, casi estancado, del devenir de la tuberculosis en el cuerpo de la enferma: sus estados de ánimo, su visión de las personas y los acontecimientos que la rodean, sus sentimientos; todo adquiere características propias en tanto pasan por el tamiz de la enfermedad. Casi imperceptiblemente, lo que en el “afuera” es importante, se transforma en ajeno y extraño; del mismo modo que lo cotidiano adquiere una relevancia insospechada para quien no está “adentro”.

Enferma y enfermedad van identificándose; pues la niebla que primero la circunda, progresivamente va introduciéndose en la narradora, hasta ser una con ella; en un proceso irreversible, hasta el momento en que la protagonista se “deje caer” (p. 227). Ana Teresa Fabani relata de este modo su devenir hacia la muerte, ocurrida antes de dar a conocer la novela, que no llegó a corregir. Su narración autobiográfica posee no solo la fuerza del testimonio sino también la desolación de quien ha encontrado la “muerte propia”.

## **Bibliografía**

Almada, S. (2021). *Niebla*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/cultura/niebla.phtml>

Cirlot, J. E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Fabani, A. T. (1949). *Nada tiene nombre*. Buenos Aires: Botella al mar.

----- (2017). *Mi hogar de niebla*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER.

Fernández Moreno, C. (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.

Rilke, R. M. (1976). *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.

Sontag, S. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.

Uzín Olleros, A. (s.f.). *Ana Teresa Fabani, artesana verbal de fugacidad profunda*. Recuperado de <https://www.eldiario.com.ar/163750-ana-teresa-fabani-artesana-verbal-de-fugacidad-profunda/>

## ***La débil mental* de Ariana Harwicz: Escritura de un cuerpo codificado**

Macarena González Stempel

Universidad Nacional de Misiones

[gsmacarena28@gmail.com](mailto:gsmacarena28@gmail.com)

Palabras clave: cuerpos, fragmentación, territorio, frontera

Key words: body, fragmentation, territory, boundary

### **Resumen**

El presente trabajo pretende abordar la interrelación entre cuerpo y discurso en la obra *La débil mental* (2017) escrita por la argentina Ariana Harwicz. A su vez, revisaremos el vínculo que se establece con el mundo doméstico, universo de reflexión y preocupación que compete a los personajes.

El modo en que se constituye la identidad de la madre y la hija, personajes sin nombres propios, nos permite asumir que existen, en primera instancia, rasgos simbióticos que se manifiestan en el lenguaje utilizado por ambas de forma más o menos explícita. Los procedimientos discursivos de la corriente de la conciencia y sus características, con referentes como James Joyce, Virginia Woolf o William Faulkner, parecen encontrar lugar dentro de la narrativa de Harwicz a través del uso de recursos que favorecen la utilización de los sentidos y la reflexión.

Los niveles de abstracción, de fragmentación de los cuerpos para intensificar los encuentros sexuales o la misma necesidad de vida que se expone en tramos de la novela se entrelazan con la existencia del Otro, figura masculina, tan deseada como destructiva, que aviva el apetito, el miedo y que subraya la ausencia o la falta en el dúo.

Sumado a esto, hipotetizamos que la construcción del contexto, de las opiniones y conflictos, se enredan con recuerdos que aluden a la configuración de una idea de maternidad a la vez que demuestran la dificultad que conlleva la identificación de los límites entre individuos. El hogar, la cueva, en la que ambas se refugian suele estar intervenida por un afuera que pone en peligro el orden establecido entre roles y cuerpos.

La concentración de formas de nombrar esa casa incide directamente en la corporeidad de sus habitantes, el diálogo genera un vocabulario extremo, codificado y único que parece ser impenetrable por elementos externos.

### **Abstract**

The following lecture aims to examine the correlation between body and speech displayed in *La Débil Mental* (2017) a book written by the Argentine author Ariana Harwicz. The focus is also on the link between the household environment and the universe of worries and concerns in each character's life. How mother and daughter identities are built, both of them nameless characters, allow the assumption that there are symbiotic features expressed in their speeches in a more or less explicit way. Stream of consciousness narrative strategies and characteristics, with James Joyce, Virginia Woolf or William Faulkner as some of the most representative in the genre, find a place in Harwicz's writing through resources that encourage the reflection and the use of the senses.

Abstraction levels, fragmentation of the bodies to intensify sexual encounters, or the drive of life itself portrayed in certain moments of the book, are aspects intertwined with the existence of an Other, the male figure, so desired but destructive, increasing in the women the lust and the fear and, at the same time, emphasizing the lack or absence of them.

Besides all that, we consider that the creation of context, opinions and conflicts entangled with memories of a particular construction of motherhood, prove the difficulties to identify boundaries among individuals. The home, *the cave* where they both find shelter, faces threats from outside which endanger the predetermined order of roles and bodies.

The wide range of names used to name the house, directly affects the inhabitants body's perception. Dialogues produce extreme, codified and unique vocabulary, impenetrable by foreign elements.

En este trabajo buscaremos detenernos en el análisis de la obra *La débil mental* de la autora argentina Ariana Harwicz. Esta novela fue publicada inicialmente en el país por la editorial independiente Mardulce, actualmente también puede encontrarse alojada dentro de la llamada "Trilogía de la pasión", un tomo presentado por Anagrama que reúne *Matate, amor* (2012); *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015).

Estas tres novelas comparten puntos en común: el trabajo con los elementos característicos del *fluir* de la conciencia, tópicos como la maternidad, la sexualidad, el deseo y la muerte y una vinculación directa con el espacio campestre en el que los personajes se desarrollan.

Ahora bien, en *La débil mental* la hija parece guiar este relato dividido en tres secciones, ella representa el fruto de la relación con un hombre ausente, quien es rememorado como una figura cubierta de suciedad y olores, rubio alto recordado por las sensaciones que alteraban los sentidos de la madre y no por las acciones o responsabilidades paternas como tales.

Si bien gramaticalmente el uso de la primera persona del singular y sus pronombres posesivos son utilizados principalmente por la primogénita, el discurso materno irrumpe constantemente siendo una presencia invasiva, abrasiva y, por momentos, asfixiante que se nutre de elementos tradicionales del *fluir* de la conciencia para explotar y eliminar los márgenes entre ellas. Un ejemplo de esto lo encontramos en el tercer apartado cuando la hija regresa de una fugaz escapada y debe acudir al médico, la explicación sintomatológica le es arrebatada de raíz:

La sala de espera es calurosa, los nenes comen caramelos de pera y tienen asma, ella se abanica con la mano. Ella siempre explica mis síntomas, los suyos, el

médico ordena, yo abro la boca. Las dos tomando un chocolate caliente a la salida o en la calesita, para festejar (Harwicz, 2017, p. 67).

La autora, creemos, utiliza el monólogo interior con inteligencia, tal como menciona Humphrey éste se carga de intensidad dramática y permite demostrar la complejidad de la mente humana (Cfr. Humphrey, 1969, p. 30). La inclinación por esta técnica evidencia el estallido provocado por la yuxtaposición de sentimientos y opiniones contrapuestas que conviven en la psiquis.

Los signos de puntuación son los recursos tipográficos más utilizados y suelen indicar cambios de tiempo, espacio y personajes, generando frases cortas y entradas breves y tajantes que comienzan siempre con mayúsculas y, que en ciertos momentos, se conectan temáticamente. Un ejemplo de ello lo hallamos en las páginas 14 y 16, al inicio de la primera leemos “WHISKY CON MAMÁ desde el azul eléctrico hasta la madrugada y ahora, lejos de la casa, tengo las manos cubiertas de excremento” (2017, p. 14), y en la segunda continúa: “NUNCA MÁS WHISKY, digo. Nunca más whisky, dice” (2017, p. 16).

Como nudos de una madeja, los conflictos son expuestos de manera concisa y violenta, los traumas se anidan en la niñez y crecen hasta constituir parte del funcionamiento de una mujer treintañera que comparte la juventud con una progenitora que la necesita para existir. Se describe a sí misma diciendo: “Soy una virgen que vive con su madre en una caravana y en invierno se frotan como dos cetáceos” (2017, p. 82).

Aunque aquí hace mención de cierta virginidad, el libro está plagado de eventos sexuales. Desde niña observó los encuentros de mamá con diferentes parejas, ha sido abandonada dentro de automóviles bajo el sol del verano, paseado de la mano de desconocidos en búsqueda de su tutora y vivenciado situaciones en las que la violencia física y psicológica moldearon su subjetividad y forma de relacionarse con los demás:

Mamá feliz cuando mi espalda es atravesada por un elástico sujetador y ya hablo sucio. Mamá sonriente el día en que un hombre me siguió por el bosque, y me dijo, no tengas miedo. El día que un hombre me siguió por la escalera caracol prometiéndome una foto de cuando era bebé. Satisfecha cuando empecé a dibujar erecciones en las mesas del colegio. (2017, p. 29).

Durante una época eran tres, la abuela formó parte del círculo hasta el momento de su muerte, a mitad del relato revela “decidimos enterrarla y que se achique el clan” (2017, p. 63). Esto dio paso al afianzamiento del vínculo simbiótico, tal para cual, indivisibles, compartiendo genealogía, ropa, alimentos, sensaciones, espacios, discurso y cuerpo.

La libre asociación de ideas habilita el salto temporal aunque las etapas estén saturadas de objetos, roles e interpretaciones de las exigencias maternas que la menor se ve en la obligación de cumplir. La necesidad de diversión, de cubrir la ausencia del padre las lleva a compartir viajes impulsivos por playas, a acampar y escalar montañas aventurándose en la naturaleza, más tarde se convierte en la fuente principal de ingreso de dinero, su desempeño laboral es fundamental para el mantenimiento del orden y las finanzas del hogar resultando debilitado por la energía que desvía para satisfacer su deseo sexual y romántico.

Al recibir una advertencia por parte de sus superiores, la madre toma las riendas de la situación y considera necesario entrometerse:

Estacionamos en el parking vacío al lado de la pila de carritos de metal donde me lleva de paseo y me usa de mascota. Me da la mano pero se la suelta. Está nerviosa, me acompaña a mi examen de danza acrobática y sabe que me voy a caer haciendo la triple mortal sobre la viga. Cierra los ojos cuando caigo. Está bien, ya está y avanzo unos pasos pero da dos zancadas detrás. Entro con vos, me echo la culpa de todo, que importa (2017, p. 45).

Los nombres propios, como se ha visto, son innecesarios en la trama discursiva. ¿Para qué detenerse en nombrar a alguien si lo que importa es su rol dentro de la intrincada enredadera vincular? La configuración subjetiva está dada por el papel a representar, el hueco a tapar, el equilibrio paradójicamente inestable en el que tambalean estos personajes. Patrizia Calefato en su texto “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino” expresa que el acto de nombrar implica dar vida, clasificar y, a su vez, generar movimiento y metamorfosis, la madre bautiza a su prole generando cercanía y lejanía a la vez mientras que el patronímico da lugar a la estirpe, al pasado (Cfr. Calefato, 1990, pp. 123-124). Aquí no tienen relevancia, están ligadas para siempre por nacimiento y es por esto que la memoria es el mecanismo más relevante y efectivo.

El hogar y el jardín constituyen el mundo doméstico, la semiosfera segura por excelencia, por lo tanto, el lugar sacrosanto en el que convergen y rompen las reglas

sociales al estar desprovistas de la mirada ajena. Tienen habitaciones separadas pero comparten camas para sentir sus cuerpos, juntas se alimentan, limpian y se compenetran en complejas fantasías sexuales que incluyen la violación por parte de desconocidos que las usan como objetos descartables:

Las dos calientes, desde el cuero cabelludo, las dos puercas abandonadas. Dos lindas zorritas de hocico naranja. Dos alérgicas. En realidad, soñando que entran dos individuos de sombrero de ala ancha por la tranquera, piden permiso y pasan a violarnos contra las sillas, contra el subibaja de madera, en la pérgola, a una por atrás, a la hija por delante. Contra el lavabo le meten algo a mamá (...) (2017, pp. 12-13).

El centro de dicha semiosfera es el mundo salvaje en el que los bichos, el barro, la huerta y el hedor del excremento de los animales dominan y marcan el ritmo de lo cotidiano. Las moscas que recorren la casa durante los días de verano, la hamaca en la que reposan y ven pasar las nubes, las lilas que al florecer intentan derrotar al olor repugnante que está impregnado en el campo.

Por otra parte, tenemos al supermercado donde el uniforme y los números de la caja registradora son los códigos que predominan y determinan la pervivencia dentro de esta, aquí las experiencias sensoriales y las preocupaciones amorosas deben olvidarse por completo, por lo tanto, mantienen la seguridad de la anterior.

En cambio, el cruce de la autopista debajo del puente con afiches de extrema derecha y grafitis, el automóvil descapotado y el hotel en el que se encuentra con su amante, un hombre casado que embaraza a su esposa pero que sostiene haberlo hecho como un favor, simbolizan la semiosfera que al entrar en contacto con la estructura doméstica la sacude por completo y poniéndola en peligro. Desde adentro de la primera, la madre la interpreta como caos absoluto propiciado por un Otro que interfiere en la organización interna establecida. Desde el interior de la última, la hija se disputa la difícil tarea de escoger si ser huérfana o aceptar una soltería letal.

De Certeau asegura que el relato pone fronteras que se multiplican a partir de las interacciones entre personajes, animales y cosas propiciando la combinación de espacios (Cfr. De Certeau, 2007, p. 138). Es por esto que el estacionamiento del espacio laboral y el teléfono funcionan como mediadores perfectos, este último hasta logra ser escabullido en la casa y transportado al trabajo corrompiendo una y otra vez el bucle comunicativo familiar. Suena y la falta del Otro se materializa, una privación

que conocen cada una a su manera y que despierta conductas contrarias: repugnancia y deseo.

EL TELÉFONO, MAMÁ. Ya está bien. Ya caímos, ya estamos de nuevo ordenando la alacena y barriendo, los huevos calientes riendo en la sartén. Dónde está. ¿Cómo querés la cocción? No hagas que te mire de nuevo. No voy a dártelo, no voy a ceder (...). Dámelo ya. Por qué querés irte de nuevo, estamos saliendo las dos adelante, sin ayuda del doctor Míster cuchillo, solas en medio del vejestorio, lo estamos logrando y el día se pone lindo así (2017, p. 18).

Los mensajes de texto y las llamadas son esperados con desesperación, la chispa vital permite a la hija desprenderse y alejarse de la casa materna y entrar en el mundo masculino. La única forma de acceder a este es siendo un objeto de deseo, despojándose de las prendas y garantizando que la fuerza sexual y la fugacidad de los encuentros borren de su mente las preocupaciones y reclamos hogareños. Es por esto que cuando deja de recibirlos la angustia va en crecimiento, su cuerpo parece no haber sido suficiente para asegurar una nueva cita y se desata un círculo vicioso que va del enfurecimiento al susto y transforma la vivienda en “una pesadilla cálida” (2017, p. 33).

El sujeto amoroso termina provocando los mismos juicios y nociones que el padre, el silencio es suficiente para eliminar esa última línea que podía distinguirla de su madre, que dividía sutilmente la unión filial, ahora observa el mundo a partir de ojos prestados, fantasea conocer como este actuaría para poder compararlo con su propio objeto de frustración:

El teléfono está vacío. Lo veo con la otra en el inodoro. Pienso tanto en él que ya no tengo aire para evocarlo. Una vorágine de rencor crece en mí a medida que amanece. Y entonces veo el aura de papá. Qué es papá. Nunca dije así (...) papá cazando salmones o vendiendo motores de barcos, papá vestido de cuero, fumando en la puerta de las películas románticas a la espera de alguna mujer, todo puede ser verdad (2017, p. 69).

Las representaciones de lo corporal, los saberes y las valoraciones atribuidas forman parte de una construcción simbólica, asegura David Le Bretón, es por esto que las ideas referidas a esto pueden encontrar diferencias dependiendo de la cultura o los períodos históricos aunque la categoría de “lo natural” recaiga con tanta fuerza a raíz del saber médico y biológico que aparenta sustentarlo. A partir del Renacimiento, la



consolidación de la individualidad permitió que la delimitación entre un sujeto y otro adquiriera la condición de frontera (Cfr. Le Bretón, 2002).

En concordancia, Bourdieu advierte que la división de las actividades (sexuales o no) y de los rasgos que se le otorgan a lo masculino y femenino, es arbitraria y responde a la lógica dual que se ha aplicado para caracterizar a otros aspectos de la vida del sujeto, alto/bajo, arriba/abajo, delante/atrás, seco/húmedo, duro/blando, entre otros.

Estos esquemas de pensamiento, como señala Le Breton, encuentran similitudes con elementos presentes en la naturaleza y en un procedimiento de traslación, se los legitima siguiendo el mismo juicio. Sumado a esto, la diferencia biológica de los cuerpos, principalmente la anatómica de los órganos sexuales “puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo” (Bourdieu, 2000, p. 24).

No debemos olvidar que madre-hija se encuentran fusionadas y que las adjetivaciones respecto a su corporeidad se hallan completamente animalizadas: parásito, pequeña serpiente, escarabajo, yacaré, cabra vieja, carpincho. Lo que una hace, afecta a la otra, no como siamesas sino como sujetos sincréticos que no soportan la presencia extraña, es por esto que luego de un encuentro sexual la madre se queja:

AHÍ LLEGAS, QUÉ SUERTE, GRITA. Pensé que te habías fugado al galope con el caballero de armadura. A juzgar por tu carita de cansada, te fue bastante bien. Bueno, les fue, no es que estabas sola en la cama, pero la verdad, podrías haber sido más contemplativa conmigo, eso de hoy por ti mañana por mí (...) aprendí muchas cosas en tu ausencia, imagino que vos también. Bueno, tampoco pido detalles, posiciones, cantidad, con decirme si estuvo bien, me basta (2017, p. 53).

Mabel Burín en "Nuevas perspectivas en salud mental de mujeres" menciona que el ejercicio del poder está socialmente diferenciado entre mujeres y varones, para las primeras compete a la regulación afectiva dentro de la pareja y la familia y para los segundos, se trata de la económica. Esta distribución patriarcal, recalca, genera condiciones que propician enfermedades mentales y sujetos fragilizados y vulnerables.

Agrega que "el fracaso en el desempeño de este rol conduce a estados depresivos (...)" (Burin, 1999, p. 319) como así también la pérdida de la capacidad reproductiva, de la belleza y la juventud al estar ligadas a la maternidad.

"La panza de mamá crió luto, gestó luto, engendró una planta carnívora y acá estoy divina en mi short y remerita ajustada. Pero amnésica sin él, purgada" (2017, p. 52),

confiesa la hija tiempo antes de embarcarse en un plan de venganza pensado estratégicamente por la progenitora para acabar con el amante infiel.

Con el cuerpo del hombre a sus pies, asesinado a machetazos, la hija todavía duda. Yace muerto pero la esperanza de convertirse en la esposa y madre ideal se mantiene, quiere ser la escogida para llevar su descendencia, criarlo sobre la hierba que cubre su cadáver pero la voz materna evita cualquier tipo de desviación y huyen en el auto robado.

La débil mental se desarma por completo con la pérdida del enamorado, la traición no fue suficiente para justificar el crimen y ahora, en compañía de quien la vio nacer, se descubre sintiéndose propia por primera vez mientras dice “ya no siento mi cerebro mío” (2017, p. 100) antes de estamparse contra un manojito de ramas.

### **Bibliografía**

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.

Burín, M. (1993). Nuevas perspectivas en salud mental de mujeres. En A. M. Fernández (Ed.), *Las mujeres en la imaginación colectiva* (pp. 314-332). Paidós.

Calefato, P. (1990). Génesis del sentido y horizonte de lo femenino. En G. Colazi (Ed.), *Feminismo y Teoría del discurso*. Ediciones Cátedra.

Certeau, M. de (2007). Capítulo IX. Relatos de espacio. En *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

Harwicz, A. (2017). *La débil mental*. Mardulce.

Humphrey, R. (1969). *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Editorial Universitaria.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

**FRONTERAS CORPÓREAS: Lo humano, no humano, posthumano y animalidades en las literaturas argentinas y latinoamericanas**

## **Círculos de fuego: Autómatas y homúnculos. Recorrido narratológico por cuerpos hechos, deshechos, soñados y fabricados**

Ana Bárcena

Universidad Nacional de Jujuy

tristantzara94@icloud.com

Matías Baldoni Amar

Universidad Nacional de Jujuy

matibaldoni@hotmail.com.ar

Palabras clave: autómata, corporalidad, siniestro, doble

Key words: automaton, corporality, sinister, double.

### **Resumen**

Desde sus orígenes el ser humano ha ponderado sobre esa figura proyectada en el reflejo. Ya fuere en estanques o espejos, la idea de la duplicación de lo irreplicable, lo único del individuo, ha presentado una topicalización constante de la problemática existente en torno al binomio Yo-Otro. Tales preocupaciones parecen repetirse y formar un recorrido, que si bien no es evolutivo sino más bien espiralado, se ramifica y presenta nuevos interrogantes. Es de particular interés la relación existente entre el sentimiento de lo siniestro freudiano y la existencia de un Otro Yo, del reflejo animado.

La elección de este corpus: los relatos *Las ruinas circulares* -incluido en el *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges- *El hombre arena* -de E. T. A. Hoffmann- *William Wilson* -de Edgar Allan Poe- y la novela *Frankenstein* -de Mary Shelley-, tiene como objetivo rastrear y explorar la representación e interpretación de la figura del Otro artificial, creado, soñado o pensado. Buscamos desentrañar mediante este recorrido, las matrices de la problemática del cuerpo para conectarlas con las arbitrariedades del Yo, a los fines de poner bajo ojo crítico los motivos del horror.

El tratamiento analítico se focalizará en su desmontaje narratológico, especialmente en la construcción de los personajes y las trasgresiones del lenguaje; pero también se apelará a la perspectiva psicoanalítica en torno a la figura de lo siniestro y el horror, y a corrientes filosóficas de la Otredad para abordar las diversas dimensiones del miedo del Yo al Otro Yo.

### **Abstract**

Since its origins, the human being has pondered on its reflection. Whether in ponds or mirrors, the idea of the duplication of the unrepeatable, the uniqueness of the individual, has presented a constant topicalization of the existing problem around the Ego-Other binomial. These apparently seem to repeat themselves and form a pattern that, although not evolutionary but rather spiraling, branches out and presents new questions. Of particular interest is the relationship between the feeling of the Freudian sinister and the existence of an Other Self, of the animated reflection.

Our choice of corpus: Borges's short story *The circular ruins*, *The Sandman* by E. T. A. Hoffmann, *William Wilson* by Edgar Allan Poe and *Frankenstein* by Mary Shelley, aims to trace and explore the representation and interpretation of the figure of the artificial Other, created, dreamed or thought of.

Through this journey, we seek to unravel the matrices of the problematic of the body to connect them with the arbitrariness of the Self, in order to put the motives of horror under a critical eye.

The analytical treatment will focus on its narratological disassembly, especially in the construction of the characters and the transgressions of language; but it will also appeal to the psychoanalytic perspective around the figure of the sinister and horror, and to philosophical currents of Otherness to address the various dimensions of the fear of the Self to the Other Self.

### **Creación: jugar a ser Dios**

Los seres humanos siempre hemos aspirado a entender al mundo y a entendernos a nosotros mismos, ¿qué somos exactamente?, ¿espíritu inmortal?, ¿materia finita y corruptible?, ¿Quién o qué nos puso aquí? ¿Qué hay más allá? La pregunta por aquella potencia trascendental e incognoscible y por la misteriosa inmensidad del cosmos en que habitamos es el interrogante que perdura desde los principios de nuestra existencia en el universo hasta nuestros días. Tal como propone Fichte, “el espíritu humano constituye una entidad dotada de actividad que tiende al infinito, que aspira a romper los límites que lo constriñen, en una búsqueda incesante del absoluto, aunque éste permanezca siempre como meta inalcanzable” (Fichte en De Aguiar e Silva, 1972, p. 331).

Efectivamente, el conocimiento de lo absoluto es inabarcable para el ser humano, ya que el único instrumento de medida con el que hemos contado para buscar dilucidar estos interrogantes ha sido, precisamente, él mismo. Desde nosotros mismos y a partir de nuestro Yo palpable, carnal y ontológicamente real es que comprendemos el espacio que nos rodea y a nuestros pares. Pero también hemos pretendido desde allí -ingenuamente- abarcar esa otra realidad intangible, puesto que las religiones han asegurado una y otra vez que hemos sido hechos a imagen y semejanza de aquella potencia incomprensible de la que sólo podemos hacernos una idea a través de nuestras concepciones tan humanas y por lo tanto tan lejanas.

El ser humano se ha concebido a sí mismo como un microcosmos del cosmos y desde allí ha organizado y clasificado su entorno para aprehenderlo, sin embargo, por mucho que lo deseemos, existen fuerzas poderosas que parecieran sobrepasarnos como lo son la muerte o la locura. Las sentimos, se tornan nudos en la garganta o vacíos en el estómago, pero no poseemos más que estas experiencias empíricas y materiales y una incapacidad para intelectualizarlas, por ello, suponemos que nos han sido otorgadas por aquello que nos sobrepasa: Dios, el infinito, lo inabarcable. El dualismo

alma/cuerpo no es más que ese intento por intelectualizar aquellas fuerzas misteriosas que provendrían de un más allá encarnadas en el alma actuando adentro, sacudiendo el cuerpo, arrebatándolo de esta tierra por capricho. El alma no puede verse ni medirse, es infinita, por ello habría de erigirse como aquello que se opone a la materia, como ese atributo divino que poseemos todos en nuestro interior. Ahora bien, el error humano deviene precisamente, en cuanto nos atribuimos el derecho de poseer una “cualidad divina”, de desafiar las leyes de la naturaleza e ir más allá de los que se nos ha sido permitido. Cuando el ser humano juega a ser divinidad, allí es, como veremos, cuando las cosas salen mal.

El juego de la divinidad es también el juego del artista, ya que todo artista es, después de todo, el dios de su propio universo creativo. Lo sagrado, lo divino resultaría ser aquella materia fluctuante, informe, metafísica, de la cual el artista es embebido y desde y hacia la cual se extiende a sí mismo como puente, como espacio en tensión que busca encontrarse y encontrar. Sustancia en bruto, inarticulada e inarticulable, puesta en tensión espiritual en el momento de conexión del poeta. De este modo, el arte sería aquella nostalgia del Otro Mundo, el Otro Lugar, de la que nos habla Murena (Murena, 1984, pp. 26-28), y hacia el cual el artista se mueve siempre, mediante la metáfora. Murena llama a la metáfora una aproximación al Otro Mundo, y de ese modo el arte se establece como una liberación espiritual, que, mediante la metáfora, nos enseña, nos “deja ver” la verdadera forma de la existencia, ese Otro Lugar, lo sagrado: “nostalgia de aquello de lo que nuestro mundo surgió y por lo cual es posible” (pp. 26-28).

Por ende, el rol del ser humano, como quien empuña el poder que le otorga esa fuerza de la metáfora, es el de mediador: “su esencia es la mediación y mediación debe ser su existencia” (p. 33). Y, al ser lo sagrado algo que escapa a la razón y lo sensorial, la mediación no puede darse de manera científica ni racional, debe conducirse mediante el arte y el proceso de creación/comunión que lleva adelante el artista. Arte, pensada y entendida como una demostración y aproximación a lo sagrado, también encarnando una búsqueda de lo Bello, de lo estético, con lo cual se lleva a cabo un viaje dentro del mundo de la obra artística. Se viaja, en breve, al Otro Mundo. Para Murena, la metáfora es el centro del arte, ya que “la metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora [...] muestra lo infinito, lo divino” (p. 54).

La metáfora es también un esfuerzo intelectual, se constituye como búsqueda. Continuando con el planteo de Murena, podríamos incluso señalar que en el caso de

la metáfora de lo “sagrado” hay siempre una realización, que implica el esfuerzo. No sólo hay una motivación, un movimiento, sino que ese viaje existe siempre en los términos de una iluminación y una búsqueda. Lo “sagrado”, en tanto que viene, que se da lugar en nuestra corporalidad y en nuestro sentido, se conforma como gesto. Y a mitad de camino entre ese gesto y el símbolo (el cual entendemos como lo que la cultura ha estructurado en tanto materia externa) se ubica la metáfora. Su ubicación le permite servir de puente, de “bisagra” acaso, entre ambos extremos. Siendo así, ese gesto que es lo “sagrado”, no deja de acercarse, de moverse sobre lo humano, pues es un Yo que observa al mundo y ve allí la presencia de lo divino, pero una presencia que se muestra precisamente en su luminosidad. Como dice Wackenroder: “El arte es un fruto tentador y prohibido; quien una vez ha gustado su jugo más íntimo y dulce está irremisiblemente perdido para el mundo activo y viviente” (Wackenroder citado en Romero Pineda, 2015, p. 102). El Yo creador, tendido en eterna tensión y comunicación hacia un Tú (o un Otro) infinito, divino, impasible e imposible.

### **Soñar, fabricar, ser**

*Frankenstein, o el Moderno Prometeo*, de Mary Shelley, propone el ejemplo arquetípico de lo expuesto antes en la figura de Víctor Frankenstein. La obsesión que se apodera del protagonista de la novela es patética, no en términos de ridiculez sino de la extensión de las pasiones que lo agobian. El propósito de su vida, en tanto su búsqueda personal, la definición de su huella en el mundo y su legado, se ciernen y se cierran en torno a la meta absoluta que lo conmueve: la creación de vida. O, más bien, la animación de lo inanimado: “Más aún, ya me era posible dar vida a la materia inerte” (Shelley, 2007, p. 56). Esta meta lo consume en cuerpo y alma: “Pero nada podía apartar mi atención de la odiosa tarea que estaba llevando a cabo. Me había dominado por completo” (p. 56). Víctor es **poseído**, valga el término, por su objetivo. Sus descubrimientos abren puertas que, quizás, deberían haber permanecido cerradas: le permiten entrever, borrosamente acaso, un vistazo del poder, el crudo y absoluto poder, de lo divino. De lo infinito: “Con este ánimo, me lancé a la creación de un ser humano” (p. 57).

Porque, si puede crear vida, ¿qué lo detiene?, ¿qué lo diferencia, de ser él mismo un Dios, un creador, un Padre fundador? Víctor responde la problemática Yo-Divinidad que planteamos previamente con la conclusión de que la ciencia es, efectivamente, la herramienta divina, y por tanto, el hombre, que la blande, debe ser cercano a un dios:

Los científicos modernos prometen muy poco. Saben que los metales no pueden ser transmutados y que el elixir de la vida es una quimera. Pero estos científicos, que se ensucian las manos y manejan el microscopio o el crisol, han conseguido milagros [...] Han obtenido poderes ilimitados: dominan los truenos, predicen los terremotos y descubren, en ocasión, aspectos del mundo indivisible (p. 51).

Víctor Frankenstein se lanza a la creación de un ser humano, de un Otro Yo, pero lo hace forjando su propio camino. Si nos guiamos por lo mencionado por Murena más arriba, podemos pensar aquí en Víctor como el Yo Creador (el Yo Artista), que es inevitablemente atraído hacia lo infinito, lo divino, en el impulso generador que lo arrastra.

Por otro lado, *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges, nos presenta una obsesión similar: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder” (Borges, 2013, p. 58). El protagonista sin nombre del cuento borgeano se encuentra bajo el hechizo del mismo canto de sirena que Víctor Frankenstein: el impulso creador. Como hemos visto, éste es increíblemente tentador, ya que se compone como aquel atisbo hacia lo prohibido, lo que se nos escapa. El protagonista borgeano recorre el sendero de la creación desde las profundidades del sueño, volviendo así esta preocupación un espectro que lo persigue día y noche, consagrado a la única tarea de dormir y soñar. La abstracción mental que consume al soñador es similar en más de un sentido a la de Víctor: no solamente porque le consume toda su existencia, sino también porque nace, en concepto al menos, del conocimiento científico. De tal modo, el mago sueña con anatomía y fisiología:

Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aun sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro (2013, pp. 60-61).



La ciencia, pensada entonces como la medida de poder que el hombre puede ejercer sobre el universo, es también la medida de poder que tiene para imponerse sobre el cuerpo. Es la materia propia, acaso, la que más se escapa al conocimiento de los sabios, la que más elude la observación. El soñador del cuento busca superar eso: su propósito es dominar al cuerpo al prefigurarlos desde el más ínfimo detalle. Sólo mediante la creación completa se puede obtener el control. Sólo con el entendimiento (o la pretensión) de poseer la chispa divina puede uno aventurarse más allá del velo y animarse a espiar el infinito. Así, el mago soñador requiere de la chispa, del fuego que le brinde ese último esfuerzo para dotar de vida a su criatura:

Agotados los votos a los númenes de la tierra y del río, se arrojó a los pies de la efigie que tal vez era un tigre y tal vez un potro, e imploró su desconocido socorro. Ese crepúsculo, soñó con la estatua. La soñó viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad. Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular (y en otros iguales) le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso. Le ordenó que una vez instruido en los ritos, lo enviaría al otro templo despedazado cuyas pirámides persisten aguas abajo, para que alguna voz lo glorificara en aquel edificio desierto. En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó (2013, pp. 61-62).

El fuego da vida al hijo que tanto busca soñar. Pero esta abertura revela quizás demasiado. Pone en efectivo el horror de la propia existencia, demostrado en el Yo que observa al Otro y se descubre un Otro a sí mismo. El soñador pronto encuentra entre los círculos de fuego, entre los anillos de divinidad (o quizás monstruosidad), que él posee las mismas cualidades que su hijo, dando a entender su existencia no sólo como soñador, sino como soñado: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (2013, p. 64). La belleza del sueño, la belleza de la creación, se vuelve horrorosa y terrible.

Lo sorprendente de esto es que en nuestros tiempos la belleza se entiende como un concepto cerrado, aséptico, que existe separado de cualquier aspecto de negatividad o dolor, ya sea de carácter psíquico, físico o moral. Byung-Chul Han (2015) habla de

ello como la idea de “lo pulido”: La idea de lo pulido anula lo que tiene puesto enfrente. Toda idea de negatividad queda eliminada. Sin embargo, esta separación, esta eliminación de la negatividad es, en realidad, un producto de la modernidad, que separa lo bello del arte de su condición propia de aturdir, conmover, impactar: Lo pulido y terso tiene una intención completamente distinta: se amolda al observador, le sonsaca un “me gusta”. Lo único que quiere es agradar, y no derrumbar (2015, p. 07). Este autor plantea que hay una cierta “opacidad” que es parte innata e integral de la idea de belleza y que revelarla provoca la destrucción del efecto estético. Para el filósofo coreano la sociedad actual rechaza de plano la idea de la metáfora, del encubrimiento artístico, y propone un esteticismo de la revelación. Esto opera de manera tal que ese proceso de “derrumbar” o de “herir” que supone lo artístico se transforma en un mero “me gusta”. Ante esto, propone que “ver”, en el más profundo de los sentidos, es siempre experimentar, ver de forma distinta: sensibilidad es vulnerabilidad. Sin herida no hay verdad, ni siquiera verdadera percepción. En el infierno de lo igual no hay verdad (2015, p. 54). Rescatando a Rilke, Han señala que “ver” también significa un abrirse ante lo Otro en lo profundamente propio, en el Yo absoluto, entregarse al suceder artístico. En otras palabras, que sin dolor no hay ni percepción ni arte. El impulso creativo, esa fundación que abrumba a Víctor y al soñador, termina destruyéndolos, pues al entregarse a lo divino, son aniquilados por su potencia incontenible.

Por otro lado, en el cuento de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, la enajenación del personaje respecto al mundo que lo rodea y a sí mismo es tal, que el resultado es ni más ni menos que la presencia del circuito comunicativo Yo-Yo en su dimensión patológica, representada no por la autoconciencia, sino por el ego (hombre-Dios) y el doble esquizofrénico. De esta manera, el personaje protagonista y voz encargada de la narración del relato, nos informa que, a una temprana edad, se convierte en un niño dueño de sus propios actos, caprichoso y autoritario. En la escuela primero y luego, a medida que crece, en la universidad. Su libertad resulta poco a poco en libertinaje, excediendo las normas, sumiéndose en vicios, engañando a sus semejantes para sacar algún tipo de ventaja. No es inocente que, al principio del relato, se nos informe sobre el tipo de colegio al que asiste en el cual el director es también pastor de la iglesia. Su rebeldía estriba en el ego, sin embargo, es el mismo ego el que lo traicionará, su yo interior configurado como el doppelganger maligno:

Solo mi tocayo, entre los que según la fraseología del colegio formaban nuestro “grupo” se atrevía a competir conmigo en el estudio, -en los deportes y rencillas del campo de juegos-negándose a creer ciegamente en mis afirmaciones y a someterse a mis deseos...en una palabra, pretendía oponerse a mi arbitraria dictadura”. Y continúa: (...) Sin embargo, esa superioridad-y aún esa igualdad-en realidad nadie más que yo la reconocía; nuestros compañeros, por una inexplicable ceguera, ni siquiera parecían sospecharla (Poe, 2006, p. 4).

Es de vital importancia mencionar las frecuentes preguntas que el protagonista de este cuento repite a lo largo de la narración respecto de su doppelganger: “*Pero ¿quién era y qué era ese Wilson?, ¿De dónde venía?, ¿Cuáles eran sus propósitos? Me resultó imposible encontrar una respuesta satisfactoria a estas preguntas*” (2006, p. 9). Es decir, la pregunta que no encuentra respuesta equivale a decir ¿quién soy yo?, ¿de dónde vengo? Y ¿cuáles son mis propósitos?

Hoffmann aborda, al igual que los otros autores, la problemática de la obsesión con el Otro Yo, la creación y existencia de un Otro que no soy yo pero que sin embargo, comporta todas mis características. Su aporte es único en tanto el foco no está puesto en el creador, sino más bien en quién se percibe como la víctima de la creación. Nathaniel, el obsesivo protagonista, es perseguido por donde va por la sombra de un ente creador, de un Otro diabólico que lo agobia. Es la figura del *genio* iluminado la que concentra ese poder que le hace penetrar en lo divino de la creación, comunicarse con la naturaleza, y que le vale, como contrapartida, la ruina en su devenir material y social. Este concepto debe orientarse hacia el conocimiento de la banalidad del mundo y la imposibilidad de trascendencia. En efecto, en la obra de Hoffmann se localizan dos factores recurrentes: el poder de la visión que hace estallar el presente, y el poder del fuego como abrasador de toda constancia, verosimilitud y consciencia; ambos, fuego y visión, arden y hacen arder el mundo.

*El hombre de arena* inaugura su drama en torno a la muerte por abrasión del padre de Nathanael, el protagonista, al explotar una retorta alquímica con la que practicaba junto al abogado Coppelius. Al Nathanael niño se le había prohibido ver a este misterioso personaje bajo la amenaza de la llegada del hombre de arena. La negación de la visión es aquí clave, pues resalta la cerrazón que existe ante lo divino. No es una prohibición cruel, sino en cambio apotropaica. Pero Nathaniel mira, observa, y en su seno queda el ápice de la locura, la abertura a lo imposible. Cuando, luego, la muñeca Olympia se rompe en sus manos y sus ojos son arrancados revelándose su

condición de autómeta, el mundo termina de des-hacerse para él. No habita en el mundo real, sino que está en los *círculos de fuego*, en los Infiernos que lo poseen y torturan.

Martín Buber, en su trabajo *Yo y tú* (1982), habla de las relaciones entre el Yo y el Otro, y entre el Yo y el Tú. Entre esas relaciones, señala que la esfera más alta de la comunicación (la tercera) es la que presenta el hombre con las formas inteligibles: “la relación está allí envuelta en nubes, pero se desvela poco a poco; es muda, pero suscita una voz. No distinguimos a ningún Tú, pero nos sentimos llamados y respondemos [...] Todo nuestro ser dice entonces la palabra primordial, aunque no podamos pronunciar Tú con nuestros labios” (1982, p. 16). Entendemos, de esta manera, que la comunicación que hay entre lo Sagrado, lo inteligible, y el yo hombre es unilateral. Buber añade luego que esta figura de lo inteligible es lo infinitamente Yo, y que al entrar en comunicación con ella es el ser humano quien se inscribe en el lugar de Tú. No existe otra forma de comunicación posible con lo divino, pues tal es el poder y la antigüedad de lo Sagrado, de las formas inteligibles, que el ser humano inmediatamente queda restringido al lugar del receptor. No hay retribución del mensaje: el hombre calla ante la potencia sacramental, boquiabierto, incapaz de articular palabra.

De esta manera, el ser humano es el punto cero de la existencia, es él la medida de todas las cosas, pues al no encontrar respuestas en el circuito de comunicación Yo-Dios/absoluto/infinito, se ve obligado a interpelar nuevos receptores: Yo-Otro, Yo-Yo. En estos procesos de búsqueda, cuando no se encuentran respuestas, se puede derivar en dos problemáticas: al no hallar retribución en la búsqueda de Dios, puede resultar, por un lado, en un reposicionamiento del sujeto en el lugar de la potencia (si Dios no responde y en tanto y en cuanto soy semejante a él, entonces Dios está en mí, soy yo Dios) pero otro caso, el contrario, es el del desconocimiento de uno mismo en la confrontación con el otro (si Dios no responde, entonces ¿que soy yo? ¿Y quién es ese otro que se parece a mí?). Aquello que nos es familiar, ese otro, ese par, se nos torna extraño, ajeno, y cuando esto sucede, también nos convertimos en extraños para nosotros mismos, nuestro panorama del mundo y de nuestra esencia de pronto, deviene siniestro.

Si bien traducido de manera insuficiente del alemán *Unheimlich*, el término siniestro es definido por Freud como aquella variedad de lo horrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo (1919, p. 2487). Esta

definición parte del uso germano de *heimlich* como “familiar” o “conocido”, ya que propone que la cualidad intrínseca de que lo siniestro partiría de un des-conocer el objeto. Cuando el sujeto es enfrentado ante un objeto al que conoce empíricamente, el cual debería denotar ciertas características definitorias, y descubre que se comporta o denota aspectos no sólo nuevos, sino incluso opuestos a lo conocido, allí es cuando se acontece lo siniestro. En otras palabras, cuando lo familiar se vuelve desconocido. Este proceso, inverso a la común adquisición de conocimiento, nos descoloca y angustia.

Trías (1988, p. 35) añade: “Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo [...] escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real: es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial”.

Terriblemente siniestra es la enajenación de uno mismo, como en el caso de *William Wilson*, en el cual el protagonista describe: “Wilson y yo éramos compañeros inseparables. Sin duda, esta anómala relación que existía entre nosotros es lo que me llevaba a atacarlo” (2006, p. 5) o también cuando señala:

(...) Su táctica consistía en perfeccionar una imitación de mi persona, tanto en palabras como en hechos y Wilson desempeñaba admirablemente su papel. Mi forma de vestir era fácil de copiar; se apropió de mi manera de caminar y de mis actitudes y, a pesar de su defecto constitucional ni siquiera mi voz escapó a su imitación. Por supuesto que no intentaba imitar mis tonos más fuertes, pero la tonalidad general de mi voz era idéntica; y su extraño susurro llegó a convertirse en el eco mismo de mi voz (p. 6).

De tal forma que cuando el protagonista de este relato aniquila a Wilson asesinándolo, cansado de sentirse esclavo de sus persecuciones e interferencias, como es de esperarse, termina por suicidarse: “Un gran espejo -o por lo menos en mi confusión eso me pareció al principio- alzabase donde antes no había nada. Y cuando avancé hacia él, en el colmo del espanto, cubierta de sangre y pálida la cara, mi propia imagen vino tambaleándose hacia mí” (2006, p. 13).

Una de las maneras de sublimar los eternos fantasmas del abismo existencial, la soledad en que nos hallamos y por lo tanto de seguir buscando respuestas ha sido y sigue siendo la fuga a la utopía, al arte y a los cuentos, a lo inconsciente y a lo fantástico, a lo lúgubre y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y a la locura.

Michel Foucault afirma lo siguiente con respecto a las utopías:

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías (2008, p. 2).

Y, a decir verdad, los seres humanos hemos sabido escaparnos de nuestra **condición de imperfección** hacia otros lugares, a través de utopías que han pretendido borrar aquello que erróneamente hemos creído que es lo que más nos aleja de lo absoluto, de lo infinito, de la divinidad: el cuerpo. Así Foucault continúa exponiendo que:

(...) es contra él y como para borrarlo que se concibieron todas esas utopías. El prestigio de la utopía, su belleza, la maravilla de la utopía, ¿a qué se deben? La utopía es un lugar fuera de todo lugar, pero es un lugar en donde habré de tener un cuerpo sin cuerpo; un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, de una potencia colosal, con duración infinita, desatado, protegido, siempre transfigurado. Y es muy probable que la utopía primera, aquella que es más difícil de desarraigar del corazón de los hombres sea precisamente la utopía de un cuerpo incorporal (*ibidem*, pp. 12-13).

Afirma Foucault que el cuerpo es, contrariamente a aquellas utopías hacia donde el alma escapa, una implacable topía. Está aquí y ahora, se deja atravesar por todas nuestras intenciones y deseos, no podemos escaparnos de él, lo sentimos lo llevamos puesto permanente e invariablemente, pero es a la vez es un fantasma que únicamente aparece “en los espejismos del espejo y, además de manera fragmentaria”. Materia siniestra que, a pesar de brindarnos la vida y la posibilidad de respirar, movernos y sentir, fue considerada cárcel del alma. Materia siniestra que, a pesar de moldearnos como seres vivientes, se nos torna extraña, ajena. Así como William Wilson se torna ajeno de sí mismo, y como él mismo afirma, la motivación de querer atacar a su doble se debe al hecho de ser compañeros inseparables, sucede lo mismo con el ser humano y su cuerpo.

## **Conclusión**

Ahora bien, si yo soy Dios, puesto que he sido creado por este a su semejanza y poseo un alma divina que habita mi cuerpo ¿puedo entonces, yo a la vez, manipular la materia y crear otros seres a semejanza mía? ¿Seres más perfectos que yo (seres utópicos)? Si el cuerpo humano es topía y el alma se ubica en el terreno de la utopía, con los homúnculos y autómatas derivamos en la distopía, porque en el momento en que los hombres juegan a ser divinidad, en el momento que desafían las leyes de la naturaleza deviene el cachetazo, el prometeico castigo, así la criatura de Frankenstein o la muñeca Olympia constituyen la revelación del esperpéntico resultado de sus ambiciones, el grotesco fruto de la soberbia, la caída en la locura y en lo siniestro. En todo caso, el relato de estos personajes en sus pretensiones de hallar la perfección y la belleza en la búsqueda de lo infinito no hace más que demostrar que precisamente en el interior de lo absoluto, conviven la belleza con la fealdad, lo bueno con lo malo, lo terrenal y lo empíreo: opuestos que, en realidad, no lo son en tanto y en cuanto conforman un círculo de infinitud en donde lejos de haber extremos, hay continuidades. Opuestos como William Wilson y su doble que en realidad son la misma persona, la repetición circular.

Si en el *Hombre de Arena* la infinitud del elemento fuego se simboliza en círculos de destrucción y locura, en *Las Ruinas Circulares*, por el contrario, representa un elemento de creación. La muerte de la criatura de Frankenstein en un glaciar, como otro elemento contrario al fuego, en realidad nos remite al infierno espiralado descrito por Dante en la *Divina Comedia* en donde de hecho, el círculo más profundo del mismo no está compuesto por fuego como lo están otros, sino por hielo y es allí donde el monstruo fabricado por Frankenstein hallará su final, su autodestrucción, al igual que William Wilson, al igual que Nathaniel. Al decir Trías:

Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos (1988, p. 28).

De esta manera, los círculos mortíferos de fuego devienen en la infinita profundidad mortífera del hielo, el paraíso deviene en infierno y viceversa; la belleza en fealdad y la fealdad en belleza; el deseo en temor y el temor en deseo; el hombre en monstruo y el monstruo en hombre; el cuerpo puede ser desalmado, pero también se puede ser alma incorpórea, producto de un sueño como en el relato de Borges y, en definitiva,

el hombre está en Dios y Dios está en el hombre, con todo su poder y las infinitas aristas de lo absoluto, de lo sublime.

### **Bibliografía**

- Borges, J. L. (2013). *Ficciones. Las Ruinas Circulares*. Buenos Aires: Debolsillo Editorial.
- Buber, M. (1982). *Yo y Tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Aguiar e Silva, V. M. (1972). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos S.A.
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Biblós
- Foucault, M. (2008). *Topologías* (Dos conferencias radiofónicas). Nota y traducción de Rodrigo García: Fractal n° 48, enero-marzo, año XII, volumen XII
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial.
- Hoffmann, E. T. A. (2011). *El hombre de arena. La noche de San Silvestre*. Buenos Aires: La Estación.
- Murena, H. A. (1984). *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: Tiempo Nuevo.
- Poe, E. A (2006). *William Wilson*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/131566.pdf>
- Romero Pineda, R. (2015). El artista romántico y su cosmovisión. *Arte E Investigación*, (11), 100–105. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/34>
- Shelley, M. W. (2007). *Frankenstein, o el Moderno Prometeo; con prólogo de Mariana Enríquez*. Buenos Aires: Gradifco.
- Trías, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.



## ***Runa*: narración de excepciones**

Marcelo Bonini

UNR-IECH (CONICET)

[marcelobonini87@gmail.com](mailto:marcelobonini87@gmail.com)

Palabras clave: *Runa*, excepcionalismo humano, Fogwill, narración

Key words: *Runa*, human exceptionalism, Fogwill, storytelling

### **Resumen**

La hipótesis de esta ponencia consiste en que *Runa* (2003), de Fogwill, supone una excepción en su narrativa en virtud de que está escrita por fuera del “excepcionalismo humano” tal como lo conceptualiza Donna Haraway (2016), de quien también nos valdremos de su mirada teórica acerca del Chtuluceno y sus posibilidades narrativas. El objetivo central de la ponencia es analizar las implicancias tanto temáticas como formales de la elección de Fogwill por narrar por fuera de lo que, en el prólogo a *Runa*, llama “la escala humana”. Al narrar por fuera de esa escala, que se emparenta con la matriz de la novela decimonónica, la cual reduce lo político y lo social solo a lo humano, Fogwill hace aparecer las voces de lo que Bruno Latour (2014, 2019) denomina “terricolas”. Para analizar las implicancias mencionadas, esta ponencia parte del hecho de que *Runa* adopta no la forma de una novela sino la de un informe etnográfico acerca de una comunidad inventada por el autor, la cual vive por fuera del mundo capitalista. En el prólogo al libro inmediatamente a *Runa* (*Urbana*, 2003), Fogwill afirma: “Claro que es redundante llamar urbana a una novela. Hoy toda novela es urbana: la ciudad, que es su agente, compone a la vez el fondo de todo lo que sucede.” *Runa*, en su excepcionalidad, justamente se aleja de la ciudad y de su narrativa: el fondo y el agente, en este caso, lo comprenden los terrícolas y la naturaleza. La apuesta narrativa de *Runa* se asemeja a la propuesta del “relatar-con” del Chtuluceno (Haraway, 2016), que postula un modo de narrar e historiar no ya sobre los entes vivos no humanos sino junto a ellos, sin centralidad de lo humano.

### **Abstract**

The hypothesis of this paper is that *Runa* (2003), by Fogwill, represents an exception in his narrative because it is the only book written outside "human exceptionalism" as conceptualized by Donna Haraway (2016), whom we will borrow her theoretical perspective on the Chtulucene and its narrative possibilities. The central objective of the paper is to analyze the thematic and formal implications of Fogwill's choice to narrate outside of what, in the prologue to *Runa*, he calls “the human scale”. By narrating outside of that scale, which is related to the matrix of the nineteenth-century novel, which reduces the political and the social to only the human, Fogwill makes appear the voices of what Bruno Latour (2014, 2019) call "earthlings". In order to analyze the aforementioned implications, this paper starts from the fact that *Runa* adopts not the structure of a novel but that of an ethnographic report about a community invented by the author, which lives outside the capitalist world. In the prologue to the book immediately a *Runa* (*Urbana*, 2003), Fogwill states: “Of course it is redundant to call a novel urban. Today every novel is urban: the city, which is its agent, composes at the same time the background of everything that happens”. *Runa*, in its exceptionality, moves away from the city and its narrative: the

background and the agent, in this case, are the earthlings and nature. *Runa's* narrative bet is similar to the Chtuluceno's proposal of "telling-with" (Haraway, 2016), which postulates a narrative not only about non-human living entities but next to them, without the centrality of the human.

*Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo.*

Gilles Deleuze

Nada nuevo se dice si afirmamos que, según el consenso de la crítica, el grueso de la narrativa de Rodolfo Enrique Fogwill relata lo más degradado del capitalismo argentino, sus efectos en el comportamiento humano y el acatamiento (o no) a las normas sociales hegemónicas.

Después de más de treinta años de publicar novelas y volúmenes de relatos en la tónica recién mencionada, en 2003 Fogwill publicó *Runa*. Este breve libro, conjeturo, constituye una excepción en la narrativa de Fogwill en virtud de que es su única narración escrita por fuera del "excepcionalismo humano" (Donna Haraway, 2016). A poco tiempo de publicado *Runa*, Fogwill hizo un comentario sobre su propio libro, el cual revela algunas pistas de lectura:

Terminé de escribir *Runa* en diciembre pasado, el mismo día que murió Ivanllich [2 de diciembre de 2002], el ecologista. Yo había pensado mucho en Ivanl llich escribiendo este libro. El libro ataca el absolutismo del relativismo cultural. Yo me formé en ciencias humanas en la época del famoso relativismo cultural, éramos todos iguales y buenos. No creo para nada en eso.

Yo creo que el neolítico está muy cerca. Lo que queda por saber es si entraremos en él como especie o como mutación de la especie que fuimos. Tenemos un mundo, como dice el informante, de gente que sabe contar cómo es todo, pero que no sabe hacer nada. ¿Vos sabés domar un caballo, ordeñar una vaca? A mí me dan una vaca llena de leche y me pongo a llorar a la par de la vaca. Me dan un potrillo y lo crío como un perrito. El mundo salvaje desmiente las mitologías contemporáneas de la discontinuidad entre alimentación, amor, familia, trabajo, intercambio, política y guerra (Fogwill en Guerreiro, 2003, *itálicas en el original*).

*Runa* supone una "narración" y no una "novela" porque, en primer lugar, en *Runa* no hay ciudad alguna ni, por ende, los relatos que esta produce ("Claro que es redundante llamar urbana a una novela", dice Fogwill en el prólogo al libro inmediatamente anterior a *Runa*, llamado, justamente, *Urbana*); en segundo lugar porque el vínculo que *Runa*

establece con la naturaleza y lo viviente dista mucho de considerarlos como un mero telón de fondo de las peripecias o un *stock* de recursos a dominar o ya dominados a la manera de gran parte de las novelas cuya matriz narrativa proviene de la novela burguesa europea del siglo XIX; en tercer y último lugar porque la estructura narrativa de *Runa*, quiero decir la presentación de sus voces, tiempo, ambiente y personajes, difiere de esta matriz novelesca<sup>1</sup>. *Runa* toma la forma de un informe etnográfico ficcional. Narrada con lo que Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) llaman “presente etnográfico” (p. 127) *Runa* se ocupa de pormenorizar el funcionamiento de algunas instituciones sociales y su lazo con lo no humano. Danowski y Viveiros de Castro aclaran, en nota al pie de la misma página, que “aquí usaremos la expresión en un sentido *doblemente* opuesto a ese [un presente “atemporal” o que ignora los cambios históricos], para designar las “sociedades contra el Estado” frente a la historicidad” (itálicas en el original). Aquí también uso “presente histórico” con esta salvedad.

También utilizo la distinción de Bruno Latour (2014, 2019) entre humanos y terrícolas, categoría que incluye a lo que convencionalmente entendemos por seres humanos en sentido genérico, pero también a toda otra forma de vida que habita el planeta Tierra, lo cual “tiene la ventaja de no precisar ni el género ni la especie...” (2019, p. 108). La distinción de Latour apunta a una dirección similar que el “excepcionalismo humano” de Haraway (2016), noción con que la autora critica los conceptos de Antropoceno y Capitaloceno (p. 2). Por un lado, el relato histórico del Antropoceno no postula al terrestre sino al ser humano en sentido genérico -todos los seres humanos, sin distinción- como el agente del cambio geológico, por el otro, el relato del Capitaloceno, término acuñado por Andreas Malm y Jason Moore (2015), si bien no coloca a una humanidad abstracta como agente de cambio sino a un modo de producción concreto, de todos modos cae, para Haraway, en la trampa de contar a través de los filtros del trío compuesto por “la Modernidad, el Progreso y la Historia” (p. 50). Para la autora,

---

<sup>1</sup> Leopoldo Marechal (1995) expone con claridad el dinamismo de la forma de la novela, su escala temporal y la centralidad de lo humano en ambas, que las origina y organiza:

Bien, pero ¿cómo se definía el género de la novela? Con anterioridad, en los tormentosos y alegres días de *Martín Fierro*, estudiando ese problema con Macedonio Fernández me había dicho él “Novela es la historia de un destino completo”. Le admití la definición, siempre que la condicionáramos al hecho de que una vida humana, suele comportar, no solo un destino, sino varios que se dan en sucesión cronológica y a la vez lógica, y se traducirían por una cadena de muertes y resurrecciones obradas en la posibilidad del mismo individuo (p. 170).

en el corazón del Capitaloceno y del Antropoceno habita el excepcionalismo humano, cuyo vínculo con el resto de los terrícolas supone una asimetría fundamental. A lo largo de *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Haraway insiste en “pensar *con*” otros terrícolas y no en pensarlos, es decir, propone una compañía mutua, en la que las diferencias no necesariamente implican jerarquías (Haraway, 2016, pp. 44-50, itálicas en el original).

Para Haraway, entonces, se trata de sustituir los relatos de la excepcionalidad humana, la cual considera más bien un mito, por “geohistorias”: relatos que no “incluyan” a la naturaleza y al resto de los entes vivientes, como mero fondo o rol actancial -obstáculo, adversario, ayudante, etc.-, tal como lo hizo y sigue haciendo la matriz de la novela burguesa del XIX (pp. 39-41). Esas “geohistorias” están englobadas en la perspectiva que postula Haraway, el Chthuluceno -ctónico: χθόνιος, khthónios, “de la tierra”-, un modo de relatar e historiar “tentacular” cuyo funcionamiento es “simpoiético” (p. 50), es decir, no hay autocreación del relato sino el acto de relatar-con.

A pesar de que retome y coincida en algunos puntos con Latour, para Haraway (2016) el punto de vista de aquel acerca de una guerra entre humanos y terrícolas nos coloca en “el relato del héroe y las primeras palabras hermosas y armas, no en la historia de la bolsa de transporte (p. 42). Haraway toma prestada de Ursula K. Le Guin la teoría de la narrativa de la bolsa de transporte y la historia naturalcultural (p. 39). Se trata de una forma de narrar y de historiar que elude la centralidad del héroe-humano y propone “relatos con lugar para el cazador [el héroe] pero que no eran ni son sobre él” (p. 40).

*Runa*<sup>2</sup> es la puesta en acto de este modo de relatar: tan importante como la historia del héroe-cazador, figura que aparece más de una vez en el libro, son la del cuenco que este usa para beber agua, la del curso de donde sacó esa agua o la de las ramas

---

<sup>2</sup> La etimología e historia del sustantivo “runa” son vastas. Quizá, para parte de la idiosincrasia occidental, este sustantivo solo remite al sistema de escritura no alfabética de símbolos escandinavos y germánicos a los cuales, además, se les atribuye cierto poder mágico. La etimología de “runa” lleva dentro suyo los significados de “secreto”, “misterio” o “consejo secreto”. Por otro lado, “runa” es también un sustantivo de la lengua quechua: su significado es amplio y oscila, a pesar de que su número gramatical es singular, entre esto último y lo colectivo. Remite tanto a “ser humano” como a “indio”, “persona”, “hombre” o “gente”.

Así, *Runa*, desde su título, designa tanto un sistema de escritura occidental como una designación de lo humano en una lengua que existía antes de la Conquista. De todos modos, es notable que ambas acepciones de “runa” refieren a estadios previos al capitalismo, es decir, a un tiempo, o mejor, a una temporalidad en la que precisamente viven las comunidades de *Runa*.

del árbol con el que ha fabricado sus flechas. Dice el informante: “Cada país, cada región, cada hombre y cada piedra, río, animal y planta que va apareciendo en la historia tienen un nombre y le suceden cosas como si fueran hombres” (p. 24). No solo es notable la inclusión de lo mineral y de un curso de agua en la enumeración, sino que se incluya a “cada hombre” en la serie de elementos que “tienen un nombre y le suceden cosas como si fueran hombres”. “Hombre”, entonces, aparece no como un atributo exclusivo del ser humano abstracto del Antropoceno, según Haraway, sino que se distribuye entre todos los componentes de lo viviente y lo que lo aloja. El término “Antropoceno” fue puesto en circulación en el año 2000 por el químico y ganador del premio Nobel Paul Crutzen dos años antes de que Fogwill le pusiese el punto final a *Runa*. Llama la atención que Fogwill, cuya eterna cabeza de turco fue el progresismo, le declare a Leila Guerreiro que Iván Illich, “el ecologista” (sorprende también que use este mote), estuvo rondando su cabeza mientras escribía *Runa*. Está claro que Illich no tiene que ver con Greenpeace ni *Runa* supone un alegato lacrimoso a favor de la reducción de las emisiones de dióxido de carbono o el uso de bolsas de tela en reemplazo de las de nylon (*Runa* no convirtió a Fogwill en un “*environmental writer-activist*” como los que analiza Rob Nixon, 2016, p. 5), pero es notorio el diálogo que entabla este último Fogwill con el debate Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno. Ya desde el prólogo, “(...) programático (...), que intenta hacer visible lo invisible para el saber histórico” (Chiani y Montenegro, 2019, p. 176), Fogwill (2011), destituye la excepcionalidad de lo humano:

Hay un abismo entre lo sucedido y lo que pudo suceder, y la noción de abismo, que sugiere distancias y profundidades inmensas, con el uso termina siendo tranquilizadora, porque viene a garantizar que, por grande que sea la distancia en espacio o en tiempo que medie entre una y otra cosa, siempre, aunque sea inmensurable, estará referida a una escala humana. Y bien: parecería que no es así. La única escala humana es ésta, la del lugar donde suceden las cosas (p. 11).

En *Runa*, entonces, la escala humana no es la medida de las cosas sino solo el lugar donde suceden, es decir, donde se las cuenta y desde donde se las cuenta. La escala propuesta por Fogwill, “la del lugar donde suceden las cosas”, se vincula, se “hace pariente”, diríamos junto a Haraway (2016), con los “relatos con lugar para el cazador [el héroe] pero que no eran ni son sobre él” (p. 40) postulados por aquella. Espacio y tiempo, coordinadas a la que agregamos la de causalidad, en *Runa* obedecen a un funcionamiento y a una percepción diferente a la de las sociedades urbanas

industrializadas, funcionamiento y percepción de los cuales Fogwill ya dio cuenta en narraciones anteriores. Así, conjeturamos que la excepcionalidad central de *Runa*, el hecho de que narra más allá del excepcionalismo humano, necesariamente impacta a nivel narrativo, tanto formal como temáticamente. ¿Cómo narrar más allá de lo humano, cómo narrar lo no humano, pero considerando su estatuto de viviente? Como se sugirió arriba, aquí la opción tomada es alejarse de la novela.

En el prólogo recién citado, Fogwill (2011), como Haraway, lanza una crítica al marxismo, “el pensamiento hegemónico de la inteligencia” que, al monopolizar el pensamiento crítico, generó que “la institución universitaria y la prensa” acuñaran “la expresión ‘sociedades ahistóricas’ para referirse a esas organizaciones sociales que no obedecían a la lógica de la lucha de clases” (p. 11). En el párrafo siguiente, Fogwill afirma que “compuesto a la medida del sentido común de mediados del siglo XX” se reeditaba así el “antiguo concepto de sociedades ‘prehistóricas’, que era menos pretencioso” ya que se limitaba a constatar que existieron comunidades que no dejaron registros escritos y, así, quedan por fuera de la Historia, la cual es “una compilación de escritos sobre acontecimientos” (p. 11).

Como plantea Silvio Mattoni en la contratapa del libro, “Hasta la aparición de *Runa*, la mayoría de las novelas y relatos de Fogwill hacían historia. *Runa*, en cambio, inventa la prehistoria”. Si bien Mattoni pone en el centro cómo “aquí se hacen cosas con palabras”, es decir, pone el acento en la lengua, centro explícito desde la primera frase de *Runa* (“La lengua debió haber sido rudimentaria, pero pronto evolucionó”, p. 13), la lengua y las instituciones que se organizan en torno a ella no son aquí ajenas al resto de los vivientes no humanos. Desde el prisma de Haraway, *Runa* se convierte, de este modo, en un relato ctónico, tentacular y simpoiético, en el que se hace-con y se piensa-con. Por ejemplo, en la sección “Las leyes” (p. 16), se dice que “están escritas en el cielo”, ya que “el cielo manda”. La estrella jefa del cielo, que es mujer (no se dice que tenga *forma* de mujer: sencillamente se le atribuye el hecho de serlo, ya que, como vimos, no hay antropomorfismo en *Runa*), le transmite a una humana, la vieja Aúmm, el clima venidero y lo que debe llevar a cabo la comunidad con estas novedades. Aúmm “mira y escucha lo que le va diciendo la oscuridad, que habla con la misma voz que las estrellas” (p. 16). No hay mención alguna a un dios o diosa a lo largo de las 61 secciones de *Runa*. El relato de cómo el cielo manda no tiene, por lo tanto, carácter metafórico: no hay tablas de la ley escritas por un profeta al dictado de

un ser sobrenatural sino una lengua cuya voz ordena desde el firmamento visible, no desde el más allá.

En la página 30 se mencionan “los números de ustedes”. Así, la aparición de la segunda persona nos da la pista de que el relato, de tono entre mítico y descriptivo, dominado hasta esa página por la tercera persona, en realidad está dirigido a un interlocutor. A un cuarto de comenzada la lectura, *Runa* nos hace saber, con sutileza, que se trata de un relato “procesado” -participio caro al léxico personal del autor, entre la sociología y el *marketing*-, ya que ha sido dicho (no se sabe en qué lengua), oído y, finalmente, transcrito. Esa segunda persona, cuya intervención en el relato parece mínima, pero es capital, supone la instancia de la escucha y, eventualmente, la del procesamiento del relato. Solo una pista se nos da acerca de esta segunda persona, que, por otra parte, se funde con la figura de quien lee *Runa*. En la página 84 hay una breve disquisición sobre la palabra “gue”, “que ustedes llaman ‘fich’, un ‘pez’”. La homofonía entre “fich” y *fish* está a la vista y, por lo tanto, lo única conclusión consiste en que la lengua de esa segunda persona es el inglés, la lengua de los imperialismos dominantes del siglo XIX y XX, los cuales, como diría Haraway, colocaron en el centro de sus narrativas al ser humano, se lo observe tanto desde el Antropoceno o el Capitaloceno, es decir, colocaron la escala humana que Fogwill menciona, para negarla, en el prólogo a *Runa*.

Los sujetos de esta segunda persona vienen “en esos pájaros que se mueven por el cielo y al pasar dejan oír un trueno que retumba” (p. 80), quienes además quieren “curar a las mujeres pinchándolas” y también “que los niños comieran sus piedritas dulces para que no se enfermaran” (p. 99). El tópico de la enfermedad nos lleva, como la voz de la oscuridad y las estrellas ya referida, a dislocar la noción de lengua como uno de los rasgos de la excepcionalidad humana que *Runa* viene a poner en entredicho.

Hacia el final de la narración se dice que “(...) nunca nadie vio a sus médicos tratando de hablarle a la enfermedad. (...) Los médicos de ustedes no pueden curar porque quieren matar la enfermedad y ni llegan a hablar con ella y conocerla” (p. 109). La enfermedad, “que es siempre una palabra o animal que se mete dentro de uno sin avisar”, así como “cada país, cada región, cada hombre y cada piedra, río, animal y planta” (p. 21), también es un terrícola conectado con el resto de sus pares y, como tal, tiene un nombre y una historia para contar y hacerse conocer: “El Chthuluceno está lleno de contadores de historias”. En la gran red del Chthuluceno, el vínculo

simpoiético entre los terrícolas no privilegia una historia sobre otra, ya que todas están imbricadas entre sí de algún modo u otro: “Nada está conectado a todo; *todo está conectado a algo*” (Haraway, 2016, p. 48, itálicas en el original).

Quienes toman el registro etnográfico de la comunidad de *Runa* no hablan con la enfermedad ni con ningún otro terrícola. Tampoco, evidentemente, los escuchan. Más allá de la posible metáfora de “hablar” y “escuchar” referida a entidades sin aparato fonador o lenguaje de signos doblemente articulados, aunque aquí no parece haber metáfora alguna, así como no había antropomorfismo entre la estrella jefa y su atributo de “ser mujer”, lo que aquí con seguridad no hay es intercambio alguno ni, eventualmente, conocimiento de las cosas y las palabras por parte de los miembros de la comunidad de la segunda persona: “No les hablan a las cosas y tampoco a las palabras. (...) Por eso los de su país nunca podrán cazar. Al animal, si no se le ha hablado, no se lo conoce” (*Runa*, p. 109). Así, *Runa* imagina no solo una comunidad por fuera del flujo del capital sino que, también, comenta acerca de las personas que sí viven y mueren dentro del capitalismo. Según la voz informante, aquí nadie “cruzaría el agua sin avisarle que la conoce y que conoce a sus amigas las piedras y a sus hijos que son peces, juncos y arroyos según los días” (p. 108). La amistad, la generación de parentesco del subtítulo de *Staying with the trouble* de Haraway, impide a los hombres y las mujeres de *Runa* intervenir sobre el resto de los terrícolas sin avisarles qué van a hacer. Simétricamente, ya vimos cómo el cielo señalaba los cambios en el clima y avisaba a la comunidad qué hacer en consecuencia. Por el contrario, el informante le dice a la segunda persona:

Ustedes van al sol dentro de sus pájaros de piedra brillante pero no son amigos del sol. Hablan del sol, pero no al sol. Sus pájaros de piedra brillante vuelan al sol y deben lastimarlo, como lastiman el aire con todo el humo y con sus ruidos como truenos. El sol sabe que no son sus amigos (...) (p. 108).

La comunidad que viaja en los pájaros de piedra brillante y llama “fich” al “gue” no es amiga de ningún otro terrícola sencillamente porque, para ella, no parecen existir como tales, no tienen la misma jerarquía que sus propios miembros. La comunidad de los pájaros de piedra, los humanos, según el léxico de Latour, solo hace parentesco consigo misma y esta endogamia impide conocer más allá de sus propios límites. Si el sol sabe que los humanos no son sus amigos, sin dificultad sus otras amistades (las nubes, el cielo, etc.) tampoco lo son. Estos humanos quizá no se hayan granjeado la



amistad de los terrícolas debido a que, además de la permanente intrusión señalada por la comunidad local, no saben hacer nada, solo contar: narran y computan, pero son ajenos a las cosas, a las palabras y a las palabras de las cosas.

El punto de vista de *Runa* no supone una guerra entre humanos y terrícolas, antagonismo planteado por Latour, cuyas críticas por parte de Haraway ya fueron referidas: en términos narrativos, tal vez el motivo del antagonismo hubiese derivado en una narración novelesca y de un tono denunciante del todo ajeno a Fogwill. Cada una de las 61 secciones de *Runa* hace, a su modo, parentesco con las otras: es una melodía con constantes y variaciones, levemente circular, donde la voz de los miembros de la comunidad informante deja paso a las voces y nombres de otros terrestres. No hay, tal como quiere Haraway, solo un héroe autocreado y autosuficiente: “el buen cazador conoce el nombre de cada flecha y saben hasta dónde podrá llegar y saben cómo las ramas de árbol rojo que lleva dentro tratarán de desviarla” (*Runa*, p. 103). El buen cazador es bueno en lo que hace porque conoce los nombres de cada flecha: siguiendo la lógica de esta comunidad solo es posible saber los nombres de cada flecha si antes se ha hablado con ellas y si se las ha escuchado, si se ha entablado una conversación con las ramas del árbol rojo con las que han sido fabricadas. Hay, así, una continuidad entre hablar y hacer: como ya citamos, “Aquí se hacen cosas con palabras”. “Se hacen cosas” tiene aquí un sentido material y no solo performativo (la frase de Mattoni es una cita del título del clásico de 1962 publicado por J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*). “Hacer venado” es, para los cazadores, “cazar vivo a un animal que anda y traerlo”. Para ello “hay que cuidar que no escape y cuidar de darle lo que necesita comer para que no muera hasta el día de matarlo y comerlo” (p. 73). Hacer venado (¿hacerlo morir para que el humano lo coma y siga viviendo?) implica su cacería, pero antes implica haberlo conocido, es decir, haber hablado con él: “Por eso los de su país nunca podrán cazar. Al animal, si no se le ha hablado, no se lo conoce” (p. 109).

*Runa* cierra con esta frase: “Y ahora cuénteme usted” (p. 118). El modo imperativo es un desafío, casi una burla, ya que líneas antes se ha dicho que “ustedes no cuentan ni pueden contar. Lo único que pueden decir es por qué suceden todas las cosas, pero nadie les cree, porque ni los nombres de las cosas bien saben” (p. 118). Ya en el prólogo, Fogwill había advertido que “tampoco es cuestión de mirar a nuestros contemporáneos como si fuesen otros: nosotros somos otros” (p. 12). “Cuénteme usted” no se refiere a unos contemporáneos-otros, distintos de quienes han llegado al

final de *Runa*, sino precisamente a esas personas, a quienes acabamos de terminar de leer la narración y estamos implicadas en la continuidad del flujo del capital del mismo modo en que lo está la comunidad que ha bajado de los pájaros de piedra. El hecho es que el capital, a pesar de su flujo, impone una ilusoria separación entre los estratos de la vida: opuesto a ello “el mundo salvaje desmiente las mitologías contemporáneas de la discontinuidad entre alimentación, amor, familia, trabajo, intercambio, política y guerra” (Fogwill en Guerreiro, 2003, *online*). Por otra parte, la no implicación, en la lógica de Fogwill, sería una opción tranquilizadora, bienpensante. El imperativo consiste en una de las estrategias que, según Hal Foster en “El artista como etnógrafo” (2001) “perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables, y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases” (p. 203). La estrategia a la que me refiero es la “inversión de los papeles etnográficos” que se deja oír en “Y ahora cuénteme usted”: allí la voz que hasta ahora nos ha descrito y relatado los usos y costumbres de su comunidad le exige al otro, a quien ha recogido el testimonio, que cuente. Pero la inversión, es de esperar, se detendrá allí debido a la imposibilidad de contar por parte de los humanos que acabamos de revisar. En el mismo lugar, Foster, al retomar al Benjamin de “El autor como productor”, indica un posible riesgo para el artista en cuanto etnógrafo. En 1934, Benjamin “acusaba a los movimientos como el *Proletkult* de un mecenazgo ideológico que colocaba al trabajador en la posición de un otro pasivo” (pp. 175-176). Más de 60 años después (la primera edición de *El retorno de lo real*, volumen que incluye “El artista como etnógrafo”, es de 1996), Foster identifica que “ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del 'autor como productor': *el artista como etnógrafo*” (p. 177, itálicas en el original). La semejanza estructural, claro está, radica en la pasivización de un otro más imaginado que real y de, en palabras de Benjamin, “mecenazgo ideológico”. Tres supuestos, según Foster, funcionan como vasos comunicantes entre el paradigma del autor como productor y el del artista como etnógrafo, lo cual redundará en riesgos similares. El primer supuesto, al que Foster denomina “mito”, homologa el lugar de la transformación política con el de la transformación artística; el segundo supone que ese lugar “está siempre *en otra parte*, en el campo del otro” (p. 177, itálicas en el original) y que, justamente en razón de su supuesta exterioridad y alteridad, ese lugar contiene en sí la posibilidad de subvertir la cultura hegemónica; por último, el tercer supuesto consiste en que “el artista invocado *no* es percibido como social y/o

culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que *sí* es percibido como otro, tiene un acceso automático a ésta” (p. 177, itálicas en el original). Así, lo que se juega en el campo de la política y en el campo del arte es un término que ambos comparten: la representación (y sus problemas). Se trata, en definitiva, tal como propone Foster hacia el final de su artículo, de permitir “la alteración que ya existe en la representación” para no “alienar al otro”: son los peligros de la “demasiada o demasiado poca distancia” los que llevan al autor a abogar por una obra “que intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro” (p. 207). Ahora bien, el *corpus* que le interesa y de hecho analiza Foster está compuesto por piezas de arte visual y plástico: fotografías, *collages* e instalaciones en museos, en las cuales la imagen introduce ciertas derivas respecto de la pregunta por la representación que, en el caso de la literatura, son diferentes. En *Runa*, la pregunta por la representación y, como ya se ha despejado, la pregunta por la narración, corren por otras vías. En definitiva, ¿quiénes son estos terrícolas que sí pueden contar, a diferencia de los humanos que van a recoger su testimonio? Curiosamente, una serie de imágenes nos puede brindar la respuesta. Luego del índice propiamente dicho, que lista los nombres de los capítulos del libro, hay un índice de las 24 ilustraciones que nos han acompañado en la lectura, las cuales, en su mayoría, consisten en dibujos de figuras humanas y/o de animales en movimiento. No hay paisaje o forma similar a un fondo en estos dibujos de lo que se conoce como arte rupestre. A medida que el libro avanza, cada dibujo recibe un epígrafe que remite a una sección ya leída o que aparecerá pronto. El índice de las ilustraciones es geográfico: antes del número de página correspondiente se indica su procedencia. Los 24 dibujos cubren los cinco continentes. Con apenas googlear, se constata que las ilustraciones reproducen arte rupestre real: aquí no se trata tanto de un retorno de lo real sino de una incrustación. Ahora bien, el hecho de que los dibujos provengan de todo el mundo y, por otra parte, no se indique fecha aproximada alguna, tal como también ocurre en la narración, tiende a que esta incrustación de piezas reales provenientes de culturas y regiones diversas tenga el efecto de desrealizar a *Runa* más que de propiciar lo que Foster llama el “supuesto realista”, es decir, “que el otro, aquí poscolonial, allí proletario [en *Runa* “primitivo”] está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o materialmente productor” (p. 178).

Según Daniel Link, “Fogwill (...) ha leído bien y mucho a Max Weber” (en Fogwill, 2010, p. 325). Si, como propongo con Foster, no hay supuesto realista en *Runa*, del mismo modo en que Fogwill le declara a Link que *Vivir afuera* “no tiene ninguna 'capacidad de diagnóstico' de la realidad” (p. 322) sino que esa novela supone una maquinaria narrativa, entonces lo que hay aquí es, en el sentido de Weber, un tipo ideal de sociedad prehistórica, configurado a partir de fragmentos de diversas realidades indicados por los dibujos y su notación geográfica. Vale más aquí la capacidad heurística que habilita nuevas ideas que la pureza o la realidad efectiva del tipo ideal, que, como se sabe, no remite a hechos. Por lo tanto, y para responder a la pregunta enunciada párrafos arriba acerca de quiénes son los terrícolas que cuentan en *Runa*, esta comunidad prehistórica no supone sujetos concretos sino que nos reenvía a una maquinaria narrativa cuya escala, como ya lo indicaba Fogwill en el prólogo, no remite a una escala humana: en el abismo que media “entre lo sucedido y lo que pudo suceder” (p. 11) habitan y hablan los terrícolas y aquello que oscila entre lo viviente y no lo vivo, en definitiva, lo no humano. Es así, conjeturo, que la estructura narrativa de *Runa* no puede ser otra de la que es, o sea, una estructura que nada tiene que ver con la matriz novelesca decimonónica. Virtualmente, sus relatos podrían continuar al infinito, dejando oír todas las historias que aloja el humus del Chthuluceno, haciéndose eco el uno al otro y permitiendo que las palabras sean visitadas por lo no humano.

A largo de este escrito, se ha querido demostrar cómo *Runa* es una narración excepcional en la literatura de Fogwill en razón de que su punto de vista supera el excepcionalísimo humano, cuya encarnación literaria, como hemos visto, alcanza su máxima intensidad cuando toma la forma la novela. La estructura de *Runa*, además de que su forma aparente es la del informe etnográfico -de gran circulación en América Latina-, es, para decirlo junto a Donna Haraway, tentacular y simpoiética. El modo en que el informante, cuya voz, que nos conduce por cada capítulo, narra y describe los usos y costumbres de su comunidad deja entrever los lazos entre los miembros vivientes y no humanos que componen esa comunidad. Los lazos de amistad, de diálogo y de escucha que se entablan dentro de esa comunidad y que leemos a medida que avanzamos van, a la vez, contrastando con lo que la voz del informante dice acerca de quienes han ido a recoger su testimonio y, se infiere, a llevar la medicina occidental a este territorio imaginado por Fogwill. Esta medicina, una supuesta cura bajo la forma de pastillas o píldoras y vacunas, no hace, para el

informante, más que matar sin preguntar, sin saber qué es eso viviente que ha enfermado: solo se lo considera un cuerpo extraño, invasor, que modifica el organismo. La pregunta que resuena, luego de la frase final de *Runa* (“Y ahora cuénteme usted”), es qué ocurrirá con esa comunidad de la cual se nos ha informado hasta ahora: ¿Occidente la modificará sin hacer preguntas, tal como el informante describe a la medicina traída a su territorio, la arrasará en pos de extraer recursos? La introducción de la medicina y el arribo via “pájaros de piedra brillante” deja suponer que esa comunidad y ese territorio inventados por Fogwill ya han empezado a ser modificados por agentes externos: de ahí que la voz del informante finalice con la exigencia de que ahora es el turno del otro de contar. Lo que le queda a ese otro, con seguridad, solo es contar la futura novela de la épica de la modernización y conquista.

### **Bibliografía**

- Chiani, M. y Montenegro, R. (2019). Flexión biopolítica e imágenes críticas de la comunidad en la literatura reciente. En *Saga. Revista de Letras* 11, 164-188.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir?* CABA: Caja Negra.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Madrid: Anagrama.
- Fogwill, R. (2010). *Los libros de la guerra*. CABA: Mansalva.
- (2011). *Runa*. CABA: Interzona.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. (pp. 175-207). Madrid: Akal.
- Guerriero, L. (2003). Saber contar y no saber hacer nada. En *La Nación*. 30 de marzo. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/saber-contar-y-no-saber-hacer-nada-nid484336/>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Latour, B. (2014). War and Peace in an Age of Ecological Conflicts. En *Revue Juridique de l' Environnement*, Vol. 1, 51-63. Recuperado de [130-VANCOUVER-RJE-14pdf.pdf](http://www.bruno-latour.fr/130-VANCOUVER-RJE-14pdf.pdf) (bruno-latour.fr)
- Latour, B. (2019) *¿Dónde aterrizar?* (Trad. Pablo Cuartas). Barcelona: Taurus.
- Marechal, L. (1995). *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Emecé.
- Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.

Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP.

## **Fronteras de lo humano en los niños de Elías Castelnuovo y Silvina Ocampo**

Mónica Liliana Bueno

UNMdP- INHUS- CELEHIS

[mbuenoli@yahoo.com.ar](mailto:mbuenoli@yahoo.com.ar)

Palabras clave: humano, excepcionalidad, niñez, naturaleza

Key words: human, exceptionality, childhood, nature

### **Resumen**

La ciencia ha mostrado, a partir del siglo XIX que los seres humanos constituimos solamente una especie biológica, seres vivientes entre otros seres vivientes y como tal, una especie destinada a desaparecer. Esta demostración da por tierra con la tesis de la excepcionalidad humana de largo recorrido histórico. El fundamento de lo excepcional del ser humano se ha sostenido tanto desde una perspectiva filosófica cuanto desde una dimensión social y cultural que apela a la perspectiva ontológica del hombre. Uno de los aspectos de esta tesis se fundamenta en la cultura como una dimensión que se opone a la "naturaleza". Nos interesa la oposición entre "naturaleza" y "cultura" ya que ha resultado un punto fundamental que la literatura ha explorado de varias maneras. En este trabajo analizamos la configuración que Silvina Ocampo y Elías Castelnuovo proponen a sus niños. En ese diseño de los personajes, los dos autores experimentan una forma de lo humano que intranquiliza y desacomoda.

### **Abstract**

Science has shown, since the 19th century, that human beings constitute only a biological species, living beings among other living beings, and as such, a species destined to disappear. This demonstration demolishes the thesis of human exceptionality with a long historical journey. The foundation of the exceptional of the human being has been sustained from a philosophical perspective and from a social and cultural dimension that appeals to the ontological perspective of man. One of the aspects of this thesis is based on culture as a dimension that is opposed to "nature". We are interested in the opposition between "nature" and "culture" since it has turned out to be a fundamental point that literature has explored in various ways. In this work we analyze the configuration that Silvina Ocampo and Elías Castelnuovo propose to their children. In this design of the characters, the two authors experience a form of the human that unsettles and upsets.

Jean Marie Scheaffer en el comienzo de su libro *El fin de la excepción humana* sostiene que, desde fines del siglo XIX, la ciencia ha mostrado que los seres humanos constituimos solamente una especie biológica, seres vivientes entre otros seres vivientes y como tal, una especie destinada a desaparecer. De esta manera, se desmorona la recurrente idea de la excepcionalidad del hombre frente al mundo. Sin lugar a dudas, esta formidable consecuencia se debe al desarrollo de las ciencias de

la vida desde el siglo XIX, y muy particularmente (pero no en forma exclusiva) a Darwin y a la biología de la evolución.

Desde hace por lo menos un siglo y medio, señala Scheaffer, “sabemos que la llegada a la existencia de la humanidad se inscribe en la historia de lo viviente en un planeta de mediana dimensión de "nuestro" sistema solar. Esta historia y su muy larga prehistoria nos han formado, y en principio, y ante todo, somos uno de los episodios de esta evolución que no es sólo nuestro pasado, sino también nuestro presente y nuestro porvenir” (2009, p. 13). Al mismo tiempo, no podríamos separarnos del conjunto complejo e inestable de las formas de vida que coexisten actualmente sobre la Tierra. La Tesis de la excepción humana, más que depender simplemente de las creencias comunes, es también una tesis erudita que pretende decir la verdad sobre lo que es el ser humano

El fundamento de lo excepcional del ser humano se ha sostenido tanto desde una perspectiva filosófica cuanto desde una perspectiva social y cultural que apela a la dimensión ontológica del hombre. Esta Tesis se sostiene en tres aspectos fundamentales: desde la filosofía, la constitución del sujeto como autónomo y autoconstituido (algunas de las filosofías más importantes del siglo xx -entre otras, la fenomenología, los neokantismos (incluso analíticos), la tradición de la filosofía hermenéutica y el existencialismo definen este aspecto); la segunda, desde las ciencias sociales se funda en la dimensión social del hombre (el hombre no-natural) y la tercera forma se refiere a la cultura como una dimensión que se opone a la “naturaleza”. De las tres formas, nos interesa la oposición entre "naturaleza" y "cultura" ya que ha resultado un punto fundamental que la literatura ha explorado de varias maneras. Así ha fundado géneros, modos y procedimientos para dar cuenta de las hermenéuticas que refrenden o fundamenten esa excepción humana y exploren esa oposición. Para Schaeffer, “las culturas son plurales, no sólo porque las culturas humanas son diversas, sino también porque la humana no es la única cultura animal” (2009, p. 17). Esto determina el final de la tesis

### **La literatura. El encuentro entre cultura y naturaleza**

La literatura ha ficcionalizado desde siempre ese encuentro decíamos, entre la cultura y la naturaleza. Esas ficciones tienen la marca de su contexto y la historicidad del abordaje define los cambios de géneros y formas. Así los bestiarios- la recopilación de animales con características mitológicas- con su origen en la Grecia clásica son



coleccionen en las que la combinatoria de animales y hombre es fundamento de la imaginación. Estas criaturas fueron consideradas reales durante mucho tiempo, hibridando elementos del imaginario popular, supersticiones, mitos y leyendas de sucesos que los seres humanos no conseguían explicar. En la tradición literaria argentina, tanto Julio Cortázar como Jorge Luis Borges exploraron esa forma antigua. El primero llamó así a su primer libro de cuentos (y a un cuento dentro de él) y Borges, en colaboración con Margarita Guerrero, publicó *El libro de los seres imaginarios*, que describe algunos animales imaginados en la literatura universal a través de los siglos. La fábula es otro de los géneros que tensa esa relación entre el hombre y otros seres vivientes: se cuentan historias que enseñan a partir del comportamiento de los animales lecciones morales a los hombres. Tanto los bestiarios como las fábulas exhiben la perspectiva cultural del hombre traduciendo el mundo natural a términos humanos. En las fábulas, los conflictos se resuelven didácticamente y el valor moral de las resoluciones se aplica al mundo humano. La categoría de personaje- animales que actúan como personas- resulta entonces la corroboración de esa fundamentación jerárquica de lo humano frente a lo animal. Desde la etimología, la definición de un ser imaginario inventado identifica los atributos del personaje al de persona y muestra entonces la excepción de los humanos frente al mundo. Entonces, podemos preguntarnos ¿qué pasa cuando la literatura pone un funcionamiento la tensión cultura/ naturaleza dentro del mundo humano? Las respuestas son múltiples.

### **Silvina Ocampo: defectos y frivolidades**

Sabemos que la propia Silvina Ocampo adscribió al género fantástico como lo corrobora la antología que edita junto con Bioy y Borges. Sin embargo, más allá del nombre, el prólogo de Bioy muestra en la descripción de algunos aspectos, resonancias de lo gótico en esa relación entre el miedo, el terror, la grandeza y lo sublime. En el prólogo de 1940, Bioy declara: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas" y agrega "los primeros argumentos eran simples -por ejemplo: consignaban el mero hecho de la aparición de un fantasma- y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo. Crear un ambiente, una "atmósfera", todavía es ocupación de muchos escritores" (1977, p. 5).

En la edición de 1975 aparece un cuento de Silvina Ocampo "La expiación" publicado en 1961 en *Las invitadas*. El cuento acuerda con las afirmaciones de Bioy en el prólogo,

define una atmósfera y exhibe claramente la poética de Silvina que Cortázar indicara como “la extrañeza de lo cotidiano”: un narrador en primera persona, el relato sin emoción del horror que se va desplegando como un caleidoscopio y personajes que se mueven entre lo humano y lo no humano. La crítica ha explorado las diferentes estrategias y procedimientos que dan cuenta de esa poética. El axioma con el que Cortázar la define se revela en dos reseñas no precisamente elogiosas de dos libros de Silvina. Es notable la incomodidad que provoca ese modo del gótico criollo moderno que la escritora propone. La primera reseña es de su hermana Victoria y aparece en Sur inmediatamente de publicado *Viaje olvidado*, el primer libro de Silvina en 1937. Victoria lee el libro de su hermana exclusivamente en clave autobiográfica y cuestiona las escenas literarias de Silvina en términos de verdad. Dice Victoria: “Estos recuerdos, relatados bajo forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones habrían podido ser los míos” (1937, p. 119). La objeción de Victoria al libro de Silvina se funda en esos “defectos” (así los llama) que deforman la perspectiva de lo cotidiano en la primera persona que narra. “Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia. Y todo esto está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y desaciertos que molestan” concluye (1937, p. 120). Nos parece ver en esta afirmación una clave de la poética de Silvina ya que es justamente su mirada gótica sobre el mundo la que permite la metamorfosis de lo humano en otras formas y otros seres. Para Victoria ese defecto invalida el libro. La invención de Silvina debe ser corregida.

La reseña de Abelardo Castillo sobre *La furia* publicada en *El grillo de papel* N° 4 de 1960 es lapidaria. Señala Victoria “La autora de *Espacios Métricos*, sin duda, escribe bien, tiene un estilo particularmente elegante, puede ser astuta, pero no articula con exactitud el riguroso mecanismo del cuento.” Y agrega como argumento de su evaluación: “Hay, es verdad, una constante tenebrosa, malvadísima, una suerte de frívolo draculismo que se repite en todas las historias, pero la frivolidad no es intensa”. Describe, luego, algunos cuentos. Si bien acierta en mostrar que el tratamiento de los niños es particular e incómodo porque define comportamientos inesperados, interpreta erróneamente algunas de las historias de los cuentos. Castillo concluye,

[I]a Furia no alcanza a producir horror: acaso porque, como escribe Pagés Larraya, éstas son versiones delicadamente femeninas del mundo o acaso, como escribió Edgar Poe, porque el horror legítimo viene del alma y sólo arrancándose de allí puede llevarse a sus legítimas consecuencias (1960, p. 17).

Más allá de la evidente misoginia del escritor y de la imposibilidad de leer los relatos de Ocampo con herramientas que no sean las de su propia poética (habla de simbología, por ejemplo, acorde con su definición de literatura), Abelardo Castillo acierta en determinar el modo del “draculismo” de Silvina acercando el libro al gótico. Sin embargo, no puede ver que la forma del horror que la autora propone tiene que ver con lo que Castillo llama “frivolidad”. En verdad, se trata de la estrategia de “naturalización” que Silvina pone a funcionar tanto en los personajes de sus relatos cuanto en los narradores. Creemos que allí funda su perspectiva gótica que apunta a la disolución de la oposición naturaleza / cultura.

### **De narradores y personajes**

Si los narradores de Silvina cuentan hechos aberrantes sin demostrar conmiseración o empatía frente a lo narrado, las acciones de los personajes exhiben comportamientos inesperados e inexplicables pero que no afectan emocionalmente al narrador. Así su habitual estrategia del narrador en primera persona resulta fundamental para precisar el universo narrativo que nos propone, porque es la perspectiva de ese personaje que narra la que determina la axiología del relato. La decisión de la primera persona delimita el juego ficcional y la propuesta ética sobre esa historia. Si, como un viejo libro de Emile Benveniste indica, la primera persona es la marca de garantía entre la *Erlebnis* y la *Erfahrung*, (la vivencia y la experiencia) en el universo de Silvina esa garantía se hace añicos ya que la naturalización del non sense, del horror y del crimen por parte del narrador define el efecto del del terror únicamente en el lector. El horror se intensifica y duplica porque el lector es sacudido por una historia perversa, criminal, fantástica contada por un narrador que no se inmuta frente a los hechos propios o ajenos.

Desde Aristóteles, la vinculación entre personaje y persona ha sido el punto de partida de la figura literaria (“Aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter; debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente” capítulo XIV, 2004, pp. 67-58) señala en su *Poética*). Basado en primera instancia en las relaciones de semejanza e identificación, el personaje se constituye tradicionalmente como sinécdoque y como etopeya<sup>1</sup>. Al reflexionar sobre el personaje como categoría textual

---

<sup>1</sup> Muchas veces, la lectura ha sacado de su texto al personaje y le ha dado independencia ficcional, vida fuera de la escritura. Los ejemplos se agolpan en la cabeza de cualquier lector: el robo de Avellaneda a Cervantes, el senador Martín Fierro, la amoral Emma, la Lolita estereotipada de los desfiles de moda, etc.

irreemplazable, los críticos han reconocido tres funciones básicas. Jean-Philippe Miraux lo describe de esta manera: “El personaje es un marcador tipológico, un organizador textual y un lugar de investimento” (2005, p. 10). Las tres funciones adquieren en los relatos de Silvina particularidades que definen su modo gótico ya que sus personajes marcan un relato que parte del verosímil de lo humano y lentamente se va enrareciendo hacia otra cosa, organizan la estructura narrativa de tal manera que la ambigüedad se instala progresivamente, confunde y desconcierta. Por otra parte, su lugar de investimento tiene como objetivo desarmar la tensión cultura/naturaleza. Si el personaje es garantía del relato y condición de su desarrollo, y al mismo tiempo, una de las marcas miméticas más fuertes, como señala Barthes respecto de Sade, existe una literatura que busca exasperar ese modo de representar, “se ubica del lado de la semiosis, no de la mimesis: lo que “representa” está incesantemente deformado por el sentido, y es al nivel del sentido, no del referente, como debemos leerlo” (1997, p. 165). Podemos pensar esta afirmación para los personajes de Silvina. La semiosis de su constitución se define con diferentes estrategias y procedimientos. Así por ejemplo la crítica ha analizado los niños de Silvina que son crueles y su “natural” crueldad destruye el lugar común de la inocencia infantil. Basta recordar a esa nena que cuenta la muerte de una mujer en “El vestido de terciopelo” (Abelardo Castillo dice que es su mamá y se equivoca ya que es una señora de clase alta) con una única emoción: la exagerada alegría desplegada insistentemente en una suerte de estribillo que recorre el cuento (“Qué risa”) para entender que Silvina encuentra en la destrucción del lugar común una manera de explorar la identidad de lo humano entre lo natural y lo cultural. Así, en otros relatos, el narrador ya adulto refiere un acontecimiento de su niñez (“Voz en el teléfono”, “Carta perdida en un cajón”) y recuerda el crimen sin culpa ni vergüenza; otras veces un narrador en tercera despliega la perversión de una muchacha de clase media que busca venganza y la lleva a cabo como una celebración luminosa (Mimoso). Es desconcertante que los personajes puedan matar sin culpa, que disfruten del dolor el otro, que no tengan responsabilidad sobre sus actos, que no sientan pudor ni vergüenza. Como decíamos, la crítica ha reconocido la variedad de estrategias y procedimientos que Silvina utiliza para lograr ese investimento que es ideológico pero también filosófico y que, desde nuestra lectura, apunta a la experimentación del gótico en función de desarmar lo humano como excepcional. Victoria Ocampo lee como defecto y Abelardo Castillo como frivolidad femenina aquello que es dispositivo de su

literatura. Es evidente que se está cuestionando el punto de la adjudicación del sentido sobre el mundo, sobre las cosas y sobre los hombres. Deleuze y Guattari indican que el sentido es un atributo lógico que tampoco se confunde con los estados de cosas, ni con las representaciones de quien se expresa en la proposición. Es ese el dispositivo que pone a funcionar Silvina. Para pensar el sentido fuera de la designación la herramienta fundamental es la paradoja que propone lo indecible. Se trata de La Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles. Desde la convención, el sentido queda relegado por la aparición del sinsentido y el efecto del horror se produce, como decíamos, solo en el lector. Sin embargo, concordamos con Natalia Biancotto “El lugar común que identifica a la literatura de Silvina Ocampo como fantástica resulta un pretexto tranquilizador que de algún modo domestica su rareza”. No es fantástica su literatura ni propone un sinsentido vacío, sino que la densidad de su propuesta gótica cuestiona lo establecido, “nos lleva más allá de nosotros mismos” como proponía Kant. De ahí que el juicio de Victoria adquiriera una significación reveladora. “Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes” porque justamente y ahí radica uno de los efectos paradójales del universo que propone Silvina. La metamorfosis es en su literatura uno de los procedimientos fundamentales que hacen tambalear la vinculación entre persona y personaje. Las estrategias para demoler las notas lógicas que corresponden al personaje se multiplican. Los personajes son personas, son objetos, son animales o plantas. Asimismo, la estrategia se invierte y los objetos inanimados cobran vida como en «El sombrero metamórfico» y «Los objetos». Las cosas serán en muchos relatos puntos de anclaje de esa diseminación extrema. Como señala Remo Bodei “Las cosas representan nudos de relaciones con la vida de los demás, enlaces entre la civilización humana y la naturaleza” (2013, p. 79). Es por eso que en los cuentos de Silvina Ocampo son también formas permeables de la transición de lo humano hacia otras zonas del mundo explorando el sesgo de la posibilidad la indeterminación y anulando la excepción de lo humano. Es en ese punto que Silvina afinca su dispositivo en anular los lugares comunes sobre la infancia, desarmar la inocencia y hurgar en las posibilidades que la perspectiva de ese estadio humano le permite.

En *Historia universal de la infamia*, Borges hace del concepto de la infamia un ejercicio estético desprovisto de toda implicación ética. Podemos pensar que la narrativa de Silvina, convierte la perversión, el crimen, el horror en ejercicios estéticos que buscan explorar la condición humana y exhiben con eficacia el fin de la excepción del hombre

imbricando los seres vivientes en esa anulación de límites que propone. De esta manera, resignifica el efecto de lo sublime como golpe sobre lo dado ya que la literatura, tanto para Borges como para Silvina Ocampo, es un modo del pensamiento. La imaginación se ve así arrastrada a un estado de horror hacia lo “oscuro, incierto y confuso”. Este horror, sin embargo, también implica un placer estético, obtenido de la conciencia de que esa percepción es una ficción.

### **Las larvas humanas de Elías Castelnuovo**

Según la Real Academia Española, una larva, es, en la primera acepción, un “animal en estado de desarrollo, cuando ha abandonado las cubiertas del huevo y es capaz de nutrirse por sí mismo, pero aún no ha adquirido la forma y la organización propia de los adultos de su especie”. La segunda acepción de nuestro idioma abandona la marca biológica y desconcierta: una larva es un “fantasma, espectro, duende”.

¿Qué definición tendría en la cabeza Elías Castelnuovo cuando pone título a su décimo libro? Conjeturamos que la primera ya que *Larvas* narra lo humano dispuesto en una zona desterritorializada y diferente de la infancia<sup>2</sup>. La galería de personajes que Castelnuovo diseña, fiel a su propósito boedista de una literatura que visibilice lo que nadie mira, refiere ese marco extraño donde los atributos de inocencia y alegría referidos a la infancia se anulan y transmutan en crueldad, perversión, soledad en el espacio de un reformatorio. Las estrategias de supervivencia, los códigos diferentes de los desclasados diseñan la forma de una comunidad particular cuyas peculiaridades se reconocen en las acciones de los personajes que forman cada uno de los relatos del libro.

La estructura del libro define una galería de retratos donde la narración está siempre supeditada a la fuerza descriptiva del personaje. Son sus acciones, su manera de hablar, sus gustos, sus odios, sus límites y sus excesos los que dibujan ese mundo cerrado. Para la Biología, aquellos individuos que se separan de la población original y quedan aislados del resto pueden alcanzar una diferenciación suficiente como para convertirse en una nueva especie. Esto es lo que nos muestra Castelnuovo: una especie diferenciada en la que el concepto de infancia se desprende de los lugares comunes. Para lograr el efecto, la elección del narrador es fundamental: Castelnuovo decide una primera persona eficaz porque se constituye en la frontera entre las larvas

---

<sup>2</sup> Castelnuovo, E. (2013). *Los raros*. Estudio Preliminar de Adriana Rodríguez Pérsico. Colección Los Raros Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

y el mundo exterior a esa comunidad. Es la voz del maestro que observa los sujetos de esa especie y que, al mismo tiempo, aprende otra forma de las cosas y los hombres. (Se trata de una experiencia del propio Castelnuovo que tuvo como maestro en un reformatorio de Olivera, provincia de Buenos Aires, entre 1921 y 1922). Pero esta voz, a veces desaparece, y en su lugar una tercera, exhibe el saber íntimo de cada personaje. Es una estrategia fundamental para entrar en la zona de la experiencia y el relato de esa experiencia. Benveniste define con claridad esta vinculación particular entre lenguaje, experiencia y subjetividad:

El lenguaje sería imposible sin la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta, esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla (1979, p. 67).

De esta manera, *Larvas* desajusta los atributos de la oposición cultura/naturaleza y le permite exhibir perspectivas múltiples.

De la experiencia humana nos habla Castelnuovo, decíamos, y la voz del maestro en el reformatorio nos muestra no sólo las peculiaridades de esa especie que el narrador nos muestra sino también la dificultad del sujeto en ese “entrelugar” de su oficio. El dilema está justo en ese espacio donde el maestro se instala, allí donde lo que sabe no alcanza. Su insuficiencia es también un modo de aprendizaje del mundo que nos interpela.

Jean Rancière en su libro *El maestro ignorante* (2002) nos cuenta que Joseph Jacotot en 1818 elaboró una teoría extravagante, que se conoce como “educación universal” y provocó una revolución en la educación europea: “Quien enseña sin emancipar embrutece”, señalaba. Todo ser humano, postulaba, tiene la capacidad de instruirse solo, sin maestro. El papel del docente debe limitarse a dirigir o mantener la atención del alumno. Jacotot rechazaba a los maestros “explicadores” y proclamaba como base de su doctrina ciertas máximas paradójicas con las que se ganó virulentas críticas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “La revelación que se apoderó de Joseph Jacotot se concentra en esto: es necesario invertir la lógica del sistema explicador. La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta *incapacidad* es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. El explicador es el que necesita del incapaz y no al revés, es él el que constituye al incapaz como tal. Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces,

La propuesta del maestro Jacotot es revulsiva y su teoría nos lleva a replantear la relación entre conocimiento e ignorancia, entre inteligencia e incapacidad, entre naturaleza y cultura. El maestro de los chicos del reformatorio de *Larvas* es también desafiante porque, si bien observa, explica y describe las conductas de sus particulares alumnos, sobre todo, aprende las reglas de un mundo extraño y nos presenta su propia incapacidad.

En su relato está la representación minuciosa que no esconde lo abyecto y lo perverso, sino que lo exhibe. En el siglo XIX se llamó naturalismo a esa estética; en nuestro autor es, por otra parte, el resultado de la propia experiencia vital. En este sentido el narrador de *Larvas* manifiesta su impugnación sin falsas moralidades. Castelnuovo logra en este libro traducir su experiencia, su *Erlebnis*, a la forma literaria. No hay pedagogía en su exhibición ni forma posible de reconciliación. El mismo narrador parece a veces más cerca de estos miserables de lo que él mismo reconoce. ¿O acaso su posición estigmatizante al comienzo del libro no da cuenta de lo peor del lugar que ejerce?: “De los cuatrocientos niños reclusos en el reformatorio, a decir verdad, muy pocos eran de mi agrado” confiesa. El naturalismo de Castelnuovo, a diferencia del que Zola y los Goncourt pretendían, no busca objetividad y los dos tonos que el autor elige para contar estas historias terribles y desgarradoras (el narrador maestro y ese narrador en tercera que sabe un poco más que el maestro) así lo demuestran.

Como veíamos al principio de este trabajo, cierta corriente de la Filosofía sostiene el argumento “naturalista” que afirma que la humanidad es una forma de vida biológica y, como tal, destinada a desaparecer. Frente a aquellos que defienden la excepcionalidad del ser humano con relación a todos los demás seres del universo, los naturalistas propugnan que se trata simplemente de una especie que pertenece a la vida como otras especies no humanas. La discusión reedita la vieja oposición naturaleza/cultura. *Larvas* es un relato que explora esa dualidad: entre la excepción y la vida; lo humano que Castelnuovo explora se tensa en las historias que se cuentan. Si la especie humana está destinada a desaparecer, como cualquier otra especie, según los naturalistas, este libro exhibe el principio de las causas. Las larvas representan un estadio del desarrollo de la especie, pero también son indicativas de las posibilidades de una sociedad. Estas larvas son peculiares: a veces dan pena,

---

inteligentes y estúpidos La trampa del explicador consiste en este doble gesto inaugural”, nos dice Rancière (2002, p. 9).



otras, miedo. Son monstruos. Lo sabemos gracias a Foucault: el monstruo humano es el que trasgrede la ley y lo diferencial de su entidad es, al mismo tiempo, tanto del orden de lo jurídico como de lo natural (1996). Se trata del individuo que debe ser corregido. El reformatorio de Castelnuovo es el lugar de esta transición imposible donde la institución aísla el individuo anormal para aplicar las tecnologías requeridas para la corrección y, garantiza, según lo muestra el libro, la exacerbación de esa peculiar excepción a corregir que, resulta, en definitiva, incorregible. Sin embargo, la huella de lo humano “natural” se despliega en ese intersticio por donde la forma se hace monstruosa. Es entonces que la segunda acepción toma fuerza: son fantasmas de una figura que se escamotea pero que resplandece, son espectros deformados de la “idea” de infancia. Como Silvina Ocampo, pero en otro tono, Castelnuovo explora lo que no debe decirse, hace del secreto social de su época, epifanía. Dice Adriana Rodríguez Pérsico en la Introducción “*Larvas* (1931) materializa el punto máximo de impugnación a una cierta división de lo sensible mediante una práctica que no cae en ningún momento en la denuncia altisonante y que usa la basura como factor constructivo”.

Las larvas son espectros, fantasmas de ese resto, de ese desecho. “Como fantasma pertinaz que reaparece una y otra vez, en él sobrevive un mínimo de lo que alguna vez fue” concluye Pérsico en el Estudio Preliminar y define entonces esa huella del significado del título. El libro es la representación de los atributos negativos de lo humano que se reconocen como vicios y defectos. Sin embargo, hay atisbos, fisuras que indican lo otro de lo humano, oculto por las máscaras monstruosas que la instancia de la vida les ha otorgado. La comunidad/especie del lugar se define por las marcas propias de sus individuos (“los niños se asociaban entre sí no según sus cualidades sino según sus vicios”). Las fisuras están en ciertas acciones inesperadas de los personajes-monstruos: Pestolazzi, el protagonista del primer cuento es un filósofo, nos dice el maestro, y el mote le corresponde por su curiosidad innata, por su contante cuestionamiento de todas las cosas. Pestolazzi incomoda. Sus preguntas revelan no solo la inteligencia del chico sino la insuficiencia del maestro. La segunda larva que aparece en esta historia, Frititis -su monstruosidad física provoca el rechazo y la burla es rechazada por sus propios compañeros-. En la singularidad del personaje, Castelnuovo define su perspectiva ideológica: “Frititis no odiaba ni amaba a los hombres. Odiaba o amaba a las instituciones. Por ejemplo: le tenía una rabia feroz a la policía”. Sus acciones, por las que es castigado, están siempre en relación con esa

posición particular. A pesar de su odio, cada vez que se comete una injusticia el chico se queja por escrito al director del reformatorio: “Señor director -decía el alegato-: soy un menor abandonado, güerfano de padre y no me quieren dar pan. Me estoy muriendo de hambre. Sepaló”.

Decíamos más arriba que la estructura del libro se dibuja como los cuadros de una exposición, en una serie de retratos. Tal como *Cama desde un peso* de Enrique González Tuñón o *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, los relatos son individuales, están titulados con el nombre del personaje retratado (nombre falso, diferido, que difiere la identidad del personaje). Castelnuovo elige en cada comienzo de cada retrato la condensación descriptiva: “Guitarrita era el prototipo del atorrante crónico. No quería aprender nada. No quería saber nada. No quería mezclarse en nada”. Esta condensación le da la forma del personaje que define y marca tipologías, organiza textualmente el relato y se constituye como lugar de investimento (Miroux: 2005, p. 10). Las tres notas se conjugan en la forma del retrato que es una presencia y, paradójicamente una ausencia de lo humano que se define en esa brecha con lo no humano. La narración de Castelnuovo es plural, pero al mismo tiempo unívoca porque el lugar de investimento es fundamentalmente ideológico. Es en este sentido que *Larvas* es una sinfonía coral con una sola nota disonante: Ana María. Castelnuovo deja al final la diferencia absoluta donde lo mejor de lo humano se impone a lo monstruoso. “Los monstruos son la regla y no la excepción” señala Pérsico (2013, p. 12). Es cierto. La excepción la constituye la conducta de Ana María porque lo monstruoso es contaminante (hasta el narrador es invadido y confiesa la metalepsis del autor) pero en el caso de la niña es la alegría y una forma particular de la inocencia la que la hace distinta, aunque no la salva.

Adriana Rodríguez Pérsico concluye certeramente su análisis de *Larvas*: “El relato de lo heterogéneo que emprende Castelnuovo no propicia la reconciliación. Miserables y monstruos son los nombres de la exclusión” (2013, p. 17).

En este sentido, la edición de *Larvas* de la Colección *Los raros* de la Biblioteca Nacional (2013) pone el libro en el presente y reclama nuestra lectura y también el reconocimiento de un modo de entender la literatura y una ética para llevar a cabo esa manera de hacer literatura. El Estudio Preliminar de Adriana Rodríguez Pérsico no solo es necesario, sino que resulta imprescindible para conocer la vida literaria de Castelnuovo, para entender su definición de literatura, para ver su lugar en el campo literario argentino.

“Yo soy literato. Nací literato y pienso morir literato” dice Castelnuovo en *Notas de un literato naturalista* de 1923. La reedición de *Larvas* realizada en 2013 por la Biblioteca Nacional pretende darle una nueva vida al literato Elías Castelnuovo, tal como la que tuvo, coherente y libre. Y sus lectores actuales se multiplican y diseñan nuevas formas de *Larvas*. En Buenos Aires, pueden escucharse las canciones del “Trío Piraña” que son un homenaje al libro de Castelnuovo y, al mismo tiempo, una mirada del presente hacia esos espectros monstruosos.

Lo humano en Silvina y Castelnuovo es un concepto amplio con atributos insospechados que cuestiona, a partir de los niños, la tranquilizadora barra humano/inhumano que ha constituido la constelación de naturaleza y cultura.

### **Bibliografía**

Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.

Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.

Benveniste, E. (1979). *Problemas de lingüística general*. (T. II). México: Siglo XXI.

Biancotto, N. (2015). Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, Vol. 20, Nº. 21.

Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Castelnuovo, E. (1923). *Notas de un literato naturalista*. Buenos Aires: Las Grandes Obras.

Castillo, A. (1960). La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo. En *El grillo de papel*, Año 2, Núm 4, junio-julio, Buenos Aires.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Editorial Altamira.

Miroux, J. P. (2005). *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. (1.a ed.). Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rodríguez Pérsico, A. (2013). Estudio Preliminar. En E. Castelnuovo, *Larvas*. (Colección Los Raros). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Schaeffer, J. M. (2009). *El fin de la excepción humana*. (1.a ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## El cuerpo en tensión hacia lo no-humano: Laura Wittner, Elena Anníbali, Mercedes Araujo

Enzo Cárcano  
CONICET, IFLH, UBA  
Universidad del Salvador  
enzo.carcano@usal.edu.ar

Palabras Clave: poesía, humanidad, no-humanidad, cuerpo

Key words: poetry, humanity, non-humanity, body

### Resumen

La poesía ha sido desde siempre el lugar del preguntarse por lo otro. Me interesa retomar esta premisa para explorar cómo, en tres poemarios de los últimos años, el cuerpo, en distintas modulaciones, es el contacto con, o mejor, la tensión hacia lo no-humano, hacia la vegetación, el agua, los cielos, los animales, que aparecen como lo más propio. En *La tomadora de café* (2005), de Laura Wittner, las plantas y el cielo son, en sus transformaciones, la marca del tiempo, de sus ciclos, y a la vez, la otredad a la que el sujeto madre se encomienda para reconocerse. En *La isla* (2010), de Mercedes Araujo, el cuerpo es continua metamorfosis; de hecho, la mutación corporal parece ser la condición misma de la posibilidad, a la vez que el modo de integración en un orden que trasciende al sujeto. En *Tabaco mariposa* (2017), de Elena Anníbali, por último, lo corporal aparece implicado en el sufrimiento, en el dolor animal, desde donde se reconoce la hermandad con lo humano.

### Abstract

Poetry has always been the place to wonder about the other. I am interested in returning to this premise to explore how, in three books of poems from recent years, the body, in different modulaciones, is the contact with, or better, the tension towards the non-human, towards the vegetation, the water, the skies, animals, which appear as the most intimate. In *La tomadora de café* (2005), by Laura Wittner, the plants and the sky are, in their transformations, the mark of time, of their cycles, and at the same time, the otherness to which the subject mother entrusts herself. In *La isla* (2010), by Mercedes Araujo, the body is a continuous metamorphosis; in fact, bodily mutation seems to be the very condition of possibility, as well as the mode of integration into an order that transcends the subject. In *Tabaco mariposa* (2017), by Elena Anníbali, finally, the body appears involved in suffering, in animal pain, from where the brotherhood with the human is recognized.

*Escribir más  
y más de lo mismo es  
otorgar consistencia  
al jardín  
Árboles y plantas*

*perennes dan  
ilusión de continuidad  
Qué, el tumulto vivaz  
de las fugaces de estación  
En las semillas  
el peso cae  
La fragilidad del clima  
basado en su repetición  
les asegura inmortalidad  
Todo a la vista. Qué?  
Hermandad de las formas  
que retorna  
al no ser. ¿Vive en mí  
tu dicha indistinta  
que deseo y temo, falta de sentido que  
completa el sentido fuera  
del discurso y reina  
no obstante en el jardín?  
Diana Bellessi, *El jardín**

## 1.

La hermandad de las formas como una dicha indistinta e incomprensible que, con todo, completa el sentido y habita, más bien, reina en el jardín, ese lugar de posibilidad (lugar dónde ser-con-lo-otro), que creó Diana Bellessi (a ella pertenecen estos versos) en su libro homónimo de 1992, verdadero hito poético que abraza la pregunta por la intimidad con lo no humano. La poesía ha sido desde siempre el lugar del preguntarse por lo otro. En un tiempo en el que el cambio climático subraya diariamente la necesidad de un desvío en la perspectiva y en la acción, aquello que durante siglos hemos cosificado en la expresión “naturaleza” cobra inusitada relevancia: se hace evidente la premisa de repensar esa noción moderna y, a la par, de repensarnos nosotras/os mismas/os. Aquí, puntualmente, me interesa explorar qué nos puede sugerir un corpus de poemas respecto de la pregunta por lo humano y por lo no-humano, por su vecindad o intimidad con lo animal, lo vegetal, la tierra, el clima, los ciclos. En los tres poemarios que considero para este trabajo, hay una tensión diversamente modulada hacia lo otro que mina, desde el cuerpo, la identidad, la seguridad de la noción moderna de humanidad. En *La tomadora de café* (2005), de

Laura Wittner<sup>1</sup>, las plantas y el cielo son, en sus transformaciones, la marca del tiempo, de sus ciclos, y a la vez, la otredad a la que el sujeto madre se encomienda para reconocerse. En *La isla* (2010), de Mercedes Araujo, el cuerpo es continua metamorfosis; de hecho, la mutación corporal parece ser la condición misma de la posibilidad, a la vez que el modo de integración en un orden que trasciende al sujeto. En *Tabaco mariposa* (2017), de Elena Anníbali, por último, lo corporal aparece implicado en el sufrimiento, en el dolor animal, desde donde se reconoce la hermandad con lo humano.

## 2.

En *Nunca fuimos modernos*, Bruno Latour señala la paradoja de que el purismo que reclama “lo moderno” sea, en rigor, el que engendra “lo híbrido” que la modernidad buscó separar, reducir, aislar. En esa higiene categorial, la constitución de “lo moderno” se funda sobre la distinción entre lo alto y lo bajo, lo humano y lo no-humano. Y allí, sobre ese binarismo impracticable, y por tanto, maníacamente controlado, se erigen la política y la ciencia modernas. En tal estado de situación, Latour propone pensar “lo humano” no ya como esencia o como forma definida, sino como lo que radica “en la delegación, en el pase, en el envío, en el intercambio continuo de las formas” (2007, p. 202). No se trata, entonces, de uno de los polos de la Constitución, sino de la mediación mórfica:

Son sus alianzas y sus intercambios los que definen en su conjunto al antropos. Intercambiador o mezclador de morfismos, eso es lo que lo define bastante. Cuanto más se acerca a esa distribución, más humano es. Cuanto más se aleja, más adopta formas múltiples en las cuales su humanidad se vuelve bien pronto indiscernible, aunque sus figuras sean las de la persona, del individuo o del yo. Al querer aislar su forma de las que mezcla, no se lo defiende, se lo pierde (p. 201).

A propósito de la mezcla, en sus ensayos *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (2017) y *Metamorfosis* (2021), Emanuele Coccia recupera nociones antiguas relativas al modo de ser de los seres no-humanos y las sistematiza para reivindicar la esencial interdependencia de todo lo viviente. Las plantas, dice, son la forma más radical e intensa del estar-en-el-mundo y, por tanto, su observación, el mejor modo de comprenderlo; en última instancia, el mundo no es más que un “hecho vegetal”. A ello responde el carácter de inmersión y de mixtura que tiene nuestra

---

<sup>1</sup> Recogido en *Lugares donde una no está* (Poemas 1996-2016).

existencia. Contra la idea de nicho o de ambiente propias de la ecología, Coccia sostiene que habitamos en la unidad infinitamente diferente que hace posible, o es, el soplo: “estar-en-el-mundo significa hacer la experiencia de una inmersión trascendental. La inmersión -de la que el soplo es la dinámica original- se define como una inherencia o una imbricación recíproca” (2017, p. 71). En efecto, somos una misma vida que pasa de forma en forma desde hace miles de años, y esta continuidad solo es posible gracias a la transformación, repetición y desvío, remodelación: “Atravesar una metamorfosis significa poder decir «yo» en el cuerpo del otro. Todo ser metamórfico, todo ser nacido, está compuesto y habitado por esa alteridad que jamás podrá borrarse” (2021). Por eso, concluye Coccia, el entendimiento de lo humano está inextricablemente ligado a la comprensión de aquellas otras formas con las que compartimos vida, pero que han sido relegadas al mero factor de utilidad en nuestra sociedad capitalista. Se trata, entonces, según la propuesta cyborg de Donna Haraway, de repensarnos por fuera de los binarismos modernos y de imaginar nuevas posibilidades híbridas que involucren incluso el cuerpo:

¿Cómo podrían nuestros cuerpos naturales -se pregunta la bióloga y filósofa- ser imaginados de nuevo -y liberados- para poder transformar las relaciones entre igual y diferente, entre yo y otro, entre interior y exterior, entre reconocimiento y extrañeza, en mapas-guía para «otros inadecuados»? (1995, p. 66).

### 3.

Quiero ahora detenerme sobre tres poemarios en los que, creo, dentro de esa serie de la que *El jardín* es, si no un comienzo, sin duda un hito (más cerca en el tiempo, señalaría también *La bestia ser*, de Susana Villalba), puede leerse una continuidad en la pregunta por lo otro no humano, por la posibilidad de asumirlo como propio; no ya por su cercanía, sino por su intimidad.

El primer momento de este recorrido es “La tomadora de café”, de Laura Wittner, largo poema compuesto en 43 fragmentos que da nombre al libro que lo acoge. Desde el comienzo, el sujeto se presenta articulado a un tiempo específico: el de su maternidad,

con ritmos de tedio (9<sup>2</sup>, 12<sup>3</sup>), de sorpresa (16<sup>4</sup>, 25<sup>5</sup>) y de ambos a la vez (29<sup>6</sup>). Pero, a lo largo del poema, el sujeto también se descubre imbricado con otro tiempo, el de los ciclos y del clima (7<sup>7</sup>, 31<sup>8</sup>, 32<sup>9</sup>, 34<sup>10</sup>, 38<sup>11</sup>), más allá del rol que parece definir los demás fragmentos: plantas que florecen, días lluviosos, hojas que caen, colores, perfumes. Y al llegar al último fragmento, esta intimidad parece revelarse como el reverso o la reduplicación del cuidado:

Fijo la vista en un día nublado  
que posa frente a mí. Creo que para mí  
abarca techos, chimeneas y ventanas,  
cables, tanques y balcones laterales.  
Lo novedoso acá no es el tipo de clima  
ni su abordaje, sino sólo  
que esté juntando las perlas dispersas  
en un racimo de atención,  
que mire, vea, reciba el día gris,  
y me haga recibir, también,  
por un momento.

Aquí el sujeto parece caerse en día, volcarse a él en el acto de contemplación atenta de lo que se deja ver. Es en el ejercicio de atención a lo otro donde se halla la posibilidad de ser recibido, de pensarse en relación de pertenencia. En efecto, el “hacerse recibir” señala la necesidad de conexión del sujeto, que con esa particular

---

<sup>2</sup> “Juntos, día tras día, /babelito y actimel” (2005, p. 81).

<sup>3</sup> “Plomero, reintegros/ trigo burgol./ El día pasa/ dentro de casa” (2005, p. 83).

<sup>4</sup> “¡Qué peligro! El hecho,/ en apariencia llano,/ de licuar zanahorias o una tarde/ hornear tres filas de galletas/ te impulsa/ del otro lado de una puerta/ donde todo un universo te recibe [...]” (2005, p. 83).

<sup>5</sup> “Una flor de jabón/ de color amarillo./ Ollas de acero/ desparramadas/ por el tablero/ para jugar./ Me da vergüenza/ reconocer en estos rasgos/ que algunas cosas salen bien” (2005, p. 85).

<sup>6</sup> “Te dormiste, hijito, sin comer./ La casa detuvo el movimiento./ Yo me puse a leer./ Respirás con un sonido suave/ que es música de amor./ Mi éxtasis se mezcla con la duda:/ ¿querrás cenar a medianoche?/ Y si es así:/ ¿pollo, polenta o espinaca?” (2005, p. 86).

<sup>7</sup> “Toda una sorpresa/ cuántas plantas florecen/ o brotan en invierno” (2005, p. 80).

<sup>8</sup> “Viento, gotones, olor a pasto./ Vidriecitos que celebran este clima/ oportunos, falsamente” (2005, p. 87).

<sup>9</sup> “Uno de los meses del otoño/ me dejó esta enseñanza:/ puede pasar, a veces, que las hojas caídas/ entintan la vereda —no, es su impronta/ de color fantasmal/ y forma exacta [...]” (2005, p. 87).

<sup>10</sup> “Jazmines avejentados/ en un frasco de yogur parmalat./ Perfuman la cocina/ y pueden desconcertar más que el romero” (2005, p. 88).

<sup>11</sup> “Pasó la floración y a principios del verano/ el viento sopapea los altivos árboles/ hoja por hoja; verdes las hojas/ bailan y aguantan [...]” (2005, p. 89).



locución verbal parece subrayar una antigua correspondencia, una intimidad (“Tener un jardín es dejarse tener por él”, dice Bellessi en su ya célebre poema). Creo que esta intimidad se extiende del poema al libro de Wittner y también al siguiente poemario de la autora, *Lluvias* (2009).

El segundo momento de este recorrido es *La isla* (2010), de Mercedes Araujo, donde la posibilidad radica en el cuerpo, en su transformación:

El peligro no aparece al principio,  
lleva un tiempo comprender que las olas  
se estrellan contra peñascos y otro tiempo  
dejar de intentar  
que el cuerpo encuentre amparo.  
Cuando lo has perdido, el agua te recuerda  
que no es posible comenzar de nuevo,  
en todo caso, no con el mismo cuerpo.  
Como un animal pequeño, de pelo débil,  
con orejas puntiagudas, las manos y los pies de mona,  
con el pelo liso como el que tengo en estos días,  
así, creo, será posible sobrevivir en el mar.

Si ahora animal acuático, el sujeto de este diario poético de la metamorfosis se articula más bien como indefinición, a veces sorprendida; como tránsito continuo de las formas: desde un inicial cuerpo apocado, "más bien un corazón avaro, temeroso del padre/del rey de las bestias", al órgano de sintonía con "el movimiento exacto /por el que todas esas ranas, estuarios y aves/ respiran y se alimentan". El sujeto se descubrirá a sí misma en el descubrimiento de ese otro ritmo: será culebra, serpiente, colibrí, caballo:

Mi alma es menos mía y más la del caballo,  
con mataduras en el lomo, vi mis propios huesos  
fosforeciendo en medio de la noche,  
ayer lechuzas de plumas blancas revolotearon  
sobre la salina primero y luego  
sobre un riacho que se ha formado  
y en ese movimiento  
las he visto acorralar la muerte.

Como el animal, aplastado bajo el peso de una pesada carga, así el sujeto, que ve la muerte en las lechuzas que sobrevuelan sus huesos fosforescentemente desparramados por el campo en la oscura noche. El sufrimiento, como se ve, también se comprende a través del otro, de la transformación en otro. En este punto, paso al último momento de este breve itinerario: el poemario *Tabaco mariposa*, de Elena Anníbali. A diferencia de los casos anteriores, aquí no hay un volcarse o volverse otro del sujeto, sino la comprensión de lo propio desde lo otro, del sufrimiento propio desde la vejación a un animal:

### **en el pavimento**

en el pavimento queda

por la tarde

la sangre seca

de las perras en celo

algunos

los agarran del cuello y las hacen morir:

no soportan la libido gloriosa

que alborota los machos

los mechones de pelo en las puertas de alambre

el olor rijoso del orín

en los carteles de las tiendas

las perras son dóciles al entrar

en las bolsas de nylon

obedecen y se pliegan al tamaño

enarcan los huesos

se acomodan a la muerte

al silencio

conozco esa mansedumbre de haberla ejercido

basta tocar la marca roja en el cuello

para evocar soga y dueño

pero yo mordí la mano

y ahora tengo esta libertad

grande

en que me asfixio

El sujeto lleva en su cuerpo la marca del sometimiento y, a la vez y a través de él, la marca de una hermandad de libido gloriosa pero silenciada, reprimida. La rebeldía, el haber mordido la mano del "dueño" redundante, aun así, en una intemperie sofocante y ancha. Las perras acomodadas a la asfixia del nylon son la forma de una muerte que el sujeto no diferencia de la suya propia. Pero a la perra enarcada se opone la loba:

### **la loba**

quieta, loba

vengo a tocarla

si en su ojo arde la noche

yo quiero la quemazón de mi mano

la rica ceguera de Tiresias

la casa en llamas

déme, señora

alguna muerte

La loba lleva en su ojo un misterio abrasador que el sujeto busca con su mano: la muerte, que es decir el tiempo. En su carácter salvaje, indómito, la loba es reconocida como señora y sabia. En ella, parece creer el sujeto, se cifra una verdad que es también propia y que se presenta al tacto, al contacto. Quizá, con Agamben (2006), podríamos pensar en lo no abrible, lo no pensable del animal al que estamos abiertos como humanos.

### **4.**

La poesía no ofrece modelos cerrados, dogmáticos, sino que erosiona la palabra que se ha vuelto piedra, que ya no bulle. Los textos que acabo de comentar no responden a la pregunta por lo humano y/o lo no humano, sino que la levantan, la atraviesan en el poema y nos la devuelven, renovada. Creo que esa es la coordenada del cuerpo aquí: el lugar (como el poema es el lugar) de la pregunta y la palabra que vibran, sin respuesta definitiva; el lugar, entonces, de la posibilidad por fuera de la cerrazón categorial; el lugar de la hibridez.

### **Bibliografía**

Anníbal, E. (2017). *Tabaco mariposa*. Caballo Negro Editora.

Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo Editora.

Araujo, M. (2010). *La isla*. Bajo la Luna.

Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila.

Coccia, E. (2021). *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Siruela.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra/Universitat de València.

Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI Editores Argentina.

Wittner, L. (2005). *Lugares donde una no está. (Poemas 1996-2016)*. Gog & Magog.

## En el umbral: modulaciones de lo humano y lo monstruoso en *La sed* (2020) de Marina Yuszczuk

Sabrina Rezzónico

Escuela de Letras – CIFYH (FFyH, UNC)

rezzonicosabrina@gmail.com

Palabras clave: narrativa argentina contemporánea, Buenos Aires, estética de lo monstruoso, vampiro.

Key words: contemporary Argentine narrative, Buenos Aires, aesthetics of the monstrous, vampire.

### Resumen

En las últimas décadas, géneros y estéticas que magnifican la presencia de monstruos como el fantástico, el gótico –como modulación particular–, el terror y la ciencia ficción se han revitalizado en los imaginarios globales y locales. Estas figuras transgresoras postulan encrucijadas –entrelugares o umbrales–, operan desplazando las fronteras de lo conocido y, desde una matriz cultural, estética y epistemológica, y una corpo-política, suponen encarnaciones de una otredad que interpela el propio lugar de lo humano. A través de la recuperación de diversos aportes teóricos y críticos, analizamos cómo dos figuras femeninas acompañan su existencia y sus voces en una trama que las encuentra en la novela *La sed* (2020) de Marina Yuszczuk. La distancia subjetiva e histórica que las separa se acorta y las reúne: una de ellas es una humana devenida vampira prófuga de Europa que arriba a la Buenos Aires del último tercio del siglo XIX y la otra, una mujer contemporánea llamada Alma, que deviene visitante asidua del cementerio de la Recoleta, donde reside la anterior. A través de las modulaciones de lo humano y de lo monstruoso en las figuras antedichas, relevamos las fronteras entre sus mundos y los sentidos adjudicados a la vida y la muerte en ellos; la interacción con esas realidades y los vínculos afectivos que cada una experimenta; las afecciones físicas y psíquicas que impactan en sus cuerpos; los legados, roles y mandatos establecidos y a desafiar; finalmente, los secretos a preservar y los umbrales a transgredir para apostar a la supervivencia.

### Abstract

In the last decades genres and aesthetics magnifying the presence of monsters like fantasy, gothic – as a particular modulation– terror and science fiction have been revitalized in the local and global imaginaries. These transgressive figures postulate crossroads –in-between places or thresholds–, operate displacing the borders of the known, and from a cultural, aesthetic, and epistemological matrix, and a body-politics, suppose incarnations of an otherness that challenges the proper place of the human. Through the recovery of different theoretical and critical contributions, we analyze how two feminine figures match their existence and their voices in a plot that finds them in the novel *La sed* (2020) by Marina Yuszczuk. The subjective and historical distance that separates them shortens and makes them meet: one of them is a human turned into a run-away from Europe vampire that arrives in the XIX century last third in Buenos Aires and the other a contemporary woman called Alma that becomes a Recoleta

cemetery regular visitor where the previous one resides. Through the modulations of the human and the monstrous in the above figures, we relieve the borders between their worlds and the senses assigned to life and death in them; the interaction with those realities and the affectionate bonds that each of them experience; the physical and psychic conditions that affect their bodies; the legacy, roles and mandates established and to be defied; finally, the secrets to be preserved and the thresholds to be transgressed to bet on survival.

### **Desbordes de lo real: el lugar del monstruo en las culturas**

En las últimas décadas, la crítica literaria en Argentina debate con creciente interés sobre los límites y las transformaciones del realismo o los realismos en plural, al tiempo que se revitalizan estéticas y géneros como el fantástico, el gótico -como “modo” “intermitente”<sup>1</sup>-, el terror y la ciencia ficción. Estos suscitan particular interés<sup>2</sup>, entre otras posibilidades<sup>3</sup>, debido a que magnifican la presencia de monstruos que problematizan el sujeto cartesiano y sus opciones binarias, y ofrecen -en cambio- identidades móviles. Desde su *locus* y singularidad corporal, afectiva, política y simbólica, estas figuras transgresoras postulan encrucijadas -entrelugares o umbrales- que, como fronteras lábiles entre lo humano y lo no humano, permiten recorrer vaivenes identitarios, siniestros o anormales en relación con lo familiar o lo real como tal, y devenir una dualidad en tensión. Así, zombis, vampiros y otros de la amplia progenie que los contiene y dispersa, pueblan los imaginarios globales y locales de nuestro presente, para devolver una sensibilidad extrañada hacia lo

---

<sup>1</sup> Cf. Negroni (2015). Con “modo” recuperamos la propuesta de Goicochea *et al.* (2016, 2021); con “intermitente”, remitimos a Zangrandi (2020).

<sup>2</sup> En *Las horas nocturnas*, Gasparini (2020) señala: “El fantástico, modo o género, sigue pareciéndome una mirada compleja, política, caleidoscópica y cenital sobre lo real, y el terror y el horror, dos oscuros adláteres cuyo consumo masivo no hace sino refrendar la capacidad reveladora que el suspenso, el pathos y el *gore* ofrecen (...). Pensar (...) la narrativa argentina del siglo XIX y del entresiglo XX-XXI (...) a partir de las coordenadas del fantástico y del terror, equivale a plantearse la intersección del gótico en sus dimensiones más diversas: en sus tropos recuperados, en su poder simplificador y a su vez multiplicador, en su conexión con lo global” (p. 10).

<sup>3</sup> Esta posibilidad se asienta sobre la hipótesis de que determinadas estéticas y géneros problematizan, por sus propias convenciones y por lo que ingresa en ellos desde la conciencia difusa (Torres Roggero, 2002), las tensiones entre modos de existir en la creación literaria. Auscultar los rumores de lo siniestro a través del gótico permite revelar de manera significativa representaciones de sujetos, espacios y tiempos que quiebran con lógicas lineales de representación (también, en la lectura) tal como el fantástico, en esa zona fronteriza entre la incertidumbre vital y su formalización. Arriesgamos así que la influencia gótica proveniente del siglo XVIII europeo de la que nos apropiamos, como señala Cortázar, “sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (1975/2011, p. 89), articula desde su persistencia intermitente un discurso cuyas figuraciones posibilitarían advertir parte de lo negado en América (Kusch, 2007), mostrar reversos de lo real por la vía simbólica.

humano. Desde esta matriz y desde una corpo-política, encarnan una otredad que cuestiona, interpela y perturba la humanidad en sus localizaciones específicas.

En *El monstruo como máquina de guerra* (2017), Moraña lo examina a partir de sus usos y apropiaciones situadas, y lo considera como dispositivo epistémico y artefacto semiótico-estético-cultural, que permite interrumpir de manera productiva los discursos dominantes-hegemónicos y las categorías que los sostienen. Monstruos han existido en todas las culturas desde tiempos inmemoriales. En Occidente, históricamente enraizados en la mitología clásica y vinculados a tradiciones culturales del mundo europeo, los monstruos han sido configurados a partir del primitivismo, el salvajismo, el demonismo y la barbarie, y de su identificación con adversarios a exterminar desde la Conquista de América. Portan sentidos adjudicados a una alteridad amenazante y, por tanto, implican -ya sea desde su latencia o presencia- un contradiscurso identitario que desestabiliza el sujeto universal y fisura el conocimiento racional, desafiando al humanismo cartesiano como matriz única de interpretación de lo social, lo político, lo real. El sistema es perturbado por esta otredad que exhibe su diferencia y, acorde a los espacios simbólicos y geoculturales donde se encuentre, turba los valores que rigen la norma/lidad: tensionan lo verdaderamente monstruoso de un mundo antropocentrado, donde la cosificación de la vida ha llegado a límites intolerables. En definitiva, escenifican -desde sus cuerpos, acciones y efectos- una tensión dramática entre modos de existir, y nos ubican en la encrucijada y el pasaje de lo tenebroso a la luz, lo que en tanto *monstrum* revelan.

Teniendo estos y otros aportes en consideración, a través del abordaje de estéticas e identidades monstruosas, analizamos cómo dos figuras femeninas acompañan su existencia y sus voces en la novela *La sed* (2020) de Marina Yuszczuk<sup>4</sup>. La distancia subjetiva e histórica que las separa se acorta y las reúne: una voz será la de una humana, devenida vampira prófuga de Europa, que arriba a la Buenos Aires del último tercio del siglo XIX; la segunda, la de una mujer contemporánea llamada Alma, quien se vuelve visitante asidua del cementerio de la Recoleta, donde reside la anterior hasta su despertar. La propuesta consiste en rastrear las modulaciones de lo humano y lo monstruoso en las figuras antedichas; las fronteras entre sus mundos, los sentidos adjudicados a la vida y la muerte -en ellos y por ellas-, los padecimientos psíquicos y

---

<sup>4</sup> Sobre la autora (Quilmes, 1978), destacamos que, en 2021, fue primera ganadora del Premio Nacional de Novela Sara Gallardo por *La sed*, su segunda novela. Mientras que se señalan de modo completo las referencias que no son citas de la novela, para estas solo consignamos el número de página.

afectivos que impactan en sus cuerpos y en sus vínculos; finalmente, los legados, roles y mandatos desafiados, los secretos preservados y los umbrales transgredidos para apostar a una supervivencia.

El reconocimiento de una corpo- y una geopolítica del conocimiento aquí es radical, puesto que se trata de dos sensibilidades contrapuestas por la pertenencia y adscripción a especies diferentes: una, otrora ser humano devenida monstruo según la nomenclatura establecida para estos seres, y otra humana, que ofrece cuestionamientos a roles y mandatos que la constituirían como tal. Si bien no se trata de un cuerpo clasificado según la raza ni el género por la epistemología moderno-occidental, ni marcado por la herida colonial estrictamente<sup>5</sup>, la cultura, el género y la sexualidad -junto a la raza-, como Cohen (1996) anota, son catalizadores poderosos para la creación de monstruos. En este sentido, la vampira, cuyo nombre no se nos revela -solo Alma llega a saberlo-, es percibida como alteridad de modo extremo; pesa sobre ella el imaginario de un centro autodefinido como *humanitas* al que apenas como simulacro de *anthropos* puede plegarse (Mignolo, 2012). La identidad desbordante de la vampira transgrede los umbrales entre la vida y la muerte, por lo que no puede adjudicársele la cualidad de organismo viviente según parámetros preestablecidos, al tiempo que debe asumir una máscara humana para su preservación.

La asunción del *locus* por parte de la vampira posibilita habitar una sensibilidad y pensamiento fronterizos, que asume una temporalidad anómala encarnada en sí misma y, en épocas de crisis, en el mundo exterior. Si para desprendernos de Occidente, resulta necesario cuestionar que este diga lo que somos, ¿cómo interrogar a un monstruo que, nómade y desterritorializado<sup>6</sup>, acarrea su configuración geohistórica y propone cuestionamientos a lo real desde una situacionalidad que lo

---

<sup>5</sup> Por su emergencia previa y liminar con Europa occidental, es impugnado desde el humanismo renacentista primero y la Ilustración después, en tanto símbolo portador de lo reprimido y lo negado de/por Occidente.

<sup>6</sup> Moraña (2017) afirma que es “apropiado pensar al monstruo desde la perspectiva nomádica, como significado itinerante, desterritorializado, en constante devenir. (...) esta *exterioridad* y esta *no-pertenencia* mutante y peregrina constituyen un requisito (...) para que el monstruo pueda ejercer su efecto (...) aterrador y fascinante, sobre comunidades e individuos que lo perciben siempre como *evento*, (...) como un enquistamiento transitorio pero catastrófico (...). La interioridad es también morada del monstruo, y con frecuencia no abandona su condición virtual, su latencia, aunque eventualmente existe en *acto*, como movilización de lo reprimido (...)” (p. 25). Esto último es clave para pensar en la novela de referencia.



actualiza? ¿Qué significaciones adquiere al confrontarlo con la realidad de fines del siglo XIX y la del XXI en la ciudad de Buenos Aires en *La sed*<sup>7</sup>?

### **Tiempos que mueren: las ruinas del pasado y la ciudad como necrópolis**

En las representaciones cartográficas de la *terra incognita* de la Europa del siglo XV, seres mitológicos y maravillosos aparecen poblando los rincones del mundo por explorar y colonizar, también se los incluye en crónicas. La figura monstruosa de esta ficción, proveniente de la voz serbo-croata o húngara *vampir* tiene ya una larga existencia al llegar a esa circunstancia histórica, incluso vinculada con la palabra indoeuropea *uber*, que designa a una bruja y “beber” o “chupar” (Morales y Sardiñas 2008/2019, p. 10).

Mientras que en Europa occidental su circulación libresca ocurre desde el siglo XVIII, en las literaturas de Latinoamérica<sup>8</sup> y en la rioplatense, su desembarco ocurrirá, como Ferro (2015) señala, a través de fuentes ilustradas y románticas en las primeras décadas del siglo XIX. El período rosista será prolífico en metáforas recurrentes de la sangre, lo monstruoso y sus emanaciones como “terror”<sup>9</sup> por parte de escritores del Salón Literario del '37<sup>10</sup>. De ellas se valdrán para simbolizar al caudillo Juan Manuel de Rosas -según ellos, tenebroso responsable de prácticas bárbaras y de convertir

---

<sup>7</sup> El largometraje británico de terror *The Hunger* (*El ansia* en castellano, aunque su traducción sería “el hambre”) de 1983 parece servir de referencia a la ingesta de *La sed*; se emparenta con la “monstruosa barbarie” del episodio de hambruna narrado en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán y en “El hambre” de M. Mujica Láinez.

<sup>8</sup> En su estudio “Las metamorfosis del vampiro”, Morales y Sardiñas (2008/2019) afirman: “En la literatura hispanoamericana, hay vampiros -según A. Owen Aldridge (145) al menos desde 1825, cuando José María Heredia tradujo con el título de “La novia de Corinto” la balada de Goethe (...)” (p. 25).

<sup>9</sup> Cf. Ansolabehere, P. (2011). Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina. En N. Domínguez (et. al) (comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. FFyL, UBA. También, Ansolabehere, P. (2021). Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney; Paolini, D. (2021). Los caudillos medievales de Sarmiento (Zangrandi, 2021, pp. 13-30 y pp. 31-58, respectivamente). Entre los analizados se encuentran escritos canónicos y otros menos reconocidos de Mármol, Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Rivera Indarte, Ascasubi, M. Avellaneda y J. M. Gorriti.

<sup>10</sup> Entre las lecturas de los exiliados, se encontrarían Calmet, Voltaire, Feijoo, Rousseau, Goethe, Gautier, Hugo y Dumas (Ferro, 2015), escritos sobre el mito vampírico que, en ocasiones, han innovado la tradición de esta figura. Traducidos o leídos en lengua original por esos jóvenes, se encuentran: la “Disertación” contenida en el *Tratado sobre las apariciones de espíritus y sobre los vampiros o revinientes de Hungría y Moravia, etc.* del reverendo A. Calmet (1746), las *Reflexiones críticas* del teólogo español B. J. Feijoo (1753) sobre ella, el *Diccionario filosófico* de Voltaire (1764) y el artículo sobre estos seres, y los relatos “La novia de Corinto” de J. W. Goethe (1797), “Los amores de una muerta” de T. Gautier (1836), Hugo, “La dama pálida” de A. Dumas (1849), entre otros.

Buenos Aires en una necrópolis- en “una figura que Europa central ha soltado sobre su occidente y que sincretiza los dos tipos de aberraciones más visitadas por los proscritos con el sólo llamado de una voz: el vampiro” (p. 102).

Por un lado, lo anterior permite reconocer cómo los sentidos que impregnaron los discursos sobre el período histórico rosista son modulados en la Buenos Aires del siglo XIX, convulsionada por la guerra del Paraguay y la fiebre amarilla<sup>11</sup>, en la novela. Si como Negroni señala, el gótico propugna una “emoción del espacio” (1998/2015, p. 109), porque concibe una “temperie emocional” que puede no ser satisfactoria, pero que es presentida, la trama parece decirnos que ciudad y mundo, *urbi et orbi*, se han fundado sobre cadáveres.

Si bien la anomia social, la violencia y la epidemia acercan el vampiro al zombi, el primero no escapa a las huellas que el gótico ha dejado en él. Así, en la introducción a *Territorios de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2021) coordinado por Marcos Zangrandi, se sostiene que este se asienta sobre el *retorno* como negación de lo invisibilizado y desvío de la asignación identitaria ajena, y la *fisura*, como ruptura del orden, operada por la figura del monstruo. En este sentido, la vampira migrada a estas tierras busca desmarcarse de la monstruosidad de antaño, tras reconocer que su supervivencia depende de un simulacro de humanidad, esa que fuera urdida por la ego- y teo-política del conocimiento y del universalismo abstracto - de la mano de la religión o la ciencia-, reconocible como dominante. Mientras que el retorno, su emergencia -que regenera cada vez- radica en la compulsión que su sed como necesidad vital le impone a su especie y en mantener ese secreto, la fisura funciona en el contexto por poner en crisis las nociones de vida y muerte. El mito vampírico se asienta en la sangre y remite a la peste, a la enfermedad de la que ese fluido vital es portador.

Por otro lado, este contexto impacta en ideas recurrentes de la vampira, quien asiste a las transformaciones urbanas de la ciudad de Buenos Aires, devenida cementerio. El crecimiento desordenado, la instalación hacinada e infecta de migrantes en el sur cerca del Riachuelo y la construcción del cementerio en el Oeste (Chacarita), la llevan a señalar que “la ciudad era un gran cementerio de putrefacción (...) porque sus habitantes apenas podían olvidarse de los escasos resultados de esa lucha incesante

---

<sup>11</sup> Esta atmósfera finisecular apropiada para el despliegue del gótico ha sido trasfondo de “El intercesor”, “El ataúd de ébano” y “La ruta de la mangosta” en *Las esferas invisibles* (2018) de Diego Muzzio. Cf. Conde de Boeck (2018).

contra la decadencia” (p. 64). Irónica, este personaje expresa que esa ciudad “llevaba décadas luchando para separar la vida de la muerte, lo enfermo de lo sano e instaurar la civilización definitivamente”; así, la enfermedad generada por “[u]n pequeño vampiro” le provoca un regocijo dionisiaco ante el posible festín, la invisibilidad y que “(...) algo del mundo del que formaba parte hacía siglos saliera a la luz” (p. 93). Por ello, similar a Alma, la vampira argumenta: “Quizás la perfección para ocultar la muerte sea la victoria más contundente de este siglo” (p. 66), aludiendo al XXI.

Las consideraciones sobre la ciudad de los muertos, asimilada a la otra ciudad con el paso del tiempo, serán puntapié para la segunda parte narrada por Alma: “El cementerio administra y organiza lo que se ve, lo que no se ve, pero como todo objeto tiene sus grietas, sus fisuras. Es una vasija diseñada para contener lo incontenible, y está rajada. Por esa rotura se derrama la muerte, su olor, su melancolía” (p. 154). Así, la ciudad de los vivos se asienta sobre cadáveres, pero la muerte es disimulada a través de la belleza citadina y la rutina, los deberes y las ocupaciones, y enmascarada para que no signifique desechos y ruinas, como su historia personal y familiar pone de manifiesto.

### **Umbrales, pasajes y puertas: la espera para entrar**

Si seguimos la propuesta de Cohen (1996), quien busca leer las culturas desde los monstruos engendrados por estas, ¿qué se podría deducir de la vampira y su acompañante? La novela inicia<sup>12</sup> con un apartado que sitúa a las personajes en un 1º de abril, cuando advierten sus presencias en el cementerio de la Recoleta. Las impresiones de Alma sobre la necrópolis, sus estatuas, sus visitantes y las tumbas se

---

<sup>12</sup> Antecede a ambas partes un epígrafe extraído de *La condesa sangrienta* (2019[1962]) de Valentine Penrose, ficción basada en relaciones y documentos sobre la húngara Erszébet Báthory, quien torturó y se embadurnó con sangre de más de 600 muchachas, motivo por el que fue sentenciada a reclusión perpetua en su castillo de Csejthe, donde fue emparedada tras el proceso de 1611. Penrose (2019) admite que, a los catorce años, Báthory podría haber tenido una hija bautizada con su mismo nombre, pero su madre Anna, la entregó en Transilvania a una pareja a cambio de rentas, ya que habría sido concebida previo al matrimonio con Nádasdy, pronto a celebrarse. Esto permitiría conjeturar que, desconociendo su orfandad, no escapa de la impronta materna: su afición a los objetos-amuletos, el culto a diosas y arquetipos de lo femenino (la luna, que la vampira observa varias veces en la novela), el aburrimiento e insatisfacción constantes que incrementan su crueldad, su goce por lo eróticamente anómalo (Penrose señala que la Condesa era lesbiana, inaceptable socialmente para su época); el contexto de la Hungría medieval, que habilitaba el caótico “torbellino primitivo y prohibido” (p. 121) en el que “[l]as tinieblas eran antes que la luz y el infierno antes que el cielo. Y para que el hombre comprenda, también le es menester asomarse a este abismo y mirar” (p. 122), frase vinculada con los ojos de la vampira.

intercalan con la duda sobre si ocultar a Santiago, su hijo de cinco años que oficia de “amuleto”, lo que la muerte significa.

Luego, durante ocho capítulos -y otro apartado más, ya en la primera década del siglo XX, cuando decide “dormir”-, la vampira relata su pasado medieval. Su madre pobre la entrega a un Señor por dinero y allí comienza su transformación, junto a otros niños y niñas que le servían de alimento y goce personal. El abuso sobre su cuerpo y el resto de humanidad, robado paulatinamente, se mitiga mediante la conversión y las orgías de sangre, que la transforman en una bestia. Cuando su Amo es decapitado, ella y su hermandad se refugian en un bosque, donde realizan sus matanzas caóticas, inventan cómo modular la violencia con seducción para cazar y aprenden a mezclarse entre los humanos.

“La plaga” -como las llamaron hasta que ese pasado oscuro y pagano parecía haber sido superado en Europa- pasa de ser una leyenda a una creencia sólida y pronto los humanos dejan de tenerles miedo; de modo crítico, la vampira compara sus cacerías con las de la Iglesia Católica en tiempos de la Inquisición, que extermina a su “única familia” decapitándola, cabezas-amuletos<sup>13</sup> de las que se separará al viajar a Buenos Aires. Allí ocurre la primera confrontación de la vampira con los discursos religiosos, como luego hará con los científicos. A través de la identificación demoníaca conferida por la silenciosa complicidad de la Iglesia, su cuerpo como signo de su existencia material se configura como inferior, no equiparable al Hombre, desde la teo-política del conocimiento: el supuesto Mal que encarna es conferido convenientemente por la institución que la persigue.

Tras su huida por ciudades europeas y saciarse con una amante en Bremen, es descubierta y perseguida, y decide embarcarse rumbo a Buenos Aires. Piensa que, mientras sea imperceptible y permanezca en el reino de la ilusión, podrá seguirse alimentando, pero no se engaña: se autorreconoce como bestia o fiera, desde su iniciación a la sed. Confiesa:

---

<sup>13</sup> Son los primeros “objetos” que recupera en su memoria, pero conserva otros en un alhajero: unos pendientes con dos serpientes acechantes, cuyos ojos eran de esmeraldas; un recipiente de cristal con sangre; una hebilla de Justina; un mechón de cabello de Francisco; un antiguo sello grabado con un dragón cuyas garras formaban una letra; el rosario de Joaquín. Es significativa la relación entre estos “amuletos” y otros objetos que Alma menciona, como su hijo, la bóveda misma, un rosario colgado sobre la cama de su vecina Lucía: “No creía en Dios, pero esos objetos en particular me parecían como si pudieran verme y a través de ellos convocar algo maligno, seguramente porque su sola existencia y el uso protector (...) afirmaban la existencia (...) de lo demoníaco” (p. 211).

Nadie sabe lo que es ser como yo. (...) Los humanos han inventado una multitud de historias en las que los de mi clase no tenemos vida propia, si se me permite la licencia poética: solo existimos para estar en sus pesadillas. Dudo de que puedan entender esta sed (...). Y mucho menos esta voluntad insólita, pertinaz, de no entregarnos a la muerte final, que solo puede explicarse por el hecho de que somos bestias (p. 41).

Las narrativas que sustentan el imaginario y miedo humanos a su monstruosidad son contrarrestadas con su toma de conciencia, que irá *in crescendo* una vez relocalizada en Buenos Aires, donde inicia un camino de re-conocimiento de su identidad a través de los vínculos sexuales y/o afectivos que entabla. Primero, la huérfana y bastarda Justina<sup>14</sup>, quien la invita a la abandonada y saqueada quinta de Rosas en Palermo, y cuyo relato de la infancia acerca a la vampira a una comprensión empática de su experiencia, como niñas de las que “no se espera nada”. Aun así, la vampira la toma de amante y sucumbe a su sed con ella.

Luego, mientras se desarrolla la guerra del Paraguay, encuentra conveniente el desamparo de las mujeres para alimentarse y la distracción que el conflicto supone como noticia diaria. Cerca del Carnaval, se desata la fiebre amarilla y esta figura se instala en una casa abandonada en San Telmo, donde se presenta como “María” ante Francisco, médico de familia acaudalada. Lo que era una convivencia beneficiosa para ambos cambia por el enojo y la incompreensión de Francisco cuando ella embosca a su hermano sacerdote y, después de corromperlo, se alimenta de él. La atracción de la vampira hacia este personaje se expresa en el cuestionamiento al discurso religioso y su veracidad:

Joaquín me atraía y repugnaba (...). Me fascinaba su devoción; odiaba todo lo que representaba y a la Iglesia que, en su pobre versión del mundo, se arrogaba el derecho de decidir que yo, y otros como yo, éramos criaturas del Demonio, una desviación del plan divino, cuando nuestra misma existencia era la demostración que semejante plan era una invención de los hombres (...) había algo en esa religión, que (...) se basaba en un asesinato (p. 77).

---

<sup>14</sup> Aludiría a una hija no reconocida de Juan Manuel de Rosas y “la cautiva” Eugenia Castro, huérfana adoptada tras la muerte del coronel Juan Gregorio Castro, su padre. Cuando Encarnación Ezcurra, esposa de Rosas atendida por Eugenia durante su desmejora, muere el 20 de octubre de 1838, Eugenia “se transformaría en amante de Rosas a quien, además de ocuparse de sus cuidados hogareños, le daría hijos. (...) Mercedes, Emilio, Nicanora y Ángela. La pareja se separaría tras la derrota de Rosas en Caseros” (p. 158). Cf. Vitale, C. (2020). *Encarnación Ezcurra: la caudilla*. Marea.

Tras el asesinato, Francisco la confronta y ella replica: “Estoy arrojada a esta historia, y la única libertad que tengo es la de crear” (p. 96). Él desea que la vampira lo convierta para su salvación, pero al ser rechazado, la amenaza con hacer efectiva la denuncia policial sobre el crimen, la toma cautiva y la obliga a ser fotografiada para dejar evidencia. La vampira reflexiona incesantemente sobre cómo lo humano quiere develar el misterio de su existencia<sup>15</sup> y capturarla, fijar su identidad desde los sentidos otorgados por dos grandes narrativas, la Religión y la Ciencia, que explican la existencia universal. Así, sobre la primera señala su “pobre versión del mundo”, en el que es reconocida como “desviación del plan divino”, invento de los hombres; sobre la segunda, el afán por develar el misterio de su existencia, exhibirla en un museo, someterla a la legalidad humana, captura que supone *domesticarla* -incluso, en relación con la “literatura de vampiros”, de la que ella misma se ríe por legendaria e incongruente-. Aun así, ella logra escaparse y, aunque es perseguida por él, lo mata y lo despide en el cementerio del Norte. Allí, acondiciona una bóveda como nueva morada y entabla asimismo un vínculo con Mario, cuidador italiano a quien se le revela como criatura y a quien pide conseguir y destruir la fotografía, mientras se alimenta con su sangre mesuradamente. Antes de refugiarse hasta el siglo siguiente, insiste en que ella no es el tipo de “monstruo” sometido a las leyes humanas y reconoce que la soledad la ha llevado a transgredir límites autoimpuestos<sup>16</sup>.

En las entradas fechadas a la manera de diario de un 6 de noviembre al 8 de mayo del año siguiente, ya en el siglo XXI, leemos a Alma<sup>17</sup>, sus visitas al cementerio, sus

---

<sup>15</sup> En sus palabras: “Si me descubrían (...) sería un objeto de curiosidad y un desafío para la ciencia, (...) también una condenada. Mi cuerpo desnudo expuesto en un museo, o ilustrando las páginas de ciencia de un libro. (...) para espanto del mundo, para que supieran que todas las historias que habían leído y escuchado no provenían de la imaginación febril de hombres y mujeres alucinados sino de la existencia de una especie secreta. De que ese secreto se mantuviera como tal dependía mi supervivencia. Y después de siglos de fuga, de huir como un animal despavorido del que nadie pudo comprobar su existencia, ahora pretendían tomar mi retrato (...), me arrancaría de las tinieblas para arrojarme a la sordidez de las noticias o someterme a la legalidad humana” (p. 109).

<sup>16</sup> Un nuevo siglo marca la última vez que toma “sangre viva” de Leonora, hija de un caballero de buena familia y una artista italiana, quien al enviudar la desprecia. Ella es enterrada viva y convertida por la vampira, su Hacedora, en contra de su voluntad; finalmente, se suicida.

<sup>17</sup> La segunda parte inicia con un fragmento de *El gran cuaderno* [1986], contenido en *Claus y Lucas* (cuarta reimpresión, 2022) de Agota Kristoff.

extraños sueños<sup>18</sup> y las reflexiones sobre la muerte, derivadas de la enfermedad de su madre. Ella será quien, como legado, le dé el documento de propiedad de una bóveda que acompaña un retrato de 1871 y un documento de 1903.

El intento de suicidio de su madre lleva a Alma a reflexionar sobre la eutanasia y la corporalidad, cómo se traduce esa vivencia en su propio cuerpo. Los sentidos de la vida y la muerte de la vampira se modulan con los de Alma: mientras que para la primera la “vida” es eterna -y no asimilable a la salvación de la retórica religiosa, ni a la biología científica-, Alma tensiona qué es vivir<sup>19</sup> desde el cómo. Así, se puede estar no muerta como la vampira; “muerta viva” como su madre, cuya parálisis le impide mover su cuerpo<sup>20</sup>, aunque está consciente; o se puede vivir muriendo como cualquier humano y negarlo. La clave supone *decidir* cómo vivir y cómo morir, llenando de sentido vital esa decisión. Mientras la vampira podría haber elegido morir, pero apuesta a vivir, Alma elige no vivir su vida muerta, decide no morir, sino vivir como la vampira.

La transformación de Alma se desata al romper con “la prohibición heredada” (p. 232) de su madre, tras lo que abre el ataúd en el cementerio y reflexiona:

Las madres revelan los secretos terribles (...). Los pactos secretos, los abusos antiguos, todas esas cosas llegaban de parte de las madres acompañadas de una sola clase de consejo: no lo hagas, no te metas ahí. Que no te pase. Y las hijas

---

<sup>18</sup> La visión reiterada de la criatura, su rodilla mudando a “flor cadáver” en un sueño -“me llenaba de espanto (...) la compenetración entre mi cuerpo y esa otra cosa vegetal, monstruosa a su manera” (p. 194)- y la mención de “La pesadilla” de Fuselli -“había estado en ese lugar de pasividad junto a una presencia extraña, que me identificaba con el íncubo, como cualquiera que contemplara el cuadro: esa era su malignidad. Era inmediatamente cómplice, por solo mirar” (p. 197)- implican una convivencia con lo inconsciente que aflora y cuya comprensión “la ciencia no admitía del todo” (p. 196), y lo siniestro que puebla la existencia. De allí, la inversión sobre “El sueño de la razón produce monstruos” de Goya, que la vampira señala: “solo existimos para estar en sus pesadillas”.

<sup>19</sup> Alma evalúa los modos (im)posibles de vivir, su desazón y frustración: “Estaba la muerte en el horizonte, sí, pero también esta vida adulta que me había decepcionado (...). El desencanto era su signo, el derrumbe de todo lo que había creído imposible de derrumbar (...) ¿Qué me esperaba al otro lado de este duelo que crecía como una ola? Otros duelos, la pérdida de todo, un trabajo que no me importaba y una familia rota, un hijo que tarde o temprano se iría para hacer su vida. Quizás un nuevo amor, que tarde o temprano se arruinaría” (pp. 227-228).

<sup>20</sup> Para Alma, el cuerpo de su madre opera como símbolo: “incluso así, enfermo y dormido, emanaba para mí un poder suave, gentil, como un fulgor. (...) algo parecido a (...) la permanencia; un resto, imaginé, de algo que yo habría sentido al lado de ella cuando era chica, en algún momento mítico en el que había conocido la maravilla de que otra persona a mi lado, que era mi madre, pudiera ser escudo contra todos los males (...)” (p. 224).

abríamos, mirábamos, nos pasaba todo, tarde o temprano nos quedábamos solas en el mundo (p. 237).

Allí aparece lo siniestro: Alma siente que ella liberó la criatura del cementerio, paranoia que se potencia cuando su barrio aparece cubierto de sangre. Su vecina anciana, Lucía, le cuenta que han aparecido cadáveres degollados y sugiere, con un tono catastrófico, el contexto: “un nuevo tipo de virus, personas que salían a la calle con barbijos, que se miraban desconfiadas, trenes que no frenaban al llegar a la estación, (...) le permitía seguir con su visión apocalíptica” (p. 240). Ante una normalidad que ya no existía -momento *crítico* que el monstruo anticipa-, Alma trata de “razonar sin emociones, pero tenía la cabeza partida en dos” (p. 242) y siente como si la “hubieran hachado del suelo” (p. 247).

Se produce el primer encuentro: para Alma, la innombrable y amenazante criatura comienza a dejar de serlo, cuando tiende su mano para tocarla<sup>21</sup> y siente olor “al cementerio y a fieras enjauladas, a algo caliente” (p. 249). Tras algunas visitas, en medio de las que Alma siente -luego de la mordedura- locura y lucidez y, luego se atacan -la vampira observa a Santi dormir y Alma le advierte “casi con desgano, porque sentí que era mi *deber*” (p. 256) que va a matarla si lo hace-, sucede que la vampira asesina a Lucía y decide contar su historia a Alma, quien colabora con su aseo y vestimenta para preservarla. Esa noche emprenden una caminata por la ciudad y Alma piensa que la vampira es su “secreto” y siente que ha vuelto a habitar su cuerpo “después de meses de ajenidad” (p. 270). Esta conexión física, también emocional y afectiva, será el inicio de la conversión de Alma; primero, en la enunciación de un “nosotras” que empaña ese recorrido; incluso, Alma llega a comprender por qué la vampira cifra en el río, otro umbral, la esperanza: “quizás era la mínima promesa de saber que había otra cosa, en algún lado” (p. 272). Este *saber* posibilita decidir y contrasta con la ruinosa vida de la que Alma se siente frustrada; es el momento que, como marca temporal subjetiva, ella enuncia como “un antes y un después”. Es el

---

<sup>21</sup> Al referirse a la advertencia de su madre acerca de no tocar los huesos de la tumba de su abuelo, como Alma le ha dicho a Santi en el primer apartado: “No había habido conocimiento a través del tacto que fuera peor que ese pozo oscuro que abría lo imaginario; ni meterme los dedos en la vagina para masturbarme, o para tocar la cabecita pegajosa de mi bebé que estaba por nacer, ni probar el frío y la textura novedosa de las manos de mi tío en su velorio o la frente de mi abuela en el suyo. Era esa brecha entre la imaginación y los cuerpos la que producía el pánico” (p. 187). Este conocimiento por medio del tacto, como advertimos, se reitera con la vampira.



cruce del umbral desde donde Alma le hace el “ofrecimiento inconfundible” de su cuello, al que la vampira accede.

La conversión es irreversible. Con la ayuda de la vampira, la corrupción paulatina del cuerpo de la madre de Alma termina aquí, ya que esta última lleva a cabo la asistencia final. Aquí, el hilo que une monstruo y humano reconoce una trama común: “No le latía el corazón, pero había algo, adentro del pecho, que tendía hacia nosotras dos. Ella también había tenido una madre” (p. 284). Lo que sigue, el velatorio y entierro de la madre de Alma, la llevan a reflexionar sobre el abismo entre la vida y la muerte, qué simbolizan cuerpo y cadáver, y cómo se resignifican los desdoblamientos sobre los que ya meditado en el transcurso de la enfermedad de su madre y su cuerpo propio:

Durante ese día y el que le siguió, dolorosamente, mi madre se desdobló en el cuerpo que quedó bajo tierra como un descarte, valioso, sí, pero apenas un resto, y el fantasma. (...) el fantasma al que yo temía era el cadáver, su visión imposible de amortiguar, la posesión que había hecho del cuerpo de mi madre, demoníaca. Y para siempre (p. 286).

En la última conversación con Santi, a quien Alma contempla mientras juega con la tierra “sin entender lo que había debajo” (p. 289), ella le cuenta “algunos de mis secretos. No me entendió, pero estaba segura de que iba a acordarse. Y le prometí que volveríamos a vernos” (p. 290). Así, del desarraigo inicial de Alma, al despojo de esa *vita morta*, a una enunciación de un “nosotras” como pequeña comunidad en la que amparar su existencia, solo le resta un último movimiento: internarse en la tierra. Luego de unas semanas en las que la vampira aguarda por ella, Alma va a su tumba y cierra la puerta de la bóveda tras de sí.

### **Desde el otro lado, crear un monstruoso acá posible**

¿Cómo abordar la identidad monstruosa de la vampira y reconocer la desobediencia epistémica que su presencia invita a transitar? ¿Cómo se modula esa cualidad bestial con lo humano, de lo que Alma es portadora? En *La sed*, lo humano y lo monstruoso se conjugan para revelar un umbral y su pasaje hacia otro modo de existir. El apetito de vivir encarnado en la vampira es la contracara de la decepción y renuncia de(l) Alma, en el contexto de una ciudad que ha intentado vencer la barbarie y la decadencia a través de la civilización mediante narrativas totales, contrariamente a comprender una incierta circunstancia de arrojo sobre el mundo que se revela, tanto en el siglo XIX como en el XXI, fallido.

Mientras que la vampira pasa de esclava, a experimentar el poder sobre sus víctimas, a ensayar el consentimiento y la revelación del secreto olvidado de su nombre para que Alma pueda convocarla, esta última pasa de ficciones que someten su vida a decidir su devenir. Transgredir mandatos, desviarse de la idea de destino y rechazar una salvación desde los discursos religiosos o científicos ortodoxos, que buscan *explicar* y no comprender, constituyen formas de dejar de pretender ser alguien sin estar (Kusch, 2007). También el cuerpo como asiento de la experiencia sensible y afectiva, en unidad con la mente y el espíritu permite que los saberes invisibilizados y parametrados por Occidente emerjan: el amenazante sabor cálido y metálico, el hedor a bestia y el tacto como modos de conocer, que enardecen una emocionalidad atravesada por los -siniestros- afectos que pueblan la existencia.

Por una parte, lo fantástico y lo mitológico se conjugan en la vampira, quien busca escapar de la colonialidad constitutiva de la retórica de la modernidad. Por otra, (el) Alma está atravesada por los cuestionamientos que en-carna sobre cómo vivir, sobre los roles y mandatos que la constituirían como humana. Entonces, ¿por qué la humana “sucumbe” a lo monstruoso? Siguiendo a Cohen (1996), la vampira circula fuera de la geografía oficial, no como espacio literal -aunque morar en un cementerio podría serlo-, sino como figura que advierte contra la exploración del dominio incierto más allá de los límites que el conocimiento, erigido como legítimo, delimita. Sin duda, la problematización de Alma sobre la vida (su vida) la lleva a transgredir esa frontera, a dejar de sentirse habitada por la muerte cuando se entrega a ella y a la vampira, y decide convertirse en otra.

El secreto, aquello irrevelable a viva voz, es para la vampira y para Alma su propia identidad. Con connotaciones que lo arriman a lo prohibido, lo inconsciente, lo no dicho, lo legado involuntariamente, las composiciones familiares se presentan como enigmas sostenidos por mandatos e (im)posibilidades que permanecen en la contracara oscura de la realidad. Más aun, que las madres “revel[e]n secretos terribles” es lo que iguala humana y vampira. Al respecto, con la promesa de volverse a encontrar, Alma le confiesa a su hijo algunos secretos -como su madre hiciera con ella-, pero preserva uno: el umbral a transgredir para apostar a vivir, no ya sobrevivir. Lo monstruoso orienta así lo humano en la problematización de los límites est/éticos y epistemológicos, desde la afectividad. Los vínculos, tanto los establecidos por la vampira como los de Alma, son llaves que abren la comprensión.

Hacia el final, será la ciudad de los muertos la que contenga y preserve en un ataúd-útero<sup>22</sup> a ambas criaturas hasta su próxima salida. Estamos ante un rito de pasaje, en el que Alma se dispone a una transformación interior o regeneración, y su acompañante parece operar como *psychopompós*, o sea, 'que guía o conduce el alma' (Chevalier, 1986). En el vaivén entre orden y caos, entre lo fasto y lo nefasto, enfrentar el secreto abismal que encierra ese pasaje supone vencer el miedo a lo otro<sup>23</sup>, reconocernos en lo ajeno y traspasar la frontera simbólica, también cultural y geográfica en esta ocasión, de lo propio para internarnos en otro espacio-tiempo, subjetivizado en un verdadero plural inclusivo, ese "nosotras".

En un momento en el que Alma empieza a sentir que la vida de su hijo peligra, cuando en verdad, es su madre la que está muriendo, señala: "me estaba invadiendo la sensación de que todos, de un día para el otro, estábamos a la intemperie" (p. 206). Ante ese desamparo que la personaje expresa, la novela parece invitar a cruzar otro umbral, el del devenir. Como Cohen (1996) indica:

Los monstruos nos preguntan cómo percibimos el mundo, y cómo hemos distorsionado el espacio que intentamos habitar. Nos piden que reevaluemos nuestras afirmaciones culturales sobre la raza, el género, la sexualidad, nuestra percepción de lo diferente, nuestra tolerancia hacia su expresión. Nos preguntan por qué los hemos creado (p. 15).

De esta manera, el monstruo desnaturaliza lo dado como familiar, lo vuelve siniestro y, así, (nos) sitúa y guía hacia lo negado para formular una afirmación de fondo, una que involucra e integra la alteridad que está y somos en su lectura.

## Bibliografía

- Chevalier, J. (1986). Monstruo. En *Diccionario de símbolos* (pp. 721-722). Herder.
- Cohen, J. J. (1996). La cultura del monstruo (siete tesis) (A. Gómez Ponce [trad.]). En *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---

<sup>22</sup> Como señala Kusch a propósito de la entrancia, se trata de "un enfrentamiento con la vida emocional en sus dimensiones más profundas, hasta ahí donde roza el inconsciente con sus arquetipos" (II, p. 302): la madre, el corazón, el secreto, la tierra, la muerte.

<sup>23</sup> Al caracterizar a Báthory, Penrose (2019) señala una idea que permite conjeturar el encuentro de las personajes en *La sed*: "lo que fascina no es lo agradable sino lo insondable. Si un día pudiéramos amar a uno de estos seres conociendo las causas profundas y reales de su nacimiento y sin temer ni a este ser en sí ni a los poderes que han decidido su venida al mundo, entonces no habría ya lugar para la crueldad ni para el miedo" (p. 166). Alma termina entonces optando por esa criatura, por lo insondable que ella encierra, sin miedo.

- Conde De Boeck, J. A. (2018). La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2018, 7(13), 61-72.
- Cortázar, J. (2011[1975]). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. En *Obra crítica III* (pp. 79-89). Alfaguara.
- Ferro, G. (2015). *Barbarie y Civilización: sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Marea.
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a.
- Goicochea, A. (2016). Literatura gótica. Literatura sin fronteras. En A. Goicochea, A. (Comps.). *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico* (pp. 15-36). Etiqueta Negra.
- Goicochea, A. (Comp.) (2021). *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Etiqueta Negra.
- Kusch, R. (2007). *Obras completas* (tomos I, II, III, IV). Fundación A. Ross.
- Mignolo, W. (2012). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento (Marcelo Expósito [trad.]). Unsettling Knowledges. *Transversal*, 1/12. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/es>
- Morales, A. M. y Sardiñas, J. M. (2008/2019). *Turba nocturna. Antología del vampirismo decimonónico en Hispanoamérica*. Oro de la Noche.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana – Vervuert.
- Penrose, V. (2019). *La condesa sangrienta*. Interzona.
- Negrón, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra.
- Torres Roggero, J. (2002). Este/lector. En *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina* (pp. 43-66). Silabario.
- Yuszczuk, M. (2020). *La sed*. Blatt & Ríos.
- Zangrandi, M. (Coord.) (2021). Introducción. En *Territorios de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (pp. 5-11). NJ Editor.

**IDENTIDADES Y ALTERIDADES CORPÓREAS:  
monstruosas, fantásticas y digitales,  
hipertextuales**

## **El discurso heteronormativo y corpo-político en las proyecciones de *El Duende***

Jesús Emanuel Choqui Chaud

Universidad Nacional de Jujuy

[ema\\_10\\_juy@hotmail.com](mailto:ema_10_juy@hotmail.com)

Palabras clave: criatura, códigos ideológicos, cuerpo transgredido

Keywords: creature, ideological codes, transgressed body

### **Resumen**

El presente texto aborda el discurso del duende desde distintas proyecciones: históricas, sociales, políticas, culturales y representaciones ficcionales. Su aparición en el escenario social asume una presencia, en un mundo aparentemente nombrado por el hombre, interviene e incómoda con su acción política, desde prácticas discursivas del decir y del actuar. De la confrontación de lo negado y de la experiencia de lo corporal, asume un cuerpo abyecto, subalterno, subordinado, violentado, a través de la creencia y las prácticas cotidianas. El discurso de la creencia es evocador de una cadena reduplicada de voces de autoridad, que se desenvuelven en el espacio meditativo de la memoria colectiva, comunicando y manifestando el deseo latente de la existencia. La presencia de la criatura revela un acto de resistencia, y su discurso contrario, perpetuado por códigos ideológicos. La actuación en el mundo de esta criatura ubica en tensión la presencia de un cuerpo que se transgrede, según códigos de representación de un discurso heteronormativo, y asume un cuerpo político que manifiesta la continuidad de un orden. Sostenido en su posibilidad territorial, reglado en la sociedad y situado en la conflictividad cotidiana, el discurso del duende construye zonas vitales de pertenencia. Una cercanía temporoespacial de una cierta identidad con una comunidad toda.

### **Abstract**

The present text addresses the discourse of the duende from different projections: historical, social, political, cultural and fictional representations. Its appearance on the social stage, assumes a presence, in a world apparently named by man, intervenes and uncomfortable with its political action, from discursive practices of saying and acting. From the confrontation of the denied and the experience of the corporal, it assumes an abject body, subordinate, subordinate, violent, through belief and everyday practices. The discourse of belief is evocative of a reduplicated chain of voices of authority, which unfold in the meditative space of collective memory, communicating and manifesting the latent desire of existence. The presence of the creature reveals an act of resistance, and its opposite discourse, perpetuated by ideological codes. The performance in the world of this creature places in tension the presence of a body that is transgressed, according to codes of representation of a heteronormative discourse, and assumes a political body that manifests the continuity of an order. Sustained in its territorial possibility, regulated in society and situated in the daily conflict, the discourse of the duende builds vital areas of belonging. A temporo-spatial closeness of a certain identity with a whole community.

La existencia del relato de tradición oral procede con una clara función comunicativa, de una comunidad toda, que refresca la relación conflictiva del profundo tejido cultural, anunciándose en un complejo mundo de ocultamiento y manifestación. Situando la unidad-pluralidad de la oralidad, cada relato de tradición oral es co-existente, permeable y activo que se ubica como puente con otras existencias, sintiéndose “protagonista y depositaria de todos éstos y cuya reiteración no produce cansancio sino la oportunidad de compartir aquello que le es propio, que los hermana: la tierra, la tradición” (Flawiá de Fernández y Zlotnik de Goldman, 1988, p. 19). Sostenido como producto verbal, instrumento de resistencia móvil e ideación tanática, modula las relaciones humanas y asiste a la presencia de un orden significado por representaciones y transgresiones, operando sobre el universo discursivo de las creencias, en una dinámica de posibilidades territoriales.

En la declaración inicial del relato oral...*no llegó a ser un angelito*<sup>1</sup>: “Ahí teníamos nosotros en el rancho una criatura chiquita escondida que arrojaba piedra al techo y tiraba el pelo a la Yolanda (...)” (Choqui Chaud, 2020), evoca la representación de lo territorial en la presencia de la criatura, ocupando un suelo y significando una actuación en el mundo. Un espacio de convivencia que construye zonas vitales, que no son sino, mecanismos de adaptación y fagocitación (Heredia, 2004). Una zona vital en la que el sujeto colectivo (nosotros) emergente, que habita en todo relato, es manifestación de una cercanía temporoespacial con una realidad histórica cultural, siguiendo las reflexiones de Arturo Roig, en un encuentro de una cierta identidad consigo misma (2008). En el que queda identificado con una totalidad plural cuya discursividad es comprensión del deber ser, a partir de un sujeto histórico colectivo, por el cual se enuncia y proyecta horizontes de sentido, con la presencia de voces de autoridad: “Dicen que un día oyeron llantos de un bebé, ahí mismo dicen que fueron y hablaron al Padre (...)” (Choqui Chaud, 2020). Su testimonio oral retiene una de las tantas manifestaciones posibles de aquel universo, poniendo en tensión la naturaleza conflictiva de la realidad social y la existencia de un discurso político que actualiza su constituyente historicidad (Roig, 2008).

La totalidad actual o posible en el relato manifiesta una situación existencial que revela un cuerpo que es transgredido. Un cuerpo transgredido que se sitúa como categoría

---

<sup>1</sup> Relato oral de recopilación familiar.

simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural (Richard, 1993). Lo que ubica en tensión la presencia de la transgresión en la que se enuncia como **criatura**, encarnada por códigos de representación de una cultura heteronormativa, asume un cuerpo político en la continuidad de un orden, de un decreto hegemónico en potencia. Sostenido en su posibilidad territorial, es moderado en la sociedad y revelado en la conflictividad cotidiana. Por ello la presencia de esta criatura, que no es un bebé ni que ha sido envuelto por el auge bautismal, produce un extrañamiento a partir del acercamiento de la mirada hacia la mujer siendo contemplada a través de la mirada de esta criatura.

La criatura cohabita como producto de resistencia, en confrontación con la representación de la mujer proseguida por códigos ideológicos, en tanto, fractura masculina de la mujer, muestra un acto político de trasgresión situada. La transgresión ocupa el escenario social y se asume existente en un mundo aparentemente nombrado por el hombre, interviene e incómoda con su acción política, desde prácticas discursivas del decir y del actuar. De la confrontación de lo negado, en la experiencia de lo corporal, habita un cuerpo abyecto, subalterno, subordinado, violentado, a través de la creencia y las prácticas cotidianas. El discurso de la creencia es evocador de una voz[es] a través de la presencia de lo sobrenatural que se desenvuelve en el espacio meditativo de la memoria, el espacio del olvido, espacio en el que puede comunicar y manifestar el deseo latente de su existencia.

La presencia de la trasgresión corporal asume un correlato semejante en el relato oral *Tiene sus manos condenadas*<sup>2</sup>. La recomendación que el narrador manifiesta sobre lo que ha visto y lo que ha pasado: "(...) cuídalo a tú bebé si recién nace, cuídalo a tu bebé o cualquier persona y que siempre al nacer le ponga una cinta roja" (Terrón de Bellomo, 2007, p. 165), re-actualiza el estado de condena. En palabras de Ivone Gebara: "En el mismo movimiento de ocultación del mal femenino se sitúa la ocultación de la desvalorización del sacrificio femenino" (2002, p. 24). Precisamente lo que revela la emergencia situada del relato: una moral del conflicto. El carácter manifiesto de la asimilación biológica como un acto cultural, político, e histórico, correspondiendo con territoriales religiosos que reproduce doctrinas de significación y dominación.

---

<sup>2</sup> Informante: José Aníbal, 1989, sin más datos. Recopilado por Herminia Terrón de Bellomo (2007) en *Lo que la abuela nos contó*.



El cuerpo-condena aparece así como dispositivo político, que pone en tensión el discurso del cuerpo de la mujer e introduce las violencias sobre el cuerpo como contra-discurso de un territorio sagrado y fértil. Lo que señala la de-gradación descendente desde la concepción divina, en la fecundación humana, hasta la manifestación del estado de condena de un aparato cultural que castiga, cuerpo-suplicio de la madre, actuante política de un delito sobre el espíritu humano. Cuya aparición como **duende** ocupa las suplicas del vivir, en la persistencia de un orden moralizador que actúa como muestra de un deseo de confesión.

La continuidad de un orden es consecuente de una cadena reduplicada de narradores, como se lee en la recopilación 2023 *El Duende*<sup>3</sup>: “Resulta que éste era un matrimonio que tenía un hijito, una criatura chiquita. Y siempre estaban pensando que tenemos que llevarlo a bautizar (...)” (Vidal de Battini, 1984, p. 365). El yo inclusivo instaura la acusación en el cotidiano al situar la conflictividad cotidiana, permitiendo restablecer la conciencia del complejo del mundo social, tanto en la facticidad como en los niveles discursivos y comunicativos a través de los cuales se manifiesta (Roig, 1984).

La instauración de las prácticas sociales asociadas al discurso territorial divulga el fenómeno de la creencia como la realidad más próxima, en la que se configuran filiaciones ideológicas, que buscan conservar los adeptos de una identidad religiosa como la base de la sociedad a construir. En el relato recopilado por Berta Vidal de Battini, la narradora acentúa la anticipación del sujeto de la enunciación: “La cuestión es que pasó el tiempo, pasó el tiempo y a la criatura no la llevaban a bautizar (...)” (1984, p. 365). La anticipación acentúa un sistema de prácticas y creencias, producto de un contenido cultural que resulta de la estructura social de un proceso de conservación y movimiento. Lo anterior acontece en la necesidad de generar una demanda social de bienes simbólicos, como representación política de dominación, por la que se organiza una estructura económica y socio-cultural dependiente de un orden religioso:

Y les dice el sacerdote:

—Miren, ustedes han hecho muy mal en no traer esa criatura. Un niño no se debe demorar más de ocho días en bautizarlo. Por eso es que ustedes tienen que aguantar eso ahora. Y eso es muy difícil de solucionar, dice, porque el niño está

---

<sup>3</sup> Informante: Delia Corvacho de Segovia, 46 años. Humahuaca. Jujuy. 1970. Recopilado por Berta Vidal de Battini (1984) en *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina. Tomo VIII. Leyendas*.

en el limbo. El limbo no es el cielo, no es el purgatorio, ni es el infierno. Es un lugar donde está todo oscuro y entonces la criatura viene a buscar la luz. Por eso vuelve a la casa (1984, p. 366).

El relato oral permite corresponder con las afirmaciones que anticipa Francesca Gargallo, positivizando los símbolos de lo masculino en una conversión negativa de los adscritos a lo femenino: "(...) confiriendo a los hombres movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo estanco" (2004, p. 95). Lo caótico y lo estanco que opera en el orden del discurso desde la orfandad que su acto político representa. Tal como lo gráfica *El duende del huayco*<sup>4</sup>, en el espanto que acontece en aquel niño pequeño que conmueve con su apariencia inocente y solitaria, que se aferra a las mujeres, mordiéndoles los pechos y agarrándoles las trenzas. Este ser desencantado presencia su existencia como una voz memoriosa, víctima de la compasión y el abandono al que ha sido condenado, quedando relegado a una búsqueda eterna de una maternidad clandestina, y a una complicidad de un des-orden que se enuncia desde la transgresión. Un ser en movimiento que no es sino un cuerpo condenado, siendo cautivo, cuyo destino es ser marginado y penado al olvido, deformado por el acto político de una mujer que no fue ungida y sometida al deseo de los mandatos patriarcales. De tal manera es su acto político, alterando el orden establecido, que deviene en la necesidad del restablecimiento de la norma, a través de la presencia de la criatura que viene a buscar la luz, domesticando las situaciones presentes en la conflictividad cotidiana y en la memoria colectiva.

La comunidad toda se observa y es testigo a través del discurso del duende, produciendo un estremecimiento hacia la linealidad del pensamiento, que se ordena y organiza al albor de nuestros modos usuales de comprensión, es decir, de cómo leemos el hecho testimonial. Lo que evidencia un proceso de exilio, en el que aparece así la palabra como peligrosa, periférica, perseguida, desafiante y que opera como discurso revelador. La revelación de un **discurso corpo-político** de una comunidad toda, como ocurre en el cuento *El Duende* de Gustavo Geirola (1983), en la que el pueblo asiste a la muerte constante, a la condena y al mal presente en el espíritu, proyectando un aniquilamiento de un dolor inscripto en el cuerpo y revelando la intemperie de la memoria: "Es que la muerte, en mis tiempos, era un acontecimiento.

---

<sup>4</sup> Historieta que forma parte de la revista gráfica "*Los espantos de la Independencia*" (2015).

Pero hoy, estos chicos vivían las ausencias progresivas como una condena incuestionable de un juez loco, al fin y al cabo, posiblemente divino” (1983, p. 112).

En la proyección cuentística de Gustavo Geirola, el duende es una malignidad que nos acerca a la profunda realidad cotidiana del peligro de develar aquello que debe permanecer oculto en matrices culturales, de una violencia encarnada en territorios de frontera y de migración, impulsando diversas discursividades testimoniales. El duende recorre así una zona de contacto y una cartografía del silencio, como maneras de mantenerse presente en la memoria colectiva y movilizar su existencia.

La existencia de esta criatura chiquita se proyecta en una negociación productiva ficcional, operando como aparato de poder y como estrategia de la fuerza del discurso narrativo de representación. Disposición semiótica que configura sistemas de pensamiento y significación de relaciones desiguales, produciendo textos desde la totalidad actual o posible y disputando las proposiciones canónicas que conforman imaginarios socio-culturales, que aseguran la vigencia de relaciones de dominación y colonización (Homi K. Bhabha, 2011).

El falso cortometraje documental *Duendes* del realizador José Mariano Pulfer (2009) proyecta distintas trayectorias nominales por las cuales se hace presente esta criatura. Su testimonio señala una universalización de estos relatos, como lo han estudiado Flawiá de Fernández y Zlotnik de Goldman, al sostener que éstos “no participan sólo de la tradición indígena precolombina de América, sino que a partir de la llegada de los españoles se mestizan y enriquecen con el agregado de los elementos de otras culturas” (1988, p. 21). Lo atestigua el hecho que sugiere el documental -con marcada ironía-, con el testimonio del Historiador Osvaldo Santoro Goyán (personificado por el actor Darío Luchetta), al sostener la afirmación de quién trajo a la Argentina los duendes fuera Domingo Faustino Sarmiento, en su afán por europeizar a la Argentina: “(...) otra de sus bastantes criticables importaciones” (Pulfer, 2009). Plasmando una analogía con el proyecto de una Argentina europea, el cortometraje satiriza su actuar declarando que el resultado del fracaso de su transgresión al interior del país produjo la toma como botín, por parte de estas criaturas, de la tierra y la mujer: “(...) casas usurpadas, leñadores desaparecidos y violaciones a jóvenes vírgenes” (Pulfer, 2009). El estado de transgresión que potencia la existencia del duende convive conjuntamente con la problemática de la traducción. Al hablar de la pulsión de traducción, lo que Ricouer manifiesta, como una operación peligrosa (2005). Una existencia perseguida y desafiante de un discurso testimonial y territorial en una

situación colectiva, que imprime una situabilidad vital, e incorpora un diálogo inmediato con el espíritu de una comunidad toda.

El discurso testimonial y territorial habita un suelo colectivo que comunica la necesidad de afinar el contrato original que se ha transgredido. La trasgresión opera en un círculo de mundanidad en el que el verdadero espacio de peligro es el mundo que habitan los vivos (Terrón de Bellomo, 2007). El espacio de peligro que se impulsa, manipulando las acciones humanas y acercándolo a su conflictividad cotidiana. La criatura reside, por lo tanto, en un cuerpo peligroso que pena en la mundanidad, habitando un estado de condenado. Así como lo alega el artículo periodístico *Acusado "Duende" de imputación a Evo Morales* del abogado Reinaldo Silva, siguiendo sus palabras, al elucubrar sobre la decisión judicial ante lo ocurrido con la imputación a Evo Morales:

(...) sobre lo ocurrido con la imputación a Evo, es que pudo tratarse de un "duende"; se les conoce con distintos nombres, dependiendo del país de origen. Leprechauns, goblins, pixies, gremlins, gnomos o trasgos. Lo cierto es que los duendes (término que proviene de la expresión "duen de casa" o "dueño de casa"), en referencia a su costumbre de entrometerse en los hogares y encantarlos, han desfilado desde hace siglos por la mitología popular, que los ha caracterizado como seres de aspecto humanoide, de muy baja estatura, piel gris o verdosa y que pueden tener algún poder de tipo sobrenatural (2020).

El artículo expone la aparición del duende como el peligroso acontecer de lo imperfecto que habita en el espíritu humano y de sentirnos atraídos hacia el des-orden del sistema, agrediendo las construcciones liberales y el sentido de la democracia: "(...) nos deja más claros, seguro que fueron los "duendes", siendo una "réplica imperfecta y torcida del hombre", en este caso de los jueces y fiscales bolivianos, los que elaboraron la imputación a Evo" (Silva, 2020). Idóneo para entrometerse en la esfera geopolítica de las sociedades republicanas:

Lo bueno es que todo ya todo está resuelto, Evo regresará a Bolivia; los primeros que los rodearán serán estas figuras que le dieron un golpe de estado, lo persiguieron e imputaron; pero ahora "somos panitas"<sup>5</sup>; esos "duendes vinieron a echar vaina", pero ya los corrimos (*ibidem*).

---

<sup>5</sup> 1. PR, Ec. Amigo íntimo, compañero inseparable. *Diccionario de americanismos*. Recuperado de <https://www.asale.org/damer/panita>

El duende, en tanto, réplica imperfecta de la mundanidad del hombre, es una criatura condenada. Esta condena a los ojos de una cotidianeidad próxima, revela un problema colonial, no sólo por el hecho de ser producto de una conciencia moralizadora que refugia en este espanto las limitaciones de un orden heteronormativo, sino que, en su razón de ser, dejar ver la justificación al que su existencia ha sido penada legitimando sistemas de prácticas y creencias hegemónicas. El discurso heteronormativo advierte su existencia con el espanto que su aparición significa, en la constitución de trayectorias y territorialidades propias, revelando y actualizando muchos aspectos no conscientes de una comunidad toda (Rivera Cusicanqui, 2010).

La revelación y actualización del duende produce un movimiento contrario a su sujeción de colonización, como lo sugiere el relato referido por el investigador y documentalista Mario Jazmín, en la serie documental *Los senderos de los duendes II*:

Según un relato ancestral los guerreros guaraníes tomados prisioneros por los conquistadores españoles eran conducidos hasta un foso y allí sepultados de pie y hasta la cintura, le cubrían el torso con ramas secas y le prendían fuego. Afirma una antigua creencia que esa porción de cuerpo calcinado se reencarnó en un duende, que a ello debe su baja talla, y es el espíritu de la raza guaraní que desde entonces merodeando en las sombras misteriosamente, y a través de los tiempos, acecha al hombre blanco, autor de su exterminio, para fastidiarlo o atemorizarlo. El noctámbulo genio reencarnado es el señor de la noche, el *Karai Pyhare* de la lengua guaraní, el legendario pombero (2004).

El discurso testimonial y territorial que late en la presencia del duende emana una misteriosa fuerza, despertando una fascinación que su existencia ejerce en una comunidad toda. De ahí la constante confrontación y temor generacional, al desgarramiento comunitario, a la no-pertenencia temporoespacial, a la comunión de un pueblo y al sentido práctico de nuestras creencias.

El discurso del duende, en tanto, espanto de una comunidad toda, produce una defensa y resistencia ante su estado de condena. La aparición de la criatura, lejos de obedecer a una voluntad de permanencia, interviene con su existencia misma el discurso de las creencias, revelando su ser auténtico oculto que ha de perdurar en nuestra situabilidad y en nuestra radical historicidad.

Para llegar a una conclusión sobre el discurso del duende presente en sus distintas proyecciones y representaciones aquí abordadas, es trascendente recopilar sus

trayectos de comunicación, de existencia, de aparición y de actuación en el mundo, presentes en nuestra comunidad toda.

## **Bibliografía**

- Bhabha, H. K. (2011). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Choqui Chaud, J. E. (Recop.) (2020). *...no llegó a ser un angelito*. Jujuy, Argentina.
- Dubin, R. (Guion) y Sendon, G. (Dibujos) (2015). Capítulo 3: El duende del huayco. En *Los espantos de la Independencia* [Revista gráfica] (Año 1, N° 3. Junio). Tilcara, Argentina.
- Flawiá de Fernández, N. M. (Coord.) y Zlotnik de Goldman, I. B. (1988). *Acerca de los relatos orales en Tucumán III*. Tucumán, Argentina. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán (UNT).
- Gargallo, F. (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*. (1.<sup>a</sup> ed.). México: fem-e-libros.
- Gebara, I. (2002). *El rostro oculto del mal. Una teología desde la experiencia de las mujeres*. (Traducción de José Francisco Domínguez). Madrid, España: Editorial Trotta.
- Geirola, G. (1983). El Duende. En *Cuentos Regionales Argentinos: Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán. Antología* (pp. 105-114). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Heredia, P. (2004). ¿Existen las regiones culturales? Introducción, crítica y proyecciones de los estudios geoculturales. *Silabario*, VII, n° 7. 103-112. Córdoba, Argentina.
- Jazmín, M. (Dir.) (2004). *Los senderos de los duendes*. Capítulo I, II, III [Serie documental]. Formosa, Argentina. Ñandereta Producciones.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. (Traducción de Luis Escolar Bareño). España: Editorial Paidós.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. (Traducción de Angélica Scherp). México: Fondo de Cultura Económica.
- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. (Traducción del francés F. Díez del Corral). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Pulfer, J. M. (Dir.) (2009). *Duendes* [Película]. Argentina. La Szekta y Torcaza Producciones.

- Richard, N. (1993). *MASCULINO/FEMENINO: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor.
- Ricouer, P. (2005). *Sobre la traducción*. (Traducción y prólogo de Patricia Wilson). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (1.ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Roig, A. A. (1984). *Narrativa y cotidianidad. La obra de V. Propp a la luz de un cuento ecuatoriano*. Serie Cuadernos de Chasqui, N° 4. Quito: CIESPAL.
- (2008). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Edición corregida y aumentada. (1.ª ed.). Buenos Aires, Argentina: El Andariego.
- Silva, R. (2020, octubre 27). Acusado "Duende" de imputación a Evo Morales. *Aporrea.org*. Recuperado de <https://www.aporrea.org/internacionales/a296670.html>
- Terrón de Bellomo, H. (2007a). Tiene sus manos condenadas. En *Lo que la abuela nos contó: relatos orales de Jujuy* (pp. 164-165). Jujuy, Argentina: Ediciones Intravenosa.
- (2007b). *El saber de los relatos*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Vidal de Battini, B. E. (1984). El Duende. En *Cuentos y Leyendas Populares de la Argentina* (Tomo VIII. Leyendas, pp. 365-367). Argentina. Ministerio de Educación y Justicia. Secretaría de Cultura. Ediciones Culturales Argentinas.
- Villoro, L. (1979). De la función simbólica del mundo indígena. En *Cuadernos de Cultura Latinoamericana* 61. México 1978-1979; 61. Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Unión de Universidades de América Latina, Centro de Estudios sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México.

## ***Mi derecho a ser un monstruo: Redefiniciones de la monstruosidad en la Literatura argentina del siglo XXI***

Catalina Correa

Universidad Nacional de Córdoba.

catalimacorrea@gmail.com

Palabras clave: monstruo, civilización, feminismo

Key words: monster, civilization, feminism

### **Resumen**

El siguiente trabajo procura acercar una mirada sobre las operaciones de inversión de sentido de lo monstruoso, en narrativas y poéticas del siglo XXI. Hemos construido un corpus de cuentos y poemas de escritoras argentinas, en el que observaremos de qué manera se desarman y reconfiguran tradiciones, maneras de representar y de pensar. El recorrido toma como punto de partida el binomio civilización barbarie como eje fundante en torno al cual se trama el discurso civilizatorio de la modernidad. *El matadero* de Echeverría, o *Facundo* de Sarmiento, son algunos ejemplos de textos que han operado señalando lo bárbaro frente a lo civilizado. El siglo XX también encontrará un sujeto al cual señalar como monstruoso, animal, bárbaro, salvaje. El discurso literario antiperonista muestra las masas populares, asignándole atributos monstruosos, bárbaros, incivilizados. Lo monstruoso se encarnará en ese sujeto otro, alterno, popular, que irrumpe en la ciudad gritando y sudando, "invadiendo" lo que hasta entonces era un espacio reservado para la elite. El nuevo milenio discutirá tradiciones, tanto literarias como culturales. La polaridad entre orden natural y orden cultural también será cuestionada. Lo monstruoso aparece en cuentos y poemas de escritoras argentinas que invierten los sentidos de lo que tradicionalmente se consideraba monstruo. Por un lado, el desplazamiento del monstruo del espacio público, al ámbito de lo privado y doméstico. El monstruo en el seno familiar, la violencia y los abusos. Por otra parte, el monstruo como línea de desfiguración. Como posibilidad de fuga. Una forma no reconocible y no cerrada. Lo monstruoso se asume como posibilidad de estar en el mundo resistiendo a toda clasificación y lugar predefinido. Así discute los límites que el sistema establece, iluminando preguntas sobre lo corporal, lo viviente, frente al control, la gestión y el disciplinamiento de los cuerpos.

### **Abstract**

The following paper aims to provide a perspective on the inversion of the meaning of monstrous in narratives and poetics in the 21st century. We have built a corpus consisting of short stories and poems by Argentine women authors. We will observe how traditions, ways of depicting, and thinking are deconstructed and reshaped. The analysis takes as a starting point the binomial civilization-barbarism as the founding core of the civilizing discourse of modernity. The story "El Matadero" by Echeverría, or the novel "Facundo" by Sarmiento, are some examples of texts that have operated by pointing out the barbarian as opposed to the civilized. The 20th century will also find a subject to be pointed to as monstrous, animal, barbarian, and savage. The



"antiperonista" (anti-Peronist) literary discourse depicts the masses, assigning them monstrous, barbaric, uncivilized characteristics. The monstrous will be embodied by that other, alternative, popular subject, who bursts into the city shouting and sweating, "invading" what was until then a space restricted to the elite. The new millennium will challenge both literary and cultural traditions. The natural order and cultural polarity will also be questioned. The monstrous appears in stories and poems by Argentine women authors that overturn the meanings of what was traditionally understood as a monster. On one hand, the displacement of the monster from the public space to the private and domestic sphere. The monster in the family, violence, and abuse. On the other hand, the monster as a disfiguration, as a possibility. A non-recognizable and non-enclosed form. The monstrous is assumed as a possibility of being in the world, resisting all classifications and predefined places. Thus it questions the limits that the system establishes, shedding light on questions about the corporeal, the living, in the face of control, management, and domination over bodies.

Los monstruos no soportan una definición eterna, se desplazan, cambian de forma. Durante el 2021 y 2022, participé, junto a la cátedra de Literatura Argentina II de la UNC, del Seminario *Crítica de la violencia: configuraciones del monstruo en la literatura argentina contemporánea*. En el transcurso del seminario leí cuentos que me hicieron ver que los monstruos, mejor dicho, las configuraciones del monstruo, en tanto práctica discursiva, varían y se resignifican, según una serie de condiciones de producción que también varían. Me refiero a las coyunturas histórico-políticas, a los lugares de enunciación, etc.

El siguiente trabajo procura ofrecer una mirada/recorrido sobre las operaciones de inversión de sentido de lo monstruoso enfocándose con más atención en el siglo XXI, en el cual la figura del monstruo fue cobrando otros significados y otros tratamientos, cuyas tramas narrativas convergen en una crítica al neoliberalismo y el sustrato patriarcal del paradigma social, económico, político y cultural vigente.

Para esto, hemos construido un corpus de cuentos y poemas de escritoras argentinas, en el que observaremos de qué manera se desarman y reconfiguran tradiciones, maneras de representar y de pensar.

### ***Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte***

El binomio civilización barbarie funda un eje, en torno al cual comienza a trazarse el discurso civilizatorio de la modernidad. Tomamos como punto de partida los discursos literarios y ensayísticos que en el siglo XIX trazaron, delimitaron y aportaron a la

configuración del territorio político y de la nación argentina. Estos textos literarios participaron políticamente en la configuración de la Argentina como nación, adscribiendo al programa civilizatorio o discutiéndolo (Bocco, 2013, p. 97). *El matadero* de Echeverría, o *Facundo* de Sarmiento, son algunos ejemplos de textos que han intentado señalar lo bárbaro en oposición a lo civilizado, despuntando así el tramado de lo que podríamos llamar una *genealogía de la monstruosidad*. En uno de los apuntes de cátedra que ofreció el seminario mencionado encontré la siguiente cita:

Para los Unitarios, Rosas era un monstruo. Sanguinario, traidor, infiel, hipócrita (entre otros epítetos), era un monstruo que se hizo a sí mismo. Este monstruo no era el resultado de una construcción de algún dios u otro tirano. “Frío y calculador”, como lo caracterizaba Sarmiento (aunque no lo llamaba monstruo), Rosas era una especie de logos de la barbarie. Rosas era un monstruo porque encarnaba el oxímoron, la paradoja del fin del mundo (Heredia, 2021).

### **El monstruo como mero cuerpo. El sentido sensorial**

La literatura del siglo XX también encontrará un sujeto político al cual asignarle los atributos del monstruo, del animal, del bárbaro, del salvaje. La emergencia del peronismo viene aparejada a la aparición de actores políticos y sujetos populares, que hasta el momento habían sido excluidos de los espacios de participación política, de las ciudades, de la capital, de la cultura. **Las masas** que el discurso antiperonista configurará como aquello revulsivo y que, muchas veces no querrá nombrar directamente ni de manera individualizada, sino como aquella masa deforme, asignándole atributos monstruosos, bárbaros, incivilizados. El monstruo, tomará la forma de estos sujetos que vienen del bajo, de más allá del margen, de atrás de las vías del tren. Este sujeto animalizado, bruto, deforme se encarnará en esas masas populares que irrumpen en la ciudad “invadiendo” el territorio que hasta entonces había sido un espacio privilegiado para la elite, la clase social alta argentina. La monstruosidad será señalada en la alteridad, en ese otro que pareciera no tener un nombre, es decir una identidad, una historia. Ese otro que despectivamente será registrado como cabecita negra, descamisado. Además de carecer de un sentido histórico y de una identidad, este monstruo será configurado desde los sentidos sensoriales, porque los monstruos carecen del sentido de la razón, son meros cuerpos:

El ruido es una de las isotopías centrales que la narrativa antiperonista escrita en el periodo 1956-1976 puso en la escena narrativa para abordar el fenómeno del peronismo. La secuencia música–bombo–autoparlantes, en la matriz de un discurso político utilizado para nombrar elípticamente las masas peronistas, se concentró en la recreación despectiva de la “fiesta” (Heredia, 2013, p. 117).

En *La fiesta del monstruo* de Bioy Casares y Borges y *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido se manifiesta el peronismo, pero no se ve, se escucha (2013, p. 117). “Las calles, las plazas, los lugares de veraneo se representan como espacios compuestos por un ruido ensordecedor cuyos agentes apenas aparecen identificados masivamente” (*ibidem*).

Lo torpe, que grita, transpira, huele, gruñe, porque carece de un lenguaje articulado, son atributos que le serán asignados a las masas, ese monstruo de la multitud que “ocupa” la Plaza de mayo, que mete las patas en la fuente, el negro de mierda, el villero, el cabeza, el grasa.

### **El monstruo del siglo XXI**

Ya en la segunda mitad del siglo XX pero, sobre todo, en los comienzos del siglo XXI, los cuestionamientos a las tradiciones, tanto literarias como identitarias y culturales se constituyen, en parte, como una crítica al capitalismo en su faceta neoliberal y al sistema patriarcal. Las mujeres y disidencias ocupan cada vez más, un lugar en la escritura, desde el cual redefinen maneras de pensar y de representar. La figura del monstruo también será cuestionada, se desplazará hacia otros actores de la sociedad, cobrará otros significados.

Aurora Venturini publicó en 1948 *El solitario*, dicen que escribió más de 40 libros, sin embargo, su obra obtuvo mayor reconocimiento a partir del 2007, tras ganar el premio *Nueva Novela*, por su obra *Las primas*.

En una entrevista que Leila Guerriero le hace para *Gatopardo*, Venturini dice que escribe sobre su familia, sobre las cosas que pasaban en su entorno. Sobre su familia que no era normal, que ella misma es anormal. Lo íntimo y autobiográfico en la escritura del yo será uno de los ejes en torno al cual giren las historias de estas escritoras que invitan a reflexionar y repensar lo monstruoso. En este sentido, corren la mirada del espacio público y muestran al monstruo, no invadiendo la Plaza de Mayo, sino en el ámbito de lo privado, en el espacio doméstico.

El cuento *El marido de mi madrastra*, ambientado en los años 30 relata la historia desgarradora de una niña abusada, violada sistemáticamente por su entorno familiar. Concretamente por su padrastro. La niña pasa su infancia y parte de su adolescencia soportando monstruosidades que “ni ella misma se anima a contar” (Venturini, 2007, p. 90). Ella es adoptada, y no se conocen las circunstancias de su nacimiento ni de su adopción. Esta niña no tiene historia, no tiene origen, no tiene memoria. Todo eso se oculta bajo la niebla de la casa, producida por la humedad de las paredes. La niña no entiende quién es “Soy máxima Bellini y no sé por qué” (p. 70). A todo esto, ni siquiera tiene un nombre propio, ya que años más tarde, la familia tiene una hija biológica a la que le asignan el mismo nombre Máxima Bellini, y la jerarquizan como a una hija realmente querida “Lástima que en la familia coma una guachita, porque vos sos fea, la nena nueva es linda y es hija” (p. 86).

El personaje del padrastro es monstruoso, por sus acciones, por su forma de hablar, por como viste, o por cómo se pasea desnudo por la casa, por la violencia que imparte frente a su esposa, su madre y sobre todo Máxima (no la biológica, “la otra”). Pero además la propia Máxima lo señala como monstruo. En algunos pasajes, ella cuenta que la obligan a decir “dice mi papá, que es Bellini”. Sin embargo, ella no lo quiere nombrar ni como padre ni como Bellini, lo llama El monstruo, un mono del zoológico, el marido de mi madre. El soez. Por su parte, la madrastra y la abuelastra también ejercen abusos y violencia sobre Máxima “ella me abofeteaba hasta dejarme la cara colorada como un tomate” (p. 78).

Al finalizar el cuento, en el epílogo, descubrimos que esta historia es un caso real que la propia Venturini estuvo acompañando como psicóloga en la Dirección de Minoridad. Sin embargo, Venturini no narra la historia desde su mirada, sino que decide que la narradora de la historia sea Máxima, y que cuente lo que sufrió y soportó en primera persona “Insisto en rasgar este velo impío que me somete a los espantosos soeces y convertirme en mi propia historiadora” (p. 72).

Aurora Venturini pone al monstruo en el interior de la casa. Es la familia, es decir, los soeces, la portadora de lo monstruoso.

En el cuento *Como una buena madre*, publicado en 2001, por Ana María Shua, lo monstruoso también se ubica en el ámbito privado, en la casa familiar. En este caso, la historia es narrada, al principio, por Soledad, la hija mayor de tres hermanos luego sigue Tom, que es un poco más pequeño y el bebé. Repentinamente la voz narrativa cambia y nos da la sensación de que toma la palabra Tom, el hijo del medio. Aunque

luego, no sabemos con exactitud quién está narrando, porque da la sensación de que hay un nuevo cambio en la voz, y no entendemos si narra el bebé, o una voz externa. Lo que sí percibimos es que estos narradores se refieren al personaje principal como **mamá**, evidenciando de esa manera que la mujer es, ante todo y sobre todo, madre. La mujer en cuestión no tiene nombre, es la madre. Esta mujer, la madre, “siempre leía libros acerca del cuidado y la educación de los niños” (Shua, 1998, p. 73). Estos libros y revistas, aparecerán en diferentes momentos del texto, entre el caos. La primera oración del cuento es “Tom gritó”. Quiero decir, desde el primer momento, la escena es a los gritos:

Tom gritaba y lloraba muy fuerte cuando estaba lastimado, cuando tenía sueño, cuando no encontraba la manga del saco, cuando su hermana Soledad lo golpeaba o cuando se le caía una torre de cubos. Todos los gritos parecían iguales en volumen, en pasión, en intensidad (p. 73).

La historia sucede siempre dentro del departamento donde viven la madre con sus tres hijos y, aparentemente el padre, aunque este no está presente y en un momento, mediante un llamado telefónico, podemos inferir que él decide no volver y abandona la familia. Hiperbólicamente la situación comienza a ponerse cada vez más caótica, los tres niños lloran, gritan, hacen travesuras, corren riesgos, golpean y lastiman a la madre, la queman con el horno, pelean. La madre se desespera, está a punto de explotar, pero no puede; debe estar alerta, las amenazas y peligros están por todas partes, además las revistas y libros sobre cómo ser una buena madre regulan su conducta. La madre todo el tiempo está sugestionada y siendo juzgada por el deber ser una buena madre. En un momento, ingresa a la casa el repartidor de la verdulería, y lo primero que dice es “los chicos están demasiado cerca del televisor (...) ahora había un testigo, alguien más se había dado cuenta, sabía qué clase de madre era ella” (p. 76). Esta mujer se siente juzgada en su propia casa, por los demás y por ella misma: “una buena madre no encarga el pedido: una madre que realmente quiere a sus hijos va personalmente a la verdulería y elige una por una las frutas y verduras con que los alimentara” (p. 77).

Los tres hijos actúan según sus caprichos inmediatos y parecen estar fuera de todo control. Parecen carecer de conciencia, lo cual se verosimiliza porque son niños. De esta manera, adquieren características monstruosas ya que además actúan con extrema maldad e infunden terror. Si bien son ellos los que encarnan lo monstruoso,

como mencioné, son niños, es decir, hay algo de inocente en su accionar. Shúa va más allá, señalando que si bien lo monstruoso, aparentemente es encarnado por los niños, en todo caso, lo monstruoso está diseminado en aquello que demanda sin tregua a la mujer, modelando su tiempo, su vida, su cuerpo, sus deseos. El cuento pone en la superficie de todo, los tormentosos mandatos que padece una mujer en tanto debe ser una buena madre, una buena esposa, soportar físicamente el dolor, postergar su propia vida y ponerla al servicio de los demás.

Gabriel Giorgi, en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica, plantea que la biopolítica* echa luz sobre el control que la modernidad ejerce sobre las vidas de las personas. Hay una administración cada vez más intensa sobre todo en las últimas décadas, sobre los ciclos biológicos de los cuerpos y de las poblaciones. Las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades en torno a los modos de vivir y de morir (Giorgi, 2014, p. 18). La animalización, y lo monstruoso, en cambio, representan una forma no reconocible, y no cerrada. En ese sentido, habilitan pensar en la fuga.

En 2009, Samanta Schweblin publica *Pájaros en la boca*, acá nuevamente observamos lo monstruoso en el espacio íntimo, el domicilio de los personajes. Sin embargo, el monstruo se desplaza. Quiero decir, que nuevamente se invierten los sentidos, porque en este cuento, el monstruo se presenta en una adolescente que come pájaros vivos. Sara, la hija adolescente, es animalizada como un gato que mira la ventana. Casi no habla, sin embargo, una de las pocas veces que se dirige a su padre, es para preguntarle si él la quiere (Schweblin, 2009, pp. 86-87). Si bien el personaje es configurado de manera brutal, por comer pájaros vivos, tragar la sangre, las plumas, los huesos, hay en Sara aún, algo de ternura, de potencia de afectación con respecto a su padre. En sus gestos, hay sentimientos. Sara sonríe, Sara se avergüenza (1998, pp. 86-87). Los personajes de la madre y del padre, si bien conservan sus comportamientos y cuerpos humanos, de personas y sujetos de derecho, que trabajan, que tienen casas, una rutina, horarios, que compran, y se mueven por la ciudad en sus autos, de alguna manera están despojados de aquello que, los volvería humanos. Cuando Sara le pregunta al padre si la quiere, este queda desconcertado. Le responde con un gesto, se queda pensando en lo que su ex mujer hubiera considerado correcto, se pregunta cómo no podría quererla si es su propia hija, y finalmente le responde que sí. Sara vuelve a sonreír. Es notable la incapacidad que manifiestan la madre y el padre para comunicarse. No pueden hablar entre ellos.

No pueden hablar con su hija. No saben cómo hacerlo, ni saben sobre qué hacerlo. Una de las únicas escenas cotidianas que el padre puede compartir con su hija es sentarse a comer mirando la televisión. El padre se refiere a sí mismo como “un humano común y corriente. Un tipo pulcro y organizado que se queda 10 minutos en el super mirando la góndola de enlatados” (pp. 86-87). “Yo me limitaba a mis enlatados y hacía la cola en silencio. “Iba al supermercado dos o tres veces por semana. A veces, aunque no tuviera nada que comprar, pasaba por él antes de volver a casa” (pp. 86-87).

Tanto la madre como el padre se horrorizan de su propia hija, pero no de sus propias ocurrencias que giran en torno al abandono, el encierro, el infanticidio. El padre piensa en Sara como en un insecto que se podría encerrar dentro de un frasco. Otra de las ocurrencias que tiene es la de internarla en un psiquiátrico. Estas ocurrencias tienen un anclaje común que es la idea de encerrar y alejar lo diferente, lo inadaptado, lo indisciplinado. No pueden tolerarlo. La madre y el padre tampoco reparan en el hecho de que viven sus vidas de una manera automatizada, sus rutinas giran en torno a lo consumen. No saben lo que sienten, no pueden comunicarse, ni expresarse. Sara, en cambio, a pesar de su monstruosidad, siente y sutilmente se expresa. El pájaro simboliza la libertad y el canto, y ella se alimenta de ellos. Podemos pensar en una redefinición de lo animal y de lo monstruoso que viene a iluminar preguntas sobre lo corporal, lo viviente, frente al control, la gestión y el disciplinamiento de los cuerpos. Lo animalizado excede las figuraciones estables. Lo animal, lo monstruoso vienen a protestar contra toda figuración y exigen poder codificar aquello singular de los cuerpos que resiste a toda clasificación y a los lugares predefinidos. “El animal se conecta con muchas de estas nociones -máquina, espectro, monstruo- para armar territorios de contestación y de invención de cuerpos y afectos” (Giorgi, 2014, p. 28).

### **El monstruo ya no es otro, el monstruo soy yo**

Los animalizados, los mutantes, los monstruos, vienen a inscribirse en la cultura y a disputarla. El monstruo en y desde el sistema cultural presenta nuevas maneras de estar en este mundo resistiendo a las definiciones y al guion asignado de ante mano. Estas figuras no humanas discuten con las tradiciones establecidas por la racionalidad y el orden humano. Buscan correrse de esa forma disciplinada que es lo humano. Algo de eso podemos leer en *Todo movimiento es cacería* (2002, reeditado en 2021), de la autora cordobesa María Teresa Andruetto, en el que observamos a tres amigas

de la secundaria que, cuando cumplieron cuarenta años, se asociaron para abrir un servicio de acompañantes gordas. La organización de estas tres mujeres, en principio, parece disputar y desobedecer los mandatos que el patriarcado ejerce sobre ellas “Las tres habían militado en movimientos de mujeres y era esto, más que nada, lo que le daba el principal sustento al emprendimiento” (Andruetto, 2012, p. 10). El programa narrativo de estas mujeres no tiene nada que ver con casarse, tener hijos, ser una buena madre, una buena esposa, cuidar la estética. Todo lo contrario, el placer sensorial, el gozo inescrupuloso representan el eje fundamental de sus prácticas. Cuando una avanza en la lectura, descubre que el club, también es una afrenta a la voracidad del capitalismo contemporáneo. La palabra voracidad ha sido usada a propósito, porque estas mujeres parecieran no limitar ni desatender sus necesidades humanas (el hambre, la sed, el deseo sexual -y también ¿por qué no? - la amistad) en pos de adecuarse a los tiempos de trabajo, producción, circulación y consumo que el sistema impone. Por el contrario, las mujeres se la pasan comiendo y deleitándose con todo tipo de platos sibaritas. Sus cuerpos crecen excesivamente y en la misma proporción que sus placeres. No se reprimen, no hacen caso a los estándares de hegemonía de belleza, ni tampoco a las normas culturales. Lo monstruoso, funciona como línea de desfiguración, como la posibilidad de salirse del control y de los límites del sistema, de la cultura. “Acompañantes gordas. Gordas dispuestas a todo” (Andruetto, 2012, p. 11). Estas mujeres no solo arremeten en contra del patriarcado y el capitalismo, sino que transgreden todos los niveles y planos del sistema cultural que ordena, clasifica, y controla a la sociedad en general y a los cuerpos en particular. Ellas desafían y desobedecen una de las reglas básicas que define lo humano y que es **no comer a otros humanos**. Ya que asesinan a sus clientes, como si los cazaran, y luego los carnean para nuevos platillos.

El hombre le manda a Diana, con el mozo, un papelito; el papelito dice que pida algo, lo que quiera. A Diana le encantan las tartas, sobre todo la de castañas, y pide una porción. La come voluptuosamente. El hombre escribe que coma más, que siga comiendo. A ella le gustan las tortas que hay en la vitrina: una isla flotante, una de crema moka, una selva negra, una tarta de coco. El mozo sugiere la de coco, le recuerda que es la especialidad de la casa; pero Diana contesta que la de coco no, una mil hojas será mejor, porque puede lamerle el dulce de leche. Ella sabe que debe continuar con ese juego hasta el final, que tiene que seguir



excitándolo, introducir en él la falta de ella hasta el extremo de llevárselo al club.

Él le pide que coma con las manos y se chupe los dedos (2012, p. 15).

En la inversión de los sentidos aparece el goce, lo erótico, lo vital, porque la autoadscripción a lo monstruoso ofrece la posibilidad de fugarse del orden disciplinatorio y racionalizante. El monstruo ya no es el otro, el monstruo soy yo. Se trata de un apropiarse de lo monstruoso para dar vuelta ese sema peyorativo. El otro, el animal, el no-humano, el monstruo que tradicionalmente fue señalado como barbarie comienza a desplazarse. Se revierten los sentidos históricos y se le adjudica al monstruo otro sentido histórico que tiene el pueblo y que no es ser bárbaro, sino que está asociado, por ejemplo, a la idea de fiesta, de goce, pero también de comunidad, de solidaridad y fraternidad entre sujetos que históricamente han sido señalados, expulsados, perseguidos. En relación con **lo común**, la novela *Las malas*, de Camila Sosa Villada, narra las historias de una comunidad de travestis que transcurren en el parque Sarmiento

El parque se ofrece como un lugar lleno de árboles que crecieron solos, árboles que fueron puestos ahí opr el azar y hecharon raíces profundas y dieron cobijo a los pájaros, sin la ayuda de nadie. Y a ellas, las putas travestis que son tan necesarias como los árboles (2019, p. 78).

El parque mencionado en la novela se ubica al lado del zoológico de Córdoba. Cabe destacar que las protagonistas de la historia, por momentos son mencionadas como manada. Además, tienen rasgos fantásticos que remiten a los animales, como convertirse en pájaro, o en loba “Sucedió que Natalí era la séptima hija varón en su familia y las noches de luna llena se convertía en lobizona” (p. 103).

Las referencias al zoológico, a los animales salvajes en cautiverio, enfatiza la animalización de los personajes, que aparecen de noche, que deben huir, esconderse porque la sociedad las señala, persigue, excluye: “somos refugiadas, interpretamos la ciudad de manera diferente a la de los demás, tenemos que buscarnos otra tierra prometida donde poder trabajar, ejercer nuestros encantos” (p. 182).

En esos casos el mejor refugio era la zanja del parque, en realidad no es una sola en aquellas zanjas, que tienen el mismo espacio que un atúd, nos acostamos como momias y nos cubrimos con ramas. Ya tenemos marcados los sitios donde escondernos, hasta que ya no se vean las luces azules de los patrulleros. A veces

se hace larga la espera y nos ponemos a cuchichear, acostadas en nuestros ataúdes (p. 171).

Pero lo que quiero resaltar es la relación de solidaridad y propiedad común que hay entre ellas, ya que sólo entre ellas se cuidan las espaldas, se acompañan en la enfermedad, se defienden como también, pasan juntas las fiestas de fin de año, celebran sus cumpleaños, trabajan y viven juntas en la casa de la Tía Encarna.

Antes del éxito editorial de *Las Malas*, en el año 2015, Sosa Villada publicó *La novia de Sandro*, su primer libro de poemas. En uno de los poemas, el yo poético, en primera persona se asume como **negra de mierda**. Con este gesto, el yo entra en tensión con el afuera, con la cultura, con el espacio público, con el poder. Entra en tensión porque estos cuerpos (travestis, pobres, inmigrantes de países pobres...) históricamente configuraron la otredad, lo bárbaro, lo monstruoso. Pero al asumirse como negra de mierda, y describir en cada verso, lo que significaría ser una negra de mierda, opera discursivamente, desagregándose de una sociedad cuyos valores pone en cuestión, ya que evidencia que se trata de una sociedad que señala y juzga, que ejerce control, muchísimas veces de manera violenta, sobre los modos de estar en el mundo de algunos cuerpos. Una sociedad supuestamente promotora de valores democráticos, tolerantes y respetuosos.

Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una  
cuchillera, el mundo me queda grande, el tiempo me  
queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto  
me queda enorme, soy negra como el carbón, como el  
barro, como el pantano, soy negra de alma, de corazón,  
de pensamiento, de nacimiento y destino. Soy una  
atorranta, una desclasada, una sin tierra, una sombra de  
lo que pude ser. Soy miserable, marginal, desubicada,  
nunca sé cómo sonreír, cómo pararme, cómo aparentar,  
soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y  
la poesía, soy un paso al borde del precipicio y el espíritu  
me pende de un hilo. Cuando llego a un lugar todos se  
retiran, y como buena negra que soy, me arrimo al fuego  
y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa,  
como si el mismo mal se depositara en mis destellos.

Camila Sosa Villada.

En la misma línea de sentido leemos el poema que le da título a esta ponencia, *Reivindico mi derecho a ser un monstruo* de la poeta y activista trans Susy Shock. Aquí, la autoadscripción a lo monstruoso también propone una mirada diferente sobre la existencia de cuerpos con contornos difusos y que conjugan líneas de intensidad, de afectación de deseo. Estos cuerpos discuten la normalidad y no se reducen a la forma cuerpo-persona. Cuerpos que no se dejan clasificar.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo

ni varón ni mujer

ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,  
carne de cada una de mis pinceladas,  
lienzo azul de mi cuerpo,  
pintora de mi andar,  
no quiero más títulos que cargar,  
no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar,  
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

La cita anterior corresponde a la primera parte del poema, es decir que desde el comienzo podemos observar primero: la afirmación del yo como monstruo y alejado de la normalidad, de la ciencia, pero además esa adscripción a lo monstruoso funciona como una reivindicación y un derecho que apunta a la libertad de ser esa alteridad que el proyecto civilizatorio, racional, ha intentado ordenar, normalizar, clasificar, domesticar, Más adelante la poeta se asumirá como poeta de la barbarie e insistirá con “el derecho vital a ser un monstruo” (Shock, p. 3).

### **A modo de conclusión**

Como hemos podido observar, la categoría monstruo no es una categoría estática, sino que, se ha ido desplazando en función de las operaciones políticas de configuración del Estado nación, y las disputas culturales y sociales. Hemos visto que a lo largo del siglo XIX y XX la literatura y la ensayística han construido discursivamente al monstruo asociándolo con un **otro** que, a su vez podemos identificar en diferentes sujetos (Facundo, Rosas, Perón) y en actores políticos reconocidos como la barbarie, las masas populares, el negro de mierda. Estos monstruos son reconocidos públicamente o se ubican en el espacio público, las calles,

la Plaza de Mayo, los lugares de veraneo, etc. Mientras que, a finales del siglo XX y sobre todo en el siglo XXI, la escritura de las mujeres y disidencias comenzó a mostrar que había otro monstruo, no en las calles, sino en el espacio privado y doméstico. El monstruo dentro de la casa, el monstruo en la familia. El monstruo como principal expresión de la violencia patriarcal. En la otra cara de la misma moneda, la literatura nos deja ver al monstruo que se asume así mismo monstruo. Se trata de un cuerpo no humano, no persona, no ciudadano, un cuerpo que no se deja clasificar, que resiste al orden discutiendo al patriarcado y al sistema capitalista. Un monstruo que se afirma en aquello que históricamente se ha criticado, expulsado, aniquilado. Un cuerpo monstruoso que, en su apertura, reivindicación del goce y de lo sensitivo, discute y rechaza el ordenamiento civilizatorio, se fuga. Pero, además, y este es un punto de potencia muy importante, este cuerpo monstruoso establece una relación a lo común, y sin lugares predefinidos, forma una comunidad de no humanos donde nadie es el otro.

## **Bibliografía**

- Andruetto, M. T. (2012). *Cacería*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Bocco, A. (2013). *Mapas de la Heterodoxia en la Literatura Argentina*. Córdoba: Editorial Babel.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Heredia, P. (2013). *El pueblo en la trama: Modelizaciones estéticas de la cultura popular en literatura argentina*. Córdoba: Editorial Babel.
- Schweblin, S. (2018). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Shua, A. M. (1998). *Historia de un cuento*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A.
- Sosa Villada, C. (2015). *La novia de Sandro*. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Shock, S. (2021, junio 18). Reivindico mi derecho a ser un monstruo, *Plástico. Revista literaria*, Recuperado de <https://revistaplastico.com/2021/06/18/reivindico-mi-derecho-a-ser-un-monstruo-susy-shock/>
- Venturini, A. (2012). *El marido de mi madrastra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

## Políticas del Fantasma: una imagen-desecho del pensamiento literario

Nahuel Cristobo

FHyCS/UNaM

[nahuelcristobo@gmail.com](mailto:nahuelcristobo@gmail.com)

Palabras clave: Fantasma, política, inconsciente, literatura

Key words: Ghost, politics, unconscious, literature.

### Resumen

En el presente escrito abordaremos la relación del concepto del fantasma con problemas teóricos y críticos de la literatura argentina concentrándonos en dos autores emblemáticos para esta tradición: Sarmiento y Borges. Sin embargo, para poder establecer un acercamiento a este concepto y analizar sus posibilidades críticas en relación a los modos de interpretar políticamente la literatura y su tradición, recorreremos determinadas posiciones teórico-filosóficas respecto al fantasma en autores tales como Giorgio Agamben, Jaques Derrida, Frederic Jameson y Slavoj Žižek. Al interior de la ensayística argentina, consultamos los trabajos de Marcelo Cohen, Nicolás Rosa y Daniel Link. El recorrido por estos trabajos apunta a deslindar una construcción de este concepto que asuma posiciones críticas y políticas frente a la interpretación de textos definidos en base a cuestiones genéricas e ideológicas que esconden sus propios modos de leer la literatura. En este sentido, pensamos que la noción del fantasma realiza aportes sustantivos a ciertas lógicas sedimentadas en los lenguajes de la cultura y pone en conflicto, a través del entrecruzamiento de la filosofía y el psicoanálisis con la literatura, modos de comprender el hecho estético.

### Abstract

In this paper we will address the relationship of the concept of the ghost with theoretical and critical problems of Argentine literature, focusing on two emblematic authors for this tradition: Sarmiento and Borges. However, in order to establish an approach to this concept and analyze its critical possibilities in relation to the ways of politically interpreting literature and its tradition, we review certain theoretical-philosophical positions regarding the ghost in authors such as Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Frederic Jameson and Slavoj Žižek. Within Argentine essay writing, we consult the works of Marcelo Cohen, Nicolás Rosa and Daniel Link. The journey through these works aims to delineate a construction of this concept that assumes critical and political positions regarding the interpretation of texts defined based on generic and ideological issues that hide their own ways of reading literature. In this sense, we think that the notion of the ghost makes substantive contributions to certain logics sedimented in the languages of culture and brings into conflict, through the interweaving of philosophy and psychoanalysis with literature, ways of understanding the aesthetic fact.

*El fantasma es una presencia que está ahí  
donde razonablemente no debería haber nada*

(Marcelo Cohen)

No hay historias sin fantasmas. Sin embargo, hoy son invisibilizados en los sótanos o los altillos de los mismos textos que les sirven de refugio. Inconveniente tal vez, el fantasma es una forma de la presencia incorpórea e impersonal que conforma un cuerpo material y textual a lo desaparecido y ausente de la realidad social. Por esto retorna, para mostrar lo inacabado de la realidad histórica y su antagonismo fundante con lo excluido y vencido. La presencia que horroriza, traumatiza y asedia al presente desde lo histórico como sobre-vida o sub-vida, es lo que vuelve a eso incorpóreo e impersonal... algo real y político. El fantasma es lo sub-sistente y sobreviviente a los modos de producción de lo simbólico que reaparece cuando se rompe toda identidad entre la vida y sus formas. Su imagen trae consigo algo que pone en jaque tanto a la narración lineal y causal de la neurosis, como a la narración repetitiva que avanza a los saltos, como en el caso del perverso<sup>1</sup>. Este acecho del fantasma a la narración simbólica desde sus desechos materiales es lo que permitiría a la vez construir y criticar distintos modelos teóricos de la interpretación literaria y cultural. Entonces, aquí, el fantasma habitará los pasajes y las relaciones impensadas entre los textos mediante la construcción de una escena antagónica y conflictiva entre ellos. En este aspecto, tanto el psicoanálisis como la filosofía han hecho aportes insoslayables -por ende, discutibles- a una teoría del fantasma en la literatura. Este es el caso de Giorgio Agamben quien lo ha trabajado de esta manera en *Estancias* (2006), texto que empezaremos a comentar en diálogo con un ensayo de Freud de 1917 titulado *Duelo y melancolía* (2013). No haría falta decir mucho sobre la trascendencia de este ensayo de Freud; es de una riqueza incomparable. Apuntemos, a manera de introducción, que desde el título se nos plantean dos modos de sobrevivir o subsistir a una pérdida<sup>2</sup>, más aún si consideramos la fecha de su publicación, es decir, en medio de las guerras que abren trágicamente el siglo XX. Este hecho lo plantea muy bien Walter Benjamin en relación con el trauma que esto produjo en la narración -su tartamudez- y en la experiencia -su pobreza- de tales acontecimientos en los soldados que regresaron del campo de batalla. Esquemáticamente, la diferencia según Freud entre el duelo y la melancolía radica en la naturaleza de lo perdido tanto como en el “examen de realidad” (cf. 2013) que lleva a cabo cada sobreviviente: efectivo en el duelo, inoperante en la

---

<sup>1</sup> Cf. Žižek, 2011.

<sup>2</sup> Recordemos la fecha y la situación de Europa: revolución rusa y postrimerías de la Primera Gran Guerra.

melancolía. Es decir, el melancólico sufre, pero por una pérdida que no se ha producido aún, «no sabe» lo que ha perdido o lo que perderá y tampoco escucha las razones del canto de las sirenas del principio de realidad. Ante la pérdida futura o pasada del objeto amado y el vínculo que lo mantenía unido a él, el melancólico no ve un trabajo a realizar como tampoco una deuda a pagar, sino que mediante su recogimiento toma aún más distancia de su objeto contemplado en la fantasía hasta hacerlo (re)aparecer como realidad presente y existente. Construye así una escena imposible en la que el fantasma se reúne con su objeto, le da cuerpo, se confunde con él, aunque sin devorarlo -como el narcisista- ni sustituirlo -como el fetichista-. A diferencia del sujeto del duelo quien siente culpa frente a lo desaparecido y debe pagar sus deudas libidinales para poder transferir su libido a otros objetos o, en otras palabras, aquel que se representa a sí mismo como un buen ciudadano que trabaja y paga sus impuestos para liberarse de su culpa frente al horror, el melancólico exclama: - ¡*las facturas ya viejas no te las pienso pagar!*-. Es decir, el fantasma aquí es un objeto sociodiscursivo melancólico<sup>3</sup> que no responde al examen de realidad y su lógica de producción tanto simbólica como material.

### **Un fantasma melancólico...**

Por ende, el texto melancólico es una narración que “no deja ir al fantasma” (Cf. Fisher, 2018:54), juega trágicamente con él a la manera de un amigo invisible que hace inaccesible toda transferencia libidinal y acentúa la singularidad fantasmática de la relación con lo perdido. Entonces, ¿cómo trabaja esta pérdida? No lo hace. Es como aquel «linyera» de Benjamin que va recolectando las imágenes que los textos desechan, y quien con su sola presencia atenta contra toda «ética -devenida moral- del trabajo capitalista» (cf. 2006: 57). En definitiva, recupera -no posee- el objeto perdido sin reemplazarlo por otro en la singularidad de su relación. En cambio, el trabajo de duelo que impone el «examen de realidad» supone, como todo trabajo, de cierta fuerza social invisibilizada en el valor agregado sobre el objeto deseado al que ahora se le debe retirar la libido -su capital- para poder ser transferida a otro objeto de deseo. Es decir que al objeto amado se transforma a través de su equivalencia o su valor de cambio en una mercancía cuya transferencia de valor libidinal a otros objetos hace posible el duelo. En la melancolía, como estado político del fantasma, no se produce tal sustitución: es la narración de una singularidad material e histórica que

---

<sup>3</sup> Cfr. Agamben, 2006, p. 37.

unía al sujeto con el objeto haciendo consciente y visible lo que de esa relación es insustituible y, una vez extinta, intransferible. Por esto, sobreviviente e insistente en su forma y relación.

En otros términos, a los que postula Agamben (cf. 2006, p. 68), el fantasma, en este aspecto, entra en relación con las condiciones sociales reales de producción y no con el valor de cambio de la mercancía. El fantasma melancólico conserva su objeto para hundirse juntos en el «inconsciente histórico y político» (Cf. Jameson, 1989) del cual retorna en una relación real con lo desaparecido. En esta perspectiva, el fantasma no se confunde ni con el fetiche de la mercancía ni con el trabajo del duelo, a los que habría que estudiar en continuidad. Escribe Agamben:

(...) la melancolía no sería tanto la reacción regresiva hacia la pérdida del objeto de amor como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se conduce «como si» hubiese ocurrido una pérdida, aunque en realidad «nada» se haya perdido, es porque está montando una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido y lo que no podía poseerse porque, quizá, nunca había sido real, puede pasar a ser propiedad en cuanto objeto perdido (2006, p. 53).

Hay una diferencia a tener en cuenta entre el duelo y la melancolía en la que coinciden Freud y Agamben: en el duelo, el objeto amado y perdido es «real»; en la melancolía no, ¡como tampoco en la literatura! En el texto<sup>4</sup> melancólico la forma del objeto perseguido escapa a la conciencia sin poder identificarse con tal o cual contenido. Dice Freud: «en la melancolía hay que admitir que se ha producido una pérdida, pero sin llegar a saber qué se ha perdido» (en 2006, p. 52). Ahora bien, pensamos lo opuesto en cuanto al fantasma: sí sabe lo que perdió y por este motivo «(re)aparece» (Derrida, 1995). Su saber está en su retorno. No hay «simulación» en el texto melancólico, la pérdida sí ha sido «real» (histórica y objetiva) y reaparece con el fantasma, sólo que no es subjetiva como en el duelo; no actúa bajo el «como si...», tan caro a los simulacros y a ciertas definiciones de la ficción; no monta una escenita, sino que la pérdida ocurrió objetivamente: es el saber de la literatura, su verdad.

En el duelo y en la melancolía hay dos pérdidas reales, no una real y otra irreal, sólo que la pérdida en el texto melancólico es histórica y social, trasciende al sujeto que no

---

<sup>4</sup> Usamos el término de texto para dar cuenta de la naturaleza social de estos problemas y salir de la encerrona del sujeto en tanto individuo separado de lo social.



sabe «qué se ha perdido». Su verdad está alojada incómodamente en lo Real de la historia. Ante esto, el fantasma permite una «re-apropiación» del objeto perdido y denegado por el trauma y su represión. Entonces, el fantasma, a decir verdad, hace visible una relación política profunda entre las narraciones sociales de la historia y el objeto perdido que se ha vuelto «inapropiable» no porque «nunca había sido real» (op. cit.), sino porque fuera sustraído de la realidad social y simbólica. Esta desaparición deja su estela fantasmal en la mirada del melancólico que observa cómo el objeto se desvanece frente a él. El fantasma es lo real de esta ausencia y no ya el «objeto perdido e irreal» (2006, p. 51) como define el filósofo italiano, sino en tanto sustraído de la realidad social y política.

Nuestro punto de divergencia aquí es que los objetos no se pierden porque sí: son cambiados de lugar, administrados, invisibilizados, instrumentalizados, idealizados, sacralizados, robados, destruidos. El fantasma no ignora la pérdida del objeto, pero no lo asume como «inapropiable e irreal», sino que viene a disputar eso inapropiable que es histórico, esa es su política. No acepta la pérdida en tanto algo «normal» como indicaría el «principio de realidad», la concibe en tanto algo real de la violencia histórica, su ultraje. Aquí estamos frente al antagonismo entre lo desaparecido y sus imágenes. En este aspecto, la distancia con Agamben radica en que los fantasmas usualmente «re(aparecen)» (*ibid.*) porque fueron víctimas de una injusticia histórica: un robo, un asesinato, una violación, etc., y están en clara sintonía con una violencia política, desde Hamlet y Macbeth hasta hoy. En este sentido, el apartado «Marx y la exposición universal» (Cf. 2006) habla del fetiche como algo que es a la vez signo del objeto y signo de la presencia de una ausencia, carácter que compartiría con el fantasma. La hipótesis aquí, en cambio, sostiene que el fantasma no devino históricamente en el fetiche. Que el secreto de las sutilezas metafísicas y teológicas que esconde la mercancía no es transferible al fantasma, sino que su reaparición visibiliza sus secretos en sus efectos materiales y reales sobre el cuerpo. Como su sobreviviente histórico, contradice a la realidad simbólica del espíritu y de la mercancía. Otra diferencia que apuntamos con el fetiche radica en que el fantasma no comparte el estatuto de ser «presencia de una ausencia» -que recuerda la definición de Hegel sobre el arte como «la presencia sensible de una Idea»-. Por el contrario, el fantasma es signo de una ausencia real e histórica que embiste contra un presente en el que no encuentra alguna identidad. De allí su carácter de errante. No hay, por ende, una identidad narcisista en el texto melancólico ya que el fantasma rompe en su escena

imposible toda identidad de la realidad consigo misma. En una carta, que explica algunos temas de *Elegías de Duino*, Rilke escribió:

(...) casi cada cosa (era) una vasija en la que encontraban ya lo humano y acumulaban todavía más de lo humano. Ahora llegan (...) cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, simulacros de vida (...). Las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros declinan y no pueden ya ser sustituidas. Somos tal vez los últimos que hayan conocido todavía tales cosas (carta a Witold von Hulewicz, en 2006, pp. 77-78).

Aquí se presentan dos modos de relación del objeto con el sujeto. Así también, se ponen en juego dos lecturas del fantasma opuestas. En este pasaje, la elegía surgiría de la «declinación» de las cosas que ya no pueden ser «sustituidas». He aquí el fantasma melancólico. Es decir, el fantasma no se confunde con ellas: ni con el «vacío», ni con la «apariciencia» (léase mercancía) ni con el «simulacro de vida» -tan caro a filósofos como Deleuze o Foucault-. Párrafo debajo a la cita de esta carta, Agamben introduce otra voz espectral, esta vez de *El Capital*<sup>5</sup>: «Marx se ocupa explícitamente de esta transformación de los productos del trabajo humano en «apariciencias de cosas», en una «fantasmagoría (...) que cae y a la vez no cae bajo los sentidos» (2006, p. 78). Más allá de que la palabra «fantasmagoría» no aparece como tal en el texto citado de Marx, con lo cual no se sabe bien de dónde proviene ese fantasma, vemos otra operación de lectura ideológica al querer identificar en uno y otro texto a la «fantasmagoría» con el fetiche de la mercancía y su valor de cambio. En Rilke, el ángel o fantasma es una forma de vínculo entre las cosas que ya no se podrán producir, conocer ni simbolizar, que desaparecerán: «Somos tal vez los últimos que hayan conocido todavía tales cosas» (op. cit.). En Rilke, es un fantasma de anticipación histórica el que retorna, «que precede y anticipa la pérdida del objeto» (2006, p. 53).

---

<sup>5</sup> La cita de Agamben es del famoso capítulo 1, la cuarta parte titulada «El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto».

Casi veinte años antes de *El capital*, en el *Manifiesto Comunista*, el enunciado que abre dicha obra<sup>6</sup> es «Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo»<sup>7</sup> (Marx, 2021, p. 77). Así, llama la atención que Marx le otorgara el mismo sentido al concepto de fantasma/espectro/*spukt* para referirse tanto al comunismo como al fetiche. Y en el caso de Rilke, el fantasma que surge de la elegía es el ángel del pasado -al que habría que rastrear en el Benjamin de las *Tesis*-, para quien las «cosas», cuando eran «humanas», eran también «insustituibles». Es decir, el valor de cambio y su modo de producción hacen inhumanas a las relaciones sociales convirtiéndolas en «cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, simulacros de vida» (*ibid.*). En síntesis, la cuestión radica en si el capitalismo ha devorado por completo o no a los fantasmas de la obra de arte bajo la forma mercancía. Desde nuestra lectura, Agamben invierte lo que dicen estos autores cuando identifica al fantasma con el fetiche de la mercancía y su valor de cambio. No obstante esto, pensamos que el fantasma es lo insustituible en la presencia política de esos objetos que están allí en una relación íntima y necesaria respecto a sus sobrevivientes, porque allí radica «el valor humano que les es propio» (*ibid.* ant.). Cuando el sujeto realiza el trabajo del duelo -y su narración- para pagar sus deudas libidinales con el objeto perdido permitiéndole realizar una transferencia de valor/libido a otros objetos, continúa reproduciendo, sin embargo, formas culturales, modos y relaciones sociales de producción que le impone el examen o principio de realidad. Asume como pérdida, lo que en realidad le fuera despojado. En el duelo se (re)produce la vida más o menos «normalmente», ¿no habría allí patología alguna! En cambio, significativamente, sí se patologiza a la melancolía y sus fantasmas.

Un ejemplo que viene al caso tener presente: la Ley de trabajo en Argentina estipula que por la muerte de un hijo/a o un padre/madre corresponden... ¡tres días de duelo y un día por un hermano/a! Como se puede apreciar aquí, la «ley» da por sentado que entre las fuerzas psíquicas y libidinales y las fuerzas productivas -materiales y simbólicas- existe una relación directa, política e histórica. En este sentido, el fantasma es un fuera-de-la-ley-(simbólica) ya que no sólo no acepta la cuantificación

---

<sup>6</sup> Reproducimos a continuación algunas de las variantes en las traducciones sobre la frase que abre el Manifiesto (...) Ellas figuran en la edición de S. XXI editores, la cual cuenta con la introducción de Eric Hobsbawm y la nota a cargo de Horacio Tarcus: Europa está acosada por un fantasma; Un fantasma tiene atemorizada a Europa; Un espectro se cierne sobre Europa. Y, por último, la versión que citamos más arriba apoyada en la versión soviética. Cf. Marx y Engels, 2017.

<sup>7</sup> Otras ediciones hablan de «espectro», otras, en vez de «recorre», usan «acosa».

racional del dolor en el trabajo del duelo, como así tampoco «aprueba» el examen de realidad en el que se demanda, poco a poco, retomar la productividad. No es un transgresor de la ley o la excepción a una regla: sino que es pura potencia negativa en la renuncia a la identidad entre vida y producción, tanto como en la identidad de la muerte con una suspensión momentánea en la cadena de producción social. Ni muerto ni vivo, el fantasma asume la forma y el contenido de lo que “ya no es” para que pueda (re)aparecer en lo que todavía-no-es: una realidad emancipada de esta lógica de producción. Es decir, el fantasma produce discursividades melancólicas bajo otra lógica a la de los modos de producción en serie y dominantes: esta es su potencia singular y el horror que inspira. Si recordamos autores de la talla de Weber quien habla del *espíritu del capitalismo* o el Benjamin del *Capitalismo como religión* de 1921, sus identificaciones teológico-políticas refieren a «la ética protestante» y a la tradición judeo-cristiana, respectivamente, a través de conceptos como los de la «culpa» y la «deuda» ¡implicados en el duelo! Por esto, la identificación del fantasma con el espíritu de la mercancía y el valor de cambio, pensamos, es ideológica.

Al fantasma se lo ha confundido muchas veces con las representaciones imaginarias (ideológicas) del sujeto que se narra a sí mismo un lugar en lo social, cuando lo que se busca aquí es desprender al fantasma del sujeto ideológico mediante las condiciones de existencia reales y objetivas que se encuentran invisibilizadas. De esta manera, el fantasma no es ni subjetivo ni objetivo, sino su escena antagónica que reúne en una misma topología la contradicción de lo real histórico y la realidad social. Así, el fantasma adquiere esa capacidad de habitar lugares imperceptibles de la realidad social donde (re)aparecen para mostrar lo que esta no puede representarse o narrarse a sí misma por su misma lógica de producción. Allí encuentra los rincones inexplorados entre el pensamiento y la imaginación, entre la memoria y el olvido para habitar entre lo existente histórico y lo in-existente actual.

### **De los fantasmas que tenemos en casa**

Historicemos. En las primeras líneas de sus *Nueve ensayos dantescos*, Borges indica que es a comienzos del S. XIX, o a fines del S. XVIII, el momento en el que aparecen en la lengua inglesa ciertos términos que refieren «a lugares o cosas que, vagamente, inspiran horror» (2018, p. 21). Y los adjetivos a los que se refiere son *uncanny*, *weird* y *eerie*. Empecemos por el último: *eerie*, significa en el inglés antiguo «terrible», pero también «inquietante, espeluznante, misterioso y fantasmal». *Uncanny*, significa

«asombroso, extraño, insólito, sorprendente» y, por último, *weird*<sup>8</sup>, con un sentido similar a las anteriores, «extraño, extraordinario, raro». Continúa Borges (2018) diciendo que para estos términos la mejor traducción en nuestra lengua quizá sea la de «siniestro», y en alemán la de *Unheimlich*, concepto que el mismo Freud volvió célebre en su ensayo homónimo y que figura entre las traducciones castellanas como «Lo siniestro» o «Lo ominoso». Por su parte, Borges dice respecto al surgimiento de estos conceptos claves para la literatura de la época que «responderían a cierto concepto romántico del paisaje» (op. cit.) Esta explicación filo(ideo)lógica e histórica de la literatura es relevante para pensar una serie de problemas en relación al Fantasma y por qué vuelve a aparecer con fuerza en la literatura europea en este mismo período que señaló Borges más arriba. Esto además se comprueba en el ensayo de Freud sobre *Lo siniestro*, en el cual toma como centro de su análisis el cuento *Sandman* de E.T.A Hoffmann. Autor que desde su primera obra *Fantasiestücke*, («Piezas<sup>9</sup>/cuentos de fantasía») escribe sobre autómatas, dobles fantasmáticos y vampiros, procedentes, muchas veces, de narraciones de leyendas y relatos tradicionales. Muchos textos de Hoffmann fueron escritos en la misma ciudad donde vivió Kant (*Königsberg*) y en los mismos años en que se publicó la *Crítica de la razón Pura*. Es decir que aún a fines del S. XVIII, la razón y los fantasmas conviven a pocas cuadras de la misma ciudad<sup>10</sup>, sin cruzarse a la otra vereda.

No obstante, lo que Borges parece no tener en cuenta en su historización de estos conceptos que figuran tanto en su lectura del *Vathek* de William Beckford de 1782, como en la de otro clásico del terror romántico de 1764, *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole -¿donde un campesino hereda un castillo en ruinas!-, es que estos términos «que inspiran horror» cuando comienzan a destellar en la literatura de estos años, no responden en absoluto «a cierto concepto romántico del paisaje» (op. cit.). La reaparición de los fantasmas, autómatas, dobles, en definitiva lo «siniestro» y lo que inspira horror a la nobleza de linaje medieval, es un acontecimiento histórico sin

---

<sup>8</sup> Por caso, recordemos lo que Lovecraft definió como *weird tale* homónimo a la revista que lo publicaba. Esto nos habla de la difusión de este término o el nacimiento de un género.

<sup>9</sup> Recordemos que Hoffmann fue un músico muy importante en su época, admirado por Beethoven, Schumann, Wagner, entre otros. De allí la traducción por «piezas» y no «cuentos».

<sup>10</sup> Alfonso Sastre (1985), reúne a Kant con Hoffmann en un drama donde escribe: «En ese momento aparece Lampe. Es un tipo francamente desagradable; produce una particular repulsión en la esfera de lo siniestro, de lo extraño y a la vez familiar. No es un tipo fantástico y nada hay en él de sobrenatural; y sin embargo lo que ahora cruza la habitación es una especie de espectro» (1985, p. 5).

precedentes que marcará el mundo moderno hasta hoy: la así (mal)-denominada «revolución industrial». Si este mundo gótico y fantástico que plantea Borges a partir de los conceptos mencionados se leyera junto al Capítulo XIII del tomo I de *El Capital* titulado «Maquinaria y gran industria», sería de gran provecho para trazar una topología del fantasma en la literatura de los últimos dos siglos.

Unos pocos años después de estas obras que son analizadas por Borges y Freud para dar cuenta del nacimiento de lo *unheimlich* o lo «familiar extraño», Shelley escribía el poema *The mask of Anarchy*, luego de haber sido expulsado de Oxford por publicar *La necesidad del ateísmo*. De *La máscara de la anarquía*, el verso «como leones tras un breve sueño, en número invencible» fue utilizado luego por la Internacional Socialista, lo que nos hace preguntar de forma infantil: ¿cuál es el sueño del que despiertan los leones? La respuesta está en la huelga y posterior masacre de Peterloo ocurrida en Manchester en 1819, donde se reprimió entre 60.000 y 80.000 manifestantes. Con esta aproximación histórica, quisiéramos mostrar simplemente que la ubicación de lo fantasmal no sólo no está en el paisaje romántico inglés, que el infierno de *Vahtek* y su atrocidad, así como el horror y el miedo que suscita el *Castillo de Otranto*, son en realidad pesadillas en las que sus «hacedores» son devorados por leones que, dicho sea de paso, sí fueron vencidos pese a su número. En 1847, Marx y Engels se incorporan a la denominada «Liga de los justos» y escribirán sobre otro -o el mismo- fantasma en el *Manifiesto*<sup>11</sup>: el del comunismo. La hipótesis aquí es que en los modos de producción capitalistas, tanto materiales como simbólicos, se producen los fantasmas que su ideología racionalista y positiva quiere borrar e invisibilizar: esta es la paradoja de cierto tipo de literatura fantástica de la época respecto a la cual una política de la interpretación crítica debería dar cuenta. Estos problemas de la literatura no pueden leerse sino es junto a los profundos traumas en las relaciones sociales de producción que el capitalismo industrial introdujo. Son su réplica fantasmal en las tramas de la realidad social. Que es un radical nuevo modo de producción de objetos no lo discute nadie; pero aquí quisiéramos discutir además sobre los modos de producción de pesadillas. La literatura de la época crea un verdadero ejército de fantasmas que no pueden ser pensados por fuera del sistema de producción de objetos, pero, principalmente, de sujetos, en la escisión que se abre entre unos y otros. Que cierre Borges nuestra propia aproximación resumiendo la

---

<sup>11</sup> Cf. Marx y Engels, 2021.

diferencia entre el «Infierno» de Dante y el de Beckford, cuando escribe: el del primero «es una cárcel», el segundo, «los túneles de una pesadilla» (Cf. Borges, 2018, p. 22). Alegóricamente, y quizá a disgusto del autor, diríamos: el Humanismo renacentista es una cárcel y la Modernidad capitalista una pesadilla<sup>12</sup> habitada por espectros y fantasmas.

### **El fantasma: un problema de seguridad nacional**

Nadie está a salvo de los fantasmas, tampoco la literatura y la historia argentina. Acechan por doquier. Así es que empezaremos por los más recientes: el trece de diciembre de 1979, uno de los mayores genocidas argentinos de la última Dictadura en respuesta fraterna al Papa Juan Pablo II, decía esto frente a las pantallas de televisión:

(...) usted no hace referencia (...) al hombre que está detenido sin proceso, que es uno, o al desaparecido que es otro, frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido, si el hombre apareciera tendrá un tratamiento x, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento z, pero mientras esté desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido (...) (Videla, 13/12/1979).

Son palabras trágicas conocidas por muchos, no por todos, que nos ponen en la obligación de pensar dos fenómenos implicados en un mismo movimiento inescindible del fantasma: el desaparecer y el reaparecer. Porque aquí se juega buena parte del problema de los fantasmas en relación con cómo se los conjura en su ausencia; cómo se los trae a la presencia y la existencia, y en el «cómo» de la literatura no sólo se juega entonces una técnica narrativa, sino también una pregunta radical por lo político. En los modos de su conjuración, vale decir, entre el duelo y la melancolía, se juega el destino político y estético del fantasma. Repitamos lo que Cohen escribió: «El fantasma es una presencia que está ahí donde razonablemente no debería haber nada» (ob. cit.). Estas líneas dicen mucho: primero, que el fantasma no es un delirio alucinatorio de la imaginación, sino una profunda contradicción política entre dos espacios -el de la «racionalidad» y el del «fantasma». Segundo, poseen una potencia de dislocación del espacio y del tiempo. Y, por último, que en los lugares donde la racionalidad ya no ve nada, está ciega, el fantasma ensaya su reaparición ahí donde

---

<sup>12</sup> Pesadilla de la que Kafka y Beckett sean sus mayores escritores y exponentes.

«no debería haber nada». Teniendo en cuenta esto, resuena en las palabras del genocida una estricta lógica del pensamiento lógico-racional. Ellas hablan del desaparecido como una incógnita, de un tratamiento “x”, si está vivo, y un tratamiento “Z”, si está muerto. En su explicación de los desaparecidos, dice que allí donde no debería haber nada, sin embargo «hay algo» y, como consecuencia, extermina, aniquila. El razonamiento que le brinda su ideología fascista entra en contradicción así con la topología del fantasma: su estar-ahí donde no debería. El fantasma viene así a disputar sobre cuáles son esos objetos y lugares prohibidos o perdidos que no se pueden ocupar y poseer, pone en tela de juicio y desquicia a la racionalidad lógica e instrumental y lo que ésta ideologiza como lo real y lo irreal de la historia, entre lo apropiable y lo inapropiable.

Como se puede ver, lo que ensayamos aquí radica en la posibilidad de empezar a leer la historia y la literatura desde los mismos fantasmas que ellas producen en forma indisociable. En el campo de la tradición argentina, acaso podríamos mirar por la cerradura de la historia al fantasma del *Facundo* junto a los fantasmas de los desaparecidos por la última Dictadura Cívica, Eclesiástica y Militar, formando parte de una misma pesadilla para la realidad social. En esa mirada melancólica que se asoma a la historia y sus narraciones se percibiría un ejército de fantasmas que no cesan de (re)aparecer. A la manera de un «inconsciente óptico» (Benjamin)<sup>13</sup> y político, quizá no podríamos dejar de mirar por esa cerradura igual de fascinados que aterrorizados, al primer fantasma -o al menos el más canónico- de la literatura argentina:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto, ¡reveláenoslo! Diez años aún después de su trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No! ¡No ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá! ¡Cierto! Facundo no ha muerto: está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas (Sarmiento, 2000, p. 15).

¡Revelación inquietante: un fantasma es quien tiene el secreto de la vida! Sarmiento tiene entre manos una escena de resucitación de un muerto para explicar aquello que

---

<sup>13</sup> Cf. Benjamin, 1987.



los «vivos» no pueden. ¿Cómo se interroga a un muerto? Eso enseña la escritura de Sarmiento. Porque es en la narración de un fantasma donde se juega su escritura de la historia, de bio-logía, de la bio-grafía<sup>14</sup> y la ficción póstuma<sup>15</sup>. Facundo es un reaparecido que no ha muerto sino más de una década después de su «trágica muerte» y este es un problema que atraviesa de par a par la historia y la política de la Argentina hasta hoy. Pero quizá lo más extraordinario es el enunciado colectivo «él vendrá», el cual muestra el carácter de su incesante persistencia entre la esperanza y la desesperanza de lo que siempre retorna, que está llegando siempre porque «va a venir». Sarmiento describe muy bien al fantasma de Facundo, es ese alguien o algo que sobrevive a su tiempo «en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas» (*ibid.*) Así, el muerto-vivo<sup>16</sup> contra el cual el padre del aula piensa su *Facundo* es para que -¡de una vez por todas!- no resucite más. El reaparecido viene a romper la temporalidad lineal de la historia y el progreso, «a desajustar la identidad consigo del presente», como escribe Derrida (Cf. 1995, p. 14). En cuanto al espacio fantasmático, el reaparecido está en relación directa con el desierto, ésa es su escena alucinatoria para Sarmiento. Y no es casualidad esta referencia: es la configuración de un espacio mitológico, fantasmagórico, otro lugar más «donde no debería haber nada» (Cohen, op. cit.) para poder así escribir la tragedia de un proyecto nacional: en este sentido es la misma ideología del genocida. En el desierto, la historia política argentina produjo fantasmas que ya son malones, hordas, pueblos enteros. Queda claro a estas alturas que el fantasma es un problema colectivo, social e histórico, no de una narración individual. Situación que demuestra el mismo Sarmiento en otra gran lección del Maestro: el fantasma siempre es político.

Si realizamos una segunda lectura de este pasaje, veremos a su vez cómo opera el fantasma en quien escribe. Frente a una racionalidad ilustrada que cree en el Progreso y la Civilización, el texto de Sarmiento sin embargo lee la historia y la política del continente como un chamán que busca entre materiales de desecho -el polvo, las cenizas y la sangre- ¡La Verdad! Su palabra y su espada «ilustrada» no dejan de invocar a un espectro y lo interrogan nada más ni nada menos que para comprender

---

<sup>14</sup> Cf. Derrida, 2021.

<sup>15</sup> ¡Mucho antes de Hayden White!

<sup>16</sup> En esta línea se puede consultar el ensayo de Noé Jitrik: *Muerte y resurrección de Facundo* (1968). C.E.A.L.

la Historia. Aunque parecen ser estas prácticas hermenéuticas más cercanas a lo «bárbaro»<sup>17</sup> que al proyecto modernizador de la Ilustración, allí están esas contradicciones que aparecen cuando se invocan a los fantasmas. De esta manera, lo que nos interesa destacar en estos textos es que el fantasma visibiliza de forma inmejorable modos o paradigmas de interpretación histórico-culturales invisibilizados que también pasan por la búsqueda de una forma estética adecuada para dar cuenta de estos conflictos sociales y políticos. De otro modo, ¿qué género le podríamos atribuir a esta escritura? ¿Histórica, ensayística, ficcional, realista o fantástica? Alguien, quizá el mismo Borges, diría: -¡es Romántico!- Pero esto no nos dice mucho, a decir verdad.

Sarmiento asume el lugar del espíritu de la Razón que interpreta la Historia oculta, demanda su explicación y hay que rendirle cuentas mediante la interpelación póstuma; quiere respuestas, que la historia -bárbara, sin espíritu- confiese sus secretos y la vida interna del pueblo; quiere decirlo todo: explicando, narrando y describiendo, para «devorarse» a su objeto perdido igual que incomprendido. De hecho, lo hizo, lo devoró: tenemos su libro entre manos. Sólo que para invocar a un fantasma tuvo que devenir él mismo en un espíritu. En este «duelo» entre el fantasma (*Spukt*) y el espíritu (*Geist*) -¡Oh astucia de la imaginación política! - la escritura respondió con sus propios fantasmas, vale decir: *Facundo* en tanto discurso social e histórico despertó a sus propios fantasmas o, si se quiere, a sus propios «ideologemas»<sup>18</sup> (Cf. Jameson, 1989). Freud dijo del melancólico: «la sombra del objeto ha caído sobre el yo» (Freud, 2013, p. 2092). Ahora bien, ¿no es esta la misma «sombra» de *Facundo* que cae sobre la escritura del Yo-Sarmiento cuando lo invoca?

La Historia está poblada de fantasmas incluso en los textos más decididamente realistas, racionalistas o positivistas. Así, el fantasma surge de tres formaciones discursivas trágicas: la historia y el progreso, la literatura y la política, la vida (y) la muerte<sup>19</sup>. Pero son estas relaciones dialécticas las que el mismo fantasma materializa y desquicia en sus contradicciones. Cuando Sarmiento viaja a París en 1846 -después

---

<sup>17</sup> No podemos dejar mencionar una fina ironía histórica: el periódico en el que publica su *Facundo* es *El Progreso*.

<sup>18</sup> Aunque habría que discriminar con más tiempo estos conceptos entre el fantasma, la ideología y el ideograma, que aquí nos excede, entendemos este último «Como la unidad mínima inteligible de los discursos esencialmente antagonísticos de las clases sociales» (Jameson, 1989, p. 79).

<sup>19</sup> Cf. Derrida, 2021.

de publicar en Chile su *Facundo*, y unos meses antes que Marx y Engels se propusieran el escrito del *Manifiesto*-, escribe: «*Je flane*, yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de París»<sup>20</sup>. Sarmiento se convierte en un ente, un muerto-vivo que deambula por París, la ciudad de las luces que tanto ama. ¿Será este un efecto del fantasma de Facundo sobre la propia vida de Sarmiento al que le quita su alma? ¿Ha perdido su «duelo» contra el fantasma siendo un espíritu? Borges y Sarmiento, en el siglo que los separa, perciben el horror en el paisaje telúrico como forma determinante del infierno y de lo bárbaro; al mismo tiempo, por allí reaparece el fantasma de una misma pesadilla para ellos, la de la historia.

### **Ya nadie cree en fantasmas**

Esta es su temeraria ideología. Como escribió Fisher: «sólo cuando la posible existencia de los fantasmas sobrenaturales ha sido acallada, podemos confrontar los espectros reales (...) o los espectros de lo Real» (2022, p. 44). Este lugar es el que elegimos para recuperar una discusión de la literatura argentina y su historia desde otros lugares posibles porque una vez existente, el fantasma expone siempre una fractura, una imagen rota en el pensamiento a causa de la violencia de la Historia sobre los cuerpos vivientes ¡y el de los muertos! Los fantasmas «están ahí» cuando los cuerpos se quiebran, son su imagen póstuma y utópica al mismo tiempo.

Frente a una ideología<sup>21</sup> dominante que ocupa cada vez más espacios de la imaginación estético-política, la existencia del fantasma puede abrir agujeros en los textos de la cultura con salida hacia algún futuro posible. Lejos estamos de la tentación interpretativa metafísica y sobrenatural -¡*vade retro!*- que rodea a los fantasmas. Hasta el momento, sólo hemos señalado aquí que lo que hoy se desvanece en el aire es el efecto político de lo irreal -o lo real perdido-, sobre la real. Como dijo Marcelo Cohen: «el fantasma habita una realidad intermedia que interviene en la nuestra» (cf. 2003, p. 18), pero es una «realidad» cada vez más tenue y difícil de asir ya que es el lugar entre lo que ya-no-es (un real histórico) y lo que aún-no-es (utópico, esperanzador y emancipador). Entonces bien, estamos en ese lugar «donde no debería haber nada» y, sin embargo, algo incómodo se hace presente. En la siempre inminente *Tragedia de la cultura* (Simmel) que se repite una y otra vez, las formas históricas de la tragedia

---

<sup>20</sup> En Scott, 2017, p. 23.

<sup>21</sup> El fantasma es una forma de pensamiento político quizás en peligro de extinción.

varían, pero, en su forma actual y universal, se perciben todas juntas en la cancelación de futuros emancipadores<sup>22</sup> posibles.

El fantasma, enseña la literatura, es una imagen que no tiene reflejo en el espejo, lo atraviesa, lo vuelve inútil y vacío. Es decir, el fantasma está en flagrante contradicción tanto al ideal o imaginario narcisístico del Yo como de «la sociedad del espectáculo» (Debord). El espejo desaparece cuando ya no hay reflejo entre una identidad y una realidad cerrada que se representa como totalidad armónica y reconciliada consigo misma. La literatura del fantasma nos muestra este aspecto de forma inmejorable: al no poder encontrar su reflejo en el espejo, nunca coincide consigo mismo en sí mismo. Es una presencia partida siempre pasada, siempre futura, pero nunca actual, ya que no tiene lugares de la cultura donde identificarse, donde detenerse. Quizá por esto el fantasma, en tanto distorsión de las representaciones de la cultura, se haya constituido en un testimonio verdadero de lo real. Así como en la experiencia cotidiana se nos revela lo que no podemos aprehender de los sueños por la narración, cuando sus imágenes (*phantasma*) desbordan el signo narrativo y cierta impotencia se apodera del lenguaje (*¡recusatio!*), allí reaparecen las formas espectrales. Las primeras coordenadas para hallar al fantasma en ese lugar difuso o esa «realidad intermedia» (op.cit.) lo ubican en un quiasmo entre lo imaginario y lo simbólico. Habita allí entre las imágenes oníricas y los signos que intentan su traducción en el instante mismo en el que se desvanece, al mismo tiempo que la narración intenta (re)construirlo<sup>23</sup>. Esta dinámica entre el fantasma y la narración es asintótica y dialéctica, aunque forman una misma escena textual en la que no se pueden separar sin idealizarlos, ya que el primero está presente como causa final en la narración, y sin ésta: ¿¿dónde encontraríamos a los fantasmas!?

En ese instante ilocalizable del pasaje de lo imaginario a lo simbólico<sup>24</sup> los fantasmas producen textos imaginarios y significaciones simbólicas, es decir sociales. De esta manera se tocan el deseo y el fantasma: cuando el primero empuja al segundo hacia lo simbólico, se efectúa su objetivación en la narración. Inversamente, el fantasma le propone al deseo una «línea de fuga» (Deleuze) mediante el objeto fantasmagórico,

---

<sup>22</sup> A esta forma ideológica de la imaginación, Susan Sontag la denominó «La imaginación del desastre», en su clásico libro *Contra la interpretación*. Este concepto es retomado por Daniel Link (Cf. 2009).

<sup>23</sup> Lo que recuerda, por otra parte, a los sonetos de Rilke sobre Orfeo

<sup>24</sup> Un caso análogo que excede nuestro trabajo aquí, se presentaría en el espacio vacío entre el enunciado y la enunciación, en ese hiato fantasmagórico.

imaginario, el «pequeño objeto a'» de Lacan, formando una lógica discursiva que nunca es idéntica a sí misma: por esto nunca narramos un acontecimiento dos veces de la misma manera. Los fantasmas no se repiten, son la diferencialidad y la singularidad del acontecimiento; des-serializan, así, las ideologías de los modos de producción. Presencia siempre inactual, en tanto potencia de hacer-ver melancólicamente lo que no puede ser simbolizado, pone delante nuestro un objeto indecible entre lo real e irreal. Su fuerza de dislocación de las tramas narrativas que buscan devorar o sustituir a su objeto, se dejan sentir en lo que aterra a la sociedad administrada cuya «cosificación» (Lukács) del sujeto y sus relaciones sociales fue construida históricamente; -recordará el fantasma-. En cambio, la lógica de producción del fantasma es bien distinta: multiplica el deseo y lo diversifica a la vez que muestra la(s) falta(s) en lo simbólico y lo material. Su potencia radica en el lugar impensado donde reaparece, su desubicación respecto a lo simbólico como configuración de la ideología dominante. Cohen escribe: «Toda la narrativa de James cuenta la persecución de un objeto inaferrable (...), es la épica singular y desalentada de la conquista de una irrealidad...» (Cf. Cohen, 2003). El fantasma rompe alegremente el equilibrio inestable entre la percepción y la realidad, buscando siempre «apropiarse de lo inapropiable» (Cf. 2006, p. 65). Sin embargo, aún queda una «deuda»: definir la naturaleza histórica y política de lo inapropiable e inaferrable.

### **Bibliografía**

- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Edit. Pre-textos.
- Benjamin, W. (1987). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Edit. Taurus.
- Borges, J. L. (2018). El noble castillo del canto IV. En *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana.
- Cohen, M. (2003). Henry James fabrica un fantasma. En *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Edit. Norma.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Edit. Trotta.
- (2021). *La vida la muerte. Seminario (1975-1976)*. Buenos Aires: Edit. Cadencia.
- Fisher, M. (2022). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Edit. Caja negra.

- Freud, S. (2013). Duelo y melancolía. En *Obras completas*, (tomo 15). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Edit. Visor.
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Edit. Eterna Cadencia.
- Marx, K y Engels, F. (2021). *Manifiesto comunista*. Buenos Aires: Edit. Siglo Veintiuno.
- Sarmiento, D. (2000). *Facundo, civilización y barbarie*. Buenos Aires: Edit. Bureau.
- Scott, E. (2017). *Caminantes*. Buenos Aires: Edit. Gedisa.
- Zizek, S. (2003). El espectro de la ideología» en *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.
- (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Edit. Trotta.

# El relato policial y la construcción de la verdad: Eximición del delito, justicia y lucha por la facultad transgresora en *Emma Zunz*, de Borges y *Estrategia*, de Gandolfo

Franco Pascual Lisa Ferrero

Universidad Nacional de Río Cuarto

[pascuallisa@gmail.com](mailto:pascuallisa@gmail.com)

Palabras clave: relato policial, etiqueta semántica, criminalidad, ritual del patíbulo

Key words: crime fiction, semantic tag, criminality, ritual of the gallows

## Resumen

El relato policial, como discurso literario que hace de la verdad su objeto narrativo, puede leerse como texto ejemplar de la construcción de la verdad entendida como proceso discursivo, de configuración de signos. En este trabajo se avanza una línea hermenéutica para la lectura de los procedimientos semióticos de estructuración narrativa de la verdad en dos textos del policial argentino: *Emma Zunz*, de Jorge Luis Borges, y *Estrategia*, de Elvio Eduardo Gandolfo. El concepto de etiqueta semántica de Philippe Hamon nos permite reconocer a los personajes integrados en la comunicación completa de signos del relato y entender el régimen de verdad que el narrador como artífice de la diégesis les asigna en cuanto a su criminalidad. En efecto, el narrador como detective (así se trate de una figura heterodiegética) cumple una función mostrativa y axiológica: él mismo diseña los parámetros según los cuales se somete al juicio moral de la investigación a los personajes. El narrador, en definitiva, es la instancia que hace aparecer y desaparecer el delito, por medio de operaciones discursivas en la textura del relato. Por estas razones entendemos que el género policial instala la pregunta por la verdad en las coordenadas de una problemática textual. Además, el juicio de la voz narradora está profundamente permeado por el testimonio de los cuerpos en el espacio laboral: los protagonistas de ambos relatos entrecruzan la historia del delito con la historia del trabajo, y esta última reclama una legitimidad otra que tensiona con el juicio moralizante, asignador de la pena según el ritual del patíbulo foucaultiano.

## Abstract

The crime story, as a literary discourse which makes its object of narration out of truth, can be read in the lines of an exemplar type of text in the construction of truth understood as a discursive process, consisting mainly of sign configuration. In this paper we present a way of reading semiotic processes of narrative structuration of truth, based on two Argentine crime stories: *Emma Zunz*, by Jorge Luis Borges, and *Estrategia*, by Elvio Eduardo Gandolfo. The concept of semantic tag by Philippe Hamon allows us to recognize characters as signs that function in the structure of the story, so that we can also understand how they partake in the construction of a true testimony regarding their criminality. The narrator as a detective (even if they don't exist in the diegesis) plays a key role in showing/concealing information and building the moral parameters according to which the actions of the characters are judged. The narrator, ultimately, makes the crime appear and disappear, by means of discursive operations throughout the text. For these reasons we understand that crime fiction places the question for truth within a textual

issue. Furthermore, the judgment by the narrating voice is profoundly permeated by the testimony of the body in the working space: the protagonists in both stories intertwine the account of the crime with the account of the workplace, and the latter claims a different legitimacy, which thwarts the task of assigning culpability and punishment according to the Foucauldian ritual of the gallows.

## 1. Introducción

Fue a fines del siglo XIX que el filósofo del martillo declamó “no existen fenómenos morales, sino sólo una interpretación moral de los fenómenos” (Nietzsche, 2012, p. 125). Una sentencia tal no puede sino desnudar el carácter imposible del lenguaje de los hechos; la objetividad, en todo caso, no es otra cosa más que una pretensión subjetiva (inocente en sí misma), que se desentiende del axial “yo” como portal fenomenológico insoslayable, dispositivo de proyección de sentidos.

Así las cosas, ¿qué queda para la verdad?, ¿y qué para la justicia, si la entendemos como institución fundada sobre el reconocimiento de lo verdadero y la propugnación de los valores que emanan de su sistema testimonial? ¿Qué tiene para decir la literatura sobre esto? En cuanto discurso emancipado de la dicotomía verdad-falsedad (Saer, 2014), contribuye a evidenciar la complejidad de la experiencia y de los entramados semióticos que intentan asir su fantasma. Ahora bien, ante el caso del género policial, es preciso señalar que la literatura, habiéndose liberado de las cadenas de lo verificable, vuelve a ello y lo estudia desde un lugar otro. El relato policial es un género que tematiza la verdad, o mejor, tematiza la construcción que uno o más personajes hacen de ella. En palabras de Daniel Link (2003), en el policial hay “una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad” (p. 6). Así, este género narrativo instala la pregunta por la verdad en las coordenadas de una *problemática textual*.

Creemos posible un acercamiento a esta característica del policial por medio del abordaje de un corpus compuesto por dos cuentos de autores argentinos: *Emma Zunz*, de Jorge Luis Borges, y *Estrategia*, de Elvio Eduardo Gandolfo. En estos relatos, se impone la verdad de los personajes como verdad del relato, por medio del juicio de la voz narradora, en función de su potencial mostrativo como constructora del mundo ficcional y de su potencial revelador como figura que cumple con el papel de detective. A su vez, avanzaremos conjeturas sobre la autopercepción de estos personajes desde el discurso de un narrador heterodiegético, común a ambos cuentos, y repararemos en la medida en que el crimen como acción execrable se encuentra fuera de consideración al serle disputado el espacio central del relato por otros acontecimientos



que ocurren en la historia de los personajes, relativos tanto al trabajo como a la vida íntima. Además, nos parece no menos significativo para la configuración de la verdad de los cuentos el espacio experiencial en que los respectivos protagonistas encuentran tanto la oportunidad como los medios para llevar a cabo el proceso de consumación del crimen: el espacio laboral. En efecto, en ambos casos la historia del delito se entrecruza de manera intrincada (y hasta se confunde) con la historia del trabajo y las obligaciones que esta impone sobre los personajes.

## **2. Etiqueta semántica y verdad**

Tanto *Emma Zunz* como *Estrategia* participan del género policial por medio de escrituras en los márgenes; según afirma Piglia en el prólogo de su antología de literatura policial argentina *Las fieras* (1999), de la cual forman parte los relatos de Borges y Gandolfo: los textos que la integran “no fueron escritos como (...) policiales” (p. 11). Desde una perspectiva superadora de una concepción restricta del policial (Pastormerlo 1997), Piglia pone de relieve el uso de temas y procedimientos de *lo policial*, reconociendo en ello una matriz de posibilidades de las que un relato puede participar en mayor o menor medida, sin renegar de su pertenencia genérica. Un rasgo que a propósito de esto nos interesa destacar, como también lo hace Piglia, es la ausencia casi absoluta de la figura de detective desempeñada por un personaje del universo de la diégesis. En el caso de *Emma Zunz*, la única alusión a un momento de investigación se hace por medio de una referencia apenas al veredicto final en cuanto a la inocencia de Emma. En *Estrategia*, el personaje del comisario es tan insustancial e insensible a las pistas para resolver del enigma, que no llega ni siquiera a acercarse a un esbozo de resolución. Ahora bien, si el detective, como señala Lacan (en Link, 2003), es legitimado como tal en virtud de su capacidad de ver lo que nadie más ve, y de ver también a quienes creen que ven, resulta posible pensar en la figura de narrador llenando esta función. El detective ofrece una visión de los hechos en el devenir de su construcción y proyecta un sentido a la luz del cual aquellos cobran realidad, es un verdadero constructor de verdad. Y es que la verdad se demuestra inherente a la conformación de estos textos; se trata de un fenómeno inmanente al discurso, dado que se construye en él y sobre él extiende sus reglas.

Y si la verdad se articula en la progresión material del texto, lo hace junto a otros signos que contribuyen a su configuración. Entre ellos, cabe destacar a los personajes, que desde la teoría de Philippe Hamon (2017) entendemos como integrados en una

comunicación completa de signos: el relato. Un efecto-personaje, presente tanto en el propio texto como en la reconstrucción de quien lee, es un morfema doblemente articulado que se presenta discontinuo a lo largo del relato y que, como tal, constituye una unidad de significación cuyo contenido (la totalidad de sus atributos) se expresa en la etiqueta semántica. Lejos de constituir un dato previo al relato, la etiqueta semántica se estructura a partir de las relaciones que el texto mantiene con sus propias partes, a lo que se le suma un ejercicio de memorización y de reconstrucción que lleva a cabo el lector. En este sentido, resulta atendible que el régimen de verdad en cuanto a la condición de criminalidad de los protagonistas se corresponda con los atributos de la etiqueta semántica, en la medida en que esta última constituye “lo que se muestra”, lo que el personaje significa tal y como se da a leer en el relato. El narrador (recuérdese: el detective) muestra a los héroes de los respectivos cuentos existiendo en el universo ficcional inaugurado por la narración; si lo que el narrador ve no está tañido por el crimen en su dimensión de asignador de culpabilidad, entonces lo visto por el narrador está exento de culpa.

Avancemos, pues, una reconstrucción de la etiqueta semántica de Emma, la heroína del cuento de Borges. Resulta notable que su mundo laboral aparece desde la primera oración del cuento: “El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló (...)” (p. 35). Esta información marca una alternancia que se mantendrá a lo largo del cuento (trabajo-vida íntima), hasta que con el asesinato de Loewenthal, jefe de Emma, se produzca una convergencia definitiva de ambos mundos. El carácter de la protagonista, por otra parte, está permeado por la figura tácita de un padre que muere a causa de una injusticia, un crimen fundante nunca resuelto, una falta jamás rectificada: “su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto” (pp. 35-36). El silencio y la espera son, así, rasgos definitorios de la joven Zunz, hasta que el último de ellos se rompe a partir del suicidio de su padre. A propósito de este vínculo caracterizado por el silencio, cabe reparar en los nombres propios de ambos personajes: Emanuel Zunz (renombrado Manuel Maier en el exilio) y Emma Zunz. Más allá de la evidente semejanza fonológica, resulta interesante atender al hecho de que Emanuel Zunz se disuelve como tal cuando es perseguido hasta Brasil; su identidad cambia, acaso se fragmenta. Y las piezas de este cuadro partido son dos; de Emanuel, el hombre que vivió en “los antiguos días felices” (p. 35),

quedan Emma y Manuel. El personaje se divide en dos partes: la primera, activa y diligente, mano móvil de la justicia; la segunda, vegetativa, abandonada a la muerte en la ignominia. En esta línea interpretativa, Emma no sólo es una continuadora de la causa de su padre, sino una parte latente de su identidad, la única que queda viva. Mediante este interesante juego nominal, el nombre propio no se introduce como morfema vacío, sino como portador de un sentido axial para la intriga. En esta función, Emma se demuestra impaciente, pero sin desmedro de su pulcritud como imperativo fundamental: “no durmió aquella noche y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros” (p. 36). A pesar de lo insoportable que le resulta el transcurso despacioso del tiempo, respeta religiosamente las instancias previas a la consumación del plan. Finalmente, esta prolijidad se verá depuesta por la espontaneidad pasional del éxtasis que se apodera de Emma al consumir el homicidio: el planeado tiro de gracia se convierte en tres balas arrebatadas que buscan arrancarse de la cara convulsa e iracunda del señor Loewenthal, y la acusación tan ensayada queda inconclusa porque ya no hay ajusticiado que pueda oírlo.

El hecho de que la desprolijidad se imponga como accidente determinante responde a la emergencia de un propósito inusitado, durante el proceso de materialización de la justicia que lleva a cabo Emma Zunz, y que el narrador evidencia antes de la muerte del jefe de la fábrica: “ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello” (p. 39). Según el modelo de funciones cardinales de Roland Barthes (1977), podemos entender que los preparativos del asesinato (“la víspera”) constituyen un núcleo que tiene su correlato lógico y cronológico con el asesinato propiamente dicho, no sólo porque son arreglos necesarios para la concreción del plan, sino precisamente porque hacen emerger un nuevo móvil, vinculado con la aversión de Emma Zunz hacia los hombres. En efecto, este rasgo es mencionado por el narrador en el inicio del relato: “en abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...” (p. 36). Este temor deviene asco en el momento del encuentro sexual con el marinero europeo, y provoca que se pierda en Emma la voluntad inicial, o al menos la causalidad inicial: “No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra” (p. 39). Loewenthal debe morir, ya no por haber condenado a Emanuel Maier a la infamia, sino por haber “violado” a Emma Zunz, por haberla hecho urdir y habitar un relato con

tanta intensidad que se volvió su verdad y, como examinaremos, la verdad del texto. La moralidad de Emma, con todo, se mantiene invariable: por un ultraje u otro, ella castigará a Loewenthal, será “instrumento de la justicia” (p. 39). La protagonista se plantea a sí misma en servicio de la Justicia como principio superior, alcanzable por medio de actos viles que, sin embargo, no la contaminan.

De esta manera observamos cómo cada rasgo de Emma Zunz se escribe en orden a su verdad: la frustración, el odio, la sed de rectificación de un perjuicio pretérito, la repulsión sentida hacia los hombres, luego el asco y el horror por la vulneración del cuerpo ante un hombre, el vértigo, la desesperación, la desprolijidad y el fuego ulterior. Finalmente, el narrador confirma, asigna un estatus de verdad al testimonio de la joven:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (pp. 39-40).

Emma, en todo caso, no miente, más bien ficcionaliza; se emancipa, en términos kantianos, de la pretensión de un testimonio nouménico, y ofrece en cambio un testimonio discursivo, admitidamente manipulado y siempre manipulable. En *Emma Zunz* se construye una verdad que es la verdad de la protagonista, a la vez que se llama la atención sobre este proceso de construcción y se renuncia al entendimiento de los hechos como entidades pre-discursivas. El narrador heterodiegético atestigua a favor de Emma, en la medida en que reconstruye su verdad (y sólo su verdad) como quien construye un texto de no ficción, de acuerdo con Pilar Carrera (2018): por medio de “imágenes re-mediadas y sometidas a un nuevo régimen retórico por su mera inclusión en un contexto discursivo determinado o por la glosa que de ellas se hace” (p. 1473). La experiencia y el cuerpo de Emma Zunz son los documentos que “se imponen a todos” y demuestran que su testimonio es cierto. El narrador, entonces, aplica la verdad de la protagonista como verdad del relato, al disponer los ejes semánticos en la construcción de Emma de manera que se correspondan con la confesión final, desprovista de culpa: “Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...” (p. 39).

Algo similar ocurre con don Lope, el rústico pero impecable e insospechado criminal de *Estrategia*. En primer lugar, el narrador deja caer el nombre propio de nuestro héroe en boca de un vecino, quien lo saluda cordialmente: “cabeceaba, saludando, y a veces de una de las ventanillas se asomaba una cabeza y gritaba: ‘¡Adiós, don Lope!’” (p. 219). El *don* señala desde un principio el tratamiento de respeto que recibe el personaje por parte de quienes lo conocen en el mundo de la diégesis. Por otra parte, la vida que se describe en el relato está fuertemente marcada por la reiteración, la recursividad. El narrador menciona ciertos gestos que se repiten con asiduidad. Uno de ellos, por ejemplo, es la risa: “se reía solo en el patio, rodeado por las tres paredes de adobe, y a veces, aun riéndose, perdía la mirada en el paisaje que enmarcaba el rectángulo del fondo (...)” (p. 219). Destacable es la inocencia de verse su rostro como juego consigo mismo: “a veces haciendo visajes frente al pequeño espejo” (p. 220), “se reía para adentro mientras hacía visajes frente al espejo del baño, lavando el cuerno para prepararse unos mates” (p. 227). Por otro lado, cabe reparar en la inocente actitud de diversión estimulada por la imaginación, durante sus jornadas de descanso frente a la calle: “uno de sus entretenimientos era imaginar un gran choque (...)” (pp. 220-221). El narrador, al presentar esta característica, defiende la honestidad e inocuidad del héroe: “no había odio en la idea, era como un chiste: se reía hacia adentro mientras seguía cabeceando” (p. 221). Otro gesto que forma parte de la etiqueta semántica de don Lope es su forma de caminar: “cuando anochecía entraba y salía poco después con el saco puesto, caminando con un lento balanceo” (p. 221), “caminaba con el lento balanceo las siete cuadras de la avenida, hasta llegar al paredón que la cerraba” (p. 222), “al fin volvía (...) y repetía el trayecto del amanecer con su lento balanceo” (p. 223), “un mes más tarde caminó balanceándose hasta el bar” (p. 225).

Es significativa, también, en cuanto al rasgo de repetitividad de la vida de don Lope, la manera en que el narrador presenta el esquema de su rutina, esto es, con una marcada presencia del relato iterativo, el cual, de acuerdo con Genette (1989), consiste en relatar una sola vez lo que sucedió *n* veces. Los acontecimientos, de esta manera, son considerados en su analogía. El relato se vuelve singulativo (es decir, que narra una vez lo que sucede una vez) apenas hacia la mitad de su desarrollo; todo lo que viene antes es un recorrido por la rutina de don Lope, tanto en un día de ocio como en un día de trabajo.

Resulta preciso mencionar, por último, un gesto repetido que cobra, en determinado punto del relato, un significado renovado al pasar a constituir el momento en que se activa la posibilidad del crimen, hasta entonces impensado. Se trata de otra sencilla forma de entretenimiento (como lo es la película mental de los autos incrustándose en un cataclismo de metal y fuego que el protagonista se proyecta sin malicia ni pasión): la observación del camión blindado estacionado frente al banco, y el cálculo siempre inconcluso de la cantidad de dinero que podría albergar una de las bolsas que descargan los uniformados: “casi siempre seguía pensando en las bolsas de dinero durante dos o tres cuadras. (...) trataba de pensar fríamente que dentro de aquellas cinco o seis bolsas enormes había nada más que billetes, y luego trataba de calcular una suma (...)” (p. 223). Cualquier posible interpretación de un trastorno obsesivo queda completamente descartada a partir de un comentario del narrador: “después se olvidaba completamente del asunto, y seguía, rumbo a la fonda de las hermanas” (p. 223). De hecho, todo el relato contribuye a desligar a don Lope de cualquier mancha de dolo: apenas se puede entrever la figura de un hombre cómodo con el régimen de la cotidianidad, sencillo y sin ningún tipo de doblez en cada instancia de sus actividades laborales y personales.

El crimen aparece con el fin del relato iterativo, aunque no deja de estar asociado con la monotonía de las prácticas rutinarias de don Lope, en la medida en que aflora donde regularmente supo estar la pregunta por el dinero... la pregunta cándida por la suma interior a esas bolsas: “cuando pasó junto al camión alzó una de las bolsas y la metió en el carrito. Siguió caminando con lentitud. Cuando dobló hacia la plaza los uniformados y el cajero aún no habían salido” (p. 224). Más adelante, el narrador comenta, metiéndose en la cabeza del protagonista: “no sabía por qué lo había hecho, pero lo divertía” (p. 224).

El crimen tiene lugar entre los rituales de la vida cotidiana, si bien no por ello provoca un desbaratamiento estructural de estos; no hay plan mayor, no hay un deseo ferviente de lograr un ascenso social, no hay odio, ni venganza, ni conciencia de lucha de clase. Lo que hay es, simplemente, un chiste, un juego más, homólogo a las muecas ante el espejo y a la escena imaginaria de los autos. Daniel Link sostiene que “sólo se mata por un desorden del espíritu” (p. 9). Si bien esta tesis se sostiene para Emma Zunz, no soporta, por otra parte, la inocencia innegable de don Lope. Y si todo esto no es prueba de la imposibilidad de ajustar una medida de culpa al barrendero de Gandolfo, prestemos atención a la destrucción de la evidencia. El hecho de que don Lope arroje

la bolsa con el dinero en el centro de una laguna provoca no sólo la pérdida material del objeto incriminatorio en el plano diegético, sino también la desintegración del último signo de delito a nivel textual: el crimen desaparece, se fuga, nunca fue cometido.

Por estas razones, vemos nuevamente que es la etiqueta semántica del personaje, conformada por la suma de sus atributos, maneras, actitudes y prácticas, la que descarta o deshabilita la interpretación del dolo criminal. La inocencia de don Lope se impone a todos porque es sustancialmente cierta: no hay robo, hay apenas un juego; la bolsa de dinero y la cifra definitivamente incógnita de su contenido son apenas datos circunstanciales, accesorios.

Evidentemente, ni Emma ni don Lope tienen que hacer un esfuerzo por fingir: cada quien encarna su verdad. En la verdad de la primera figuran el ultraje, el asco, la justicia; en la verdad del segundo no figura la conciencia de un crimen meditado, ni una reflexión sobre la injusticia o sobre su contraparte. Ninguno de los dos personajes se concibe como un criminal; ninguno de los dos lo es a la luz del relato.

Emma pugna por acceder a un estado en el que pueda desvincularse finalmente de su trabajo como fría constructora de la verdad, para pasar a habitarla con la naturalidad que le conferirá su posición de recalcitrante compromiso con ese pacto de ficción consigo misma: “Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” (p. 36). En el caso de don Lope, en cambio, no accedemos a una preocupación tal, pues su proceder entero se mantiene dentro de la simplicidad de los hechos. Lo que hay de especulación y cálculo en la joven obrera de Borges, se disuelve en la tranquilidad inalterable del trabajador municipal de Gandolfo.

Y es posible incluso que abramos la interpretación a un nuevo interrogante: el de la justicia. Si, como señala Foucault, (en Link, 2003), la justicia ha sido tradicionalmente una institución efectivizada a partir de una puesta en escena para el disciplinamiento tanto de la víctima material (el ajusticiado) como de la víctima “eventual” (el pueblo, los espectadores del ritual del patíbulo), y si no hay margen para la ejemplaridad en *Emma Zunz* ni en *Estrategia*, al desaparecer el crimen del ámbito de la verdad (y, por lo tanto, del ámbito de lo edificable como relato moralizante de restauración de un orden perdido) ¿desaparecería la justicia como horizonte axiológico de estos relatos? Cabe revisar el espacio de circulación del crimen y el punto de fuga de lo punible.

### 3. Trabajo, justicia y redistribución de la facultad transgresora

Ya hemos dicho que las etiquetas semánticas de Emma Zunz y de don Lope están estrechamente vinculadas con los movimientos del quehacer cotidiano. Ambos personajes demuestran una disposición particularmente metódica en relación con sus actividades diarias: comparten la característica de atenerse a una manera regulada y pautada de hacer las cosas. Ahora bien, una posible dialéctica se inauguraría al considerar qué tanto este comportamiento se relaciona con el trabajo, por una parte, y con el crimen, por otra. En otras palabras, cabe la siguiente pregunta: ¿existe una causalidad entre trabajo y crimen? Nuevamente podemos recurrir a las funciones de la teoría narratológica de Roland Barthes (1977).

En cuanto a *Emma Zunz*, está claro que la primera función cardinal (el primer núcleo estructural del relato) está constituida por el regreso de Emma del trabajo y el hallazgo de la carta que informa sobre el suicidio de Manuel Maier. Esta función pragmática, o sea, del orden de las acciones materiales, da origen a una función noológica, o sea, del orden del pensamiento: la emergencia del primer móvil, la necesidad de hacer justicia por el ultraje contra la honra del padre. La siguiente función es también de tipo noológico, y consiste en la elaboración del plan a lo largo de la primera noche. Posteriormente tiene lugar “la víspera”, el primer día de la ejecución del plan, un momento de espera y observación. Luego, se da la llamada de Emma a Loewenthal con motivo de la huelga, lo cual proporciona el lugar y la ocasión para consumar el acto final. La destrucción de la carta de Fain constituye un acto desplazado del procedimiento, en la medida en que tiene lugar *a posteriori* de la lectura, y cae con la urgencia de lo que ha permanecido oculto por un descuido; sin embargo, no afecta la progresión del plan. El encuentro sexual con el marinero conforma la siguiente acción pragmática, y en su transcurso tiene lugar una acción noológica que delimita la extensión del primer móvil: se trata de la gestación imprevista del segundo móvil. Finalmente, se da el encuentro con Loewenthal y el homicidio.

De este modo, una reconstrucción del armazón lógico y cronológico del relato se vería de la siguiente manera:

F1	Regreso del trabajo y hallazgo de la carta	Orden pragmático
F2	Emergencia del primer móvil	Orden noológico
F3	Elaboración del plan	Orden noológico
F4	Primer día: la víspera	Orden pragmático



F5	Llamada a Loewenthal por la huelga	Orden pragmático
F6	[Destrucción de la carta de Fain]	Orden pragmático
F7	Encuentro sexual con el marinero	Orden pragmático
F8	Emergencia del segundo móvil	Orden noológico
F9	Encuentro con Loewenthal y homicidio	Orden pragmático

La F1, la F4 y la F5 vuelven patente la importancia de la responsabilidad laboral para la elaboración y ejecución del plan de Emma Zunz. La fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal no sólo es el signo de la prosperidad robada y el nombre mancillado de Emanuel Zunz, sino también el espacio que la protagonista subvierte hasta convertirlo en medio de concreción de un crimen tramado con frío cálculo. La postura de confidente del poder establecido, los rumores de huelga y la cita con el jefe aseguran a Emma el lugar y el momento propicios para llevar a término su plan. De hecho, es la confianza ciega del jefe en su empleada como obrera leal lo que le permite a esta acercarse a la víctima sin ser objeto de sospechas.

En *Estrategia*, la situación es otra. Resulta preciso detenernos primero en el hecho de que el relato iterativo cumple función de catálisis, es decir, de llenado del espacio narrativo que anticipa “tensión semántica del discurso” (Barthes, 1977, p. 21), anticipa un núcleo narrativo. La exposición de la rutina de don Lope ofrece una descripción del personaje por medio de las actividades que desempeña: es una verdadera descripción dinámica. La primera función cardinal identificable ocurre con la partida del hijo de don Lope hacia la ciudad, luego de la visita. A partir de ese momento, el héroe se encuentra solo, alcanza el estado de privacidad favorable para el insólito aprovechamiento de una oportunidad para el delito (el camión del banco se presenta desprovisto de vigilantes). Entonces ocurre el robo, y se trata de un núcleo que no se vincula con ninguna función cardinal anterior, ni noológica ni pragmática. Posteriormente tiene lugar la interrogación del comisario a don Lope, quien luego procede, con su tranquilidad y lentitud características, a la destrucción de la evidencia. Finalmente, se da la infructuosa examinación a la casa de don Lope y se regresa al estado inicial del cuento: nada ha cambiado.

Así, nos es posible esbozar una reconstrucción de la estructura cardinal del cuento de Gandolfo:

F1	Partida del hijo a la ciudad	Orden pragmático
F2	Presentación de la oportunidad	Orden pragmático

F3	Robo	Orden pragmático
F4	Interrogación a don Lope	Orden pragmático
F5	Destrucción de la evidencia	Orden pragmático
F6	Examinación y exoneración	Orden pragmático

Como vemos, no existe acontecimiento delimitable que permita establecer una relación de causalidad con el crimen<sup>1</sup>; el trabajo de don Lope es un orden de cosas permanente que se describe de la misma manera como se describe al personaje y en simultáneo. La ausencia de una función de carácter noológico cierra el crimen (la *estrategia*, si es que la hay) al acceso del interpretante, e incluso del detective, rol desempeñado por el narrador. A pesar de ver la verdad material y circunstancial relativa a la bolsa de dinero y su destino final en el fondo de la laguna, el narrador no puede (o no quiere) echar luz sobre lo que sucede en el mundo intelectual de don Lope, de modo que este cobra una apariencia impenetrable.

El ritual del patíbulo foucaultiano no es concretado en ninguno de los dos relatos<sup>2</sup>, pero es incluso imposible de concretar en el caso de *Estrategia*: el recuento del móvil, del plan, en fin, el despliegue del contenido intelectual y causal del crimen con pretensiones moralizantes es verdaderamente improbable. El suplicio no resulta aplicable para ninguno de los delitos, que se pierden en su condición de tales por medio del mismo discurso que los construye, y, por lo tanto, no existe consagración alguna que eleve a un estatus de legitimidad el derecho de punición a los “héroes criminales”.

Por último, nos interesa leer cómo el trabajo (que ya hemos reconocido como incidente en el desarrollo del delito), y lo que él determina en el perfil de los protagonistas de los cuentos que integran nuestro corpus, puede habilitar una interpretación de crítica al héroe criminal burgués del que habla Foucault (en Link, 2003).

---

<sup>1</sup> Si bien don Lope, para el momento del robo, ya ha visto en oportunidades pasadas el camión con los hombres descargando las bolsas, esto no significa que exista vinculación lógica con la acción de llevarse una de ellas. No se nos revela una instancia previa en la que el protagonista atestigüe el movimiento de los uniformados y piense en injerirse en la situación; simplemente se trata de un orden de cosas estático, regular (como el resto de la vida del hombre) hasta que se produce una irrupción inaudita en él (la concreción del robo).

<sup>2</sup> Ni siquiera Emma Zunz como vengadora puede efectivizar una suerte íntima de ajusticiamiento tradicional; el señor Loewenthal muere antes de que la verduga pueda siquiera tomar la palabra para leerle sus faltas. Las últimas palabras del ajusticiado, por otra parte, lejos de ser un reconocimiento del yerro contra la honra del finado Maier, toman apenas la forma de insultos en español y en idish.

El “héroe criminal” es un personaje que la burguesía se proporciona a sí misma a mediados del siglo XIX, a fin de reservarse el crimen como objeto estético; se trata de “una de esas bellas artes de las que solamente ella es capaz” (p. 22). De acuerdo con esta imagen, el criminal no puede ser de clase popular porque debe siempre mantener con la policía un juego en condiciones simétricas. El efecto que se persigue con esta estilización elitista de las actividades delictivas responde a un interés de descalificar al obrero como sujeto capaz de transgredir, y por lo tanto mantenerlo virtualmente alejado del prospecto del beneficio propio a costa del sistema diseñado por el dueño de los medios de producción. Ser criminal pasa a entenderse, según Foucault, como una manera más de recibir privilegios y actuar según los permisos que ellos confieren. El obrero es incapaz de desplegar inteligencia y, por lo tanto, incapaz del delito, en la medida en que resulta siempre inferior al ingenio del detective, y la persecución o el desenvolvimiento del enigma carece de interés estético, puesto que el suceso disparador carece a su vez de excepcionalidad o atractivo sensacionalista.

Parece ser, en estos términos, que los cuentos *Emma Zunz* y *Estrategia* vienen a replantear la cuestión tal y como se dio en los albores de la literatura policial. La situación social que se infiere a partir de la condición laboral de Emma, por una parte, y de don Lope, por otra, debería, desde la óptica revisada, descalificar a ambos como posibles delincuentes. Y, por cierto, así lo creen el señor Loewenthal y el comisario, pues subestiman tanto a los protagonistas que les ofrecen la oportunidad de subvertir la convención literaria a su conveniencia, e inaugurar un juego en el que incluso prevalecen sobre la presunta habilidad maquinadora del héroe criminal burgués, dado que se elevan finalmente a una posición de superioridad estratégica: salen indemnes; además de neutralizar cualquier función de detective en el plano diegético, logran también convencer al narrador-detective de su inocencia, y hacer que atestigüe en su favor por medio de la construcción del relato y de la verdad que le es inmanente.

Descubrimos, así, en estos cuentos, una dimensión política subrepticia (motivada o no por la autoría). Si Rancière (2011) entiende la política como el fenómeno litigioso por naturaleza que se da en un grupo social con objetos en común y con voces autorizadas, y que tiene como consecuencia la reconfiguración del reparto de lo sensible, es posible reconocer una política del delito en la reconfiguración del reparto de la facultad transgresora. La representación de lo cotidiano en relación con el trabajo, la confusión entre lo procedimental laboral y lo procedimental delictivo, en suma, la

ubicación de la intriga en torno de oficios que no son los del burgués parecen funcionar en virtud de una reivindicación del ingenio del trabajador.

#### **4. Algunas conclusiones**

A lo largo del presente estudio hemos querido evidenciar el carácter eminentemente discursivo del objeto-verdad por medio de dos cuentos que imponen la verdad de sus respectivos protagonistas como verdad narrativa. Hemos reparado en la función de detective desempeñada por una figura extradiegética: el narrador. Hemos reconstruido la etiqueta semántica de cada protagonista a fin de relacionarla con el veredicto de inocencia (o, al menos, de no-criminalidad) que asigna la voz narradora. En este sentido, el conjunto de rasgos y atributos que conforma la totalidad de lo que un personaje es, tal y como ha sido construido y como se presenta a la lectura, desplaza del centro semántico del texto la clave hermenéutica “delito” y exime al personaje de un juicio basado en un pretendido lenguaje de los hechos, candorosamente desasido de la condición ontológica textual de los fenómenos.

Hemos también revisado la relación trabajo-crimen, y establecido diferencias lógicas entre los dos relatos respecto del movimiento desde las obligaciones laborales hacia la consumación del delito. A partir de lo discutido en cuanto a la base discursiva de la verdad y en cuanto a la imposibilidad de un espectáculo al estilo del ritual del patíbulo, identificamos la imposibilidad de autenticar la justicia como instancia de rendición de cuentas por parte del criminal. Y de este último, concebido desde la óptica decimonónica de privatización de la transgresión, hemos dicho que se encuentra en los relatos de nuestro corpus con un litigio en el que se debate esencialmente la facultad de delinquir: el obrero, el trabajador proletario, el descalificado, el insospechado, ingresa a la intriga y se erige como *homo delinquens*.

#### **Bibliografía**

- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini, (Comp.), *El análisis estructural* (pp. 65-118). Centro Editor de América Latina.
- Carrera, P. (2018). Estratagemas de la posverdad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1469-1481.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen S.A.

Hamon, P. (2017). *Para un estatuto semiológico del personaje*. Recuperado de: [https://kupdf.net/download/philippe-hamonpersonaje\\_590b2ae8dc0d60ee1d959e81\\_pdf](https://kupdf.net/download/philippe-hamonpersonaje_590b2ae8dc0d60ee1d959e81_pdf).

Link, D. (2003). *El juego de los cautos*. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/285393229\\_Daniel\\_Link\\_ed\\_El\\_juego\\_de\\_los\\_cautos](https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos).

Nietzsche, F. (2012). *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial S.A.

Pastormerlo, S. (1997). Dos concepciones del género policial. En *Literatura policial en la Argentina*. *Waleis, Borges, Saer*. Recuperado de: <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/1315/1299/4257-1>.

Piglia, R. (1999). *Las fieras, antología del género policial en la Argentina*. Alfaguara.

Rancière, J., (2011). *Política de la literatura*. El Zorzal.

Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Seix Barral.

### **Obras abordadas**

Borges, J. L. (1999). Emma Zunz. En R. Piglia (Comp.). *Las fieras* (pp. 33-40). Alfaguara.

Gandolfo, E. E. (1999). Estrategia. En R. Piglia (Comp.). *Las fieras* (pp. 217-227). Alfaguara.

## Maternidades monstruosas en la estética del espanto

María José Olmos Mandolini

Universidad Nacional de Córdoba

molmosmandolini@mi.unc.edu.ar

Palabras clave: maternidad, monstruos, narrativa, literatura argentina

Key words: maternity, monsters, narrative, argentine literature

### Resumen

En el presente trabajo, abordamos la construcción de la maternidad en cuentos que actualizan diversas tradiciones literarias: *Como un león* de Haroldo Conti, *El niño proletario* de Lamborghini, *El marido de mi madrastra* de Venturini, *Como una buena madre* de Shua, *Bajo el agua negra* y *Chico sucio* de Enríquez. En estos textos, se narran realidades espantosas y marginalizadas por las esferas del poder: la maternidad, punto central de nuestro análisis, abandona las significaciones convencionales para vincularse con lo monstruoso. Problematicamos las representaciones canónicas de lo femenino y lo materno para interrogarnos cómo se vinculan estas maternidades con la violencia y con los espacios dominados por una sociedad burguesa. En este sentido, recuperamos los aportes de Kusch, quien encuentra en el arte latinoamericano un modo de conjurar el caos desarrollando una estética del espanto que le tiene horror al vacío y que permite penetrar las capas más profundas de nuestras sociedades. La irrupción de estas maternidades *otras* construye una crítica a los paradigmas del arte clásico que se constituye en arte oficial para concretar efectos devastadores en la cultura y la vida de los pueblos. Estas maternidades conforman una identidad popular y mestiza, despojada de los atributos de lo femenino y lo maternal y cuya emergencia monstruosa tiene lugar en un territorio sobre el cual la violencia de la sociedad burguesa desata como ira divina. Esta violencia marginaliza las maternidades de los sectores populares y las acusa de carentes, incorrectas e incapaces, las dota de un lenguaje y de un carácter monstruoso que horroriza a la civilizada sociedad burguesa. Sin embargo, estas maternidades rebeldes que desafían los estamentos de poder más tarde o más temprano, triunfan sobre las formas artificiosas y opresoras de la cultura oficial.

### Abstract

In this work, we address the construction of the maternity in stories that update some of the literary currents: *Como un león* of Haroldo Conti, *El niño proletario* of Lamborghini, *El marido de mi madrastra* of Venturini, *Como una buena madre* of Shua, *Bajo el agua negra* and *Chico sucio* of Enríquez. In these texts, terrifying realities are narrated that are marginalized by the spheres of power: maternity, the central point of our analysis, abandon conventional meanings to bond with the monstrous. We problematize the canonical representations of the canonical representations of the feminine and the maternal to question ourselves how these maternities are linked with the violence and the spaces dominated by bourgeois society. In this sense, we recover the contribution of Kusch, who finds in Latin American art a way to conjure chaos developing an aesthetic of the fright that is horrified by the void and penetrates the deepest layers of our society. The irruption of these other maternities build a critic of the paradigms of classical art constituted in the official art to materializa devastating effects on the

culture and people's life. These maternities make up a popular and mestizo identity stripped of the attributes of the feminine and maternal and whose monstrous emergence takes place in a territory on which the violence of bourgeois society unleashes like divine wrath. This violence marginalizes the maternities of the popular sectors and accuses them of lacking, incorrect and incapable, he endows them with a monstrous language and character that horrifies civilized bourgeois society. However, sooner or later, these rebellious maternities that defy the establishments of power triumph over the artificial and oppressive forms of official culture.

## **Introducción**

En Argentina, el inicio del siglo XXI estuvo fuertemente marcado por la crisis del neoliberalismo que había nacido con el régimen de la última dictadura cívico-militar y que alcanzó su punto cúlmine en la década de los '90. El peronismo había sido desmembrado a lo largo de aquellas décadas y la disminución de su representatividad política repercutió notablemente en los sectores populares que ahora pugnan por satisfacer sus necesidades individuales, dejando de lado las formas organizadas del cuerpo social. Estas profundas transformaciones constituyen diversas luchas y complejidades en el entramado social e impactan en la narrativa literaria al abonar múltiples perspectivas que dan cuenta de la existencia del trauma, producto de una realidad espantosa.

Para el desarrollo del presente trabajo, consideraremos producciones escritas a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI y que podemos mencionar como participantes de las transformaciones mencionadas. Habremos de considerar que se trata de cuentos que actualizan diversas tradiciones literarias como el realismo, el fantástico y el gótico: *Como un león* de Haroldo Conti, *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini, *El marido de mi madrastra* de Aurora Venturini, *Como una buena madre* de Ana María Shua, *Bajo el agua negra* y *El chico sucio* de Mariana Enríquez. Los diversos géneros literarios se vinculan para narrar realidades espantosas que han sido marginalizadas por las esferas del poder y en cuyos entramados se presenta lo monstruoso. Tanto en el ámbito público, en ese cuerpo social que está siendo desmembrado, como en la esfera de lo íntimo y lo familiar se añade, a la lucha de clases ya instalada en las tradiciones literarias, una mirada crítica hacia los estamentos de poder instituidos por el patriarcado. En este sentido, se plantea un problema en torno de las representaciones canónicas de lo femenino y de los vínculos familiares y surge el interrogante sobre cómo se vinculan las maternidades y los círculos íntimos con la violencia.

Lo cotidiano, el entorno inmediato de los actores se narra con una impronta realista que resulta espeluznante, mientras que las identidades femeninas y subalternizadas están construidas en torno de lo siniestro y lo fantástico. Es entonces cuando la figura del monstruo se hace presente, se amplía respecto de las tradiciones literarias y se desplaza a través de los espacios, tanto el social como el íntimo. De esta manera, introduce rasgos novedosos vinculados a los procesos sociales que atraviesan estas narrativas. Particularmente, nos interesa lo monstruoso vinculado a las figuras femeninas y, principalmente, a las maternidades que, alejadas de la ternura, la calidez y los espacios seguros convencionales, habitan el desamparo y la marginalidad. Aquí resulta preciso destacar que la maternidad, como pilar fundamental de la familia, es una de las nociones hegemónicas más fuertes del patriarcado. Asimismo, las transformaciones sociales vinculadas a estas narrativas no son ajenas a la historia colonial de América Latina, cuyo territorio fue constantemente intervenido por múltiples violencias y que se constituyó como “el subsuelo moderno” (Kusch), un espacio marginado en el que las reglas de juego son otras y que se halla a una distancia irreductible respecto de los centros urbanos. Planteamos entonces, como hipótesis de lectura de los cuentos mencionados, que las maternidades y los vínculos familiares narrados en estas obras conforman una identidad popular y mestiza, despojada de todos los atributos de lo femenino y lo maternal y cuya emergencia monstruosa tiene lugar en un territorio que le es ajeno y sobre el cual la violencia de la sociedad burguesa se desata como ira divina.

### **Las anomalías y el espanto en las maternidades marginales**

En una de sus clases, Foucault distingue tres figuras vinculadas al ámbito de las anomalías, cada una de ellas cuenta con una larga tradición que se remonta, inclusive, a mediados del siglo XVII, cuya validez y estatuto trasciende el ámbito literario, ya que involucra a los discursos jurídico, médico y religioso. Estas figuras son la del *monstruo*, el *individuo a corregir* y el *niño masturbador*. A lo largo del tiempo, se han transformado y han adquirido formas vinculadas a los acontecimientos sociales desde donde se relacionan con las narrativas en las que se hacen presentes. En estas obras, esa monstruosidad “cada vez más difusa y diáfana” (Foucault, 2006) adquiere una importancia vital actualizando las tradiciones de estas figuras e instalando particularidades propias de la contemporaneidad argentina. La figura del *monstruo humano*, por ejemplo, que tiene a la ley como marco de referencia y cuya existencia



misma es la violación no solo de las leyes de la sociedad, sino también las de la naturaleza está presente en la madre del *Chico sucio* de Mariana Enríquez:

en una esquina que alguna vez fue una despensa y ahora es un edificio tapiado (...) vive una mujer joven con su hijo. Está embarazada, de unos pocos meses, aunque nunca se sabe con las madres adictas del barrio, tan delgadas. (...) fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada (...) Esa mujer es un monstruo (2016, p. 3).

Al final de la cita, la narradora lo ha enunciado claramente, se trata de una aparición que representa el límite y el derrumbe de la ley porque combina lo imposible y lo prohibido dejando a la ley sin voz en el momento en que la transgrede. Es por ello que la policía, cuando cita a nuestra narradora a declarar, apenas si puede efectuar algunas preguntas que no conducen a ningún sitio porque la desorientación por parte de los organismos de la ley es total. Pero esta invalidación de la ley por parte del monstruo es también la violación de la ley natural: “Su madre estaba en el colchón. Como todos los adictos, no tenía noción de la temperatura y llevaba un buzo abrigado y la capucha puesta, como si lloviera. La panza, enorme, estaba desnuda” (2016, p. 5). Es pertinente señalar, en este sentido, que la consideración de lo *natural*, de acuerdo esta lectura, no remite solamente al ámbito de la especie, sino también a los procesos biológicos en torno a los cuales se ha construido una serie de conductas que, para la sociedad, son atribuibles a la naturaleza. La maternidad, constituida en los discursos hegemónicos como un *instinto natural* de la mujer, está vinculada a leyes y conductas que se atribuyen a la naturaleza del sexo y de ese proceso biológico en particular. Por esta razón, esta figura materna resulta extrema y construye una forma brutal de contranaturaleza, esto mismo podemos hallar en la madre adolescente que concurre a declarar ante la fiscal Marina Pinat en *Bajo el agua negra*:

- ¿De cuánto estás? (...) Claro que no sabía. Le calculó unos seis meses de embarazo. La chica tenía las puntas de los dedos quemadas, manchadas con el amarillo químico de la pipa de paco. El bebé, si nacía vivo, iba a nacer enfermo, deforme o adicto”; “La chica tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero (2016, pp. 21-22).

Estas características, totalmente extrañas y ajenas a la figura convencional de maternidad, construyen la excepcionalidad y el “principio de inteligibilidad” (2006) que

rige a la figura del monstruo y que, al mismo tiempo, produce la ininteligibilidad debido a que el monstruo solo remite a sí mismo: “De cerca, Marina pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHO (...) La secuencia de letras, notó, siempre era la misma, pero seguía sin tener sentido para ella” (2016, p. 30). Esta ininteligibilidad insta una distancia irreductible entre los sujetos habitantes de la urbe, de la centralidad de las ciudades modernas y los *anormales*, estas madres que habitan y transitan el conurbano bonaerense, un espacio incomprensible, habitado por una otredad que produce terror a la mirada burguesa que solo cuenta con una ley que se ha quedado sin voz. La miseria, presente ya en los cuentos de la década del '70, no solo se refleja en las condiciones económicas de estas maternidades *otras*, sino también en la imposibilidad que tienen estos personajes de participar del orden instituido por una clase que solo busca separarse y establecer distancia.

Por su parte, el *individuo a corregir*, a diferencia del monstruo, abandona la excepcionalidad y se constituye como lo corriente que está dentro del marco de la sociedad, la familia en el ejercicio de su poder interno y las instituciones. En este sentido, *Como una buena madre* construye, desde su título, el cosmos en el que se ejerce el poder frente al cual la identidad femenina debe dar cuentas: “Tratando de portarse como una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos” (Shua, 2002, p. 260). Como este individuo a corregir se encuentra próximo a las reglas y se comporta como una evidencia familiar, es posible identificarlo de inmediato, tal como lo hace el hombre que ingresa a la casa de *mamá* a traer las verduras. Este sujeto masculino “un hombre mayor” (p. 261), cuenta con las competencias necesarias para emitir un juicio sobre lo que observa, es un *testigo* que “se había dado cuenta, sabía qué clase de madre era ella” y que le indica imperativamente “hágame caso” (p. 262). Al mismo tiempo, al no requerir de pruebas, no es posible confirmar que el individuo es incorregible, por lo que se encuentra en el límite de la indecibilidad, el lenguaje se tiñe de un vocabulario zoológico que remite a la insignificancia que estos sujetos tienen en una sociedad burguesa: “esa baba, esa larva criada en medio de la idiotez y del terror” (Lamborghini, 1973, p. 57). Lo *anticosmológico* (2006) aparece en *El niño proletario* como este indicio que nos permite reconocer inmediatamente al individuo a corregir “Nace en una pieza que se cae a pedazos. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo asistida por una curandera vieja y reviciosa” (1973, p. 56). El narrador, uno de los burgueses que participan de la vejación de “¡Estropeado!” expresa su

violencia sin metáforas y se construye, a través de esta estrategia discursiva, la noción vinculada a la aplicación de técnicas que intentan corregir al individuo: “Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario”, “la sociedad burguesa se complace en torturar al niño proletario” (1973, p. 56). Asimismo, esta estrategia constituye una contundente denuncia de la violencia simbólica y material que instalan las sociedades burguesas y que subalterniza y a las identidades femeninas y a las maternidades de los sectores populares acusándolas de carentes, incorrectas e incapaces. Los estamentos de poder, tanto capitalistas como patriarcales, justifican en esta *desviación* su accionar violento que deja a los sujetos en una situación de indefensión e impotencia, tal como le sucede a *mamá*: “El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. El bebé sonrió con su sonrisa desdentada” (2002, p. 273).

Finalmente, la figura novísima del *niño masturbador* tiene un marco de referencia mucho más estrecho: el dormitorio, la cama, los padres o supervisores inmediatos, los hermanxs, el médico; es toda una microcélula en torno del individuo y de su cuerpo. Esta figura, podemos encontrarla en *El marido de mi madrastra* ya que, aún dentro de la “casa triste” hay rincones estrechos donde se ponen en funcionamiento los dispositivos de control sobre el cuerpo de la niña a la que sustrajeron, incluso, su identidad: “De pronto surgió de las sombras de una de las piezas de la casa triste el marido de mi mamá que venía desnudo. Me gritó con estridencia: ‘Así que a vos te gusta chupar el pirulín?’” (Venturini, 2012, p. 71). En esta figura del niño masturbador, aparece una característica particular que la diferencia de las otras figuras mencionadas anteriormente y es que la aparición de este ser se da en el pensamiento y en el saber, casi como un individuo universal, se trata un secreto a voces del que todos participan pero que nadie comunica jamás:

Durante la comida regada con mucho vino, la pareja siniestra empezó a bromear pasando las piernas por debajo de la mesa (...) la pareja se acopló espantosamente; pude huir y no lo hice. Los zafios me vieron, me atraparon”; “Alguien me aconsejó que nunca contara estas escenas porque pensarían que yo inventaba atrocidades al solo efecto de escandalizar (p. 76).

Por otra parte, esta manifestación de lo anormal alcanza niveles siniestros:

Mi mamá me vigilaba como hembra que cuida la presa para su macho; (...) porque en mi cabeza golpeada, arrastrada y tironeada de los cabellos, en

ocasiones muy peligrosas me advertía aliada de ambos monstruos, y a los actos sexuales, indecentes y cruentos que aún no me animo a contar. (...) En verano (...) la pareja y yo permanecíamos desnudos (p. 85).

Es considerada, en la construcción de esta figura, como generadora de todos los males posibles ya que origina la enfermedad, la singularidad patológica y entreteje así el entramado con la figura del médico en el ejercicio del poder, tal como en esta misma obra aparece: “Dígame señor ¿por dónde anda esta chica que ha contraído gonorrea? (...) Tiene que internarla en un instituto de menores, ahí se la van a enderezar” (2012, p. 89). En esta última cita, se hace explícito el ejercicio del poder y la atribución a la figura del *niño masturbador* del origen de la enfermedad y de los males posibles que ocasiona sin atender, ni por un instante, a la existencia de una voz *otra* que puede dar cuenta de la violencia sufrida. La voz de Máxima Bellini es absolutamente silenciada y negada por el pavor que siente frente a la violencia del poder que ejercen sus padres en el estrecho espacio de la intimidad<sup>1</sup>.

Estas tres figuras, tal como lo señala Foucault, no aparecen necesariamente, en forma pura, es decir, que sus rasgos pueden encontrarse confundidos o de manera fragmentaria. Tal es el caso del narrador de *Como un león* que participa de los rasgos del *individuo a corregir* lo que se hace explícito en su vínculo con la escuela y con la figura del recuerdo de su hermano. Por su parte, la madre de este narrador, despojada de toda belleza<sup>2</sup> y calidez, “está sola en el mundo”, es “la pobre vieja (...) que se tuvo que romper el lomo”, porta “su rostro flaco y descolorido iluminado por la llamita zumbadora del calentador” (Conti, 1967, p. 1). Como figura femenina y madre, no cuenta con las competencias del poder para educar a su hijo, darle lo necesario y

---

<sup>1</sup> Cabe recordar que esta niña, que decide convertirse en su propia historiadora según nos relata, fue adoptada con el fin de ser utilizada como excusa para que su padre adoptivo, “el soez” y “monstruo” pueda salir de la prisión ya que había acribillado a un estudiante cuando trabajaba para la policía (institución ejecutora del poder del estado). También es pertinente señalar que cuando nace su hermana, hija biológica de “los soeces”, le asignan el mismo nombre, sustrayéndole, así, la frágil identidad que le habían dado al arrebatarle la propia. En estos acontecimientos no solo se percibe el ejercicio de la violencia simbólica, sino también el uso del cuerpo de la niña que hacen estos supervisores inmediatos.

<sup>2</sup> La belleza como atributo de la maternidad es un elemento que aparece presente en diversos productos culturales tanto de épocas pasadas como de la actualidad. Al mismo tiempo que la maternidad *debe vivirse* con absoluta abnegación, la madre continúa siendo una mujer cuyo atributo principal *debe ser* la belleza, las publicidades son un ejemplo de esta mirada hegemónica: las madres de las publicidades son blancas, flacas, de cuerpos sin huellas de los procesos biológicos del embarazo y el parto y se ven en espacios propios de las capas sociales medias y altas.

*corregirlo*, ni con el saber, ya que se encuentra completamente ajena a los acontecimientos que se narran sobre el final del cuento, aunque sí quiere, de acuerdo con la voz del narrador, desempeñar su rol de madre. El espacio que habitan estos personajes da cuenta de la crisis que tiñe las últimas décadas del siglo XX, tanto en lo económico como en lo simbólico, los sujetos son marginalizados y subalternizados lo que deja su impronta en la literatura que invierte las nociones instituidas por la tradición e instala, a través de estas nuevas figuras monstruosas, la crítica y la denuncia de un orden político y estatal promotor de la marginalidad y del espanto que atraviesa la realidad social de nuestra actualidad:

Si un día se decidieran a quedarse en la villa así suenan todas las sirenas del mundo a un mismo tiempo no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar, acarrear, perforar, construir, destruir, armar, desarmar o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitos de marica (p. 2).

Esta figura, sin embargo, al mismo tiempo que participa de los rasgos del *individuo a corregir*, comparte algunos elementos del *niño masturbador* ya que el ejercicio del poder opresor tiene como marco un estrecho espacio en donde la miseria de este individuo es vista como generadora y culpable de todos los males posibles:

El tipo paró entre los árboles, frente al río, puso la radio muy bajo y después de suspirar un rato comenzó a hablar en un tono relamido sobre cosas que yo no entendí muy bien (...) el pobre coso me daba lástima (...) Daba la impresión de que lo hiciera otro, en el sentido de que ni el propio tipo demostraba estar enterado de lo que hacía su mano. Yo me quedé duro (p. 4).

Este actor que tiene a disposición el cuerpo del niño ejerce el poder en el estrecho ámbito de un secreto que es conocido por todos a la vez que no se comunica nunca a nadie, “todos sabemos” que muchas personas de clase media o alta disponen de los cuerpos de los niños y adolescentes de los sectores populares para su propio goce, pero no se lo comunican nunca a nadie. Por otra parte, aunque este sujeto no es su padre ni su supervisor inmediato, la ausencia de una figura de autoridad “Mi padre se fue primero, luego mi hermano y un día u otro me tocará a mí” (p. 1) deja un vacío que cualquiera ocupa con plena libertad de ejercicio del poder que le da su posición económica y hegemónica dentro del complejo entramado social.

### **El espacio espantoso como hábitat y tránsito de los anormales**

Anteriormente, hemos señalado la vigencia que poseen las categorías foucaultianas para el análisis de las diversas figuras del monstruo que se hallan presentes en los cuentos que analizamos, pero nos hemos referido a la maternidad, figura central de nuestra hipótesis de lectura, de manera indirecta (excepto en las citas que realizamos de *Chico sucio*) y aludiendo, en más de una ocasión, a los personajes que son, en las obras, hijos de estas madres. Esto se debe a que la maternidad tiene, como condición *sine qua non* de su estatus, la característica vincular que la une a otra persona: el hijo. En la cultura hegemónica dominada por la sociedad burguesa y occidental<sup>3</sup>, este rol está pautado por una serie de formas y deberes a cumplir por quien es madre y asociada a características determinadas. Uno de los principales requerimientos asociados a este rol es la capacidad de construir, tanto en sentido material como simbólico, un *espacio familiar*<sup>4</sup> que se considera tal cuando participa de los valores y de los bienes (en sentido económico), propios de la clase media<sup>5</sup>. Las subjetividades femeninas, madres, de nuestros cuentos, se hallan totalmente apartadas de este mundo, por el contrario, transitan el extremo de la violencia tanto en el espacio público como el de la intimidad, donde el martillo del orden impuesto por el estado ha caído de manera descomunal produciendo una monstruosidad que es, al menos, espeluznante. Es este poder del estado, que instituye un sistema de adopción portador de las competencias para asignar hijos a determinados sujetos al tiempo que priva de la maternidad a otros<sup>6</sup>, el que arroja a la narradora del cuento de Venturini a la “casa triste” de “los soeces” absolutamente privada de su identidad y su historia. Allí, tal

---

<sup>3</sup> A partir del proceso de conquista, América Latina participa de la cultura occidental, sin embargo, esta participación se da en una condición de marginalidad, tal como lo plantea Leopoldo Zea. Esto tiene como consecuencia que los valores hegemónicos impuestos por Europa y que se cuelan por las capas culturales a todos los espacios de la vida social subalternizan a los sujetos mestizos y latinoamericanos generando una serie de opresiones que no solo tienen lugar en lo económico sino también en lo cultural y en el “terreno de lo imponderable”, como señala Rodolfo Kusch.

<sup>4</sup> En la cultura occidental, la responsabilidad del resguardo familiar está enteramente vinculada a lo femenino, tanto en la administración de lo provisto por el padre como en la educación y formación de los hijos.

<sup>5</sup> Si pensamos, por ejemplo, en las publicidades de productos que se utilizan para la limpieza y el cuidado de casas y departamentos, la mayoría de las personas que ejercen el rol de cuidado son madres, los espacios son luminosos y preferentemente blancos, están ya limpios y son espaciosos y agradables. Tanto los niños como la madre están vestidos de forma occidental y con colores y texturas que sugieren la alta calidad y todos transitan ese espacio feliz y ordenadamente, aun cuando los niños corren o juegan.

<sup>6</sup> Es importante tener en cuenta que la familia biológica de la niña es gitana, una comunidad otra respecto de la cultura occidental y hegemónica con la que muchos estados mantienen relaciones de fuertes tensiones y cuyas costumbres y tradiciones son vistas como una alteridad.

como Foucault lo indica a través de la caracterización de sus figuras, el poder ha penetrado hasta la intimidad más honda de los cuerpos. Los espacios sociales, públicos y abiertos, no son menos espantosos: en los cuentos de Mariana Enríquez, el barrio de Constitución “quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado” (2016, p. 2) y la Villa Moreno es el espacio del horror donde sucede lo ininteligible. Las madres monstruosas, familiarizadas con estos espacios que transitan cotidianamente, se han amalgamado con la violencia y la miseria donde la voz de la ley encuentra un límite infranqueable, estas identidades son todo lo que *no debe ser*, su aspecto, sus vidas y las circunstancias que las atraviesan horrorizan a la sociedad burguesa que solo ingresa con las cámaras de los medios cuando la violencia se ha cobrado una vida destrozando un cuerpo.

La construcción de los espacios resulta de gran pertinencia para nuestra lectura ya que, como señala Luz Pimentel, todo acto de narración instauro un mundo posible, construye una “realidad” que los personajes aceptan como tal, más allá de que haya o no correspondencia con el mundo extratextual. Se establece un pacto de inteligibilidad que se cumple “por medio de la síntesis o préstamos de las redes de interacción social, relaciones económicas y políticas, la inserción en las series históricas de una época determinada que corresponden al mundo del extratexto” (Pimentel, 2012, p. 178). Asimismo, “los modelos de organización espacial tienden a coincidir con esquemas de saber y de poder de una época o de una cultura dada” (2012, p. 186). De esta manera, la villa “envuelta en las sombras” (1967, p. 1) que describe el narrador de *Como un león* y que guarda fuertes similitudes con los espacios construidos en los cuentos de Mariana Enríquez y de Aurora Venturini, es constitutiva de las identidades monstruosas que lo habitan. Entre estos espacios y el mundo habitado por la sociedad burguesa, existe una imposibilidad definitiva de cualquier tipo de acercamiento y de reconocimiento, a tal punto que cuando uno de los personajes, el niño proletario, sale de su espacio para adentrarse en las calles a las que no pertenece, es vejado a plena luz del día hasta su muerte. En este hecho, la brutalidad del poder se expresa en el plano material capaz de destrozarse el cuerpo del niño proletario a quien ya se ha violentado en el plano simbólico adjudicándole el nombre de “¡Estropeado!”; hecho que ha llevado a cabo, notablemente, la maestra de la escuela, dejando claro entonces que se trata de *otro* con quien la distancia es irreductible porque se ha roto el vínculo a través de la palabra. La madre del niño proletario, quien solo es mencionada en medio de la miseria horrorosa donde lo da a

luz, es totalmente incapaz de evitar el destino horrible que la sociedad burguesa le ha asignado a su hijo, tal como sucede con la madre del narrador de *Como un león*, que es ajena a los acontecimientos violentos que atraviesa su hijo y, por lo tanto, no puede evitarlos. Esta mirada sobre las maternidades y las identidades femeninas construidas como una alteridad subalternizada es la misma que niega a todos los sujetos que habitan estos espacios la posibilidad de la palabra y que invalidan su visión del mundo: “a nadie que me mire se le puede ocurrir que me anden tantas cosas por la mollera. Sin embargo, somos una familia de pensadores (1967, p. 1). Por otra parte, aunque en la casa de *mamá*, en el cuento de Shua, se encargan verduras y hay electrodomésticos, el caos desborda a sus habitantes y la figura del orden (en términos patriarcales) es solo una voz lejana que abandona a través del teléfono. Los niños que esta *mamá* trata de cuidar, debiendo demostrar que es una “buena madre, una madre que realmente ama a sus hijos” desatan sus cualidades siniestras frente a la impotencia de una mujer-madre que no puede encontrar refugio en su propia casa.

### **Conclusión**

Este análisis nos conduce a reconocer una construcción monstruosa tanto de la maternidad como de los vínculos familiares en la medida que critica contundentemente a los paradigmas del arte oficial y a los parámetros sociales impuestos por la sociedad burguesa y occidental. Estas feminidades y maternidades subalternizadas y los vínculos marginalizados constituyen una identidad mestiza<sup>7</sup> y popular despojada de los atributos y caracteres que la cultura hegemónica considera positivos. Esta asimetría entre los personajes y los espacios de las narraciones se vincula con la jerarquización y estratificación de los estamentos sociales que han tenido lugar durante las últimas décadas del siglo XX y a lo largo del presente siglo XXI en el mundo extratextual, es decir, en la sociedad argentina. Lejos de constituir una mera teoría, la instalación de un orden social jerárquico y desigual tiene efectos concretos y devastadores en las culturas y en la vida de los pueblos. El arte popular, sus formas, sus conceptos y sus significaciones son sistemáticamente descalificados tanto por los estudios del arte como por el sentido común y, por consiguientes,

---

<sup>7</sup> Aunque no haya en los textos alusiones explícitas al mestizaje de los personajes, excepto por algún apellido o detalle pequeño, son identidades que participan del mestizaje propio de la sociedad latinoamericana en la medida que sostienen tensiones con la cultura hegemónica blanca y occidental. Habitan un espacio de frontera y los tránsitos (entradas y salidas de personajes de estos lugares) señalan las diferentes posiciones que ocupa cada uno de los actores.



excluidos a lo largo del tiempo, de la misma manera, los sujetos concretos de los sectores populares son excluidos de la vida social y de los espacios apropiados por la burguesía.

Frente al orden impuesto, estas maternidades monstruosas y sus hijos marginales participan, como señala Rodolfo Kusch (2007), de un arte latinoamericano que se constituye en un modo de conjurar el caos y de resistir a la violencia que se les impone en una compleja distribución de espacios realizada por las instituciones y los estamentos del poder estatal que solo refuerzan la desigualdad. Como antes lo hizo la colonización, hoy el capitalismo aniquila, empobrece y pretende demoler las subjetividades marginalizadas por medio de su ejercicio del poder, establece que hay vidas que valen más que otras y, por lo tanto, hay maternidades e infancias que valen más que otras. Asimismo, mientras esta violencia se desencadena sobre las alteridades, surge la imperiosa necesidad de resistencia, que no tiene otro camino más que el de una violencia capaz de arrancar todo vestigio del orden impuesto (Fanon, 2003) por el régimen de clases y de instalar las formas, los conceptos y la belleza propios del arte popular, así como de construir espacios sociales más igualitarios y democráticos que incluyan a estas identidades mestizas y populares.

## **Bibliografía**

- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Medieval y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Conti, H. (2015). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama.
- Fanon, F. (2003). *Los condenados de la tierra*. México: Octaedro.
- Foucault, M. (2006). *Los Anormales, Texto del Informe del curso de 1974-1975* (dictado por Michel Foucault en el College de France). Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Kusch, R. (1986). *América Profunda*. Buenos Aires: Bonum.
- Kusch, R. (2007). *Obra completa (tres tomos)*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Lamborghini, O. (1973). *Sebreondi retrocede*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Pimentel, L. A. (2012). Modos de representación del espacio en la narrativa de ficción. En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literaturas comparadas*. México: Bonilla Artigas Ediciones.

- Shua, A. M. (2002). Como una buena madre. En AAVV *El terror argentino*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Venturini, A. (2012). *El marido de mi madrastra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Zea, L. (1996). *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más* [1969]. México: Siglo XXI.

## Errancia de cuerpos y reconfiguración de poses del policial en “Terminal” (2017) de Noé Jitrik

Claudio Verdese

(I.S.F.D y T 165--U.N.L.)

[claudioverdese@yahoo.com.ar](mailto:claudioverdese@yahoo.com.ar)

Palabras clave: Errancia, cuerpos errantes, Noé Jitrik, relato policial

Key words: Wandering, wandering bodies, Noé Jitrik, detective story

### Resumen

La errancia se vincula con una modalidad particular del viaje. Un desplazamiento incesante es la finalidad, sin posibilidad alguna de alcanzar, tal vez ni siquiera de identificar un destino posible, lugar de llegada y/o afincamiento. En el texto a analizar la errancia se genera luego de un delito que inicia el relato. Un cuerpo muerto al principio, otro cuerpo en huida trazan el devenir errante de la protagonista frente a otros cuerpos en búsqueda. Una muerte inicial que cuestiona el concepto burgués de delito. En palabras de Josefina Ludmer *el delito en la ficción afecta al conjunto de diferencias y traza límites*.

Se propone esta lectura de “Terminal” de Noé Jitrik, analizando las voces y gestos articulados por desplazamientos, interacciones y amagues de los cuerpos participantes, forma de desarmar las poses corporales establecidas del relato policial y de las representaciones sociales generadas ante un delito consumado por una mujer.

Desde el lenguaje la narración aporta una órbita reflexiva en torno al objetivo de libertad de la protagonista, en el sentido del no sometimiento a un pasado terrorífico como víctima de trata. Las múltiples voces se tensan en una narrativa de cuerpos en conflicto, en tránsito a otras identidades furtivas. El análisis de esta tensión, que la dramatización ejecutada por el devenir de los cuerpos genera, es el objetivo de la ponencia.

### Abstract

Wandering is linked to a particular mode of travel. An incessant displacement is the goal, without any possibility of reaching, perhaps not even identifying a possible destination, place of arrival and/or settlement. In the text to be analyzed, wandering is generated after a crime that begins the story. A dead body at the beginning, another body in flight trace the wandering of the protagonist in front of other bodies in search of her. An initial death that questions the bourgeois concept of crime. In the words of Josefina Ludmer, crime in fiction affects the set of differences and draws limits.

This reading of "Terminal" by Noé Jitrik is proposed, analyzing the voices and gestures articulated by displacements, interactions and feints of the participating bodies, a way of disarming the established body poses of the police story and the social representations generated before a consummated crime by a woman.

From language, the narration provides a reflective orbit around the objective of freedom of the protagonist, in the sense of not submitting to a terrifying past as a victim of trafficking. The multiple voices are tense in a narrative of bodies in conflict, in transit to other furtive identities. The analysis of

this tension, which the dramatization executed by the future of the bodies generates, is the objective of the paper.

...Carecemos como comunidad, de la dimensión  
de la tragedia y eso que hemos pasado por una cuantas...

*Terminal* de Noé Jitrik

Quien lee o leerá *Terminal* de Noé Jitrik transita hacia un arribo, consecuencia de un partir que ha comenzado en el relato policial de Poe *Los crímenes de la calle Morgue* en 1841. Cuerpos en movimiento similar al viaje sin guía conforman una trama que se desdibuja, en algunos pasajes, para luego reforzar la presencia de lo nuevo, esa categoría que Aníbal Jarkovsky<sup>1</sup> logra desarrollar a fines del siglo pasado.

La novela de Jitrik está narrada desde la perspectiva de la protagonista, el crimen que consume “la chica”, forma de denominar a la autora de la matanza de su proxeneta en la pieza de un hotel, posiciona la trama en una encrucijada de idas y venidas con personajes que son cuerpo sin alma, devenires caóticos de un suceder que modifica la forma de lectura del policial. El crimen es el punto de partida de un viaje, de una huida, que se remonta a lugares transitados por figuras diversas, también sin identidad. Salvo los personajes masculinos, casi nadie tiene nombre en el andamiaje de la novela, aquellos nombres que sabemos son cambiados sin preaviso. Este anonimato otorga a los personajes la condición de cuerpos en errancia, la acción de sucumbir al movimiento de huida sin plan trazado de antemano mudando identidad.

¿Cómo se muestran en la novela esos cuerpos errantes? Esta pregunta orientará este análisis hacia la descripción que las acciones proporcionan, ya que la técnica de escritura evita la descripción estática y el lector logra enterarse de quienes erran en forma pausada. La meticulosidad de la voz narrativa permite que el lector del policial pueda tener tiempo para recorrer su biblioteca anterior y disparar correlaciones.

El principio nos somete a una expectación de una escritura a modo de diario en primera persona: “(...) Quería salir cuanto antes de ese miserable hotel y dejar atrás,

---

1 Lo nuevo es invisible; posee una ilegibilidad que no se desvanece hasta que, al menos, no se modifican los protocolos de lectura ya adquiridos. Por la resistencia que opone, el trato con lo nuevo evoca la remota experiencia de aprender a leer, o al menos la de abandonar la lectura de libros ilustrados...Lo nuevo, en cambio, provoca una mudez que puede ser extensa, y luego lenta, muy lentamente, una escritura privada, interrogativa, ensimismada... No es una experiencia nostálgica, ya que no se regresa a donde alguna vez se haya estado (Revista *Katatay*, número 11, año 2014).

librado a su triste destino, a ese cuerpo tendido en el suelo, ya despojado de aliento (...)” (Jitrik, 2017, p. 11).

La forma del escape que la voz principal demuestra es que no hay huida sin testigos, aunque esta presencia no condicione el accionar, el cambio del punto de vista narrativo lo constituye, la voz en primera persona se muda a la tercera, “la chica” ya es un personaje que interacciona con otros similares y/o amenazantes:

Ella decidida no miró para atrás, todo transcurrió en un instante y por eso mismo no pudo ver que, ya no el conserje sino otro hombre había seguido sus pasos y ya en la calle se había detenido mirándola correr (...) (p. 13).

En este escape se configura la pose de los cuerpos que se integran a los pasajes propios del relato policial: delito-búsqueda-fuga-investigación-detención-declaración y confesión/negación.

La nitidez de la voz narrativa posiciona a la autora del crimen en un estado de inimputabilidad, ya que deambula acompañada junto a su hija con patologías psiquiátricas, la cual requiere de una atención continua. La cita ilustra esta tensión del personaje desbordado por las circunstancias:

¡Qué liberación para ella! Y eso que había sido un liso y llano asesinato y ella, sin ser asesina, la autora: la vida decide muchas veces por nosotros, en especial por personajes que no estarían destinados a ejecutar ciertas y radicales acciones (...) (p. 13).

La pose del personaje que asesina se contrasta con el acompañamiento de su hija, de la cual más tarde nos enteraremos su nombre y es descripta en su posición corporal en la mesa del bar: “La muchacha, Carmen, empezó a moverse después de un momento de pasividad(...) y según sus posibilidades, el movimiento se expresaba, si eso no era decir demasiado, mediante algún pedido acompañado por contorsiones y tironeos (...)” (p. 65).

El movimiento en la voz narrativa nos alerta que la autora del crimen olvidó el cuchillo con el cual hirió reiteradas veces a su proxeneta hasta producir su muerte, en esta instancia la corporeidad de la víctima es el campo de experiencia en la investigación del crimen. Se separa el rol de la protagonista, Escalada, de la autora, o sea la vida. Así demostraba el narrador ese estado de los sentimientos de la asesina: “Lo único que lamentaba era en realidad poca cosa, solo haber olvidado el cuchillo con el que se hizo justicia (...)” (p. 14).

En *El cuerpo del delito*, Josefina Ludmer dedica todo un capítulo al análisis de los textos literarios con mujeres que matan. En una primera impresión afirma que las mujeres matan "(...) para establecer una justicia que está por encima del estado y parece condensar todas las justicias (...)" (Ludmer, 2010, p. 373). Esta decisión fáctica de ejecutar justicia en la acción descorporiza la puesta en escena que representa el circuito de detención-declaración y juzgamiento de las mujeres que matan con sus correspondientes humillaciones sociales.

Escalada en su huida logra llegar a un bar para que la merienda sea excusa de refugio y traza de trayectos posibles. Al sentarse cerca de dos hombres jubilados, uno recita un poema de Leopoldo Lugones a otro que conocemos como Donadei. Ella se asombra y a la vez se asusta al escuchar que el recitador es un policía retirado. No es común que un policía recite poemas, afirma el narrador, respuesta que llega con la reflexión del expolicía, llamado Graziadio, sobre la condición del hijo de Lugones. La estadía en el bar se matiza con la irrupción breve de los participantes de una procesión rumbo a la casa cercana del pintor Bonadeo, quien ha sido acusado de blasfemo por sus obras contra la fe religiosa. Esos cuerpos en tumulto son la banda sonora de la espera nerviosa que la protagonista realiza ante la inminente información o asesinato por sus propias manos. Entre la condescendencia del mozo que le da un cigarrillo y el asombro de la charla entre Donadei y Graziadio transcurre la primera huida.

### **¿Cuerpo víctima o victimario?**

Al desarrollarse la trama y en la instancia que ubica a la investigación en el momento de la autopsia, el texto nos ilumina sobre su reverso, la filiación del muerto, la relación con Escalada más allá de ser su proxeneta y la descripción como causante de las desgracias de la mujer. En este pasaje se revierte la investigación y el lector asiste al paulatino develar de una identidad que tensiona con la lógica del relato policial periodístico: el universo que contextualiza un crimen para sopesar quien es el criminal en última instancia.

La charla de los jubilados vecinos a Escalada contiene reflexiones y debates que imbrican literatura-crimen y verdad. Donadei es escritor y Graziadio un policía retirado. Ambos aceptan que algo se escapa en el intento de asir la verdad al trabajar con palabras en el primer caso o personas a detener en el segundo. No hay totalidad de la verdad, parece decirnos la novela, las elucubraciones se alimentan de poses

corporales, sonoridades de las voces, miradas desviadas o débiles. La escenificación se exterioriza en el bar a través de la meticulosa narración de gestos, voces y detalles de vestimenta junto con posibles acciones de los personajes.

A medida que Escalada se queda inmóvil en el bar llamado *El lento transcurso*, casi sin decidir la forma de la huida, en la mesa vecina dialogan el escritor y el expolicía. El mozo acerca a la joven la idea de visitar al pintor que tiene fama de refugiar gente en su atelier-hogar. El lector asiste allí al modo de representación que la novela propone y se aloja en una unidad temporal-espacial para dejar la errancia de los personajes entre escenas bien situadas: hotel-bar. Como señala el trabajo de investigación de Laura Arnes “los cuerpos adquieren género no sólo en la repetición gestual diacrónica y sincrónica sino a las formas posibles de habitar los espacios (...)” (p. 5) la ruptura del circuito de la relación proxeneta-víctima que sufría Escalada se torna en errancia espacial y desanda en la diacronía el camino de refugio- cambio de identidad-huida de las mujeres que matan, Ludmer nos ilumina cuando al referirse a Ema Zunz afirma que “sigue la lógica de la polarización social de las mujeres que matan: no pertenecen a la clase media o a un término medio (...)” (Ludmer, 2010, p. 387).

La segunda parte denominada “Irrupción” comienza con nuevos personajes en el bar, irrumpen dos mujeres de cuerpos y vestimenta exuberantes, sin ser atendidas por el mozo esa permanencia en el lugar es incluida como parte activa de un cuadro en suspenso. El diálogo de los hombres es el centro, aunque ese diálogo acerca la curiosidad de Escalada que al ser mirada por Diosdado inicia una incipiente conversación, el hombre se presenta con otro nombre y cambia el de la mujer, quien al corregirlo responde que se olvide el pasado, tener nombre nuevo es vivir una nueva oportunidad: desde ahora se llama Santino. El cambio de nombre se produce a manos de otro personaje que oficia de narrador de historias policiales similares. En un diálogo directo con otro hito de la literatura policial argentina “La pesquisa” de Saer, texto que muestra a los narradores centralizando una rueda de escuchas en la mesa de una casa donde siempre se reúnen con amigos. Lo que cambia es que la historia narrada por Tomatis y Pichón, ya sucedió en Francia y se narra desde Santa Fe.

En “Terminal” emerge la escenificación en el relato que se emparenta con las similitudes que el Policial tiene con la escena dramática(teatral). El cambio de nombre que impone el personaje Diosdado sobre la responsable del crimen opera como una puesta en escena que traza límites a la trama. Hay un antes y después de la

protagonista, el nombre actual la arroja a un devenir furtivo disimulado, en palabras de María José Rossi (UBA):

El recorrido resulta inteligible una vez finalizado: nunca es determinación apriorística. De modo que las condiciones de inteligibilidad del decurso resultan accesibles, únicamente, una vez que han quedado atrás: sólo cuando se abandona la pauta que sirvió de guía para el recorrido, es posible identificarla (...) (Rossi, 2016, p. 7).

Este límite que fracciona el decurso modela a los personajes en funciones de un género(policial) en vías de transformación hacia una narrativa de cuestionamiento social de las causas del delito, de la trata y del tratamiento desde lo patriarcal frente a la participación de la mujer. Centraliza la mirada de la culpabilidad, por lo que hizo o no hizo, sea víctima o victimario, las formas adquiridas por el patriarcado posicionan a la mujer en los roles del policial que la hacen pausable de ser investigada/sospechada de manera total y/o parcial. En el relato fundacional del género *Los crímenes de la calle Morgue* queda para la mujer la peor parte, víctimas (Señora L'Españay y su hija) y para el hombre (Dupin) el premio de haber resuelto el caso. En "Terminal" la operación de cambio de nombre es también una apuesta de masculinidad hacia la mujer para experimentar con las consecuencias de una posible condena. En el momento del cambio de nombre se muda la serie hacia una elucubración con series de personajes con matiz religioso: Diosdado, Graziadio y ahora Santino (anterior Escalada).

Daniel Link al estudiar la poética de Lamborghini considera que el nombre más que designar, esconde la imposibilidad de registrar las singularidades potenciales, en el archivo de ese nombre se rompe el poder normalizador de la onomástica, no importa el nombre sino las singularidades innombrables: quien habla dice, esto es lo que no soy.

La instancia de cambio de nombre en la novela se muestra del siguiente modo: "No es forzado señalar que la ex Escalada y ahora Santino aceptó la nueva onomástica, sin saber que el nuevo nombre hacía sistema con los que pululaban alrededor (...)" (Jitrik, 2017, p. 56).

La inmovilidad de Santino se evidencia en su permanencia en el bar Lento transcurso, debido a la necesidad de escuchar el desenlace de cada historia que sus vecinos de mesa, Diosdado y Graziadio, continúan relatando junto a las reflexiones de las



modalidades que el crimen conlleva en este tiempo. Cuando la referencia de vuelve al cambio de formas de matar que la mujer ha experimentado, la mujer se vuelve objeto y sujeto de los relatos, escudo de exposición social que esconde los aspectos superadores que socialmente la mujer ha aportado a la convivencia. Dice Diosdado: “Incluso aumentaron los asesinatos ejecutados por mujeres ¿quién lo podía creer?” “¿Afirmación de una identidad? Preguntó el Sr. Donadei” (p. 66).

Esta respuesta se dibuja en el rostro de Santino como preocupación ante la forma premonitoria que el vecino de mesa demuestra, ese asombro la lleva a preguntarse si tal alusión es por ella y su circunstancia, un rostro asombrado que se expresa como lo propone Le Breton “Los rostros, como se sabe, cifran las maneras en que una cultura se manifiesta, porque el rostro nace en el núcleo central del lazo social (...)” (2010, p. 11).

Según el personaje Diosdado (a quien su partenaire llamaba Graziadio) al observar a Santino nos informa que “era sorprendente pero Santino no era la misma vista de frente, así la veía Diosdado, y de perfil como la podían ver los otros (...)” (Jitrik, 2017, p. 67).

La novela también presenta fragmentos con una voz que irrumpe en la teoría literaria para formar hipótesis que en boca de los personajes parecen aportar aun debate que forma un conglomerado textual rico en matices, en posibilidades de relectura.

En lo analizado hasta el momento se puede adelantar una primera conclusión con relación a la forma que esta novela presenta acciones y personajes desde una diversidad de miradas circunscriptas al ámbito del café el Lento Transcurso, de personajes hombres representativos de construcciones sociales emparentadas con el patriarcado. Se observa una escenificación dentro de la narración que toda novela o *nouvelle* posee, como sostiene Brailotti (1994), **la errancia implica, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido**. Con esto quiero afirmar que el policial sin escena no es verosímil, no es posible de ser leído en el sentido barthesiano o sea interpretado. La mudanza del género a una forma establecida desde la voz narrativa ejecuta la errancia del modo de recepción que el periodismo ha generado al plantear los relatos de crímenes como puestas en escenas. El policial deja de ser fórmula para transformarse en mercancía de consumo cultural masivo cuando el campo de violencia es el cuerpo de mujer, cuando este campo se muda al cuerpo de hombre o sea la masculinidad construida en el patriarcado el relato se vuelve subversivo hacia la idea de autoridad.

Los relatos de mujeres que matan, en la literatura argentina, tienen la fuerza cuestionadora de lo establecido hacia el poder patriarcal, Josefina Ludmer identifica en el acto de matar de la siguiente manera:

Las que matan forman parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas pero se diferencian nítidamente de las demás (...) las que matan hombres en cambio se diferencian porque son madres o vírgenes y tienen un fuego-central (...) (2010, p. 374).

Cuando quienes estaban en el bar deciden seguir la procesión hacia la casa del artista plástico censurado, Bonadeo, se observa a Donadei liderando el grupo y lo acompañan Santino y su hija, Carmen, que fuma desmesuradamente. En el trayecto se encuentran con grupos bien definidos que contrastan con los marchantes, por ejemplo: una cantidad de jóvenes “dark” similares a zombies alienígenas llaman la atención de los más experimentados como Graziadio:

(...) si ese grupo era raro no era el único en el Bulevar; lo precedía el de los demandantes al que habían visto pasar pidiendo pan y trabajo; no irían al mismo lugar (...) (Jitrik, 2017, p. 83).

(...) era improbable que este heterogéneo grupo, tal como estaba conformado (...) pudiera salir algún invento (...) (p. 86).

La forma de posicionamiento de los grupos descritos muestra no solo las tensiones sociales sino la idea de deriva de los personajes que se ubican en diálogo a los otros/as/es con quien se cruzan, conviven y/o interaccionan, según Laura Arnes:

‘Error’ quiere decir andar errante, vagar, deambular sin rumbo, ir a la deriva. Pero también puede implicar desviarse, descarriarse del buen camino. Y, por qué no, divagar, apartarse de la verdad, equivocarse (2010, p. 1).

En el trayecto desde el bar a la casa del pintor Bonadeo, el lector conocerá la descripción física de Diosdado, su cariño hacia Santino, de la cual hay un flashback de la trayectoria como víctima de trata, primero de un tal ...y al fin se conoce el nombre del asesinado: Escasany. Desde que tiene nombre nuevo la vida ha cambiado, hasta tal punto que el narrador describe el rostro de Santino como carente de fealdad y el sùmmum de este recorrido se da cuando se transforman los rasgos físicos, el carácter y las acciones de Carmen, la cual ya porta una personalidad extrovertida que demuestra su reciente belleza.

Bonadeo presenta su arte al invitar al grupo al disfrute de su obra, que presenta cuerpos de ancianos gozantes de la caridad sexual de María y Magdalena, monjas pertenecientes a una Orden española, llamada "Las benévolas". Las obras plásticas y escultóricas son descritas como "monstruosas", la irrupción de lo monstruoso en un contexto sacro consolida la tendencia de una novela construida desde el contraste: oculto/visible, silencio/bullicio, escenificación/descripción, errancia/quietud.

El hilo narrativo de la novela no transita el recorrido verosímil del policial, suceden páginas y no hay investigación en el sentido detectivesco de la cuestión, ya que esta es reemplazada por la escenificación que desvía la atención permanentemente.

La mujer asesina no nunca toma la palabra, el lector sabe quién ha matado, sabe por qué aunque comparte esa complicidad con la protagonista y sabe que la autora, la vida, elige sus autores materiales de lo que la Literatura ha previsto. *Terminal* nos ayuda a pensar que todo delito es movido por una fuerza invisible, que hace accionar la ejecución material.

La novela de Noé Jitrik posiciona al lector de literatura en el lugar de quién accede a un saber un poco más cerca de la verdad que el exterior de la Literatura sabe, conoce o experimenta. Una verdad que se erige en cuestionamiento (a través de la experiencia literaria) de roles y funciones fijas en un mundo tan cambiante.

## **Bibliografía**

- Arnes, L. (2010). *Errancias sexuales, errancias textuales: figuraciones literarias del siglo XXI*. Recuperado de [https://www.academia.edu/36091280/Errancias\\_sexuales\\_errancias\\_textuales\\_figuraciones\\_literarias\\_del\\_siglo\\_XXI](https://www.academia.edu/36091280/Errancias_sexuales_errancias_textuales_figuraciones_literarias_del_siglo_XXI)
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Buenos Aires: Gedisa.
- Jarkowsky, A. (2014). Limitaciones insalvables. *Revista Katatay*, número 11. Buenos Aires.
- Jitrik, N. (2017). *Terminal*. Buenos Aires: Ediciones Vellocinio de oro.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros*. Buenos Aires: Letra Viva e Instituto de la máscara.
- Link, D. (2005). *Clases: Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Ludmer, J. (2010). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rossi, M. J. (2017). La errancia como método: la noche de Jacques Rancière. *Nuevo Itinerario Revista digital de Filosofía* (p.135 y 136). Buenos Aires.

**LETRAS ENCARNADAS: violaciones, torturas y  
cautiverios en la literatura colonial rioplatense  
y en la tradición literaria del siglo XIX con  
reversiones del siglo XXI**

## Silenciamiento del pasado: el origen mestizo de Elizabeth en *Finisterre* de María Rosa Lojo. Mujer mestiza en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX

Agustina Belén Bogado

Universidad Nacional del Nordeste

agustinabogado96@gmail.com

Palabras claves: mestizaje, Argentina, siglo XIX, purismo de raza

Key words: miscegenation, Argentina, 19<sup>th</sup> century, race purism

### Resumen

La presente ponencia analiza la representación del mestizaje a través del personaje de Elizabeth en *Finisterre* de María Rosa Lojo. Interesa, entonces, abordar las dos perspectivas desde las que se presenta la categoría *mestizo* en dicha novela –teniendo en cuenta el contexto en que se desarrolla la historia, la Argentina del siglo XIX: por un lado, desde la perspectiva del padre, Oliver Armstrong, como tópico de estigmatización y condena; por otro lado, desde la perspectiva de Rosalind, como aceptación y redefinición de la identidad latinoamericana. De esta manera, el recorrido tuvo en cuenta el silenciamiento del pasado a partir del retorno al mundo civilizado –a cargo de una voz masculina, blanca y europea– y el otorgamiento de voz y verdad a partir de una reconstrucción personal –a cargo de una voz femenina, europea de origen, pero ranquel por elección.

### Abstract

This paper analyzes the representation of miscegenation through the character of Elizabeth in *Finisterre* by María Rosa Lojo. It is interesting, then, to approach the two perspectives from which the *mestizo* category is presented in the novel: on the one hand, from the perspective of the father, Oliver Armstrong, as a topic of stigmatization and condemnation; on the other hand, from Rosalind's perspective, as acceptance and redefinition of Latin American identity. In this way, the tour took into account the silencing of the past from the return to the civilized world –in charge of a masculine, white and European voice– and the granting of voice and truth from a personal reconstruction –in charge of a female voice, european by origin, but ranquel by choice.

La presente ponencia analiza la representación del mestizaje a través del personaje de Elizabeth en *Finisterre* de María Rosa Lojo. Interesa, entonces, abordar las dos perspectivas desde las que se presenta la categoría **mestizo** en dicha novela - teniendo en cuenta el contexto en que se desarrolla la historia, la Argentina del siglo XIX- por un lado, desde la perspectiva del padre, Oliver Armstrong, como tópico de estigmatización y condena; por otro lado, desde la perspectiva de Rosalind, como aceptación y redefinición de la identidad latinoamericana. De esta manera, el recorrido tuvo en cuenta el silenciamiento del pasado a partir del retorno al mundo civilizado -a

cargo de una voz masculina, blanca y europea- y el otorgamiento de voz y verdad a partir de una reconstrucción personal –a cargo de una voz femenina, europea de origen, pero ranquel por elección-.

### **1. Una aproximación a las características de la novela epistolar**

Antes de comenzar el análisis de *Finisterre*, se considera importante realizar un breve recorrido por la novela epistolar y sus características más importantes, ya que esta obra literaria, al estar compuesta por cartas enviadas entre dos de sus personajes femeninos más importantes, podría considerarse perteneciente a este subgénero narrativo.

Dirá Kurt Spang que la carta “no siempre es mero medio de transmisión de un mensaje con el que se superan las distancias entre remitente y destinatario, en su forma más artística, se convierte en género literario con unas potencialidades expresivas propias” (2000, p. 639). Será en el siglo XVIII en donde surgirá el género de la novela epistolar, cuya característica principal radica en que la comunicación literaria se realiza mediante cartas, de manera diferida tanto en tiempo como en espacio.

Además, Kurt Spang, teniendo en cuenta el tipo de comunicación literaria dado en la novela epistolar, reconocerá tres tipos de comunicación posibles en el género: a) la comunicación epistolar polilógica, b) la comunicación epistolar monológica, y c) la comunicación epistolar mixta. *Finisterre* se adecuaría a la comunicación epistolar mixta, debido a que, además de la comunicación entre los dos personajes redactores de las cartas, aparece la voz de un narrador que “relata una historia novelesca relativamente autónoma y, esta historia continúa, se completa, se comenta a través de la comunicación epistolar” (p. 645).

*Finisterre* se presenta justamente como novela epistolar, debido a la correspondencia entre dos de sus personajes: Rosalind, una ex cautiva extranjera, y Elizabeth, una joven mestiza cautiva de la autoridad de su padre. La historia se construye entonces a través de esta correspondencia, historia que develará el verdadero origen mestizo de Elizabeth. En simultáneo, una voz narradora independiente, en tercera persona del singular, narrará la vida de Elizabeth, entre los intervalos que se producen entre una carta y otra. De ahí que *Finisterre* se ajuste a lo que Kurt Spang denomina una comunicación epistolar mixta.

En la novela epistolar, las cartas juegan un rol muy importante para el desarrollo de la narración. Cabe destacar que, como género literario, la novela epistolar permitía a la

mujer del siglo XIX poner en palabras su historia, era el género “que se permitía escribir a la mujer del siglo XIX para confesar sin alharacas su historia “secreta” (Sáenz de Tejada, 1998 como se citó en Luesakul, 2016). De ahí que en *Finisterre* la revelación de la historia de Elizabeth se realice a través de cartas, escritas por una mujer cautiva extranjera, Rosalind, que reconstruye la Argentina del siglo XIX, “dominada por las figuras masculinas y la violencia política (...)” (Luesakul, 2016, p. 190), desde su mirada “periférica”.

## **2. Mestizaje: la mujer mestiza en el siglo XIX**

Ya desde el *Facundo* de Sarmiento sabemos que la Argentina del siglo XIX se encuentra dividida en dos facciones: civilización y barbarie. La civilización, representada por la moderna Buenos Aires, símbolo de progreso, cuna de inmigrantes europeos y conexión con el extranjero; la barbarie, representada por el desierto, la pampa seca, lo salvaje y lo despoblado.

(...) para Sarmiento y otros escritores de la Generación del 37 la “civilización” se arraiga en Europa mientras que la “barbarie”, el gran obstáculo para el progreso, se encuentra representada por la masa popular mayoritaria, conformada por el gaucho y el indio. (...) Esta valoración de los europeos sobre los autóctonos determina, para David Viñas, la política racista que lleva hacia el proyecto del “blanqueo” de la población o el reemplazo del indio a través de la inmigración europea (Luesakul, 2012, p. 144).

Surge entonces la idea de una homogenización racial a través de la aniquilación del aborigen y la recepción del inmigrante europeo, para fusionar las razas y “mejorarlas”. Entonces, la “perfecta raza argentina” se lograría al unir el criollo argentino, es decir, un descendiente de europeos, con el inmigrante europeo, excluyendo de toda fusión de razas a las representaciones de la barbarie: el gaucho, el indio y el negro. “Con la introducción de la masa poblacional extranjera, se esperaba el cruce racial para garantizar un descendiente laborioso y culto pero que, a su vez, mantuviera el idioma español y el tipo criollo” (p. 158).

Cuando decimos fusión de razas nos referimos al mestizaje como la mezcla de diferencias que da lugar a algo nuevo. Cuestión que puede ser interpretada, según Pages (2013) desde dos puntos de vista: por un lado, la unión racial, es decir, el cruce biológico entre dos razas diferentes, que daría como resultado una tercera; y, por otro

lado, la mezcla cultural, en donde el mestizo resultante adoptaría elementos de sus dos culturas progenitoras.

Este contacto entre ambas culturas y razas tiene sus comienzos ya desde la época de la Conquista europea, en donde los soldados, con sus esposas aún en el continente europeo, se unieron a las mujeres indígenas a través de la violación y el comercio sexual, en donde la mujer indígena se convertiría en una suerte de premio para los soldados españoles y en una manera de mantenerlos alegres en el nuevo territorio. La historia de la Malinche en México es un ejemplo de ello: una mujer indígena vendida por su madre a un cacique de la tribu, que luego se la obsequió a Hernán Cortés.

Pero como en toda sociedad liderada por hombres blancos europeos, las mujeres indígenas se convirtieron en las principales responsables de establecer relaciones sexuales con los españoles que arribaban al continente y, por ende, de su principal consecuencia: el mestizaje. Es así como las introductoras del mestizaje en Latinoamérica fueron las madres nativas latinoamericanas, a quienes se las concibió por mucho tiempo “como una mujer fácil que se entrega al conquistador” (Pages, 2013, p. 93). La mujer indígena entonces se convierte en una suerte de tentación para el hombre europeo blanco que llega al continente, culpable ella de mezclar razas y de vender a sus hijos a la patria europea.

Fruto de esta unión, el mestizo ingresó a la historia latinoamericana. Algunas mujeres mestizas gozaron de una condición privilegiada y algunos varones fueron reconocidos por sus padres.

Pero la gran mayoría de los mestizos llevaron una existencia azarosa, muchas veces marcada por la pobreza y la marginación. En distintas trayectorias siguieron a sus madres hacia las ciudades, donde vivieron al amparo de alguna familia noble, o se radicaron en alguno de los nuevos barrios, destinados para los indígenas. Pero también otros continuaron en la comunidad, criados en las tradiciones de vida y cultura, resistiendo la exigencia de tributos y trabajo con que se los agobiaba (Rodríguez Giménez, 2008, p. 287).

Ser mestizo, como afirma Pages, consistió en tener un origen mixto, en vivir entre dos mundos, sin acabar de pertenecer a ninguno.

A partir de la Independencia argentina, “las nuevas repúblicas latinoamericanas y sus clases dominantes intentaron con mucho esfuerzo no solo construir un Estado nacional y una economía viable, sino también un sentido de identidad nacional” (Larraín, 1994, p. 60). Esta identidad nacional se construiría a partir de la exclusión de



elementos indígenas, tales como el idioma, la religión y el arte, primando por supuesto como identitario del país todo lo referido a España: el español se adoptaría como lengua nacional y la religión oficial sería el catolicismo, entre otros. Otra vez el purismo de raza se encuentra presente entre las decisiones políticas del país.

Años más tarde, un gran promotor de esta homogenización racial sería Rosas, quien gobernó el país en dos períodos: el primero, entre 1829 y 1832; el segundo, entre 1835 y 1852, siendo figura política de la Argentina durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX.

La más famosa lucha contra los enemigos del gobierno, liderada por Rosas, fue la campaña del Desierto, iniciada en 1833. En ella, se luchó contra los aborígenes enemigos para lograr la expansión territorial de la sociedad blanca, sometiendo a las comunidades indígenas y rescatando a quienes estaban cautivos en sus territorios.

Tras su caída se inauguró la etapa postrosista, liberal y europeizante, que determinó la composición demográfica de Argentina hasta la actualidad con la eliminación de los aborígenes y el fomento de la inmigración europea, hecho que se refleja en la literatura nacional decimonónica (Luesakul, 2012, p. 133).

María Rosa Lojo se encargó de ilustrar este contexto argentino en su novela *Finisterre*. La obra se estructura a partir de la alternancia de dos experiencias: por un lado, la de Rosalind, entre 1832 y 1865; por otro lado, la de Elizabeth Armstrong, entre 1874 y 1875, época en la que recibirá numerosas cartas por parte de Rosalind, develándole la historia de su origen. Ambas mujeres tienen en común el cautiverio: Rosalind, por haberlo vivido durante su viaje a Argentina cuarenta años atrás y Elizabeth, por desconocer su verdadero origen mestizo, oculto por su padre Oliver Armstrong, quien la mantiene encerrada en su hogar, sin saber su verdadera historia e identidad. En este trabajo nos interesa centrar la atención y el análisis en Elizabeth, ya que a través de ella la autora construye la imagen de mujer mestiza del siglo XIX.

### **3. Análisis de *Finisterre***

#### **3.1. Elizabeth Armstrong, una mestiza en Europa**

*Finisterre* es una novela epistolar, compuesta por cartas enviadas por Rosalind a Elizabeth Armstrong con el objetivo de ayudarla a conocer su origen mestizo y la verdadera historia de sus padres. Rosalind compartió cautiverio con el padre de Elizabeth, Oliver Armstrong, en las tolderías de los indios ranqueles, desde el año 1832 hasta 1836. Al compartir esta experiencia, Rosalind conoció a la madre de

Elizabeth y presencié el parto de la niña. Es por ello que se encargará de develarle su historia, desde el principio, desde que sus padres se conocieron, hasta su partida del continente americano.

Al ser uno de los personajes principales de la obra, Elizabeth Armstrong aparece desde el primer capítulo. El libro comienza con la última de las cartas que recibe la joven de 19 años durante varios meses, para luego remontarnos a la primera de ellas, cuando estaba a punto de descubrir que alguien sabía más de ella que lo que sabía de sí misma.

¿Eso era lo que temía entonces, a la vez que lo deseaba más que ninguna otra cosa? ¿El contacto furioso y candente de la verdad? Aunque su vida era relativamente buena —o quizás solo cómoda—, se edificaba sobre un origen clausurado y cubierto de sombras. Cuando intentaba penetrarlas, el silencio y la perceptible molestia de su padre caían sobre sus ansias como un cerrojo, la dejaban inexorablemente del otro lado de la puerta (Lojo, 2014, p. 15).

El silencio de su padre incomoda a Elizabeth, y es por ello por lo que al abrir esa primera carta genera en ella tantos nervios y temor, porque puede que toda su realidad se desmorone.

La información que conoce es escasa: su origen está cubierto de sombras, espacios vacíos, informaciones ocultas. Su padre viajó al Río de la Plata hace muchos años y ahí fue que conoció a Ignacia, su madre, quien falleció al poco tiempo de parir. Luego de mucho insistir, consiguió un daguerrotipo con el rostro moreno, joven y asustado de su madre. Desconocer información sobre su historia, sobre su nacimiento, propicia que Elizabeth no conecte con este daguerrotipo: “Le era tan ajena como podía serlo algún retrato exótico comprado en un bazar de Oriente” (*ibidem*, p.15). Pero de algo estaba segura: sus genes provenían de su madre.

Esta escasa información que posee Elizabeth la adquiere como datos sueltos brindados por su padre, luego de su insistencia, o a través de conjeturas realizadas por ella misma a raíz de lo que sabe o visualiza en el daguerrotipo. En algunas ocasiones, en los rincones más recónditos de su memoria, recuerda una lengua que no era ni español ni inglés, o visualiza una trenza roja que relaciona con su madre, pero ante la pregunta, su padre ignora su curiosidad y la priva de respuestas.

Entonces, quien llenará de incertidumbre su pasado será Oliver Armstrong, su propio padre. Luego de un par de cartas recibidas de Rosalind, en donde esta comienza a

develarle su historia, Elizabeth mantiene una conversación con su padre, en donde se atreve a cuestionarlo respecto a la decisión de privarla de su historia:

-Sin duda este era tu mundo, papá. Pero no el mío

-Qué cosas tienes, Elizabeth. ¿Cómo no iba a ser también el tuyo? ¿Y con qué autoridad o derecho podrías decidir entonces sobre tu propia persona? Las niñas pertenecen a sus padres, por supuesto (*ibidem*, p. 39).

Dirá Pages que “Ser mestizo significa tener un origen mixto, es decir, estar situado entre dos lealtades y dos pertenencias” (2013, p. 362). Sin embargo, al mirarse al espejo, con la poca información que conoce de sí misma, Elizabeth siente no pertenecer a ninguno de esos dos mundos:

Se despojó de la bata de mañana, de la camisa de seda y hasta de las medias. Se soltó el pelo y levantó los brazos. En la puerta espejo del gran ropero la piel era dos o tres tonos más morena que las habituales pieles inglesas, y en la cabeza, el pubis y las axilas, un brillo obstinadamente negro resistía, compacto, contra la luz de Londres. Apoyó las manos sobre el reflejo, casi hasta lastimarse, como si esa puerta cerrada pudiera ceder y abrirle una brecha hacia otro lado del espacio y el tiempo, como si buscara, adentro o detrás de esas aguas refractarias y frías, el paisaje que en verdad correspondía a su piel, o acaso el cuerpo de su madre, anulado o neutralizado por el dictamen caprichoso de dos ojos azules (Lojo, 2014, p. 40).

Por un lado, un cuerpo que no responde a los estándares ingleses; por otro, una cultura inglesa impuesta por su padre, ocultando por completo esa otra cultura que también le pertenece. Elizabeth se debate entre sus dos orígenes, porque no se siente identificada con ninguno de ellos: no es ni aborígen ni inglesa. Adquieren gran relevancia, entonces, en este proceso de autoconocimiento, numerosos personajes allegados a ella, que la acompañaran en esta aceptación de su doble pertenencia, de su mestizaje.

### **3.2. Reconstrucción del pasado: Elizabeth conoce su origen**

Cuando la correspondencia con Rosalind comienza, podemos leer la siguiente aclaración:

Es muy difícil, imposible, diría, que hayas oído hablar de mí. Y creo saber bastante de Oliver Armstrong como para suponer que no sólo ha borrado mi nombre de tu

vida, sino tu propia historia, la historia de tu madre y la de la tierra donde has nacido. Yo puedo restituírtela, puedo reescribirtela para ti (Lojo, 2014, p. 17).

Esta mujer narrará el momento en que conoció al padre de la niña, el arrogante Oliver Armstrong, entre las luchas de unitarios y federales, entre indios y criollos por las fronteras y durante el último año del primer gobierno de Rosas; momento en el cual comenzaría el cautiverio de ambos en manos de los indios ranqueles: “Había voces degolladas, cuerpos derribados y cortados a hachazos como precarias vigas de madera” (p. 53).

Ante esta nueva situación, ambos debieron adaptarse; y progresivamente estrecharon lazos, llegando a mantener una relación amorosa. Sin embargo, los movimientos políticos de Rosas los separaron:

Así, durante la Campaña del Desierto de Rosas -por la que toda la población ranquel tiene que escapar en diferentes direcciones-, Armstrong aprovecha para fugarse solo con los caballos robados del cacique Pichún y logra volver a Inglaterra, dejando a Rosalind abandonada a su suerte (Luesakul, 2012, p. 246).

Una vez atravesadas las matanzas de la Campaña del Desierto, luego de un crudo invierno y de una grave enfermedad contraída por Rosalind, la población ranquel se reencuentra, pero entre ellos no está Oliver: había decidido seguir sus negocios en Inglaterra.

Luego de la caída de Rosas, en 1852, Oliver volverá a la Pampa para hacer negocios con el cacique, quien lo conectará con Calfucurá, su objetivo principal. Así, se casará con la sobrina del cacique, la joven Garza Que Vuela Sola, también conocida como Ignacia. “Traje con ella al mundo a una niña morena, aunque de piel más clara que la de su madre, con los ojos azules. Su padre (...) la anotaría después con otro nombre y apellido, pero entre sus parientes maternos la llamaron siempre Aluminé, La Resplandeciente” (Lojo, 2014, p. 193).

La pequeña Elizabeth Armstrong había nacido; pero, debido a la pronta muerte de su madre, Rosalind se hace cargo de ella durante dos años, ya que Oliver debía finalizar sus negocios. La niña creció, entonces, entre ranqueles, junto a otro niño, hijo de una criolla y de un inglés, a quien luego Elizabeth conocería como Frederick Barrymore. Una vez finalizados los negocios, Oliver vuelve por su hija para encaminarse junto a ella a Europa. Una importante conversación sucede entre él y Rosalind:

- (...) Si la pobre Ignacia hubiese vivido habría tenido la oportunidad de educarse y refirrnarse como una señora europea.

- ¿Cree que con eso hubiese sido feliz? ¿Cree que será más feliz su hija si la arranca del lugar donde ha nacido? ¿Cree que en Inglaterra dejarán de recordarle que es una mestiza, hija de una india? ¿Cree que ella misma no lo recordará?

- En mi país será sólo mi hija, y tendrá dinero. Con eso basta. No existirán ni usted, ni este lugar, y nadie, nadie, tendrá por qué decírselo para hacerla desdichada (Lojo, 2014, p. 198).

En ese momento, Oliver Armstrong había decidido ocultarle su verdadera historia a su hija. “Y, como, según él, “las niñas pertenecen a sus padres”, allí asume la autoridad paternal para “aculturar” a su hija: borra su origen “bárbaro” y la educa según la tradición “civilizada”, como una señorita inglesa de buena familia” (Luesakul, 2012, pp. 246-247).

La correspondencia con Rosalind suscitó en Elizabeth un reencuentro consigo misma, la exploración de su cuerpo, la aceptación de sus orígenes mestizos. Una vez conocida su verdadera historia,

Abrió un alhajero y buscó el relicario. La cara de Ignacia o de *Garza Que Vuela Sola*, aún más joven que la suya ahora, seguía allí. Limpió con un pañuelito la tapa del vidrio que cubría el daguerrotipo y besó la imagen. Si, su madre estaba asustada. ¿De la muerte que la esperaba en la ciudad? ¿De la máquina que estaba llamando su alma hacia zonas desconocidas? ¿Del vestido que le habían puesto, de los zapatos que seguramente le apretarían los pies, del marido que aspiraba a transformarla en otra, y expurgarla de su pasado y que naciera de nuevo por los poderes absolutorios de esa ropa y de esos zapatos en una casa con muebles, donde tendría que olvidar, a conciencia, quién había sido en una vida anterior? (Lojo, 2014, p. 200).

“El intercambio epistolar de Rosalind y de Elizabeth ejerce sobre esta un efecto liberador similar al escape de un cautiverio (...)” (Bari, 2019, p. 92). Entonces, gracias a Rosalind, Elizabeth comienza a identificarse con su madre y su lado aborigen. Puede imaginarse lo que ella hubiese sentido si su padre la traía consigo, porque justamente esa vida fue la que ella vivió: no fue cautiva de los ranqueles, pero si vivió el cautiverio impuesto por su padre y el sometimiento a una cultura con la cual no se identifica.

### 3.3. Acompañando el descubrimiento

Como se ha mencionado anteriormente, numerosos personajes acompañarán el periplo de descubrimiento personal que realiza Elizabeth.

En primer lugar, la tía Audrey, hermana de Oliver Armstrong, funcionaría para Elizabeth como la figura femenina con quien intentó ocultar ese vacío maternal que le dejó la muerte de su madre y el desconocimiento de información sobre ella. “Sin la tía Audrey, pensaba Elizabeth, su infancia hubiera sido, sin duda, un tanto peor” (Lojo, 2014, p. 25). Representará, entonces, en la vida de Elizabeth la frescura, el exotismo, la alegría, la provocación. Una mujer abocada a las artes que se enfrenta constantemente a las exigencias de Oliver:

- No he sido yo quien la ha dejado afuera. Hace mucho tiempo que la pusiste al margen de todo. Al margen de tu propia hija, para empezar. No sólo se ha criado sin madre, sino sin recuerdos de que alguna vez la haya tenido. A mí me ha tocado hacer lo imposible para que no sintiera esa falta (Lojo, 2014, p. 63).

A pesar de estar en desacuerdo con el silenciamiento del pasado de la niña, Audrey decide respetarlo y callar. Decisión que más adelante será cuestionada por Elizabeth, cuando finalmente descubra su origen a través de las cartas de Rosalind.

Gracias a la tía Audrey, Elizabeth conocerá a Oscar Wilde, un extraño hombre irlandés que llamará su atención en una cena organizada por la tía; y con quien mantendrá en ese momento una conversación interesante sobre su origen:

- Qué bien, señor Wilde. Yo soy solo Elizabeth Armstrong, y supongo que nunca alcanzaré la gloria de las letras. Apenas aspiro a encontrar algo así como un lugar en este mundo, y a hacer algo útil.

- Pero eso es muchísimo más difícil que volverse famoso, querida Elizabeth. Me parece admirable. No menos admirable que el tono de su cutis y su hermosa cabellera. Debiera dejarla completamente suelta. ¿Tiene sangre italiana? ¿Meridional?

- Creo que no. Mi madre era de la Argentina, una antigua colonia de la Corona española. Supongo que el color viene de ahí.

- No está mal el toque español. Pero mejor diga que sus ancestros son de Italia. Quedará más a la moda.

- No soy artista. Prefiero la verdad (Lojo, 2014, p. 43).

Elizabeth está buscando su lugar en el mundo. Ella misma lo afirma. Desea saber la verdad sobre su pasado, sobre su madre, sobre su origen. Y Oscar Wilde acompañará todo este proceso, mientras ella recibe las cartas de Rosalind que revelarán definitivamente su origen.

Luego de dicha reunión, en donde Elizabeth conoce, entre otros, a Oscar Wilde, su padre decide presentarle a Frederick Barrymore, un joven de 28 años, proveniente de una familia de comerciantes, conocedor de mundo gracias a su trabajo.

Cada jueves, Frederick asistirá a la casa de Elizabeth. Numerosas conversaciones se llevarán a cabo en estas pequeñas reuniones. Progresivamente, la niña encontrará en él otro posible ayudante para el descubrimiento de sus orígenes: será el encargado de conectarla con Manuela Rosas, la Niña, quien le contará historias sobre la Pampa y resolverá algunas dudas, corroborando la información brindada por Rosalind en sus cartas.

A partir de estos encuentros, Frederick Barrymore se interesará mucho por la historia de Elizabeth, situación que generará en ella mucha desconfianza y curiosidad: “¿Qué sabía realmente Frederick Barrymore del Río de la Plata?” (Lojo, 2014, p. 167). La curiosidad aumenta cuando el joven le regala para Navidad una cinta de lana negra, con cascabeles y campanas de plata cosidas. Según él, “es lo que llevan, allá en la pampa, sobre la frente, las mujeres de la tierra, en los días de fiesta” (p.168).

Será a través de Manuela Rosas que Elizabeth descubrirá el verdadero origen de Frederick, tan mestizo como ella. A solas con la Niña, Elizabeth le plantea su objetivo de fugarse hasta las tierras que la vieron nacer, para conocer quién es de verdad, a lo que la mujer responde:

- Pues será usted una india inglesa, y no hay en ello ninguna tragedia, nada que no pueda resolverse. Así se ha hecho América. Mezclando y revolviendo sangres y cuerpos, entrelazando lenguas. No renuncie a nada. Quédese con sus dos herencias, aprenda de los unos y de los otros. Si su padre no quiso ver esto por torpeza y obcecación, véalo usted (2014, p. 207).

Manuela Rosas nació en el mismo país que Elizabeth, por eso la comprende e intenta ayudarla. Dirá Filer que “En la voz de Manuela Rosas, [se] expresa la necesidad de aceptar la diversidad y las mezclas de las que están hechos los pueblos americanos” (2006, p.123). Porque si bien será Rosalind quien le revele su verdadera historia,

Manuela la ayudará a aceptar ese origen mestizo, no como contraparte de su origen inglés, sino como unión de culturas.

#### **4. Conclusiones**

El objetivo de esta ponencia es compartir las conclusiones a las que se arribó durante el análisis realizado de la obra *Finisterre* de María Rosa Lojo, en cuanto al papel de Elizabeth como representación del mestizaje dentro de la obra. En un primer momento, resultó relevante entender qué significó ser mujer mestiza en la segunda mitad del siglo XIX argentino, para luego intentar comprender por qué el silenciamiento del pasado de Elizabeth se produce a partir de una voz masculina, europea y blanca; y por qué el otorgamiento de su verdad reside en la voz femenina de una mujer que se identificó más con el mundo aborigen y decidió seguir en él.

De esta manera, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- A partir de la Independencia argentina, se comienza a construir una identidad nacional excluyendo elementos indígenas. El purismo de raza entonces cobra gran relevancia para la sociedad argentina: gauchos, negros e indígenas serán la barbarie del país, así como también los mestizos, generalmente fruto de la unión entre un europeo y una mujer indígena.
- A partir de 1829, un gran promotor de la homogenización racial será Juan Manuel Rosas, presente en el poder argentino durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX. La Campaña del Desierto, liderada por Rosas, contribuyó al blanqueamiento de la sociedad argentina, logrando la expansión territorial de la sociedad blanca a través del sometimiento de comunidades indígenas. En este contexto se desarrolla la novela *Finisterre* de María Rosa Lojo.
- De esta manera, podemos afirmar que el silenciamiento por parte de Oliver Armstrong de la identidad mestiza de Elizabeth conlleva el simbolismo del purismo de raza de la época. Hay, de manera implícita, en la omisión del estigma de ser mestiza, la eliminación de la barbarie de origen.
- En cambio, la revelación identitaria de Elizabeth se realiza en manos de Rosalind, una mujer europea, que por decisión propia continuó su vida en la comunidad ranquel y la aceptó como constituyente de su vida. La develación de este origen propiciará la desestigmatización del mestizaje como barbarie, aceptando la fusión de razas propia del país de origen de la joven.



- La revelación identitaria de Elizabeth se realiza en manos de Rosalind, que decidió poner en palabras su experiencia de cautiverio a través de correspondencias enviadas a la joven, como manera de plasmar su visión de la Argentina del siglo XIX desde su punto de vista periférico, por ser mujer, extranjera y cautiva. La revelación del pasado de Elizabeth se realiza a través de este personaje porque es Rosalind quien puede brindarle a la joven una mirada “descentrada” de la Argentina de esa época, es decir, dejando de lado la mirada masculina y dicotómica del momento, intentando acercarla a sus orígenes aborígenes.
- En consecuencia, y gracias a la correspondencia con Rosalind, Elizabeth se reencuentra consigo misma, explora su cuerpo y acepta sus orígenes mestizos, negados anteriormente por su padre. Progresivamente se identificará con su historia, acompañada por sus allegados, que la guiarán en el periplo de construcción identitaria en que se sumerge una vez conocido su origen mestizo.

## **Bibliografía**

- Bari, C. (2019). Transculturación en Zonas de Frontera Argentinas: la Narrativa de María Rosa Lojo. En *Gamma* (Universidad del Salvador). Monográfico Número 7. 76- 96. Recuperado de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4680/5985>
- Filer, M. (2006). Finisterre: europeos e indígenas en María Rosa Lojo. En *Hispanamérica* Año 35, No. 105 (Dec., 2006), 119-124
- Larraín, J. (1994). *La identidad latinoamericana. Teoría e historia*. Estudios Públicos.
- Lojo, M. (2010). Traducción y reescritura. A propósito de *Finisterre*. En *El hilo de la fábula*. Revista del Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Año 5, 2006, nº 6: 142-157. Recuperado de [http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2237/1/HF\\_5\\_6\\_pag\\_142\\_156.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2237/1/HF_5_6_pag_142_156.pdf)
- (2014). *Finisterre*. Buenos Aires: DeBolsillo.
- Luesakul, P. (2012). *La visión de “Los otros”: mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca, Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- (2016). Voces excéntricas de la Argentina del siglo XIX en Finisterre de María Rosa Lojo. En *Rilce*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Vol. 32, 1, 182-200.

- Mignolo, W. (2005). *La idea de América latina*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Pages, G. (2013). *Mujeres entre mundos. Discursos, tópicos y realidades de género en América Latina*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.
- Ribeiro, F. (2015). La frontera civilización/barbarie en la novela *Finisterre*, de María Rosa Lojo. En *Gamma*. Anejo 5. Recuperado de <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/4264/5294>
- Rodríguez Giménez, P. (2008). *Sangre y mestizaje en la América hispánica*. Anuario colombiano de historia social y de la cultura, 279-310.
- Spang, K. (2000). *La novela epistolar. Un intento de definición genérica*. En *Rilce*, Revista de filología hispánica, Vol.16.3, 639-656.
- Szurmuk, M., & Mckee, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, editores.

# Guerra y justicia en la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán: motivaciones y justificaciones bélicas desde bandos indígenas

Valentín Héctor Vergara

Universidad de Buenos Aires (FFyL – UBA)

[valentinhvergara@gmail.com](mailto:valentinhvergara@gmail.com)

Palabras clave: Ruy Díaz de Guzmán, literatura latinoamericana, guerras justas

Key words: Ruy Díaz de Guzmán, latinoamerican literatura, just wars

## Resumen

A partir de la obra de Ruy Díaz de Guzmán, *Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata* (1612), este trabajo busca analizar la relación entre las motivaciones que el narrador expone acerca de las acciones bélicas emprendidas por los grupos indígenas y la doctrina de las “guerras justas”, base ética que supo brindar un marco de referencia a las Ordenanzas reales de la segunda mitad del siglo XVI. A partir de la lectura de la *Ordenanza de Ovando* (1573), analizaremos las distintas escenas de guerra del texto en donde participen los pueblos aborígenes. Evaluaremos particularmente cuáles son, según Ruy Díaz, sus motivaciones para enfrentarse a los conquistadores europeos y también contra otras parcialidades nativas. A continuación, constataremos si las razones que impulsan sus actos resultan avaladas según la doctrina de las “guerras justas” sostenida por las Ordenanzas. Finalmente, el presente trabajo pretende afirmar que la representación que Ruy Díaz de Guzmán realiza de los pueblos aborígenes busca encuadrar su accionar a partir de la concepción europea de “guerra injusta” y, de esta manera, fundamentar un motivo para someterlos.

## Abstract

Based on the writings of Ruy Díaz de Guzmán, *Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata* (1612), this work seeks to analyze the connection between the motivations that the narrator exposes about the warfare actions undertaken by the indigenous groups and the doctrine of “just wars”, an ethical basis that provided a frame of reference to the royal Ordinances of the second half of the 16th century. Upon the reading of the *Ordenanzas de Ovando* (1573), we will analyze the different war scenes in the text in which the originary people take part. We will particularly evaluate which are, according to Ruy Díaz, their motivations to confront the European conquerors and also other native factions. Next, we will verify if the reasons that drive their actions are justified according to the doctrine of “just wars” sustained by the Ordinances. Finally, the present work tries to ratify that the representation that Ruy Díaz de Guzmán makes of the aboriginal peoples seeks to make their actions meet the European conception of “unjust war” and, in this way, have a reason to subdue them.

## Introducción

Tras la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, el papa Alejandro VI emitió la bula *Inter Cetera* en 1493, otorgada a favor de los reyes católicos Fernando e Isabel, en la cual se les concedía “el título de legitimidad por derecho absoluto y perpetuo sobre las recién descubiertas tierras” (Subirats, 1994, p. 69). Esta disposición

eclesiástica abrió nuevas discusiones que se extendieron a lo largo del siglo XVI<sup>1</sup>: ¿es lícito poblar el suelo americano y tomar como vasallos a los indígenas? ¿El papa tiene potestad para decidir acerca del mundo terrenal y sobre los nuevos territorios? ¿Merecen los indígenas el mismo trato y cuentan con los mismos derechos que el resto de los vasallos del rey?

A principios del siglo XVI, la lógica de dominación europea, basada en el sometimiento de los pueblos aborígenes, encontró fundadas reacciones en su contra y los primeros reclamos por el atropello sobre los pueblos indígenas empezaron a oírse. El sermón expuesto en 1511 frente a Diego Colón en La Española por Antón Montesinos, fraile dominico que había llegado a territorio americano en 1510, marcó el principio del debate acerca del trato justo a los indígenas. Como indica Lewis Hanke, Montesinos fue quien primero lanzó una “protesta pública, deliberada y de importancia, contra el trato dado corrientemente a los indios por sus compatriotas” (1949, p. 31). El fraile dominico expuso frente a los conquistadores los atropellos que su arribo había generado. Montesinos les preguntaba: “¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas dellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido? (Hanke, 1949, p. 31). Las críticas de Montesinos ante el rey derivaron en la primera legislación de España sobre las tierras trasatlánticas: las leyes de Burgos, promulgadas en 1512. Como afirma Hanke, “estas leyes proporcionaban la declaración más completa que poseemos de la concepción de la corona sobre la relación ideal entre los indios y sus señores españoles, y de las grandes responsabilidades de los encomenderos” (Hanke, 1949, p. 35).

Otro hito de importancia para la generación de un marco jurídico justo para la legislación de Indias fueron las intervenciones de Francisco de Vitoria, fraile dominico y catedrático de la Universidad de Salamanca. Aunque Vitoria nunca pisó las orillas del Nuevo Mundo, su posicionamiento acerca de la legitimidad de los pueblos americanos de decidir acerca de su gobierno y sobre sus dominios fue determinante

---

<sup>1</sup> Como señala Subirats, la bula *Inter Cetera* “no sólo les otorgaba una potestad temporal sobre los territorios en los que había desembarcado Colón, sino también definía las categorías teológicas programáticas e interdependientes de una compleja empresa que comprendía descubrimientos y ocupación territorial de un continente entero, el despojo y el avasallamiento de sus habitantes y el aprovechamiento de los recursos naturales, al tiempo que la propaganda de la fe y la acción civilizadora a la par que la vigilancia doctrinal” (1994, p. 70).

para las discusiones futuras. Así, en sus disertaciones *De Indis* y *De Jure Belli*, ambas de 1539, rechazó “los reclamos del papa y del emperador a una jurisdicción universal sobre la base de que su dominio no se extendía a toda Europa, mucho menos fuera de sus confines” (Bellamy, 2009, p. 93). A su vez, Vitoria prosiguió “con un cuestionamiento del ‘derecho de descubrimiento’ como título legítimo y del supuesto derecho a convertir por la fuerza a los no creyentes” (p. 93). De esta manera, Vitoria descarta como una causa de guerra justa el hecho de que los indios americanos no quieran ser bautizados, así como tampoco sería legítimo someterlos por desconocerles el derecho que poseían sobre sus dominios.

El episodio más destacado acerca de las discusiones sobre la legitimidad de las formas de conquista se llevó a cabo en Valladolid, entre 1550 y 1551. Allí se desarrolló el célebre debate entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de Las Casas, en el que se disertó sobre si era justo o injusto el método de llevar adelante la colonización americana. Por su parte, Sepúlveda, historiador y eclesiástico español, inspirado en las ideas aristotélicas y tomistas, declaraba que era justo llevar adelante la guerra contra los indios por cuatro razones:

1. Por la gravedad de los pecados que los indios habían cometido, en especial sus idolatrías y sus pecados contra la naturaleza.
2. A causa de la rudeza de su naturaleza, que les obligaba a servir a personas que tuvieran una naturaleza más refinada, tales como los españoles.
3. A fin de difundir la fe, cosa que se haría con más facilidad mediante previa sumisión de los naturales.
4. Para proteger a los débiles entre los mismos indígenas. (Hanke, 1949, p. 327)

Las Casas, en cambio, quien había vivenciado el trato de los conquistadores hacia los indígenas, negaba los motivos de Sepúlveda. Como indica Weinberg, “Las Casas impugnaba la teoría de la servidumbre fundada en razones de origen aristotélico y tomista; afirmaba [...] la esencial racionalidad de todos los hombres [y] sostenía la capacidad y habilidad de los nativos del Nuevo Mundo” (Weinberg, 1966, p. 11).

Si bien los jueces del debate no dieron un veredicto oficial, es probable, como señala Lewis Hanke, que las ideas de Las Casas hayan influenciado en ordenanzas dispuestas por el rey en los años subsiguientes (Hanke, 1949, p. 355). Por lo tanto, puede afirmarse que, desde el sermón de Montesinos, los posicionamientos que reconocían el derecho de los indios americanos fueron esenciales para la

formalización de las Ordenanzas de Ovando, promulgadas en 1573. Por lo tanto, vale decir que las discusiones acerca de la validez de las formas de conquista repercutieron en el desarrollo de estas.

A su vez, durante el primer siglo de permanencia europea en América, hubo un cambio progresivo en lo que Eduardo Subirats (1994) denominó como *lógica de dominación*: en un principio, fue la apertura a la guerra total y criminal de los primeros conquistadores; luego, la burocratización del proceso de colonización guiada por la crítica reformista a las condiciones de explotación indígena; para finalmente ejecutar un sistema en donde quedara prohibida la palabra *conquista*, y se reemplazara por el término *pacificación*. En esta última etapa, consolidada por las Ordenanzas que Felipe II dispuso en 1573, la retórica de la colonización se vuelca a buscar el convencimiento —y no la obligación— de los pueblos americanos para establecer alianzas, y que sean ellos mismos quienes adopten el cristianismo y se reconozcan como vasallos de la corona española. Como se expone en la *Historia del derecho indiano* (1992), las Ordenanzas de Felipe II recomendaban:

la libertad de la conversión, estableciéndose un procedimiento de penetración y asentamiento basado en el respeto a tal libertad de los naturales, y reduciendo la guerra a la defensa de los españoles y de sus poblados en caso de necesidad. Expresamente establece el capítulo 29 de las Ordenanzas de 1573 que «Los descubrimientos no se den con título y nombre de conquistas, pues haviendose de hacer con tanta paz y caridad como deseamos, no queremos que el nombre dé ocassion ni color para que se pueda hazer fuerza ni agravio a los indios». Y a convertir en realidad estos principios tienden las Ordenanzas, muy detallistas en sus disposiciones sobre el modo de pacificar los territorios y atraer a los indígenas para que vivan en paz y acepten la fe y la soberanía castellana; normativa ésta que se perseverará en adelante y será inspiradora de la contenida en la Recopilación (De la Hera, 1992, 152).

Por lo tanto, estas nuevas disposiciones buscaron, de alguna manera, reducir las agresiones entre nativos y españoles, pues entendían que la persuasión era el único camino para lograr la sumisión y el vasallaje indiano. Sin embargo, esta nueva visión acerca de la conquista tenía como principio constitutivo el vaciamiento de las características culturales indígenas y una concepción apriorística de su falta de racionalidad. Como afirma Subirats, “pacificación significaba virtualmente poner un orden allí donde reinaba el caos originario, la nada. Lo que significaba reconocer a los

habitantes de América como un sujeto carente de civilización” (1994, p. 75). Siguiendo este planteo, los españoles se autodefinieron como una pieza indispensable para ordenar y gobernar a los pueblos americanos, pues ellos podrían poner en armonía, gracias a su raciocinio, a estos territorios.

Nuestra hipótesis general de trabajo sostiene que esta derivación continua del pensamiento español sobre cómo emprender la conquista puede rastrearse en los documentos y crónicas de los distintos periodos en que se llevó a cabo la colonización americana; así como estos, a su vez, fueron fundamentales para cimentar la normativa de la corona en nuestras tierras, estableciéndose una relación dialéctica entre estas modalidades discursivas. En este caso, analizaremos la obra del escritor asunceño Ruy Díaz de Guzmán, primer mestizo reconocido como autor de la zona del Río de la Plata. Particularmente, examinaremos su texto más renombrado, *La Argentina: Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata* (1612). En el presente trabajo, sostenemos que el autor exhibe el proceso de conquista del territorio rioplatense durante el siglo XVI supeditando su narración a las disposiciones establecidas en las Ordenanzas que Felipe II promulgó en el Bosque de Segovia en 1573. Creemos que la materia del texto de Ruy Díaz de Guzmán se encuentra subordinada a estas directrices, por lo que proponemos que la normativa de orden político también puede entenderse como normativa literaria. De esta forma, estas recomendaciones acerca de cómo poblar un territorio y tratar con los indígenas servirá de molde para presentar a los distintos protagonistas y, con ello, ajustar las representaciones de sus acciones según las regulaciones civiles de la época.

Nos interesa particularmente en esta oportunidad enfocarnos en las características de los pueblos indígenas en esta obra y su relación con las Ordenanzas de 1573. Siguiendo el planteo de Subirats sobre la falta de racionalidad con que se representan a los nativos americanos en estas disposiciones, focalizaremos nuestra atención en cuáles son los motivos esgrimidos, desde la voz del texto, por los distintos actores indígenas para llevar adelante acciones bélicas; y, de esa manera, demostrar que sus representaciones proyectan su falta de raciocinio, asumiendo el texto, de forma implícita, la ventaja de la presencia hispánica para mantener pacificado el territorio, tanto entre los diversos grupos nativos como también en su relación con los colonos europeos.

### **Ruy Díaz de Guzmán**

*La Argentina* de Ruy Díaz relata los hechos acaecidos en el Río de la Plata desde la llegada de los primeros españoles hasta la fundación de Santa Fe por Juan de Garay en 1573. La obra pretende recuperar las hazañas de los primeros colonos del Río de la Plata, muchas de ellas ya olvidadas, según el autor. En su escrito, se destacan como referentes de este proceso Domingo Martínez de Irala, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Alonso Riquelme de Guzmán –abuelo materno, tío abuelo paterno y padre del autor respectivamente–. Si bien es innegable la importancia de estos conquistadores en los acontecimientos sucedidos en el territorio rioplatense, ha llamado la atención de la crítica el desapego del autor a su herencia guaraní. Su abuelo, Domingo Martínez de Irala, junto con su concubina Leonor, habían concebido a Úrsula Martínez de Irala, la mujer mestiza que sería madre de Ruy Díaz. En el relato del cronista, no existe, sin embargo, una validación de su abolengo indígena. De hecho, como señala Loreley El Jaber, Ruy Díaz narra “desde el punto de vista del conquistador, y no desde el cuerpo mancillado de la india” (1999, 1284). Por su parte, Silvia Tieffemberg comenta que la obra de Ruy Díaz es la “legitimación de un abolengo al que se siente con derecho de pertenencia, y de borramiento de un origen estigmatizado y estigmatizador” (2012, p. 8).

Esta estrategia discursiva de Ruy Díaz es coherente en relación con los fundamentos que sustenta la lógica de conquista española: el encubrimiento del pensamiento nativo. En este sentido, sostenemos que las representaciones indígenas que aparecen en su obra condicen con las directrices que, desde la península española, se dictaron para accionar sobre el suelo americano. En este caso, analizaremos de qué manera Ruy Díaz oculta las motivaciones de guerra indígena y expone, en cambio, preconcepciones de estas.

### **Las justificaciones de la guerra indígena**

Desde las primeras descripciones de poblaciones indígenas que Ruy Díaz desarrolla en su texto, quedan expuestas las guerras ordinarias que entablan estos continuamente entre sí, como, por ejemplo, los enfrentamientos entre arachanes, charrúas y guayanas en la región de Río Grande. También señala diferentes parcialidades nativas que combaten contra poblados españoles, como son los ataques de indios guaycurúes a la ciudad de Asunción o de los indígenas ubicados al norte de Buenos Aires, “enemigos mortales de los españoles [que] todas las veces que pueden ejecutar sus traiciones no lo dejan de hacer” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 81), o también



de los indios ubicados en el paraje del río Aguapey, “todos muy rebeldes y pertinaces” (p. 365). Estas escenas resultan útiles para ejemplificar diversos casos análogos a lo largo del texto. En su desarrollo, no se especifica cuál sería la motivación indígena para llevar adelante acciones de guerra.

Al referirse al encuentro que el portugués Alejo García tuvo con los indios chiriguanas en las cercanías de Santa Cruz, Ruy Díaz señala por primera vez una característica que consideramos ilustrativa para comprender el desarrollo de las relaciones de los indios a lo largo de toda la obra. El autor afirma que los chiriguanas tienen “una mala inclinación, que es en ellos natural de hacer mal sin tener estabilidad en el bien ni amistad, dejados llevar por la codicia por robarles lo que tenían como gente, sin fe ni lealtad” (p. 96). Por lo tanto, Ruy Díaz sostiene que la inestabilidad de los chiriguanas en sus relaciones políticas resulta un componente inherente a su forma de ser.

Si bien los chiriguanas son representados como el depositario de las peores inhumanidades, el resto de los grupos indígenas participan también, en menor medida, de una inestabilidad en su comportamiento que hace impredecibles sus relaciones: la traición de los aliados nativos siempre es una variable de riesgo, pues tampoco resultan medidos y razonables en sus formas. Así, por ejemplo, tras derrotar a los indios de la provincia de Ipané, los indígenas aliados de los españoles entraron al pueblo “saqueando y matando a cuantos topaban, mujeres y niños, con tanta saña que parecía exceso de fieras más que venganza de hombres de razón” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 206). Por lo tanto, puede verse que la desmesura y la falta de raciocinio también es una característica de los aliados nativos.

Esta apreciación acerca de la inestabilidad como característica propia del indígena se reitera en más de una oportunidad. Ruy Díaz afirma que los indios payaguas y guayarapos son “los más traidores e inconstantes” (2012, p. 153) de la región del paraje de La Candelaria. También así se refiere a los nativos comarcanos de Asunción, definidos como “gente inconstante y de poca lealtad” (2012, p. 182), o a los guaraníes de Itatín, alboratados por su “continua malicia” (2012, p. 390). Podría colegirse que, según el autor, los indios tienen una falencia natural para poder vivir en paz. Se hace necesaria, por lo tanto, la intervención de los españoles para pacificar esta tierra.

El reverso de la caracterización indígena es representado por Domingo Martínez de Irala, líder español elegido por voto popular, y también abuelo del autor. Él representa, en el texto, al legislador ideal, pues cumple rigurosamente con los requisitos de las Ordenanzas del momento. Irala lleva a cabo la conquista de la manera indicada desde

la retórica hispánica: a través del uso correcto de la justicia, recibe el respeto de los indios; pacifica el territorio a su cargo y logra el libre consentimiento indígena para adoptar el Evangelio y ser vasallos del rey. Así, por ejemplo, Irala logra pacificar la región del Guairá, donde “trajo a sujeción y dominio aquella gente, y después de algunos tratos de paz, prometieron no hacer más guerra a los indios guaraníes de aquel gobierno ni entrarles por sus tierras como hasta entonces lo habían hecho” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 288). Irala logra consensos, pacifica la tierra y es el responsable, según Ruy Díaz, de la prosperidad de la Asunción de mediados del siglo XVI.

### **Las cuatro causas de guerra indígena en Ruy Díaz de Guzmán**

Si bien no es corriente que el texto explicita las razones de los indígenas para iniciar una batalla, pueden rastrearse al menos cuatro causas posibles. La primera motivación de guerra, justificada a partir de la inestabilidad natural de los indios, es aquella motivada por la codicia. Por ejemplo, al describir a los chiriguano, Ruy Díaz afirma que “es tanta la codicia en que han entrado por interés, que no hay año ninguno que no salga a esta guerra por todos aquellos llanos con gran trabajo y riesgo de las vidas por hacer presa para el efecto de venderlos” (2012, p. 99). También los ataques de los indios agaces tienen como finalidad el robo. El autor afirma que estos se encontraban cerca de Asunción y “molestaban a los vecinos de la ciudad, mataban a sus indios de servicio y robaban su ganado” (2012, p. 354).

Un segundo motivo por el que los indios pueden llegar a oponerse a los españoles es por el desequilibrio de sus pasiones. Este es el famoso caso de la primera cautiva de nuestra literatura nacional, Lucía Miranda. La matanza de colonos que motiva su secuestro se encuentra justificada, desde la perspectiva indígena expresada por Ruy Díaz, por el “desordenado amor” del indio timbú Mangoré, aliado de los conquistadores, quien decide traicionarlos para quedarse con Lucía. En el texto, su hermano Siripó se opone, en principio, al plan de Mangoré, asegurando “no haber recibido del español ningún agravio, antes todo buen tratamiento y amistad, [y] no hallaba causa de tomar las armas” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 109). Como puede verse, Siripó no encuentra un motivo justo para hacer la guerra, pero resulta finalmente persuadido por su hermano y se une al ataque contra los españoles.

Si bien se explicita que la verdadera motivación es el rapto de Lucía Miranda, es interesante dar cuenta de cuáles fueron las razones que expresa Mangoré para justificar su traición. Él le asegura a su hermano que “no les convenía dar la obediencia

al español tan de repente porque [...] quedarían sujetos a perpetua servidumbre” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 108). Finalmente, el ataque se lleva adelante, lo que significó una masacre para los conquistadores. El motivo de perpetua servidumbre, en el texto, queda banalizado, pues sabemos, a través del discurso indirecto expuesto por Ruy Díaz, que Mangoré enmascara, con esta excusa, los auténticos motivos del ataque. La aceptación de Siripó para emprender la ofensiva contra los españoles nos habilita a referirnos a un tercer tipo de motivación indígena para combatir a los colonos. La inconstancia de la razón indígena se traduce también en la maleabilidad de sus pensamientos, y, por lo tanto, en cierta facilidad para ser persuadidos. Así, por ejemplo, los indios de Peabeui atacan a los españoles liderados por Nuflo de Chávez, inducidos por un hechicero llamado Cutiguara, quien era considerado un santo por los indígenas. Este había dicho que “los españoles traían consigo pestilencia y mala doctrina” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 324), y que por este motivo “se habían de perder y consumir, y que toda la pretensión de ellos era quitar a los indios sus mujeres e hijas y reconocer aquellas tierras para venirles después a poblar y sujetar” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 324). También el autor cuenta el caso de dos indios mancebos llamados Pablo y Nazarios, hijos de Curupirati, quienes “convocaron a todos los indios de la provincia a que tomasen las armas y se rebelasen en contra de los españoles, diciéndoles contra ellos muchas libertades y menguas” (Díaz de Guzmán, 2012, 357). Los indios fueron convencidos por sus razones y se rebelaron contra los colonos, pregonando “libertad y guerra sangrienta contra los españoles, haciendo algunos asaltos en los pueblos más circunvecinos que no eran de su parecer” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 358). Según el autor, el verdadero motivo de su rebelión fue que habían descubierto flechas envenenadas que podrían utilizar para derrotar a los españoles, y por eso tuvieron el coraje de rebelarse. Según Ruy Díaz, la traición de estos indígenas cercanos a Asunción no fue inesperada, pues para estos es corriente “tomar las armas todas las veces que vean la ocasión” (2012, p. 358). Por último, los indios del río Ubay también alegaron haber sido persuadidos por otros caciques para entablar un ataque contra los españoles. Luego de ser derrotados y obligados a pedir perdón por su rebeldía, se justificaron al decir que fueron “movidos de otros caciques poderosos de la provincia” (Díaz de Guzmán, 2012, p. 369). Como puede observarse, también aquí resulta minimizado el argumento sobre el deseo de libertad indígena y la molestia de la presencia de los españoles, pues, en verdad, las verdaderas motivaciones quedan

veladas o son referidas nuevamente a la natural inclinación al mal de los grupos indígenas.

Finalmente, como cuarto motivo de guerra, hallamos el hecho de que los nativos desean continuar con sus prácticas idolátricas. Así es, por ejemplo, el caso de los indios situados al norte del puerto de Los Reyes. El texto narra cómo esta población hacía la guerra a otros indígenas solo para satisfacer el deseo de una enorme serpiente alojada en su pueblo. Según cuenta Ruy Díaz, en esta criatura “entraba el demonio, les hablaba y respondía, la cual sustentaban solo con carne humana de los que en las guerras que unos a otros se hacían, procurando haber siempre cautivos que traer y dar a comer a este monstruo” (2012, p. 213). Finalmente, los españoles matan a la serpiente y terminan así con esta práctica guerrera. Por lo tanto, la adoración a entidades diabólicas –como se comprende desde la perspectiva cristiana– también es una de las razones que lleva a los pueblos indígenas a hacer la guerra. En este caso, la presencia de los españoles y su accionar ante estas presencias demoníacas refuerzan los estereotipos afianzados en la representación de un dios cristiano pacífico, cuyos súbditos pretenden llevar la paz a los territorios donde su palabra aún no ha llegado.

### **Conclusiones**

Por lo expuesto, vemos que, en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán, las representaciones indígenas no se condicen con descripciones de sujetos bestiales y diabólicos, sino, en todo caso, con la exposición de individuos de razón lábil e inconstante. Los nativos están atravesados por una inestabilidad originaria que les pertenece de forma innata. Esta inclinación natural deriva en ataques contra otras poblaciones y traiciones a sus aliados. Pudimos constatar que las pocas veces que Ruy Díaz explicita los motivos indígenas, estos se deben a razones injustas. Como señalamos, habría cuatro razones para emprender una guerra: la codicia, el deseo sexual, su fácil persuasión y la necesidad de tomar cautivos para satisfacer a una entidad demoníaca. Resulta manifiesto que, según los principios que sostienen las ideas de la guerra justa, ninguno de estos motivos puede comprenderse como una razón válida para emprender un ataque.

Por lo tanto, podría concluirse que, en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán, la guerra que se hace en contra del español no está justificada, pues no responde a agresiones de los colonos, sino que es la consecuencia de la falta de racionalidad para tomar

decisiones y de la imposibilidad de refrenar sus pasiones. A su vez, se asume implícitamente que la presencia de los conquistadores en América resulta indispensable para mantener pacificado el territorio, y asegurar la paz entre nativos y también entre ellos y los colonos. En conclusión, la explicitación de los motivos que lleva a los indígenas a emprender la guerra resulta uno de los tantos dispositivos textuales que encuentra Ruy Díaz para justificar la invasión española y avalar el sometimiento de los pueblos americanos.

### **Bibliografía**

- Bellamy, A. J. (2009). *Guerras justas. De Cicerón a Iraq*. Fondo de Cultura Económica.
- De la Hera, A. (1992). El dominio español en Indias. En I. Sánchez Bella, A. De la Hera y C. Díaz Rementería, *Historia del Derecho Indiano* (pp. 109-164). Mapfre.
- Díaz de Guzmán, R. (1612/2012). *Argentina: historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata*. Silvia Tieffemberg (Ed.). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- El Jaber, L. (1999). La vindicación de la conquista. En M. Brizuela, C. Estofán y G. Gatti (Coords.), *El hispanismo al final del milenio* (Vol. III), (pp. 1281-1291). Asociación Argentina de Hispanistas.
- Hanke, L. (1949). *La lucha por la justicia en la conquista de América*. Sudamericana.
- Subirats, E. (1994). *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Siglo XXI.
- Tieffemberg, S. (2012). Estudio Introductorio. En R. Díaz de Guzmán, *Argentina: historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Weinberg, G. (1966). Prólogo. En B. De las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. EUDEBA.

## **Autobiografía, ejemplaridad y subjetividad romántica en la escritura de Juana Manso: *Las consolaciones* (1856)**

María Gabriela Boldini

Universidad Nacional de Córdoba

[gabriela.boldini@unc.edu.ar](mailto:gabriela.boldini@unc.edu.ar)

Palabras clave: Juana Manso, *Las consolaciones*, pose autoral, autobiografía.

Key words: Juana Manso, *The consolations*, authorial pose, autobiography.

### **Resumen**

Los textos de Juana Manso construyen un perfil autoral que se constituye sobre una tensión entre lo público y lo privado: por un lado, la imagen pública de una escritora desafiante, librepensadora, progresista, que milita por un proyecto de educación pública y popular, y ampliación de derechos para la mujer. Por otro, la configuración de una subjetividad romántica doliente y torturada que se despliega en sus escritos íntimos y autobiográficos, también publicados por decisión de la autora. En este artículo, nos centraremos en el análisis de las poses autorales que Juana Manso despliega en *Las consolaciones*, un ensayo poco estudiado por la crítica, que fue escrito originalmente en portugués y publicado en Río de Janeiro, en 1856. En ese año, Juana Manso regresa nuevamente a Brasil luego de su fracaso periodístico en Buenos Aires con *Álbum de señoritas* y el abandono de su marido. Su objetivo es reinsertarse nuevamente en el campo intelectual brasileño y restituir su “buen nombre”. El ensayo de *Las consolaciones* se escribe en el marco de dicha coyuntura y se encuadra dentro del género literario/filosófico de la “consolatio”, que tiene su origen en la antigüedad clásica. Las consolaciones se caracterizan por ser textos sapienciales, con fuerte contenido moral, religioso y existencial. En esta obra, Juana Manso desarrolla una auto-consolación y una reflexión filosófica/religiosa en torno a los sentimientos y el dolor, para sanar “corazones enfermos”. Construye un perfil autoral modélico que articula dos facetas que recorren su escritura: por un lado, la de la escritora romántica; por otro, la de la escritora pedagoga-filósofa que educa con su historia de vida. De esta manera, intenta relegitimar su posición como escritora pública y enmendar su imagen pública en su segundo exilio al Brasil.

### **Abstract**

The texts of Juana Manso present an authorial profile that articulates the public and the private sphere: on the one hand, the public image of a challenging, free-thinking, progressive writer, who militates for a public and popular education project, and expansion of rights for women. On the other, the configuration of a suffering and tortured romantic writer, that unfolds in her intimate and autobiographical writings, also published by decision of the author. In this article, we will focus on the analysis of the authorial poses that Juana Manso displays in *Las consolaciones*, an essay forgotten by critics, which was originally written in Portuguese and published in Rio de Janeiro in 1856. In that year, Juana Manso returns again to Brazil, after her journalistic failure in Buenos Aires with *Álbum de señoritas* and the abandonment of her husband. Her goal is to reinsert herself back into the brazilian intellectual field and

restore her "good name." The essay *Las consolaciones* was written at that decisive moment in her life and belongs to the literary/philosophical genre of "consolatio", which had its origin in classical antiquity. The consolations are sapiential texts, with strong moral, religious and existential content. In this essay, Juana Manso develops a self-consolation and a philosophical/religious reflection around feelings and pain, to heal "sick hearts". She builds a model authorial profile that articulates two facets that run through her writing: on the one hand, the facet of a romantic writer; on the other, the facet of an educational writer and philosopher, who educates with her life story. In this way, she tries to relegitimize her position as a public writer and amend her public image in her second exile to Brazil.

*¡Es la novela de la vida! ¿Quién no tiene una?*

*Las Consolaciones*

(Manso, 1856, p. 33)

## **I. La romántica Juana**

El domingo dos de mayo de 1875, las lectoras de *La Ondina del Plata* despertaban con una fatal noticia: "Una ley ineludible acaba de cumplirse: la muerte nos ha arrebatado una existencia querida, una obrera del progreso. Juana Manso no existe" (*La Ondina del Plata*, 1875, p. 13)<sup>1</sup>. Con estas palabras, el periódico despedía a la escritora recientemente fallecida que, al igual que otras de renombre (Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla), ya se había constituido en un referente literario para una generación de escritoras novatas que aspiraban a profesionalizarse como tales, en el periodismo femenino porteño de la época.

Como es habitual en este género discursivo, la necrológica construye un perfil biográfico laudatorio e ilustre de la extinta, que, en este caso, enaltece las virtudes cristianas y patrióticas de esta escritora y fija para la posteridad una configuración romántica modélica de su subjetividad, sobre la base de un martirologio. Juana Manso es recordada como una escritora fecunda y sublime; una maestra cariñosa y caritativa, de corazón sensible y alma grande; un apóstol de la enseñanza; una incomprendida obrera del progreso, calumniada por la sociedad patriarcal y el fanatismo clerical de los "malos Ministros de Dios". "Sin valor suficiente" para enrostrar la mentira y las ofensas recibidas, su vida se convirtió en un largo martirio y desconsuelo de lágrimas. Juana ha muerto como una "santa cristiana", con la mano sobre la biblia, y aguarda la recompensa divina en compensación de tantos sinsabores.

---

<sup>1</sup> Cfr. *La Ondina del Plata*. "Juana Manso". Domingo 2 de mayo de 1875. Año I, nº 13.

De la lectura de esta semblanza se desprenden algunos interrogantes: ¿Por qué el Semanario elige retratar y monumentalizar a Juana Manso como una heroína romántica?, ¿Qué incidencia o impacto tiene esta representación sobre las lectoras? ¿Qué estereotipos patriarcales de género se refrendan o tensionan en dicha configuración, asociados particularmente a la “debilidad de la mujer”? ¿En qué medida la propia escritura de Juana Manso gestiona dicho perfil autoral?

Tomando como punto de partida el referido obituario y las preguntas antes mencionadas, analizaremos en este trabajo las complejas relaciones entre el discurso autobiográfico y la subjetividad romántica que se entraman en la escritura de Juana Manso, atendiendo a circunstancias concretas y propósitos determinados. Nos centraremos puntualmente en *Las consolaciones*, un texto en prosa desatendido por la crítica, que Juana Manso publica originalmente en portugués, en 1856. Lo hace durante su segundo exilio, cuando regresa nuevamente a Brasil (su “patria adoptiva”), luego de su fracaso periodístico en Buenos Aires con *Álbum de señoritas* (1854).

Sylvia Molloy (2012) explica que toda pose puede ser interpretada como un gesto político. Exhibir un cuerpo, construir un perfil no supone solamente el acto de “mostrar”. Implica mostrar de una determinada manera para que se vuelva más visible, se reconozca y despierte la atención o la mirada del otro. La pose apela a la vista, al espectáculo; posee un sentido teatral y performativo. En su variada y profusa actividad intelectual, Juana Manso ensaya muchos roles y poses autorales: publicista, pedagoga, escritora romántica y filosófica, actriz, madre y esposa abnegadas, amante, mujer sufriente. Sus diferentes perfiles autorales se articulan sobre una serie de tensiones entre lo público y lo privado: por un lado, construye una imagen pública de mujer desafiante, librepensadora, polemista, protofeminista, que impugna en sus escritos la ideología patriarcal, y milita por un proyecto de educación laica, pública y popular, junto con Sarmiento. Emerge así, la “fea culta”, el “doble distorsionado y caricaturesco del sanjuanino”, el “monstruo andrógino” desaliñado, impresentable, pobre, expuesto permanentemente al ridículo, como advierte Liliana Zucotti (2006). Por otro lado, construye una subjetividad romántica doliente y torturada que se despliega en sus escritos íntimos y/o autobiográficos, pero también se manifiesta en su escritura pública y la ficción literaria. Estas dos representaciones autorales no se presentan de manera disociada o conflictiva a lo largo de su obra. Juana Manso capitaliza sus vivencias y hace de su propia vida una causa política. Lo personal se expande a lo colectivo y desde allí, ejerce la crítica social. Las articulaciones entre



escritura y experiencia funcionan, además, como instancias de legitimación de saber y autoría. Juana Manso no oculta su ilustración bajo la máscara de la “falsa modestia” (por el contrario, la expone abiertamente y por eso escandaliza al mundillo letrado y masculino, que la juzga de pedante, soberbia, vanidosa). Sin embargo, recupera el saber acumulado en el periplo de su propia vida: el exilio, los viajes, la vida de artista, el conflicto matrimonial, la experiencia del abandono. Allí despunta la escritora romántica y egocéntrica, que necesita hablar permanentemente de sí misma, en una escritura autorreferencial que explícita o implícitamente, siempre vuelve sobre su figura. La construcción romántica del martirologio y el sufrimiento como escuela de vida son pivotes que trazan además una representación modélica de su yo autoral. Juana, pedagoga, educa a sus congéneres con la ejemplaridad de su propia vida, configurándose como una mujer heroica y valiente, que ha sabido sobreponerse a las adversidades con esfuerzo y trabajo intelectual, en un marco de extrema vulnerabilidad, marcado por desventajas de género y de clase.

Su escritura tuerce las relaciones patriarcales de poder que rigen el campo intelectual y pone de relieve un emergente problema espinoso para la época: la relación entre escritura y dinero, como explica Graciela Batticuore (2005). Juana se posiciona en el espacio público como una “trabajadora de la palabra” que procura compatibilizar dos representaciones disonantes en torno a la mujer: la tradicional, que la ubica en el ámbito de lo doméstico en sus diferentes roles de madre, esposa y educadora de la futura ciudadanía (“el ángel del hogar”) y la de escritora pública. También reconoce que una genuina emancipación social de la mujer solo podría estar garantizada con la adquisición de saberes y herramientas que le otorguen autonomía y emancipación económica.

## **II. Una Juana Sísifo**

Probablemente, podríamos identificar a Juana Manso como una encarnación moderna del personaje mitológico de Sísifo. Su trayectoria vital y literaria está hecha de sucesivos comienzos y recomienzos, con fracasos que se acumulan y frustraciones; piedras que nunca dejan de rodar desde la cima de la montaña. Para cada etapa que cierra y abre un ciclo nuevo en su vida, hay un texto o un proyecto escritural que nace como un hijo, y que muere también en el olvido y/o la indiferencia.

A finales de 1852, encontramos a Juana Manso en Río de Janeiro, preparando su regreso a Buenos Aires e inmersa en el escándalo de un desengaño amoroso. Para

despedirse y cerrar una etapa dolorosa de su vida, escribe *A mulher do artista*, un folletín que se publica de manera seriada en el periódico “A Imprensa”, entre el 17 de octubre y el 24 de diciembre de 1852. Se trata de una ficción autobiográfica melodramática, articulada sobre un conflicto sentimental, en la que la escritora proyecta sobre la pareja de personajes protagónicos: César y Carolina, sus frustraciones amorosas y fracaso matrimonial. Como anticipa el título, el texto recrea en parte, la vida itinerante de artista signada por la pobreza y el desencanto que Juana Manso había emprendido con su marido Francisco Saá de Noronha durante su estancia en Estados Unidos y Cuba. Con una voz narrativa omnisciente, el texto despliega además una serie de reflexiones en torno a la violencia y las inequidades de género, la tiranía matrimonial y, fundamentalmente, la vulnerabilidad económica y emocional de la mujer frente a la autoridad patriarcal. Estas problemáticas asociadas a la emancipación social de la mujer y el reclamo de instrucción serían desarrolladas más adelante, de manera sostenida, en distintos artículos periodísticos de *Álbum de Senhoritas*.

Más allá de las cuestiones estrictamente autobiográficas que están recreadas en el plano ficcional y el correlato que podríamos establecer entre literatura y vida, cabe preguntarse por qué la escritora apela a la subjetividad romántica para construir su perfil autoral, proyectando en el personaje de Carolina su alter-ego, y constituyéndola como una heroína romántica que enloquece y muere por causa del abandono y el sufrimiento. En la sociedad brasileña de la época, Juana Manso no solo es la esposa del bohemio violinista portugués y la improvisada actriz cómica que ha incursionado en el mundo teatral. También es la propietaria de un periódico femenino -*O Jornal da Senhoras*- y está consolidando una carrera literaria que podría verse afectada a raíz de este suceso de lo íntimo. Con la escritura de este folletín resuelve, en primer lugar, una urgencia económica derivada de la separación y el abandono; pero también procura resguardar su honorabilidad y reputación. En este sentido, entendemos que la victimización romántica y el maniqueísmo melodramático contribuyen a tal fin. Movilizan una serie de sentimientos y pasiones como la compasión, la injusticia y la consumación de un destino trágico adverso y fatal para la mujer. El sema de lo hiperbólico, asociado a la monstruosidad y la vileza masculinas, refuerza aún más dicha victimización. Esta subjetivación romántica también procura neutralizar ciertas estigmatizaciones en torno a la “vida de artista”, configurando modélicamente a la

heroína romántica del relato como una madre amorosa y esposa fiel, víctima del maltrato masculino.

En 1853, Juana ya está instalada en Buenos Aires después de un largo exilio. Retorna expectante, sola, con dos hijas pequeñas para sostener. Allí emprende un nuevo proyecto periodístico femenino: crea el *Álbum de señoritas*, que tenía características similares al *O Jornal de Senhoras*<sup>2</sup>, pero a diferencia de este último, el periódico fue recibido con hostilidad e indiferencia en la sociedad porteña y se sostuvo apenas ocho números por falta de suscriptoras. En el primer número, la publicista aclaraba que dicha publicación tenía como único propósito emancipar a sus compatriotas de las preocupaciones “torpes y añejas” que hasta el momento les habían prohibido hacer uso de su inteligencia y habían enajenado su libertad de conciencia a autoridades arbitrarias, en oposición a la “naturaleza misma de las cosas”<sup>3</sup>. Acaso por el carácter demasiado disruptivo y progresista que Juana Manso imprimió a sus artículos (no solo en sus planteos en torno a la emancipación de la mujer, sino también en sus críticas a la Iglesia Católica), o bien, por su intervención en la agenda política<sup>4</sup> del momento y el despliegue que realizó de sus ideas liberales y laicas en torno a la educación popular, este proyecto periodístico no despertó interés en las lectoras. Además, en la construcción de su perfil autoral, Juana Manso fundó un lugar pedagógico de autoridad que seguramente incomodó a sus lectoras, porque dejaba traslucir cierta vanidad intelectual.

La sensibilidad romántica emerge en estos escritos y se entrama con el discurso del fracaso. En términos metafóricos, el *Álbum* y su propietaria se perfilan como “plantas exóticas” (excepcionales, en el cabal sentido de la palabra) que se marchitan rápidamente porque la tierra donde se quiere hacer germinar es dura como la roca<sup>5</sup>. En el último número de esta publicación<sup>6</sup>, la escritora se despide doliente de su “querido hijo” literario cuya muerte prematura “es para su madre una decepción más en la vida, una gota más de acíbar en el cáliz, una espina más en el alma” (párr. 1). El

---

<sup>2</sup> Semanario femenino que Juana Manso había fundado en Río de Janeiro, en 1852, con buena acogida por parte de las lectoras.

<sup>3</sup> Cfr. *Álbum de Señoritas*. “La Redacción”. Tomo I, Bs. As., Enero 1º de 1854. Núm. 1.

<sup>4</sup> En “Las Misiones”, por ejemplo, Juana Manso cuestiona las políticas genocidas, racistas y bárbaras que está llevando a cabo el emergente estado liberal para resolver el “problema del indio”, con el objetivo de implantar un proyecto de nación que se precia de ser “civilizatorio y progresista”. Cfr. *Álbum de Señoritas*. “Las Misiones”. Tomo I, Bs. As., enero 29 de 1854. Núm. 5

<sup>5</sup> Cfr. *Álbum de Señoritas*. “A nuestras suscriptoras”. Tomo I, Bs. As., enero 29 de 1854. Núm. 5.

<sup>6</sup> Cfr. *Álbum de Señoritas*. “La Redactora”. Tomo I, Bs. As., febrero 17 de 1854. Núm. 8.

Semanario “vivió y murió desconocido como su madre lo fue siempre en la región del Plata” (párr. 2).

La sinceridad romántica, el idealismo y posiblemente, cierta desinteligencia para construir un perfil autoral tolerable y aceptable para su público, precipitan el fracaso: “No fue la voluntad la que me faltó, pero cada uno es lo que es y no lo que debería ser” (párr. 4), señalaba la escritora, quien tácitamente reconocía que no había podido encasillarse o adaptarse a las prescripciones sociales establecidas.

### **III. La consolución para un corazón enfermo**

Este *vía crucis* da lugar a la escritura de *Las Consoluciones*, que –como ya señalamos- Juana Manso publica en su regreso a Río de Janeiro, en 1856. Se trata de un ensayo filosófico y religioso que habilita estratégicamente a la escritora (como un pasaporte intelectual), a recuperar su posición como escritora pública en el campo literario y periodístico brasileño; también, a restituir su honorabilidad y buen nombre, que han sido vulnerados por los sucesos, antes referidos.

La metáfora maternal en relación a los hijos literarios que se aventuran a la vida, dejando el corazón materno lleno de zozobras e inquietudes, se replica también en esta obra. Juana entierra a un hijo en la región del Plata. A este otro, lo ve partir en un peregrinaje iniciático para que conozca el mundo:

Mi pobre libro, te veo partir como a un hijo que sale de la casa paterna para no volver a reaparecer en el hogar de la familia. ¿Qué pensará el mundo de ti? ¿Cómo te acogerá la crítica? ¿Cómo te acogerán los que escupen sin misericordia sobre las obras ajenas? (...) Ve, pues, mi pobre libro, anda sin temer, tú no tienes otra ambición que la de curar enfermos y consolar afligidos. Aun cuando el sarcasmo te acogiera, tú encontrarás quien te reciba con simpatía (...) (De Noronha, 2021, pp. 91-92).

Las incertidumbres y necesidades siguen apremiando. En este caso, la principal preocupación de Juana consiste en negar su vinculación con el mundo teatral y borrar el estigma social que pesa sobre la actuación de las mujeres en el teatro. Lo intentó sin éxito en el folletín que publicó en *A Imprensa*, antes de embarcarse a Buenos Aires. En *Las Consoluciones*, Juana Manso explica que solo la necesidad de subsistencia económica la desplazó transitoriamente del mundo de las letras hacia el ámbito teatral, pero aun así, ratifica su identidad como escritora pública:

¿Qué pensará el mundo de este libro escrito por una actriz? ¿Por una cómica? (...) Yo no pude defender del infortunio la posición de escritora. Era la miseria para mí y para los míos, deserté y fui a pedir el pan de mi familia a un arte que me ofrecía otras garantías. Sin embargo, **todavía soy la misma mujer del 52. La misma que fui siempre** (De Noronha, 2021, pp. 91-93)<sup>7</sup>.

Para este nuevo desafío y proyecto escritural, emergen otras poses autorales. En *Las Consolaciones* sobresale el perfil de la escritora filósofa y pedagoga, pero tampoco se abandona la representación modélica y romántica de la subjetividad. La escritora filósofa y educadora, fortalecida espiritualmente, despliega una pedagogía de las pasiones y puede sanar corazones enfermos y transidos por el dolor.

El texto desarrolla una poética del dolor y la voluntad, e indaga en el tópico romántico del “corazón enfermo”, pero desde una perspectiva racionalizada. De hecho, el título remite a la “consolatio”, un género literario cultivado fundamentalmente en la antigüedad que propone una reflexión filosófica de moral práctica sobre la vida y el dolor<sup>8</sup>. Bajo la premisa del poder curativo del discurso y la necesidad de que el hombre fortalezca o temple su espíritu frente al dolor y las adversidades de la vida, los discursos consoladores procuran aliviar la pena de quien la sufre, sanar almas enfermas y garantizar una tranquilidad espiritual.

Juana de Noronha (curiosamente, así firma su escrito) dedica sus *Consolaciones* a la señora Gabriela da Cunha Vecchy, una actriz portuguesa, amiga de la escritora, que había actuado en *La familia Morel* y *A Esmeralda*; ambos, textos teatrales escritos por Juana Manso que habían sido representados en Río de Janeiro, en 1851. No se mencionan en la obra las circunstancias concretas que han motivado el sufrimiento de la mencionada actriz, pero eso tampoco parece importar demasiado; por el contrario, el nombre de Gabriela se diluye a lo largo del ensayo y el texto se convierte progresivamente en una especie de autoconsolación, con la incorporación de varios segmentos autobiográficos en los que emerge con fuerza la sensibilidad romántica y la conformación de un sujeto enunciador fortalecido, sapiente, redimido a partir del

---

<sup>7</sup> El destacado es nuestro.

<sup>8</sup> Un importante referente de este género fue el filósofo romano estoico Lucio Anneo Séneca, quien escribió tres Consolaciones: *Consolación a Marcia* (37-41 d.C), dirigida a su hermana, para consolarla por la muerte de sus hijos; *Consolación a Helvia* (41-43 d.C), destinada a su madre, para que resista el sufrimiento que le ha provocado el destierro de su hijo: el propio Lucio Séneca y finalmente, la *Consolación a Polibo* (42-43 d.C), para aliviar su pena por la muerte de su hermano.

dolor y el consuelo religioso. Es la voz de una mujer que educa y sana con la autoridad de un saber intelectual y experiencial. Lo autobiográfico está insinuado por la misma enunciativa: “¡Quién sabe si la propia autora de *Las Consolaciones* no buscó un refugio contra los propios dolores, intentando consolar los ajenos!” (De Noronha, 2021, p. 13)<sup>9</sup>.

El texto está encabezado con un epígrafe extraído del libro *La religión natural* del filósofo y político francés Jules Simon, publicado también en 1856. La cita aporta una clave de lectura para la obra y define sus propósitos: “Si yo pudiera reanimar una esperanza, robustecer un coraje que vacila, fortalecer una consciencia perturbada, consolar, pacificar un corazón enfermo, juzgaría que estas humildes páginas no están enteramente perdidas” (p. 5)<sup>10</sup>.

La mención de este libro impone además un sentido religioso a este ensayo. Jules Simon propicia el desarrollo de la libre consciencia y el establecimiento de una religiosidad personal, no dogmática, que habilite un diálogo íntimo entre el individuo y la divinidad. Para tal fin, plantea como premisa que el remedio de todo desconsuelo es el amor a Dios y la fe en su providencia. La vida es una prueba transitoria que permite conquistar la ventura eterna y la inmortalidad del alma, en compensación por el sufrimiento y el dolor.

Para nuestra escritora, este libro resulta una auténtica revelación en diversos aspectos. Por un lado, contribuye a fortalecer sus creencias religiosas liberales, críticas de la ortodoxia católica, y ratificar su ulterior conversión al protestantismo<sup>11</sup>. Por otro, reafirma un proceso personal de conocimiento y purificación espiritual, configurándose como una mujer martirizada, que ha sido fortalecida y agraciada por la providencia divina. De esta manera, construye una pose autoral que, como ya señalamos, articula la sensibilidad romántica con el saber erudito y la experiencia religiosa. Para timonear

---

<sup>9</sup> En otros pasajes del texto, el proceso auto-consolatorio y sanador se plantea de manera más explícita: “Consolación por lo que me han hecho padecer aquellos a quien yo he ofrecido en este mundo las flores de mi alma y lo único que me dieron a cambio fue ingratitud. (...) Ellos consiguieron destrozar mi corazón, pero no pudieron envilecerme. Me desheredaron de una porción de bienes de este mundo, pero no pudieron arrancarme el coraje de conservarme pura y luchar, en el infortunio, contra los dolores morales y los conflictos de la miseria (Cfr. De Noronha, J. 2021:79)

<sup>10</sup> Extracto del libro *La Religión Natural*, del filósofo y político francés Jules Simon, que fue publicado en 1856. Jules Simon fue un ferviente republicano, defensor de la libertad de conciencia y crítico de los dogmas de la Iglesia católica. Bregó por la emancipación social de las mujeres y la obligatoriedad de la instrucción primaria pública y laica.

<sup>11</sup> Juana Manso se convierte al protestantismo en 1865.

un corazón arrebatado por la ola de las pasiones, hay que recurrir a Dios, pero también fortalecer la voluntad mediante el ejercicio de la razón. La subjetivación religiosa y romántica, sumado a la erudición, contribuye a la construcción modélica y/o ejemplar del yo autoral. En este sentido, la figura romántica y religiosa del martirologio resulta muy significativa. De hecho, en el prólogo, la enunciativa advierte:

Voy a escribir estas páginas con los ojos fijos en Dios y la mano sobre la consciencia. (...) Corazones desanimados y enfermos, almas débiles o descreídas, aceptad este libro porque la mano que lo escribe pertenece a un ser que vaciló más de una vez en las tinieblas del escepticismo, se abandonó a la vehemencia insensata de los dolores humanos y solo llegó al conocimiento de la verdad después de una larga y dolorosa prueba, ¡luego de acerba y dura peregrinación!  
(De Noronha, 2021, p. 5).

El martirologio ubica al sujeto en el plano de la excepcionalidad y la superioridad moral. Los mártires poseen una “locura sublime” que los impulsa a realizar acciones heroicas. La escritora robustece de esta manera su figura autoral y coloca en primer plano su historia de vida, como ejemplo a imitar. Esto además se ajusta a las prescripciones pedagógicas propias del género de la “consolatio”: la preceptiva filosófica y el *exempla*. A ello, se suma también una reflexión crítica en torno a la escritura pública y el imperativo ético por parte de los intelectuales (filósofos, moralistas, poetas) de propender a la ilustración del pueblo y oficiar como “médicos de las almas”. En este punto, la escritora se auto-reconoce como un alma elegida e ilustrada que debe saldar una “deuda social” con sus hermanos y educar fundamentalmente con la experiencia, a falta “aparentemente” de suficiente instrucción. Acaso el ejemplo, señala, sea “la más cara de todas las virtudes (...) El más raro de todos los heroísmos, porque se cumple en silencio, en el círculo estrecho de la familia, sin que tenga por atributos, ni el entusiasmo ni la gloria” (p. 30).

Sobresale en el texto la perspectiva de género. La enunciativa confiesa que: “este libro está escrito más para las mujeres que para los hombres” (p, 48). Las representaciones tradicionales de género, que ubican a la mujer en la órbita del sentimiento, suelen ejercer un efecto pernicioso para su salud emocional. Como señala Madame Da Stael<sup>12</sup>, el amor es la novela de la vida de la mujer, mientras que

---

<sup>12</sup> Anne Louise Germaine Necker (1766-1817), conocida comúnmente como Madame da Stael, fue una prolífica escritora y filósofa francesa que se destacó por sus ideas de avanzada en torno a la

para el hombre apenas es un episodio. Por eso, resulta imprescindible ofrecer un libro que permita educar y morigerar las pasiones para evitar que el corazón enferme de dolor y desconsuelo, partiendo de un imperativo ético ineludible: el respeto de la dignidad propia; en otras palabras, el resguardo de la honorabilidad de la mujer, por el que tanto ha luchado Juana Manso en su doloroso calvario. El hombre, con su crueldad y egoísmo, su lascivia desenfrenada, puede corromper a una mujer y hacerla caer en desgracia, sin ningún tipo de sanción o reparación social: “El ladrón de la honra ajena puede andar tranquilo que la sociedad, si tiene un castigo, es solo para la víctima” (p. 61).

#### **IV. Cierre**

Llegado a este punto, volvemos a las preguntas iniciales que formulábamos en relación con el obituario publicado por *La Ondina del Plata*, en 1875. La escritora gestiona a lo largo de su obra un perfil autoral modélico que se constituye fundamentalmente sobre una matriz romántica. De todas maneras, dicha configuración no apunta a refrendar un estereotipo patriarcal de género que ubicaría a la mujer en el ámbito de la debilidad; lo que se destaca, por el contrario, es la fortaleza espiritual y la “prepotencia de trabajo”<sup>13</sup> que caracterizan la escritura de Juana Manso.

El redactor de *La Ondina del Plata*, Luis Telmo Pintos, señalaba en la necrológica que la “falta de valor” de esta escritora para enrostrar las calumnias y ofensas recibidas había convertido su vida en un largo martirio. A esta altura, convendría preguntarse si realmente Juana Manso careció de valor y voluntad para sortear las adversidades que nublaron su existencia. La gestión de diferentes poses autorales estaría indicando lo contrario.

Juana Manso construye una novela romántica de su propia vida; politiza lo íntimo, resiste, e incluso manipula dicha subjetivación romántica para burlar la autoridad de los hombres. Enrique M. de Santa Olalla lo advierte en la carta abierta y acusadora que le dirige, el 29 de agosto de 1866, cuando le recrimina que según su conveniencia e intereses, “con el llanto de cocodrilo pone el grito en el cielo diciendo que es una débil mujer”<sup>14</sup> (1866, párr. 3).

---

emancipación social de la mujer. Escribió novelas sentimentales de espíritu feminista y divulgó la estética romántica en Francia.

<sup>13</sup> Parafraseo de Cfr. Roberto Arlt. “Palabras del autor”. Prólogo a *Los lanzallamas* (1931)

<sup>14</sup> Cfr. De Santa Olalla, Enrique M. 1866. Carta Libelo. “A la Sra. Manso, Da. Juana”. 29/08/1866.



Por último, solo queda mencionar que la historia de vida romántica y sufriente de Juana Manso toca el corazón de las lectoras de *La Ondina del Plata* y se expande como un eco en la ficción. En febrero de 1876, la escritora cordobesa María Eugenia Echenique, escondida bajo el velo monjil de Sor Teresa de Jesús, publicaba en ese semanario “Las campanas del convento”<sup>15</sup>. En dicho relato, la enunciadora establecía un vínculo filial y literario con Juana Manso, reconociéndola como una madre. Para sus numerosas hijas, que fueron arrastradas al claustro y/o al ostracismo por la violencia machista, la escritura maternal de Juana Manso arrulla y sigue consolando corazones enfermos.

## Bibliografía

- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. (1.ª edición). Buenos Aires: Edhasa.
- De Santa Olalla, E. M. (1866). *Carta Libelo. A la Sra. Manso, Da. Juana*. 29/08/1866. Recuperado de <https://www.juanamanso.org/su-vida/>
- Echenique, M. E. (1876). Las campanas del convento. En *La Ondina del Plata*. Año II, nº 7 y 9. Biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Recuperado de [http://aalbiblioteca.online/biblioteca/opac\\_css/](http://aalbiblioteca.online/biblioteca/opac_css/)
- La Ondina del Plata*. “Juana Manso”. Años I, 1875, nº 13. Biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Recuperado de [http://aalbiblioteca.online/biblioteca/opac\\_css/](http://aalbiblioteca.online/biblioteca/opac_css/)
- Manso de Noronha, J. P. (1852). A mulher do artista. En: *A Imprensa*. Año I, nº: 6-15. Octubre-Diciembre de 1852. Disponible en: <https://www.juanamanso.org/su-vida/>
- (1854). *Álbum de Señoritas*. (Tomo I). Enero-Febrero. Números 1-8. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.juanamanso.org/su-vida/>
- (2021). *Las Consolaciones*. Buenos Aires: Biblioteca digital Juana Manso.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. (1.ª ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.

---

<sup>15</sup> Cfr. María Eugenia Echenique (pseud. Sor Teresa de Jesús). “Las campanas del convento”. *La Ondina del Plata*, Año II, 1876, nº 7 y 9.

Zuccotti, L. (2006). Juana Manso. Entre la pose y la palabra. En *Mujeres argentinas*. (1.<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

## **Cuerpos textuales en circulación: Misterios en torno a una novela de Juana Manso**

Hebe Beatriz Molina

Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

Agustina del Rosario Muñoz

Universidad Nacional de Cuyo

agustinamunoz999@gmail.com

Romina Belén Oyarse

Universidad Nacional de Cuyo

romina.belu.oyarse@gmail.com

Palabras clave: Juana Manso, novela argentina, crítica textual, Ciclo de la Tiranía.

Key words: Juana Manso, argentine novel, textual criticism, Cycle of Tyranny.

### **Resumen**

Juana Paula Manso de Noronha es reconocida como educadora pionera de la reforma promovida por Sarmiento. Su labor docente incluye la publicación de un manual de historia argentina y una novela histórica: *Misterios del Plata*. De esta existen cuatro versiones, aparecidas entre 1852 y 1924; la primera, en portugués; las restantes, en español. Si bien la trama en torno a la persecución de Valentín Alsina es la misma, el discurso novelesco es distinto, por lo que se puede hablar de *tres novelas*. Incluso, conjeturamos que algún editor ha manipulado el texto. Mediante la crítica textual, reconstruimos la historia de la novela y planteamos las dudas que surgen del cotejo de los cuatro *testes*.

### **Abstract**

Juana Paula Manso de Noronha is recognized as a pioneer educator of the reform promoted by Sarmiento. His teaching work includes the publication of a manual of Argentine history and a historical novel: *Misterios del Plata*. There are four versions of this, which appeared between 1852 and 1924; the first, in Portuguese; the rest, in Spanish. Although the plot around the persecution of Valentín Alsina is the same, the novelesque discourse is different, so we can talk about *three novels*. We even conjecture that some editor has manipulated the text. Through textual criticism, we reconstruct the history of the novel and raise the doubts that arise from the comparison of the four *tests*.

Juana Paula Manso (Buenos Aires, 1819-1875) es una de las mujeres con personalidad más fuerte y rebelde de nuestro siglo XIX, por lo que sufre ataques verbales furibundos en aquel entonces (Batticuore, 2005, pp. 133-143; Molina, 2011, p. 313). No obstante, siendo escritora, periodista y educadora, por medio de la palabra

lucha a favor de la integración de todos los ciudadanos en una patria acogedora. Ello se observa, por ejemplo, en su visión crítica y, a la vez, humanitaria respecto de las guerras civiles; postura que la diferencia de los varones del Ciclo de la Tiranía (Molina, 2011, pp. 285-312).

Esta mirada personal se evidencia en una novela difícil de nombrar porque ha pasado por distintas instancias de publicación y títulos variados; incluso, por diversas manos, que han ido agregando modificaciones a la versión original. Por ello, con un equipo de investigación de la Universidad Nacional de Cuyo<sup>1</sup> y con financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina<sup>2</sup>, hemos iniciado el desafío de develar los misterios que encierra ese largo proceso de publicación, reescritura y, tal vez, manipulación. Si bien hay bibliografía específica sobre la historia del texto, que empieza María Velasco y Arias en 1937, muchos especialistas están a “la espera de una edición definitiva que aclare los problemas que aún siguen pendientes sobre el texto” (Pierini, 2002, p. 469). El proyecto de edición crítica para la colección Archivos (Unesco) quedó trunca por la muerte de Paul Verdevoye.

Gracias al trabajo de crítica textual, comparando cuatro *testes*, interpretaremos las transformaciones que la propia autora produce sobre el texto, mediante modificaciones estilísticas e ideológicas; pero también conjeturaremos acerca de las intervenciones de los editores sobre el cuerpo textual. Dado lo incipiente de nuestro trabajo, en esta ocasión solo compartiremos los pocos datos ciertos y los muchos interrogantes que se nos plantean a cada paso.

### **Los cuatro (o cinco) misterios**

Empezamos por repasar la información segura sobre las distintas ediciones de la novela. La hemos obtenido de la observación directa de los documentos<sup>3</sup>, que contrastamos con los datos y opiniones de otros críticos.

---

<sup>1</sup> Proyecto “Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX); Segunda etapa: Mujeres frente al tirano; lectores escolares contemporáneos”, (código 06/G048-T1, SIIP, UNCuyo, 2022-2024), dirigido por la Dra. Hebe Beatriz Molina.

<sup>2</sup> Proyecto “Multiplicar voces y lectores: Rescate y difusión de la literatura argentina del siglo XIX” (PIP, CONICET, 2021-2023), dirigido por la Dra. Hebe Beatriz Molina.

<sup>3</sup> Esto ha sido posible gracias al blog de María De Giorgio, quien ha difundido digitalizados todos los textos de Manso, incluso los publicados en Brasil.

La novela aparece en portugués con el título *MISTERIOS [Mysterios]<sup>4</sup> DEL PLATA: ROMANCE HISTORICO CONTEMPORANEO<sup>5</sup>*, a lo largo de veintiséis entregas en *O Jornal das Senhoras* (semanario que Manso publica en Río de Janeiro), entre el 1 de enero y el 4 de julio de 1852<sup>6</sup>. La novela está completa y abarca: título, un epígrafe tomado de la *Historia de Francia*, de Michelet<sup>7</sup>, que se repite en cada entrega; una introducción de la autora, treinta y dos capítulos (que no coinciden con las entregas), agrupados en dos partes (quince capítulos en la primera, diecisiete en la segunda), y seis notas a pie de página.

La novela trata la persecución, prisión y liberación del político Valentín Alsina. En la trama cobra especial relieve la esposa, Antonia Maza, junto con el hijo de ambos, Adolfo Alsina (Lewkowicz, 2000, pp. 215-237).

En la introducción, con firmeza, pero sin violencia, Manso aclara:

Não foi por servil imitação aos mysterios de Paris, e aos de Londres, que chamei a este romance Mysterios del Plata.

Chamei-o assim, porque considero que as atrocidades de Rosas, e os suffrimentos de suas victimas, serão un mysterio para as gerações vindouras, apezar de tudo quanto contra elle se tem escripto. (...)

Levantar o veo funerario de nosso passado; custa-nos muito; porque, d'entre esse mar escarlata do mais puro sangue argentina, vemos levantar-se pallidos e medonhos [espantosos] os spectros de nossos amigos, de nossos irmãos (...)  
(1852, t. I, pp. 6-7).

---

<sup>4</sup> En el encabezado de cada entrega aparece “Misterios del Plata”, pero en la “Introdução”, en la carta a Alsina y en la “Nota da autora” (Manso, 1852, t. I, p. 6; t. I, p. 89 y t. II, p. 8, respectivamente), se menciona la novela como “Mysterios del Plata” (y no “Mysterios da Prata”, como correspondería en portugués), en una especie de portuñol. Vázquez (2022) opina que la “hibridez del título de la novela, entre el español, el portugués y el francés, responde tanto a la inestabilidad ortográfica del siglo XIX como a la posición entre culturas que asume Manso en *O Jornal das Senhoras*” (p. 97, n. 2).

<sup>5</sup> Por el uso de las versales no aparece la tildación correspondiente, la cual permitiría establecer si el título está escrito en español o en portugués.

<sup>6</sup> Solamente no aparece en el número 21, correspondiente al domingo 16 de mayo de 1852.

<sup>7</sup> “Com o mundo começou uma lucta que só com o mundo mesmo acabará, não antes: a do homen contra a natureza, a do espirito contra a materia, a da libertade contra a fatalidade. A historia não é ontra coisa que a relação desta interminavel lucta”; ‘Con el mundo comenzó una lucha que solo con el mundo mismo terminará, no antes: la del hombre contra la naturaleza, la del espíritu contra la materia, la de la liberación contra la fatalidad. La historia no es otra cosa más que la relación de esta lucha interminable’. La traducción nos pertenece. Estamos en proceso de localización de esta frase pues los primeros sondeos nos indican que no pertenece a la monumental *Histoire de France*, que Jules Michelet publica en numerosos volúmenes a lo largo de su vida, sino a *Introduction à l'histoire universelle* (1831).

A continuación del “Ultimo capitulo”, Manso agrega una “Nota da autora” (1852, t. II, p. 8), en la que cuenta que ha empezado a escribir la novela en 1846 y que la ha concluido en Garavatá “em fins de 1849 e principios de 1850”. De estas afirmaciones, Batticuore (2005), al igual que otros especialistas, infiere que la “primera versión” es compuesta “en español” (p. 144) y que es el manuscrito sobre el que se basarán las ediciones póstumas, en libro. Esas fechas ubican al texto de Manso como anterior a la afamada *Amalia* (1851-1852, 1855), la novela antirrosista de José Mármol, prototipo del Ciclo de la Tiranía.

En el epitexto, Manso confiesa que pensaba hacer una serie de romances históricos o agregar un epílogo a *Mysterios*, pero que no puede ni siquiera continuar con el periódico. Expone, además, el anhelo de publicar el texto novelístico en volumen. Ante datos confusos que circula por la bibliografía, aclaramos que la falta del epílogo no obsta para considerar que **la novela está completa**, ya que en la versión de la revista la trama se cierra con la liberación de Alsina, se explicita: “Ultimo capitulo: A fuga” (1852, t. II, p. 6), y la “Nota da autora” da por terminada la narración.

Quince años después, entre el 29 de diciembre de 1867 y 16 de marzo de 1868, Manso reedita el texto en el folletín del diario *El Inválido Argentino*, de Buenos Aires. Esta versión, en castellano y sin firma, aparece con el título *Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta; 1838*. Abarca una nueva introducción de Manso, ahora dirigida al público argentino; un primer capítulo dedicado al “Panorama histórico”, catorce capítulos más y una nota. Queda inconclusa porque el diario deja de publicarse. Si bien la trama de estos capítulos es la misma de la versión anterior, los cambios son notables porque la autora adecua la finalidad del mensaje literario a las nuevas condiciones políticas y a su labor docente. Ella misma advierte a sus lectores:

No es mi ánimo reanimar la llama de estintos rencores, ni alimentar la preexistencia de ódios acerbos de partido; pero la historia íntima de los hechos familiares debe no solo salvarse del olvido, sino utilizarse como leccion provechosa de lo que importa el despojo de las libertades públicas y de los derechos individuales.

Las guerras civiles del Río de la Plata, constarán de dos partes: la primera, sin nombres propios será el romance de una mujer que ya no existe pero que aun tiene próximos deudos, y que será fácilmente conocida; la segunda parte se denominará PAJINAS DE LA JUVENTUD, y contendrá más de un nombre propio, como crónica social de los incidentes de una época política, separada de nosotros por

el lapso de 28 años (1867, 29 dic., p. 1).

El cambio de título, *Guerras civiles del Río de la Plata*, parece indicar la intención de extender la trama con otros episodios, además de los referidos a Valentín Alsina. Según interpreta Ana Vázquez (2022):

De *Los misterios del Plata* y su referencia explícita a la novela francesa más exitosa de mediados de siglo, a *Guerras civiles en el Río de la Plata*, título que cancela toda expectativa folletinesca e inscribe el conflicto narrativo en la historia, Manso implementa una política de traducción nacionalizadora, que se reitera en numerosas zonas y niveles del texto (p. 105).

El título de la “Primera parte”, *Una mujer heroica*, acentúa el interés por focalizar la narración en la esposa del perseguido. “1838” se refiere al año durante el cual transcurre la acción narrada y que coincide aproximadamente con ese “lapso de 28 años” que menciona la autora, si contamos desde 1867. Queda la incógnita acerca de por qué Manso usa el seudónimo “Violeta”, cuando ya era conocida como periodista y como novelista.

La “segunda parte”, tal vez, habría consistido en la traducción y/o actualización de “Paginas da mocidade: Memorias das guerras civis do Rio da Prata de 1838 a 1841”, texto autobiográfico publicado en *Diário do Rio de Janeiro* en 1858 y en el que la memoria histórica está ligada a los recuerdos íntimos de la autora.

De los folletines porteños, nos interesa destacar una modificación sustancial: los protagonistas aparecen con nombres ficticios: el Dr. Arévalo, su esposa Celina y su hijo Alberto.

El texto novelesco aparecido en *El Inválido Argentino* es reproducido por María Velasco y Arias como apéndice de su estudio *Juana Paula Manso: Vida y acción* (1937). La copia es bastante fiel, aunque no respeta la diagramación de los párrafos ni de los diálogos, por lo que se pierden rasgos de estilo.

Más intrigantes son los misterios en torno de las dos siguientes ediciones, ambas póstumas y en formato libro. El primer interrogante lo plantean los ejemplares que se conservan del tercer *teste*: poseen una cubierta ilustrada, en la que se lee el título *Los misterios del Plata: Novela histórica original escrita en 1846* y se menciona al editor y año de publicación: “N. Tommasi, 1900”. Pero en la portada, no aparece la referencia al año de escritura y los datos editoriales son otros: Buenos Aires: Imprenta Los Mellizos, 1899. ¿Cuál es la data más precisa, entonces? ¿El italiano Natalio Tommasi

es el editor del libro? Tommasi es conocido por publicar novelas populares (Buonocore, 1965, p. 226), entre ellas varias de Eduardo Gutiérrez, y también por meter mano en la estructuración de las novelas, según informa Carlos Hernán Sosa (2020, p. 84). Además, es dable suponer que las hijas de Manso, Eulogia y Herminia, podrían haber supervisado la publicación, como hicieron con otros escritos de su madre (Batticuore; Mataix; Pierini; Zucotti).

La versión en libro consta de un prólogo (“Una palabra sobre este libro”), treinta capítulos (mal numerados desde el décimo en adelante), treinta y seis notas de la autora y ocho notas del editor.

El cuarto testimonio de nuestro cotejo es de 1924 y se titula: *Los misterios del Plata: Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*; edición prologada y “corregida” por Ricardo Isidro López Muñiz<sup>8</sup>. Este abogado y hacendado patagónico, en verdad, corrige la edición de Tommasi introduciendo modificaciones a veces innecesarias y, por lo tanto, inexplicables. No obstante, hay que tenerla en cuenta porque es la versión por la que leemos habitualmente la novela de Manso, ya que sirve de base a las reediciones posteriores, sobre todo las digitalizadas.

Una de las más recientes es la de la serie Mujeres Siglo XIX, de la editorial cordobesa Buena Vista (2006). Esta publicación suma, a su vez, un nuevo misterio pues en la portada indica: “Fuente: Segunda edición, Buenos Aires, Biblioteca Americana 1855”, pero la única “Biblioteca Americana” que conocemos de aquel entonces es la colección de Alejandro Magariños Cervantes, proyecto que todavía no se concretaba en la capital argentina<sup>9</sup>.

En los dos libros (*testes* C y D), un anónimo editor o “recopilador” informa que transcribe un “manuscrito”, pero, como este documento está inconcluso, ha

---

<sup>8</sup> Ricardo Isidro López Muñiz no es un intelectual conocido. Su nombre no aparece en los repertorios biográficos de consulta habitual. Solo sabemos que nace en La Plata en 1897; es abogado y hacendado, “escritor y periodista”; ocupa varios cargos públicos en la Patagonia (*Personalidades de la Argentina...*, 1948, pp. 499-500).

<sup>9</sup> Alejandro Magariños Cervantes proyecta una colección de libros para difundir la literatura sudamericana. Durante su estancia en París publica el prospecto y el primer tomo, *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (1854), de su autoría. Tres años después de su regreso a Montevideo (en noviembre de 1855), retoma la Biblioteca Americana, que abarcará 10 tomos entre 1858 y 1864. En ninguno de ellos aparece algún texto de Manso (Pivel Devoto; Valinoti). Por ahora no tenemos más pistas. En el volumen de Buena Vista no se indica quién ha preparado la reedición de la novela, ni el dueño de la editorial se acordaba de ese dato cuando lo consultamos durante un encuentro casual en la Feria del Libro de Buenos Aires hace algunos años.



completado el capítulo XXVIII<sup>10</sup> y ha agregado otros dos hasta el desenlace, respetando la historia y, aún más, el estilo de la escritora. Así lo explica en una nota:

Hasta aquí llegó en su manuscrito la autora. Quedando trunca la obra, el editor la ha terminado, de acuerdo con las indicaciones de una persona competente y conocedora de nuestra historia nacional, á fin de conservar, en lo posible, el caracter de novela histórica que tiene este trabajo<sup>11</sup>. Se ha tratado, tambien, de conservar, el estilo de la autora (1899, p. 203, n. 1).

Varias incógnitas aparecen en esta nota: ¿dónde ha sido hallado el manuscrito y dónde se conserva?, ¿quién lo ha proporcionado al editor? Recordemos que Manso fallece en 1875, es decir, unos siete años después de los folletines y unos veintidós años antes de la primera edición en libro. Si pudiésemos consultar el manuscrito, podríamos realizar un estudio paleográfico para identificar al autor o al copista.

En la introducción de 1899 la voz autoral manifiesta más enojo que en la versión brasileña, no solo contra Rosas, sino también contra quienes lo estarían promoviendo desde algunos escritos:

Si la sangre de mis conciudadanos no gritara venganza! de continuo me bastaba haber nacido sobre aquella desventurada tierra para no permitir que su verdugo y más cruel opresor sea considerado, un valiente y viejo paladín de la libertad (Manso, 1899, p. 4).

Estas palabras, leídas a fines del siglo XIX, pueden aludir a los primeros escritos del Revisionismo histórico, que buscará reivindicar a Rosas.

Otra serie de interrogantes giran en torno al atrevido editor: ¿quién es la o las persona/s que se atreve/n a completar la novela? Como aclara Graciela Batticuore (2005, p. 174, n. 59), no debe confundirse el editor anónimo de 1899 con Ricardo Isidro López Muñiz; son dos editores diferentes. López Muñiz agrega un prólogo y dos notas, corrige algunas erratas e introduce otras pequeñas modificaciones, que requieren un estudio más pormenorizado.

La labor del editor genera interrogantes acerca no solo de su propósito, sino sobre todo de si logra remedar el estilo de Manso. Francine Massielo (1997) advierte que, en cuanto a la protagonista, “al apropiarse del texto de Manso, el redactor recupera

---

<sup>10</sup> En el teste C la nota aparece en el capítulo “XXIX”, por error en la numeración.

<sup>11</sup> Nos preguntamos también: ¿quién es esa “persona competente y conocedora de nuestra historia nacional” que da indicaciones al editor?

una visión de las mujeres que era común en los hombres del siglo XIX y de principios del XX: las mujeres como agentes de engaño que engendran transformaciones en la naturaleza y en el hombre” (p. 99). Batticuore (2005) agrega otras observaciones en orden a preguntarse por la *verdadera* autoría del libro:

Devenido en autor (en coautor del texto de Manso), *el editor responde casi como un lector modelo de la novela*. Para él, *conservar su estilo* significa no sólo (tal vez no tanto) capturar el registro, el ritmo, la retórica de una escritura ajena sino *plasmear la ideología de la autora* en los personajes...

Con todo, es indudable que las intervenciones de este editor desestabilizan, desentronan la centralidad de la autora, su propiedad absoluta sobre *el texto* (si no sobre la obra), así como cualquier ilusión de concebirlo como original, único, intocable, sagrado (p. 161).

La misma especialista recuerda que era habitual por aquel entonces (y mucho antes también) que los editores corrigieran y censuraran todo lo que era considerado “errado o impropio para la prosa femenina” (2005, p. 161). Por nuestra parte, no descartamos la posibilidad de que el editor anónimo haya querido *adecentar* el discurso de Manso, en relación con las discusiones imperantes a fines del siglo XIX, y en consecuencia expresar su propio rechazo al Naturalismo, al incipiente Feminismo y al emergente Revisionismo histórico. La cuestión no es nimia porque afecta a la interpretación, sobre todo, de algunas de las notas que solo aparecen en las versiones en libro<sup>12</sup>.

Otro ejemplo claro del desconcierto que ocasionan estas ediciones en libro se refiere a los nombres de los protagonistas y a la justificación que aparece en una nota. Los personajes ahora se llaman el Dr. Avellaneda, Adelaida y Adolfo. La nota aclara: “El héroe de este romance histórico es *Dn. Valentín Alsina*; – como se publicase antes de la caída de Rosas, se hizo uso del seudónimo de Avellaneda para perpetuar el mártir de Tucumán” (La Autora, 1899, p. 20).

Sin embargo, en la edición de 1852 no aparecen seudónimos y el nombre “Dr. Avelhaneda” solo se menciona una vez (p. 30), como si fuese el nombre falso que usa el proscrito en su huida. Incluso, en *O Jornal das Senhoras*, Manso publica una carta (1852, t. I, p. 89) dirigida a Alsina, por entonces ministro del Interior del nuevo gobierno

---

<sup>12</sup> Nos referimos a notas como esta: “Pedimos perdón a nuestros lectores de usar este lenguaje chavacano, pero no hacemos sino copiar el original, llenando nuestro deber de escritores.– (*La Autora*)” (1899, p. 140, n. 1). ¿A quién molesta el lenguaje chavacano: a Manso o al editor?

de Buenos Aires. Aparentemente, la “autora” de 1899 no ha leído la publicación brasileña.

### **El misterio del orden cronológico**

La intriga mayor radica en qué lugar ocupa el manuscrito transcrito en los libros, en la serie que integra con las entregas brasileñas y el folletín porteño. El agregado de Tommasi en el subtítulo, “escrita en 1846”, y las notas del “recopilador” han suscitado entre los estudiosos (Batticuore, Grau-Lleveria, Mataix, Narvaja de Arnoux, Pierini, Zucotti, entre otros) una interpretación cuestionable: considerar que esa versión de 1899 (y 1924) es la primera, o sea, anterior a la de 1867 porque reproduciría el manuscrito original; incluso, que es la primera completa. En otras palabras, confían a pie juntillas en lo que dice el editor; un editor que se ha atrevido a escribir más dos capítulos intentando replicar el estilo de la escritora.

Si el manuscrito transcrito en 1899 fuese el primero, ¿por qué Manso, cuando publica en el *O Jornal das Senhoras*, achica el discurso narrativo, agiliza los diálogos y modifica datos y situaciones; aún más, ¿no menciona nada de esta labor de reescritura en la “Nota da autora”?

Las diferencias visibles entre las distintas versiones suscitan numerosas interpretaciones. Liliana Zucotti (1995) afirma con contundencia:

*Los misterios del Plata* se convierte, después de la batalla de Caseros, en un texto obsoleto. La novela, ligada irremediablemente a la coyuntura, pierde toda legibilidad ante la ausencia de un discurso programático o una anécdota sólida que le aseguren trascendencia política o estética (...).

Al reescribir por completo esta segunda versión, Manso detecta, uno a uno, los motivos del fracaso. El agregado de resúmenes [sic] históricos, la moderación del tono injurioso, la elección de nombres menos atados a la anécdota original, la condensación de descripciones muy extensas o incluso la actualización política del conflicto señalan el descolocamiento de un texto que queda fuera de todo pacto de lectura porque ha perdido la complicidad de un lector contemporáneo que lea sin dificultades los sobrentendidos y tácitos que compromete la novela (p. 381).

Además, Zucotti propone una justificación de los cambios ligándolos de manera directa con los objetivos que Manso misma propone en los prólogos de cada versión. La “primera” tiene el propósito de demostrar la tiranía del “hombre-tigre” y

desemascararlo; mientras que la publicada en 1867 busca que el lector aproveche la enseñanza general que deja una historia familiar: la importancia de las libertades públicas y privadas.

Por su parte, Elvira Narvaja de Arnoux (2006) realiza uno de los estudios más minuciosos, en su interés por colaborar con el proyecto de Verdevoye, que mencionamos anteriormente. Se enfoca de manera particular en la reformulación interdiscursiva, que “permite vislumbrar las representaciones de la nueva situación de enunciación... y de las condiciones sociohistóricas de producción de los textos que orientan las operaciones realizadas” (p. 97). Desde esta perspectiva analiza las tres versiones, que “muestran diferencias significativas –en algunos tramos de la historia y, sobre todo, en el despliegue discursivo– que son resultado de una intensa tarea de reescritura por parte de la autora. Esto revela una voluntad de adaptarse a nuevos públicos (...)” (p. 96). Narvaja de Arnoux también destaca:

Pero, además, se pone de manifiesto lo que podemos considerar su personal vocación reformuladora, derivada de una marcada sensibilidad genérica y de una adecuación –en cierta medida, “docente”– al otro, que se combina con la conciencia de la importancia del texto escrito en la formación política de la nación, lo que la obliga a atender a aspectos ideológicos y coyunturales (pp. 96-97).

### **Algunos indicios a partir de la *examinatio***

Puede pensarse que el manuscrito que publica Tommasi es una versión anterior a la de Río de Janeiro, para la cual Manso habría cambiado de criterio y habría dejado los nombres originales. Pero el cotejo nos lleva a pensar que no fue así. La tercera versión es mucho más amplia que las dos anteriores, tanto en información histórica, como en el estilo más ampuloso, con diálogos menos espontáneos; una versión más próxima a la educadora establecida en Buenos Aires, que a la exiliada urgida por las circunstancias. Por si las apariencias engañan, estamos leyendo minuciosamente todos los *testes* en busca de datos contextuales, entretnejidos en el discurso novelesco, que nos permitan ubicar el momento de escritura de cada versión.

El cuadro comparativo de los títulos de capítulos anticipa que las variantes se observan en todos los niveles discursivos. Por ejemplo, una sumaca no es lo mismo que una balandra, según el diccionario de la Real Academia Española; también el nombre de la embarcación es muy significativo: “Francesca di Rimini” alude directamente “a la lectora de novelas adúltera que aparece en *Divina Comedia* de

Dante” (Vázquez, 2022, p. 108) y es acorde con el capitán y la tripulación italianos, que son personajes importantes en la trama; en cambio, “Constitución” explicita el ideal político de la autora. En el *teste A*, además, llaman la atención dos títulos que no aparecen en los otros dos documentos y que implican una reflexión y, por lo tanto, exceden el mero anticipo de información propio de este tipo de paratexto: “Ate’ onde não alcança o poder dos tyrannos” (‘Hasta donde no alcanza el poder de los tiranos’) y “O dinheiro é a alma do mundo” (‘El dinero y el alma del mundo’).

<i>Mysterios del Plata</i> (1852) <i>Teste A</i>	<i>Guerras civiles del Río de la Plata</i> (1867-1868) <i>Teste B</i>	<i>Los misterios del Plata</i> (1899) <i>Teste C</i> <sup>13</sup>
I.- O mensageiro II.- Miguel III.- O Juiz de Paz de Baradero  IV.- Os passageiros da sumaca la Francesca di Rimini V.- Explicações necessarias  VI.- O caés de Laffon  [VII <sup>14</sup> ] Dois malvados [VIII] Os rachadores do Parana [IX] Némesis [X] Lagrimas [XI] Processo de um salvagem unitario  [XII] Simão e Miguel  [XIII] Tentativa [XIV] A occasião do ambicioso [XV] Perigo “FIN DA PRIMEIRA PARTE”  PARTE II. [I] Scena de interior [II] Chegada ao porto	[I] Panorama político [II] La estancia [III] El gaucho Miguel [IV] Un Juez de Paz de la Federacion de Rosas [V] La entrevista [VI] La balandra Constitucion su capitan y pasajeros [VII] Manejos legales de un presidente legal [VIII] El cafecito de San Juan [IX] El muelle de Lafon [X] Los Leñadores del Paraná  [XI] El derecho y la fuerza [XII] El derecho y la fuerza / Cómo se trataban los salvages unitarios [XIII] Simon y Miguel       [XIV] La calle del Restaurador	Capítulo I / La estancia Capítulo II / El gaucho Miguel Capítulo III / El Juez de Paz del Baradero Capítulo IV / Los pasajeros de la Balandra Constitución  Capítulo V / Explicaciones necesarias  Capítulo VI / El muelle de Lafón Capítulo VII / Los leñadores del Paraná Capítulo VIII / Sigue: Capítulo IX / Lágrimas Capítulo “XI” [X <sup>15</sup> ] / Proceso de un unitario....  Capítulo “XII” [XI] / Simon y Miguel Capítulo “XIII” [XII] / Proyectos Capítulo “XIV” [XIII] / Tentativa Capítulo “XV” [XIV] / Peligro   Capítulo “XVI” [XV] / La casa de Rosas por fuera Capítulo “XVII” [XVI] / La casa de Rosas por dentro

<sup>13</sup> En los títulos no hay diferencias entre esta versión y las ediciones de 1924 y de 2006.

<sup>14</sup> A partir de este capítulo no aparecen numerados en la revista; por eso, reconstruimos el dato entre corchetes.

<sup>15</sup> Error de numeración; corregimos entre corchetes.

<p>[III] O coronel Corbalan</p> <p>[IV] O ponton e os seus dois commandantes</p> <p>[V] As primeiras glorias do juiz de paz</p> <p>[VI] Preparativos para una solemnidade</p> <p>[VII] A Mashorca</p> <p>[VIII] Novas personagens</p> <p>[IX] O coronel Rojas</p> <p>[X] Nova maneira de propagar as idéas</p> <p>[XI] Ate' onde não alcança o poder dos tyrannos</p> <p>[XII] A recoleta</p> <p>[XIII] Cortejo triumphal</p> <p>[XIV] Um amigo fiel</p> <p>[XV] A senhora de Alsina</p> <p>[XVI] O dinheiro é a alma do mundo</p> <p>[XVII] Ultimo capitulo. A fuga</p>	<p>[XV] El Edecan de S. E.</p>	<p>Capítulo "XVIII" [XVII] / Dos naturalezas simpáticas</p> <p>Capítulo "XIX" [XVIII] / Corbalan</p> <p>Capítulo "XX" [XIX] / Preparativos para una solemnidad</p> <p>Capítulo "XXI" [XX] / El ex - consejero de Rosas</p> <p>Capítulo "XXII" [XXI] / La Mazhorca</p> <p>Capítulo "XXIII" [XXII] / Nuevos conocimientos</p> <p>Capítulo "XXIV" [XXIII] / El coronel Rojas</p> <p>Capítulo "XXV" [XXIV] / Los pasajeros de la Constitucion</p> <p>Capítulo "XXVI" [XXV] / Triunfo de la Santa causa de la Federacion</p> <p>Capítulo "XXVII" [XXVI] / La Recoleta</p> <p>Capítulo "XXVIII" [XXVII] / Los Corta-Patillas</p> <p>Capítulo "XXIX" [XXVIII] / El Ponton</p> <p>Capítulo "XXX" [XXIX] / La fuga</p> <p>Capítulo "XXXI" [XXX] / Conclusión.</p>
--	--------------------------------	--

Otros tipos de variantes indican cambios no solo de estilo, sino sobre todo de contenidos ideológicos y axiológicos. Compartimos, a continuación, la *examinatio* del comienzo del capítulo dedicado a la presentación de un personaje secundario, pero decisivo en la resolución del conflicto:

<i>Mysterios del Plata</i>	<i>Guerras civiles del Río de la Plata</i>	<i>Los misterios del Plata</i>
II.- Miguel	[III] EL GAUCHO MIGUEL	Capítulo II. El Gaucho Miguel
Assim se clamava a personagem que a taes horas chegava á estancia com uma mensagem tão importante. Era Miguel, <b>um d'esses</b>	Asi se llamaba el personaje que á hora tan desusada llegaba á la estancia con pliegos urgentes, al parecer, y con quién vamos á trabar	Así se llama el personaje que á hora tan inusitada llegaba á la estancia con un mensaje tan importante. Miguel, <b>era uno de esos seres infelices</b>

<p><b>desgraçados que o preconceito arrancou do seio matetal, para sacrificial-o nas aras de um falso ponto de honra: fructo do amor desventurado, ou de uma abominavel seducção,</b> Miguel se encontrava só no mondo, sem mesmo possuir a lembrança de quem tomara o cuidado da sua desvalida infancia.</p> <p>O deserto e suas despovoadas planicies, erão o seu berço, a sua patria, seu lar domestico: seu cavallo <i>tordillo</i> tinha sido até aquella época, a sua familia, o seu amor e o seu amigo: não era elle o companheiro fiel da sua vida errante e aventureira?... [...] (1852, 18 enero, t. I, p. 20).</p>	<p>conocimiento. Quién era este hombre Miguel, que ejercía el oficio de chasque, para que nosotros nos paremos a considerarlo?</p> <p>Miguel es el tipo de una raza desgraciada, lectores; <b>quién son sus padres? lo ignoro. En qué pago nació? No lo sabe.</b> ¿Qué profesión le enseñaron? Ninguna. ¿Quién le habló de Dios? Nadie. ¿Qué es para él la patria? No sabe. ¿Qué es la libertad? El espacio sin limites y la carrera de su caballo. Cuáles son sus nociones del deber y de la moral? Son palabras en un idioma desconocido que jamás han resonado en sus oidos. ¿Dónde está su familia? La trae consigo. El y su caballo. [...] (1867, 29 diciembre, p. 2).</p>	<p><b>abandonados por una madre criminal en la puerta de un hospicio.</b> La nodriza que le dieron era campesina, así él se crió en el campo y desde la edad de catorce años era gaucho.</p> <p>Preferia la libertad del desierto á cuanto pudieron ofrecerle de bienes y comodidades; su caballo tordillo era todo su tesoro, era el único que tenia, su guarda ropa lo llevaba consigo y no obstante, Miguel siempre andaba aseado, porque él mismo tenia cuidado cada dos días, de lavar su ropa en el arroyo que hallaba al paso. (1899, p. 10).</p>
---	---	--

Destacamos con negrita el cambio radical respecto de la posible madre de Miguel. En el primer *teste* la voz narradora, al conjeturar acerca del origen del gaucho, visibiliza una situación de abuso habitual por aquellos ámbitos (‘uno de esos desgraciados que el prejuicio arrancó del seno maternal, para sacrificarlo en aras de un falso punto de honor: fruto de amor desventurado o de una abominable seducción’); en cambio, mientras en el segundo *teste* se observa cierta neutralidad, en el tercer *teste* hay una acusación directa a la mujer (“madre criminal”), que no resulta coherente con toda la lucha de Juana Manso por la dignidad de sus congéneres.

### **A modo de conclusión: Un compromiso**

Hasta el momento, no hallamos respuestas seguras a tantas dudas; pero podemos anticipar dos conclusiones: Manso merece que se edite la versión original, la primera *Misterios del Plata* traducida al español, a fin de conocer la escritura auténtica y espontánea de esta mujer excepcional. También, que las tres versiones parecen corresponder a tres novelas distintas, por lo que todavía queda mucho trabajo hermenéutico por realizar. En consecuencia, se vuelve indispensable contar con una edición crítica, completa y minuciosa. Nos comprometemos con ambas tareas de

crítica textual, a fin de ayudar a preservar el patrimonio literario argentino.

## Bibliografía

- Antelo, R. (2016, enero-junio). O Jornal da Senhora de Noronha. *Cuadernos de Literatura*, 20 (39), 201-228. dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ojsn
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica: Lectoras, autoras y escritores en la Argentina; 1830-1870*. Edhasa.
- Buonocore, D. (1965). Otros libreros y editores de Buenos Aires. *Universidad*, 65, 225-243. Recuperado de [bibliotecavirtual.unl.edu.ar/hdl.handle.net/11185/4500](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/hdl.handle.net/11185/4500)
- Diccionario de la lengua española* (2022). Real Academia Española. Recuperado de [rae.es](http://rae.es)
- Grau-Lleveria, E. (2010, winter-invierno). La ficción política romántica en *Los misterios del Plata. Episodios de la época de Rosas, escritos en 1846* de Juana Paula Manso. *Decimonónica*, 7 (1), 1-20.
- Juana Manso: vida y obra de una heroína argentina* (2010-...). Blog creado por María De Giorgio. Recuperado de [juanamanso.org](http://juanamanso.org)
- Lewkowicz, L. (2000). *Juana Paula Manso (1819-1875): Una mujer del siglo XIX*. Corregidor.
- Manso de Noronha, J. P. (1852, 1 enero-4 julio). *Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo. O Jornal das Senhoras: Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica*. [Veintiséis entregas].
- Manso de Noronha, J. P. (1867, 29 diciembre-1868, 16 marzo). *Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica, por Violeta; 1838. El Inválido Argentino*, folletines, 1-2.
- (1899-1900). *Los misterios del Plata: Novela histórica original / escrita en 1846*. Imprenta Los Mellizos-N. Tommasi.
- (1924). *Los misterios del Plata: Episodios históricos de la época de Rosas, escritos en 1846* (Pról. y ed. corregida por Ricardo Isidro López Muñoz). Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez e Hijo.
- (1937). *Guerras civiles del Río de la Plata; Primera parte: Una mujer heroica; Por Violeta*. En M. Velasco y Arias, *Juana Paula Manso: Vida y acción* (pp. 376-419). Talleres Gráficos de Porter Hnos.
- (2006). *Los misterios del Plata: Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*. Buena Vista.



- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie: Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo.
- Mataix, R. (2010). *Antídotos del destierro: La escritura como desexilio en Juana Paula Manso*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [www.cervantesvirtual.com/obra/antidotos-del-destierro-la-escritura-como-desexilio-en-juana-paula-manso/...](http://www.cervantesvirtual.com/obra/antidotos-del-destierro-la-escritura-como-desexilio-en-juana-paula-manso/)
- Molina, H. B. (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Teseo.
- Narvaja de Arnoux, E. (2006). La representación del género y de los espacios de circulación del texto en las reescrituras de *Los misterios del Plata* de Juana Manso. En *Análisis del discurso: Modos de abordar materiales de archivo* (pp. 95-131). Santiago Arcos Editor.
- Personalidades de la Argentina: Diccionario biográfico contemporáneo* (1948) (3.<sup>a</sup> ed.). Veritas.
- Pierini, M. (2002). Historia, folletín e ideología en *Los misterios del Plata* de Juana Manso. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2), 457-488.
- Pivel Devoto, J. E. (1963). Prólogo. En A. Magariños Cervantes, *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (t. I, pp. vii-liv). Biblioteca Artigas.
- Sosa, C. H. (2020). *La novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez: Prensa, discurso judicial y folletín en la génesis de una literatura popular*. Katatay.
- Valinoti, B. (2020). Crónicas para una historia de la edición y la lectura en el siglo XIX: La Biblioteca Americana de Alejandro Magariños Cervantes. *Palabra Clave*, 9 (2). Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11733/pr.11733](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11733/pr.11733)
- Vázquez, A. E. (2022). Factores que condicionan la autotraducción: El caso de *Los misterios del Plata*, de Juana Manso. *Mutatis Mutandis*, 15 (1), 95-110. Recuperado de <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a06>
- Velasco y Arias, M. (1937). *Juana Paula Manso: Vida y acción*. Talleres Gráficos de Porter Hnos.
- Zuccotti, L. P. (1995). *Los misterios del Plata*, el fracaso de una escritura pública. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV (3), 381-389.

# La impronta sarmientina de la clase hegemónica de Río Cuarto: *Villa heroica*, de Jorge Torres Vélez, y su producción desde la matriz ideológica de *Facundo* Franco Pascual Lisa Ferrero

Universidad Nacional de Río Cuarto

[pascuallisa09@gmail.com](mailto:pascuallisa09@gmail.com)

Palabras clave: literatura política, civilización-barbarie, literatura de frontera.

Key words: political literature, civilization-barbarism, frontier literature.

## Resumen

Sarmiento escribe el *Facundo* por medio de operaciones discursivas organizadas en torno a una finalidad precisa: desterrar simbólicamente al gaucho de todo diseño plausible de nación. Su compromiso político guía, de esta manera, su proyecto literario: es preciso adueñarse discursivamente del mapa del país y delinear la pampa como aquel espacio que se extiende hasta más allá de la frontera austral y que no está habitado por nadie. Hacia allí debe avanzar el ciudadano, construido al modelo europeo, con proyectos económicos tendientes a la dorada idea del progreso. *Villa heroica*, himno de Río Cuarto, opera en la matriz ideológica civilización-barbarie para evocar el espíritu de lucha contra el salvaje (ranquel) en aras de reinstalar un sentido de disciplinamiento en un siglo XX asediado por intervenciones militares. Este tratamiento estético de la lucha civilizadora —y particularmente de la hazaña de los luchadores, esto es, de los exterminadores— entabla un vínculo de continuidad con la violencia fundacional sarmientina, hacia la escritura de un otro cuya ontología se pretende arrancar de la sociedad civil y política del momento.

## Abstract

Sarmiento writes *Facundo* by means of operations of speech organized around a precise goal: to symbolically banish the gaucho from any plausible design of a nation. His political commitment therefore guides his literary project: it is necessary to discursively take hold of the country's map and delineate the pampa as a space which unfolds beyond the southern frontier and is inhabited by no one. Towards that destination must the citizen, made the European way, advance with his economical schemes, which all tend to the golden ideal of progress. *Villa heroica*, the hymn of Río Cuarto, operates in the civilization-barbarism ideological matrix, evoking the spirit of the battle against the savage (ranquel) in order to reinstall a sense of discipline in a 20<sup>th</sup> century completely besieged by military interventions. This aesthetic treatment of the civilizer fight —and particularly of the fighters, that is, the exterminators—, establishes a continuity link with the foundational violence in Sarmiento, towards the making of an other whose ontology is meant to be thrown away from the civil and political society of the epoch.

## 1. Introducción

El *Facundo* ha sido leído de muchas y diversas maneras. Ya Feinmann (1996), destaca “la exaltación de los liberales y la anatema de los revisionistas” (223). Tanto los primeros, que asumieron la responsabilidad de propugnar la postura expresada en

la egregia prosa de Sarmiento, como los segundos, que acusaron en esta una estigmatización del gobierno rosista, han acabado reproduciendo las operaciones ideológicas activadas por el autor en la producción del texto, sin terminar de volverlas del todo evidentes, mucho menos de desentrañar sus sentidos. La respuesta tampoco reside, parece ser, en una abstracción total respecto del marco político de la época, al estilo flaubertiano de la literatura como autonomía absoluta y forma pura (Piglia, 2018). Una apuesta razonable parece ser la de Feinmann (1996), quien propone un “análisis totalizador”, una extracción de la más plena significatividad de la obra teniendo en cuenta la dimensión teórica, estética, y político-ideológica.

Con todo, la opción óptima, por ser más abarcadora, a fin de reconocer proyecciones ideológicas y reescrituras del esquema sarmientino en otras obras literarias, es interpretar el *Facundo* en términos de discurso social, como enunciado que describe una circulación particular, desde sus condiciones de producción hasta sus condiciones de recepción. Posicionándonos en la teoría de la semiosis social (Verón, 1993), se nos habilita la posibilidad de reconstruir la red interdiscursiva en la que se inserta el objeto de la obra de Sarmiento: la dicotomía civilización y barbarie.

Este discurso de referencia ha sido un componente importante de las condiciones productivas de un texto fundacional de la identidad de Río Cuarto, Córdoba: *Villa heroica*, de Jorge Torres Vélez. En efecto, es patente la impronta del *Facundo* y del discurso sarmientino en general en la clase hegemónica de Río Cuarto, desde cuyos parámetros políticos escribe Torres Vélez su himno. En el presente estudio nos proponemos profundizar en la producción social de sentido que llevan a cabo estas dos obras, y en la manera en que se vinculan históricamente en virtud de la matriz dicotómica civilización-barbarie. Particularmente, sostenemos que el *Facundo* ejerce, en términos de Verón (1993), un poder definido sobre Torres Vélez y la construcción de ciudad que ofrece en su poema, en la medida en que podemos reconocer, en este último, huellas en la superficie discursiva de unas condiciones sociales de producción ciertamente incididas por los efectos performáticos de la obra de Sarmiento.

## **2. El país que vio Sarmiento**

De acuerdo con Ricardo Piglia (2018), “hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX” (p. 13), es decir, de la imposibilidad de ser *sólo* escritor. Los proyectos de la política decimonónica en un país emergente no podían mantenerse al margen de los textos literarios, sino que

estos demostraron su efectividad como vehículos de aquellos; la “invasión” de la política en todo ámbito de la vida civil, incluso en el de la vida artística, construyó el escenario de la grandeza de Sarmiento y sus contemporáneos, quienes se labraron un nombre dorado en la historia de la literatura precisamente por su escritura comprometida con proyectos de nación. Esta literatura, explica Piglia (2018), encuentra su final cuando la escritura llega a “su lugar de poder” (p. 14), esto es, cuando la agenda política que le ha dado sustancia es finalmente llevada a término. En la misma línea de sentido, Josefina Ludmer (2000) propone que la literatura argentina del siglo XIX es político-literaria de manera indiferenciada, de manera que no puede escindirse la labor de los autores como estadistas, abogados, juristas, periodistas, respecto de su labor como literatos, dado que cada empresa escrituraria comparte un propósito y un compromiso: el de injerir una propuesta de organización pública, socioeconómica, en los asuntos del país.

Ahora bien, cabe preguntarnos cuál fue el país que vio Sarmiento, y también cuáles fueron las estrategias que empleó para construirlo. En principio, la alternativa es reducida a un dilema bastante sencillo: “De eso se trata, de ser o no *salvaje*” (p. 42). Sarmiento se plantea como un defensor de la civilización en tiempos borrascosos, tiempos que, cabe insistir, no hacen sino nutrir la creatividad literaria. Cuando todo el país, al mando de Rosas, se decanta por un modelo bárbaro, él quiere un modelo civilizado, es decir, un modelo europeo, o al menos semejante a aquellas lejanas cabeceras de la industrialización, al otro lado del océano. Feinmann lo explica con dramática claridad: “*Facundo* elabora así una filosofía de la cultura europea. Porque la disyuntiva de ser o no ser salvaje se reduce a la de ser o no ser europeo” (p. 243). *Facundo* también esboza, en complementariedad con este punto, una filosofía de una “sociedad ficticia” (p. 87): la de la pulpería, espacio en el que el gaucho, un ser fatalmente incido por el carácter inhóspito de la naturaleza que lo recibe y lo cría, pretende compensar o acaso disfrazar la esencia antisocial que le ha sido impresa en su personalidad por la vida en las pampas. El criollo, nómada de las campañas, apenas tiene por instrumentos el caballo y el cuchillo, dispositivos para la descarga violenta del excedente de vida que le genera una cotidianeidad ociosa, regida únicamente por la vastedad sin límites del campo abierto; en la pulpería, estará probándose constantemente con sus pares, cultivando la fuerza bruta como hábito, participando de eventos sangrientos sin sentido, sin ideales, sin banderas. La anarquía es el teatro único de la destreza gaucha. El desierto, problema fundamental

de la Argentina, engendra y determina al tipo social del gaucho. Y a este horizonte de improductividad y brutalidad, Sarmiento le opondrá la ciudad, espacio del hombre culto, estandarte de la civilización, sitio rico en valores y filosofía para la formación de hombres a la europea. De acuerdo con Feinmann (1996), "*el hombre de la cultura introduce a la ciudad entre él y la naturaleza*" (p. 228, destacado en el original). Mientras que el gaucho se distingue por ser signo inagotable del mundo silvestre, es decir, por dejarse constituir por los principios de la fuerza natural, el ciudadano, en cambio, impone sus propios principios sobre la naturaleza, la marca con sus invenciones. La civilización, de esta manera, es un proceso paralelo a la desnaturalización.

Ante esta separación de destinos posibles de una joven Argentina, Sarmiento se pregunta dónde finaliza y dónde comienza uno y otro término de su fórmula dicotómica. Así, es en la colonización geográfica donde se define quién va a formar parte de la nación y quién queda por fuera. Dado que no hay una síntesis entre civilización y barbarie (Feinmann, 1996), la definición por uno u otro lado es categórica: no se puede ser más o menos civilizado, o más o menos bárbaro; la civilización es una, y la educación formal y el exterminio se encargarán de eliminar el término antieuropeo. Efectivamente, hay que borrar al gaucho y reemplazarlo por el ciudadano. En esta sentencia ya se esconde el criterio de territorialización que emplea Sarmiento, y que hemos revisado más arriba: en la ciudad, el hombre europeo; en las pampas, el salvaje. Tal fórmula puede trocarse por la siguiente: en la ciudad, el hombre argentino; en las pampas, el no-habitante. Una estrategia de la que Sarmiento hace uso en esta dirección es la del vaciamiento del desierto:

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias (p. 55).

Argentina se encuentra, de esta manera, delimitada por el desierto, y cabalmente separada de él. El desierto es un terreno agreste acaso inagotable, reptante más allá del orden y la medida urbanos, pero expectante, prometedor:

(...) al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra, la tierra como

en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente (p. 57).

El discurso se apropia del mapa, lo dibuja en función de sus intereses, y lo caracteriza demográficamente: el sur, en toda su extensión, no es habitado por una sola alma. Incluso se establecen paralelos geográficos con oriente, de modo que el lector europeo tenga un paradigma de comparación para figurarse las características de la campaña argentina: el epígrafe del capítulo V, sin ir más lejos, es un fragmento de la *Historia del Imperio otomano*, de Alix. Con este parangón, la conquista no es sólo un hecho probable, sino necesario.

Damos, así, una respuesta a la pregunta que planteamos más arriba: el país que ve Sarmiento es uno que puede eliminar la barbarie por medio de la imposición del orden ciudadano concentrado en Buenos Aires, donde la civilización europea es fuerte “a despecho de las brutalidades del gobierno” (p. 105). Argentina es un país que se encuentra replegado sobre sí mismo, pero que tiene la posibilidad de desdoblarse sobre un espacio en blanco que se extiende sin fin hacia el sur.

Cabe, ante esto, una nueva pregunta: ¿en función de qué vale la pena poner a prueba la fiereza climática que a lo largo de *Facundo* identifica Sarmiento con la llanura? Si el gaucho, tipo social incapaz de comportarse socialmente, deja de existir y es reemplazado por un sujeto funcional, sociable, apto para trabajar con diligencia como un inglés, entonces lo que queda es propagar el modelo sostenido por este último hombre hacia lo que en tiempos del terror y de la tiranía rosistas había sido territorio del salvaje. Eliminada la montonera del gaucho y su institucionalización central en el gobierno de Rosas, queda el camino libre para que el hombre europeo, quien es capaz de imponerle medida a la naturaleza, pueda generar cultura, desarrollo, progreso, y así “penetrar hasta el corazón de la América a sacar las riquezas que encierra y que nuestra inhabilidad desperdicia” (p. 269). Sarmiento, adelantado a los europeos en cuanto a la perspectiva evolucionista-determinista con la que juzga irredimible al gaucho, sale también a la vanguardia respecto del plan de proporciones titánicas que preparará la Europa de la Segunda Revolución Industrial: la división internacional del trabajo, el diseño de taller mundial que depara a la República Argentina el modesto papel de proveedora de materia prima y compradora de manufacturas. El Nuevo Gobierno, presentado mediante un recurso extendido de anáfora y oposición al viejo, tiene como engranaje central el modelo agroexportador. Y uno de los prospectos de esta organización incipiente será extender el conocimiento por medio de la educación,

“porque el saber es riqueza, y un pueblo que vegeta en la ignorancia es pobre y bárbaro, como lo son los de la costa de África o los salvajes de nuestras Pampas” (p. 279). Nuevamente Sarmiento ofrece una correspondencia con otra geografía y otra cultura para poner de relieve aquello que debe ser borrado y sustituido del territorio argentino.

Cabe destacar, por último, que si Sarmiento instala con éxito un plan de exterminio, no menos deja sentado el gusto literario por la figura del salvaje, despreciada pero irresistible, vituperada pero cuidadosamente pintada, desterrada pero, aun así, objeto innegable del “poema épico de la montonera” (Feinmann, 1996: 248). María Rosa Lojo (1994) recupera las ideas de Rodolfo Kusch respecto de la “seducción de la barbarie”, y sostiene que lo bárbaro funciona como matriz de la poesía del desierto, que “se manifiesta primero en un estado de honda conmoción interior donde concurren la maravilla y el terror ante un poder sobrehumano: la naturaleza” (p. 286). La originalidad de Sarmiento, según la autora, se desprende en gran parte de la mitificación que hace de Facundo Quiroga en la construcción del caudillo como prototipo estético de la barbarie, oscuro, fantástico, y sorprendente en su salvajismo. Agregamos, en este sentido, que el ensalzamiento del héroe es siempre mayor de acuerdo con la fiereza que demuestre su enemigo: la Argentina vencedora, el país del proyecto sarmientino, exigirá un gran reconocimiento por haberse enfrentado al dragón (o al tigre) y haber tenido éxito, del cual el autor nunca duda. Así se fija la lucha política encerrada en *Facundo* en coordenadas románticas: el bárbaro no deja de ser deleznable, pero su presencia en la historia del ídolo civilizador no hace sino, primero, darle sustancia, y segundo, encumbrarla.

### **3. Río Cuarto, la villa heroica**

Un siglo después de la primera edición de *Facundo*, el cantautor riocuartense Jorge Torres Vélez compone un himno para la ciudad de Río Cuarto, Córdoba. Este himno lleva el título de *Villa heroica*, y en él se reactualizan las matrices discursivas desde las que Sarmiento escribió su *magnum opus*. Lo que en *Facundo* es expresión de la impronta burguesa bonaerense, en *Villa heroica* lo es del sector hegemónico de Río Cuarto, inspirado, por cierto, por los efectos político-pragmáticos del texto sarmientino, que extiende su poder discursivo hasta ser parte nuclear de las condiciones productivas de la obra de Torres Vélez.

Eduardo Escudero (2017) entiende la producción de *Villa heroica* en el marco de un sistema de prácticas culturales reivindicatorias del papel histórico de Río Cuarto como último bastión de la civilización ante el salvaje. La conciencia popular de una historia de frontera vuelve a la comunidad susceptible a estímulos de intervención sobre el pasado “para demarcar un espacio interpretativo en el presente y en vistas a un horizonte de expectativa que lo contemple como ejemplar, como emblemático”. La distancia temporal no garantiza la perspectiva crítica, y menos aun la deconstrucción de los discursos hegemónicos que se instalan en continuidad con el canon literario. De todas formas, estos sentidos del pasado, explica Escudero, “aun cuando sean oportunamente resignificados ante coyunturas políticas diversas, responden a una matriz identitaria e histórica que busca perennidad”. Es preciso notar, como de hecho lo hace el autor, que el impulso reivindicador de la avanzada ilustre de antaño sobre las tierras presuntamente despobladas, en favor del plan económico “civilizador” del progreso y del desarrollo europeos, tiene lugar en un contexto político en que la vida civil en Argentina se encuentra asediada por la presencia militar.

Estos acontecimientos constituyen las condiciones de producción del himno de Torres Vélez, que contribuye a la empresa política de propugnar lecturas laudatorias del pasado a fin de generar, en el presente, posturas de aprobación en orden a la herencia política de la disciplina ciudadana y su defensa por parte del discurso sarmientino. Se intenta, en una palabra, un refuerzo de la propuesta europeísta esbozada en el *Facundo*, para replantear el lugar de Río Cuarto en el progreso nacional como avanzada heroica ante la fuerza ubicua del indio en las pampas cordobesas. La ciudad, en ese entonces villa, ya tenía el germen civilizatorio del que hace gala en las prácticas de reivindicación de la conquista.

El himno comienza: “Río Cuarto, Río Cuarto / cuatro ranchos y un convento / y una Virgen que te cuida / villa heroica del desierto”. En este primer cuarteto asistimos a una descripción que da cuenta tanto de la rusticidad de los orígenes de la villa como del mínimo común denominador de la sociedad civilizada: espacios para la comunión social y religiosa de los habitantes. La Virgen, por su parte, oficia de centinela: lo que se extiende bajo su vista tiene su protección y bendición. Así, si bien se mira la modestia del brote suburbano, no se lo deja de honrar como orgulloso portador de los principios y valores de la sociedad funcional. Destacamos, asimismo, la territorialización: la villa se emplaza en el desierto, se inscribe en las coordenadas geoculturales (Kusch, 1976) identificadas por la literatura hegemónica con lo inhóspito,



lo cercado por el bárbaro. La constitución misma del núcleo poblacional constituye una avanzada heroica. Y este heroísmo es exaltado por medio de una imagen netamente romántica: “Con la sangre de tus hijos / se han escrito tus hazañas”. El poema conduce al recuerdo de los caídos, estrategia típicamente utilizada para ponderar en la necesidad del homenaje y en la responsabilidad de los herederos del legado de lucha, es decir, del público destinatario del texto. ¿Homenaje a quiénes? Precisamente a los agentes del exterminio.

La próxima estrofa es exclusivamente evocadora de la presencia del indio: “Ya viene el salvaje, / ya se oye el tropel, / ya se oyen los gritos / del fiero ranquel”. El tropel y los gritos son imágenes sonoras que incorpora el autor en la construcción de un paisaje claramente identificable desde una lectura de *Facundo*: la frontera amenaza con cerrarse hacia la civilización y arrasar con la fuerza de los caballos. Son los salvajes que acechan al país, aquellos que, dice Sarmiento, “aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones” (p. 56). Pero la postura de la villa nada tiene de desamparada, en el relato de Torres Vélez: “Villa gaucha, Villa Heroica, / sola frente al indio pampa, / desafiando su fiereza / con la cruz y con la espada”. He aquí las dos armas de que dispone el héroe civilizador: la cruz y la espada, los principios morales de la religión y la mano dura para dejar caer sobre los indómitos. El himno, en este sentido, llega a desafiar la sentencia sarmientina de que la pampa no puede conducir la civilización; la discusión que entabla con el *Facundo* no se sostiene sobre una crítica al binarismo dicotómico que funciona en este como matriz discursiva, sino apenas sobre la distribución de las atribuciones del término positivo, la civilización: Río Cuarto reclama protagonismo, revisa la oposición civilización y barbarie no para desmontarla, sino para asignarse un lugar indiscutible en la primera de las dos fuerzas que la componen.

¿Por qué Río Cuarto es “villa heroica”? Porque se emplaza sola en los lindes de la civilización, desafiando la barbarie a la que mira directo al rostro, siendo estandarte de sociedad frente al caos del salvaje. Lo indígena es artísticamente interesante en la medida en que engrandece a la ciudad que es objeto del himno. Así, el atractivo de la barbarie opera de la misma manera en Torres Vélez y en Sarmiento: ambos recurren al indio como dispositivo de apoteosis del héroe civilizador europeísta. Los peligros de la vida en la frontera, los malones, constituyen actores imprescindibles en la obra

romántica de la historia de la valiente Villa de la Concepción del Río Cuarto frente al bárbaro, enemigo ubicuo, pero siempre vencido.

Escudero (2017) recupera un fragmento del diario *El Pueblo*, del 27 de mayo de 1959, en el que se expresa el éxito del himno de Torres Vélez, del cual se dice que logra despertar “el más vigoroso entusiasmo en el auditorio, pues penetra en los corazones en una forma emotivamente cautivante”. No vemos aquí otra cosa más que los efectos performáticos de una obra literaria que, producida por medio de operaciones de tradición romántica, logra hacer mella en el ánimo patriótico del auditorio en la medida en que le despierta una vinculación común con un pasado ya laureado por el canon literario, en cuya cabeza tiene su podio irrefutable Domingo Faustino Sarmiento.

#### **4. Algunas conclusiones**

En este estudio hemos intentado trazar una línea de sentidos político-ideológicos desde el *Facundo*, de Sarmiento, hasta *Villa heroica*, de Jorge Torres Vélez. Mediante la explicitación de operaciones de semiosis social hemos reconstruido la cadena discursiva que comienza con las condiciones de producción de la obra sarmientina, la cual a su vez extiende sus efectos de sentido hasta formar parte de las condiciones productivas del himno de Río Cuarto. De esta manera evidenciamos que existe una continuidad ideológica entre *Facundo* y *Villa heroica*, en la medida en que ambas obras se apropian del esquema civilización-barbarie, que Feinmann (1996) interpreta en términos de racionalidad-irracionalidad.

Así, el himno de Torres Vélez no deja de ser una lectura de Sarmiento, lectura que no resulta casual, ni inocente, ni automotivada en el contexto sociopolítico de pleno siglo XX en la Argentina asolada por intervenciones militares. De lo que se trata, en esencia, es de un retorno a la raigambre identitaria antaño construida en oposición a un enemigo común: el indio. En efecto, un himno que se precie de tal debe contribuir a la construcción de un sentido de pertenencia eufórico y abarcador respecto de las luchas que el discurso de la historia oficial pragmáticamente selecciona como eventos dignos de formar parte de una construcción identitaria funcional a los intereses político-económicos del presente. La historia otorga ontología y, negativamente, condena al no-ser a todas aquellas luchas que deja afuera. Este himno, entonces, reactualiza la territorialización y colonización geográfica ejecutadas por Sarmiento a fin de labrar a la Ciudad de Río Cuarto un lugar como representante ancestral de la civilización, es decir, un lugar dentro de la historia, dentro del país que dirimió su propia formación

según el criterio binario sarmientino, y negó la existencia histórica de todo aquello que llamó bárbaro.

### **Bibliografía**

- Escudero, E. A. (2017). El laboratorio de las identidades y los usos del pasado: operaciones para fraguar una memoria fronteriza en Río Cuarto, 1956-1961. *Historia regional*. Recuperado de <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/115/291>
- Feinmann, J. P. (1996). *Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Ariel.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Lojo, M. R. (1994). La seducción estética de la barbarie en el «Facundo». *Anales de literatura hispanoamericana* 23, 285-294.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Editorial Perfil.
- Piglia, R. (2018). «Sarmiento, escritor» en Sarmiento, D. F., *Facundo* (pp. 13-34). Penguin.
- Sarmiento, D. F. (2018). *Facundo*. Penguin.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa, S.A.

## **La reescritura de la Conquista del Desierto y del cautiverio femenino en *El país del diablo* de Perla Suez**

Lucila Rosario Lastero

Universidad Nacional de La Plata

lucilastero@hotmail.com

Palabras clave: cautiverio, mujer, nación, frontera

Key words: captivity, woman, nation, border

### **Resumen**

En este trabajo abordaremos las significaciones de la cautiva en *El país del diablo* (2015) de Perla Suez, considerando que la novela invierte los términos constituyentes del mito fundacional. En efecto, las primeras cautivas en territorio argentino, atendiendo a las producciones escritas de los tiempos de la conquista y la colonización, fueron las mujeres indígenas. Pero los procesos de conformación nacional operaron a favor de la instauración del mito de la cautiva blanca y civilizada con el fin de construir un imaginario del indígena como enemigo invasor.

Creemos que las pulsiones que conducen a la protagonista de la novela de Suez a la concreción de sus objetivos, las acciones desmesuradas de los conquistadores, y la naturaleza y la magia como dispositivo de impacto en el acontecer histórico, entre otros, habilitan la posibilidad de abordar esta ficción como una reescritura de la Conquista del Desierto. Esta reescritura implicaría invertir y difuminar las dicotomías fijas que configuraron la nación, al mismo tiempo que propondrían una resignificación del cautiverio femenino tal como se presenta en los discursos hegemónicos.

### **Abstract**

In this paper we will address the meanings of the captive in *El país del diablo* (2015) by Perla Suez, considering that the novel inverts the constituent terms of the founding myth. Indeed, the first captives in Argentine territory, according to the written productions of the times of the conquest and colonization, were indigenous women. But the processes of national conformation operated in favor of the establishment of the myth of the white and civilized captive in order to build an imaginary of the indigenous as an invading enemy.

We believe that the drives that lead the protagonist of the Suez novel to achieve her objectives, the excessive actions of the conquerors, and nature and magic as a device for impact on historical events, among others, enable the possibility of approach this fiction as a rewriting of the Conquest of the Desert. This rewriting would imply inverting and blurring the fixed dichotomies that shaped the nation, while proposing a new meaning of female captivity as it is presented in hegemonic discourses.

### **Cautivas indígenas y malones blancos**

La cautiva que puebla hoy el imaginario nacional es la mujer blanca raptada por los indios durante los ataques del malón a las ciudades, en tiempos de la colonia y, fundamentalmente, en los conflictos de frontera del siglo XIX. En textos

paradigmáticos, tales como *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla y *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, el cuerpo de la cautiva aparece librado al arbitrio de los indígenas, obligada a gestar hijos del salvaje, maltratada con ferocidad e incluso sometida al desuello de las plantas de los pies para evitar huidas. Hablar de las cautivas actualmente lleva incluso a pensar de inmediato en los cuadros de Johann Moritz Rugendas (1845) y de Ángel Della Valle (1892)<sup>1</sup>.

Sin embargo, ya en los textos de la conquista hay evidencias de que las primeras mujeres raptadas y abusadas por parte del hombre blanco, tanto en los tiempos de la colonización como durante los procesos de independencia, fueron las indígenas. María Laura Pérez Gras en su tesis doctoral denominada *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* (2013) señala incluso el hecho de que las cautivas blancas no eran frecuentes en la época en que Ruy Díaz de Guzmán escribió *La Argentina* (1985) –cuyo nombre exacto es *Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata*–, dada la escasa presencia de mujeres españolas en los territorios conquistados (2013, p. 436). Las cautivas indígenas, muy distintas del modelo que se instaló desde Lucía Miranda de Ruy Díaz de Guzmán y fundamentalmente a partir de *La cautiva* (1937) de Esteban Echeverría, fueron relegadas del discurso hegemónico con el fin de exaltar el mito blanco y, justificar, así, la dominación territorial y política.

Con respecto a la “Conquista del Desierto” o “Campaña del Desierto” (1879-1885), recordemos que se llamó así a la conquista militar y a la ocupación de los territorios indígenas de la Patagonia y de la Pampa central durante el siglo XIX. La inexactitud de esta denominación se vincula con varios aspectos, entre ellos, el hecho de que “este rótulo tiene específicas connotaciones orientadas a instalar la noción de un espacio vacío y legitimar la invasión, la ocupación y la expropiación territorial de los indígenas que lo habitaban” (Escolar, Salomón Tarquini y Vezub, 2015, p. 224).

En este trabajo nos interesa el abordaje de *El país del diablo* de Perla Suez, novela que se centra en el derrotero por la Patagonia, en la segunda mitad del siglo XIX y en plena Conquista del Desierto, de una joven perteneciente a una comunidad mapuche. En la narración, los desplazamientos de la joven se alternan con las andanzas de un grupo de cuatro hombres empeñados en su labor colonizadora en el desierto.

---

<sup>1</sup> Nos referimos a obras pictóricas tales como *El Malón* (Rugendas, 1845), *El regreso de la cautiva* (Rugendas, 1848) o *La vuelta del malón* (Della Valle, 1892).

Consideramos que en esta novela se advierte, en primer lugar, una reescritura del mito clásico de la cautiva blanca tal como la representaron los textos canónicos. Asimismo, se resalta la existencia de las cautivas indígenas a la par que se evidencia la crueldad del hombre blanco para con las mujeres indígenas en su totalidad. Por otra parte, creemos que la operación de reescritura y reversión de imaginarios que propone la novela se extiende a otros elementos tales como el desierto y la Conquista. De esta manera, la novela de Perla Suez ahonda en aspectos vedados por la literatura decimonónica y que nos interesa observar especialmente en este trabajo, tales como el cautiverio femenino -cautivas blancas/ cautivas indígenas- y la Conquista del Desierto como operación territorial y política.

Los postulados de Cristina Iglesia en su artículo “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” (2002) nos servirán de punto de partida, ya que la autora se refiere al personaje de Lucía Miranda, que aparece por primera vez en *Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata* (1835) de Ruy Díaz de Guzmán, como el origen del mito blanco y cristiano. Iglesia señala que en el episodio que protagoniza Lucía, el conquistador reafirma su propiedad sobre el territorio americano. De ahí en más, el espacio le pertenecerá en su totalidad y el indio será el violador de la frontera:

El mito invierte los términos estructurantes de la situación de conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola; que el conquistador, su fuerte, su mujer son violados; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista. La cautiva blanca crece y se expande sobre la abrumadora realidad de la cautiva india (2003, p. 32).

Por su parte, en el libro *Facundo o Martín Fierro* (2015), Carlos Gamerro manifiesta:

Lejos de ser una mera víctima, la cautiva es un ser peligroso, contaminado, que ha quedado *impregnada*<sup>2</sup> de barbarie, y sólo puede lavarse matando al principio de barbarie que la ha penetrado o querido penetrar (la María de Echeverría, la cautiva de *Martín Fierro*). (p. 111).

Así, el cuerpo de la cautiva como símbolo de aquello que el indio arrebató al blanco, poniendo, de esta manera, en peligro el modelo nacional a construir aparece

---

<sup>2</sup> Con cursiva en el original.

subvertido en *El país del diablo*, ya que será el blanco el principal ejecutor del cautiverio femenino:

A media mañana ya arden los toldos. El fuego proyecta una luz intensa sobre la tierra seca. Bajo esa lumbre se recorta la sombra de una carreta en la que parte el grueso de la tropa, los hombres a caballo, las ovejas y las cautivas (2015, p. 27).

En esta escena, si bien no se explicita si se trata de cautivas blancas o indígenas, son los soldados los que sustraen a las mujeres del territorio enemigo, dando pie a la ambigüedad de sentidos con respecto a si se trata realmente de un rescate o de un raptó, y teniendo en cuenta que, en cualquiera de los casos, se está incurriendo en un acto de apropiación forzada, que objetiviza a la mujer y anula su capacidad de decisión. Por otra parte, el uso del fuego como elemento para el ataque es una práctica adjudicada al malón en los textos que tematizan la frontera. “Ya los ranchos do vivieron/ presa de las llamas fueron” (2011, p. 30), dicen los versos de *La cautiva* en los cuales Echeverría hace hablar al indígena. En la novela de Suez, en cambio, como se observa en el fragmento citado, son los toldos los que arden a causa del ataque de los blancos.

Asimismo, los rasgos propios de la cautiva indígena aparecen en *El país del diablo*, en primer lugar, en Fén, la madre de la protagonista. Fén es una mapuche a quien su propio padre la entregó a un hombre blanco a cambio de diez kilos de harina. A partir de esa negociación, que se concreta cuando ella tiene apenas doce años, su cuerpo queda cautivo y sometido a la voluntad del soldado:

Fén se ocupaba de atender al huinca sin descanso. Esquilaba las ovejas y trabajaba la arcilla. Él la había comprado como una cosa, y como quien hurga una herida, siempre le repetía gritando que ella valía sólo un costal de harina hasta para su padre. La india guardaba silencio, sólo con la mirada fulminante del blanco quedaba deshecha (2015, p. 149).

En su libro *Adonde quiera que te lleve la suerte. La apasionante aventura de las mujeres que descubrieron y colonizaron América* (2014), el investigador español José Luis Hernández Garvi explica que, en algunos casos, los propios indígenas entregaban a sus mujeres para evitar conflictos con el blanco, como vemos en *El país del diablo* a propósito de la venta de Fén por parte de su propio padre.

Finalmente, Fén encontrará la muerte a manos del soldado que la esclaviza, y su hija Lum emprenderá un camino solitario de subsistencia y también de búsqueda de venganza. Lum, hija de un blanco y de una mapuche, representa el mestizaje como consecuencia del sometimiento de una mujer indígena por parte del enemigo, refutando así los discursos que, durante la conquista y el siglo XIX, atribuían a los indios la violación de las mujeres blancas y el origen de una descendencia marcada por lo que se consideraba impureza racial.

Por su parte, Lum dispone de habilidades y capacidades que la diferencian de los miembros de su comunidad. Ella es una *machi*, o sea, una chamana mapuche que moviliza la sabiduría y el poder curativo de sus ancestros. Además, sabe leer el castellano, ya que precisamente una cautiva le enseñó el idioma y le regaló un libro. Si bien la trama de la novela sólo incluye un breve episodio en que se caracteriza a la cautiva blanca, llamada Ofelia, es suficiente para dimensionar qué es lo que la diferencia de las cautivas representadas en los discursos hegemónicos. De ella se dice:

Llegó a la toltería y al poco tiempo el cacique la hizo su mujer. La cautiva lo admiraba cuando él montaba su alazán y Lum no podía captar qué podría atraerle de ese lonco tanto mayor que ella. Cierra el libro, se queda en silencio y piensa en qué distinta era Ofelia de los otros blancos. Le parece extraño, difícil de entender (2015, p. 88).

De esta manera se manifiesta que la cautiva Ofelia, en lugar de sentirse oprimida por el indio, se siente atraída por él. Además, su buena relación con la niña indígena refutaría el imaginario de la rivalidad entre mujeres que aparece retratada tempranamente en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán, donde el cautiverio de Lucía Miranda desencadena los celos de una india que la delata ante Siripó. María Laura Pérez Gras afirma que entre las cautivas blancas se conformaban grupos de contención, y así “Este grupo funcionaba como un remanso que hacía más tolerable el maltrato que algunas cautivas recibían de las esposas indias, celosas de las nuevas concubinas o flamantes esposas de sus hombres” (2013, p. 100). En oposición, el vínculo amigable con Ofelia le revela a Lum las virtudes de la mujer blanca, que se diferencia ampliamente de sus pares masculinos. Ofelia, la cautiva blanca de *El país del diablo* de Perla Suez no solo destruye los discursos de rivalidad entre indias y



blancas, sino que evidencia la posibilidad de una relación armónica y de retroalimentación entre culturas.

Otro punto de reversión de los discursos representativos de la cautiva mítica aparece en el momento en que Lum es tomada prisionera por los soldados. La escena que se describe reproduce las características de las configuraciones lingüísticas y pictóricas en torno al rapto: “El hombre desmonta y se acerca con cautela, al ver que ella no reacciona, le ata las muñecas con tientos, alza a la muchacha en la grupa delante de él y azuza el caballo” (2015, p. 161). El teniente cabalgando con la joven prisionera mapuche invierte los términos de las construcciones figurativas ancladas en el imaginario nacional, al mismo tiempo que denuncia el silenciamiento de los cautiverios de mujeres indígenas.

En este sentido, es importante relevar un apartado de Carlos Gamerro en *Facundo o Martín Fierro* (2015). Gamerro cita a Gerard Durrell, “el último de los viajeros ingleses en la línea de Darwin y Hudson” (2015, p. 110), quien en su libro *Tierra de murmullos* (1961) habla de las obras pictóricas en las que vio representadas a las cautivas blancas y manifiesta el asombro por lo que ve y por lo que no ve en estos cuadros:

Si bien los cuadros en sí eran bastante fascinantes, lo que más me intrigaba era que nunca estuvieran acompañados por un cuadro complementario que mostrara a un grupo de blancos civilizados llevándose al galope a una voluptuosa joven india, algo que sucedía con igual o mayor frecuencia que la violación de las mujeres blancas (Durrell citado por Gamerro, 2015, p. 111).

A propósito de esta apreciación de Durrell, Gamerro se adentra en las razones por las que el rapto y violación de la mujer india no formaría parte del material merecedor de plasmación y representación gráfica: “La violación de la mujer india o negra por el blanco [...] no implica la ruptura de un orden sino su confirmación” (2015, p. 111).

En efecto, en el famoso cuadro de Ángel Della Valle llamado *La vuelta del malón* (1892), podemos observar el cuerpo blanquísimo y semidesnudo de la cautiva, resaltando contra la piel oscura del indio. No hay cuadro alguno que muestre la situación inversa, presente ya desde los tiempos de la conquista y de la colonización, es decir, las mujeres indígenas como objeto de apropiación por parte de los blancos. Esta otra faceta se revela en *El país del diablo*, logrando que lo oculto, lo inimaginable y, por lo tanto, lo irrepresentable, aflore y despliegue sus significados otros.

Asimismo, este desplazamiento de los elementos originalmente asignados a la cautiva opera en la novela de Suez como dispositivo para la revisión de otras claves del discurso hegemónico de conformación nacional, como las concepciones del desierto, el malón, y la dicotomía civilización/barbarie.

Carlos Gamerro señala que en *La cautiva* de Echeverría el desierto es preconcebido como espacio usurpado por el indio. Baste recordar la descripción del desierto en absoluta calma al inicio del poema: “Era la tarde y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El Desierto/ inconmensurable, abierto/ y misterioso a sus pies/ se extiende; triste el semblante/ solitario y taciturno” (Echeverría, 2011, p. 25). Esa paz es invadida por el salvaje: “¿Quién es? ¿Qué insensata turba/ con su alarido perturba/ las calladas soledades/ de Dios, do las tempestades/ sólo se oyen resonar?” (p. 29). Siguiendo a Gamerro, la invasión del hombre blanco sería, en ese sentido, una empresa reivindicadora:

Por eso, el blanco tiene derecho a expulsar al indio de la pampa: ésta no es de los indios sino de Dios; tan usurpadores son ellos como nosotros. Decir “desierto habitado” es una contradicción en los términos, y la presencia del indio importa un desorden lógico y ontológico que el blanco debe corregir (2015, p. 113).

Un estudio minucioso acerca del desierto en tiempos de conformación nacional es el que plasma Fermín Rodríguez en su libro *Un desierto para la nación* (2010), cuyo título invierte el célebre *Una nación para el desierto argentino* (1980) de Tulio Halperín Donghi. Rodríguez observa que “Antes que una topografía, el desierto de *La cautiva* es una escenografía, una suerte de diorama de la república dominado por una mirada estética ubicada fuera de la escena” (2010, p. 221). Ese cuadro estético que el observador del desierto crea, es roto por los gritos del malón. Habría entonces una alteración del paisaje, una quebradura de esa belleza y de ese silencio originarios, corrompidos por la “insensata turba” indígena. De esta manera, los alaridos de los indios devienen en “mancha” que es preciso erradicar para depurar el territorio propio. Por eso hay que expulsarlo, hay que restaurar la armonía “originaria”.

En *El país del diablo*, en cambio, los soldados son quienes atacan primero, ya que en las escenas iniciales de la novela se narra cómo los blancos irrumpen durante el ritual que consagrará a Lum, la joven protagonista, como nueva *machi*. Los pobladores mapuches apenas pueden defenderse, porque los soldados avanzan desbocados y ruidosos, imponiendo su violencia:

No hay tiempo. Los jinetes caen sobre la toldería avanzando en avalancha. Patas de caballos se entreveran con cacharros, rápido pisotean todo. La gente de los toldos corre inútilmente buscando salvarse del poder de los fusiles. Gritos. Voces metálicas. Polvo (2015, p. 25).

Para los soldados invasores de la novela de Suez, el desierto no es más que ese territorio sagrado que deben embargarle al indígena intruso. Sin embargo, secretamente valoran el paisaje y también reconocen su riqueza cultural. Esto último se advierte, por ejemplo, en los episodios en que el teniente de la expedición, después de matar a una anciana india, recoge su tambor y lo conserva, afirmando que se trata de una pieza de museo. Asimismo, en una carta que el agrimensor y fotógrafo de la expedición, de nombre Deus, escribe para su familia, declara: “*Tengo que admitir que el desierto salvaje tiene su belleza voluptuosa*”<sup>3</sup> (2015, p. 142).

En este mismo sentido, otro aspecto relevante en la novela de Suez es la indiscutible existencia del malón blanco. En *La cautiva* de Echeverría, hay versos dedicados a estos ataques: “Pie en tierra poniendo la fácil victoria, / que no le da gloria, / prosigue el cristiano lleno de rencor. / Caen luego caciques, soberbios caudillos, / los fieros cuchillos / degüellan, degüellan, sin sentir horror” (2011, p. 53). Gamarro destaca el hecho de que Echeverría no oculte la ferocidad del ataque de los blancos, debido a que “la culpabilidad del indio no pertenece a la esfera del hacer sino del ser” (2015, p. 112). El indio merece morir por el solo hecho de ser indio. Es razón suficiente para que en *La cautiva* se incluyan versos como los siguientes: “Horrible, horrible matanza/ hizo el cristiano aquel día; / ni hembra, ni varón, ni cría / de aquella tribu quedó” (2011, p. 54).

A pesar de los discursos que dan cuenta de la matanza emprendida por los blancos, en el imaginario nacional se impuso el malón asociado a la violencia y al rapto, en términos de acciones propias de los indios. Estas concepciones también aparecen revertidas en la novela de Suez, donde se incluyen fragmentos como el siguiente, que evidencian la violencia ejercida por los soldados: “Soldados de frontera ojerosos y sucios se echan sobre los indios como hienas” (2015, p. 25).

---

<sup>3</sup> Con cursiva en el original.

También con relación al malón, consideramos importante destacar una escena en que uno de los miembros de la expedición, el sargento Carranza, frena su marcha a mitad de camino y recuerda, como si delirase, una experiencia anterior:

Me acuerdo de cuando vino el malón, ese ahorcado me hizo acordar. Las cañas chasqueaban en el estero. Se escuchaban sus alaridos. Los indios llevaban sonajas atadas a los tobillos, pezuñas, semillas, huesos, dientes de animales que hacían sonar y se acercaban (p. 42).

Luego de estas imágenes que asaltan la memoria del soldado al punto de inmovilizarlo, el teniente le pregunta si se siente bien e intenta calmarlo: “Tome un trago, el malón no va a venir” (p. 42). Este episodio se completa con otro en el teniente reflexiona ante sus compañeros:

¿Sabe cómo empezó la guerra, Deus? La guerra comenzó por el ganado y por el miedo a que venga el malón, a que lo maten sin que usted haya matado a nadie. Es por eso que nos volvimos más patriotas. Nos armamos de caballos y fusiles. Por eso mismo es que dejamos nuestras casas para venir a un lugar como este. No hay gloria Deus, ir a la guerra es peor que cuidar a los chanchos. Usted está diciendo que al malón lo llevamos adentro, que actuamos por nuestros miedos (p. 58).

De esta manera, el miedo como causa de la invasión estaría refutando los discursos de conformación nacional que adjudican al indio la cualidad de invasor por excelencia y atribuyen al blanco el rol de defensor ante esos ataques. En ese caso, no habría respuesta ni represalia, ya que el soldado mata por miedo, es decir, por cobardía, en consonancia con lo expuesto por Gamerro:

La historia ha demostrado que el indio, lejos de ser una amenaza, era la víctima condenada: una vez terminada la decepcionantemente fácil campaña del desierto, quienes clamaban por ella se dieron cuenta de que jamás había estado en duda el resultado de la lucha (a lo sumo el indio podía resistir en su mundo, jamás invadir el nuestro) (2006, p. 30).

Ese miedo al Otro<sup>4</sup>, culpable de las grandes matanzas nacionales sería también, según Gamarro, el impulso para la producción literaria del país: “Nuestra literatura nace cuando aparece su antagonista, funciona mejor cuando está escrita *contra*<sup>5</sup> alguien, y el miedo y el odio son sus pasiones iniciales” (2006, p. 30).

Los versos de *La cautiva* que adjudican a Dios la propiedad del desierto y, en consecuencia, del país entero, justifican el ataque contra los indios atribuyéndoles la ocupación y, por lo tanto, la usurpación, de un espacio sagrado. Contraponiéndose a esta idea, la novela *El país del diablo* de Perla Suez define, desde el título, el ambiente convulsionado de un lugar caracterizado por el fuego y por la presencia de la muerte instaurada por el blanco. Se trata de un país incendiado, donde solo el Diablo y la maldad imperan en las voluntades de quienes dicen defender la patria.

### **A manera de conclusión**

En *El país del diablo* de Perla Suez, el cautiverio femenino, el malón y el desierto subvierten sus sentidos a partir de procedimientos que desestructuran elementos claves de los discursos de conformación nacional.

A través de sus personajes, esta novela recuerda el verdadero origen de la cautiva, la mujer indígena sometida por el blanco, borrada luego de los discursos históricos y literarios por los detentores de la “blanquitud”. En efecto, en Argentina, la construcción de la cautiva blanca raptada por el indio operó a los fines de ensanchar la diferencia entre civilizados y bárbaros, blancos e indígenas. Se generó, en el imaginario social, la idea de la pureza que el indígena –el enemigo, el bárbaro, el “extranjero”– le estaban quitando al argentino. La mujer raptada por el Otro mereció compasión siempre y cuando tuviera en claro de qué lado estaba, a quién “perteneía” realmente. En la novela de Suez, el cautiverio femenino es padecido, en primer lugar, por las indígenas en manos de los blancos. Por otra parte, se muestra a la cautiva blanca totalmente adaptada a las tolderías, construyendo lazos de amistad con las mujeres indígenas y compartiendo saberes con ellas.

Además, en consonancia con la reversión del cautiverio femenino, *El país del diablo* reescribe los imaginarios y concepciones sobre el malón y el desierto. De esta manera,

---

<sup>4</sup> Usamos “Otro” con mayúscula para circunscribirlo a la idea de Todorov, quien sostiene que la conquista y el descubrimiento de América operan a favor de la construcción del Otro como una abstracción del propio Yo.

<sup>5</sup> Con cursiva en el original.

el verdadero salvaje es el blanco, capaz que producir matanzas terribles y pérdidas culturales irreparables, en un terreno que no le pertenece y que, lejos de ser la morada de Dios, como afirma el poema de Echeverría, es, en cambio, zona dominada por las fuerzas demoníacas que el propio hombre blanco supo instalar.

## **Bibliografía**

- Echeverría, E. (1837/2011). *La Cautiva y El Matadero*. Gárgola.
- Escolar, D., Salomón Tarquini, C. y Vezub, J. E. (2015). La “Campaña al Desierto” (1870-1890): Notas para una crítica historiográfica. En F. Lorenz (Comp.). *Guerras de la historia argentina* (pp. 223-247). Ariel.
- Gamerro, C. (2006). 1. El nacimiento de la literatura argentina. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (pp. 17-46). Grupo Editorial Norma.
- Gamerro, C. (2015). La orgía indígena de Echeverría a Saer. En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (pp. 108-132). Sudamericana.
- Hernández Garvi, J. L. (2014). *Adonde quiera que te lleve la suerte. La apasionante aventura de las mujeres que descubrieron y colonizaron América*. Edaf.
- Iglesia, C. (2003). La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera. En *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina* (pp. 23-38). Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Gras, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <file:///D:/Descarga/relatos-de-cautiverio--el-legado-de-tres-cautivos-de-los-indios-en-la-argentina-del-siglo-xix.pdf>
- Rodríguez, F. (2010). II. 1. Paisaje y política: Esteban Echeverría. En *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (pp. 213-232). Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (1982/2007). *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI.
- Suez, P. (2015). *El país del diablo*. Edhasa.

# **RELECTURAS, REESCRITURAS Y PARODIAS**

## “La Bella Durmiente”. Su cuerpo ¿silente?

Maira S. Betig

[mairabetig@hotmail.com](mailto:mairabetig@hotmail.com)

E.E.S.O. N° 203 “Juan Bautista Alberdi”

Palabras clave: tradición, intertextualidad, influencias, cuerpo.

Key words: tradition, intertextuality, influences, body.

### Resumen

La literatura está compuesta por obras abiertas en su proceso de creación y recreación, el cuento tradicional “La bella durmiente” no es ajeno a ello. Se realiza un recorrido por los procedimientos que caracterizan las relaciones desde Basile, Perrault y los hermanos Grimm hasta llegar a la versión reciente del argentino Sebastián Vargas: *Y dormirás cien años*, para comprobar que existe no una mirada de dependencia o de deuda de Vargas con sus antecesores, sino un procedimiento natural y continuo que se emplea en la reescritura del texto, sobre todo en lo que atañe al cuerpo. Su proceso de escritura, de productividad, es visto como resultante también del proceso de lectura de un corpus literario anterior.

¿Por qué la historia de “La bella durmiente” es rescatada hoy? ¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer las versiones clásicas o anteriores? ¿Qué nuevos sentidos le atribuye a este clásico con el desplazamiento de relanzarlo en la actualidad? Estos y otros interrogantes intentarán ser respondidos comprendiendo que el diálogo entre textos es un lugar de conflicto que cabe investigar desde estudios comparados en una perspectiva sistemática de lectura intertextual (Tynianov-Genette-Bajtín-Kristeva). Se deconstruyen los arquetipos corpóreos y es precisamente ese proceso, el nuevo sentido que se atribuye a la historia de “La bella durmiente” con el desplazamiento de su escritura. Sin embargo, leer a Vargas constituye una vuelta a las versiones tradicionales, establece una revisitación porque ellos son la palabra fundacional, el verbo creador, son los que transmiten una visión del mundo, del cuerpo, la vida. Un conocimiento primero, una forma cultural, una intención socializadora, que ha estallado y se ha desintegrado. No obstante: se basa en la tradición, pero la subvierte. El proceso de productividad es claro: absorbe, transforma y asimila varios textos, los reescribe.

### Abstract

Literature is composed of open works in its process of creation and recreation, the traditional tale “Sleeping Beauty” is no stranger to it. A journey is made through the procedures that characterize the relationships from Basile, Perrault and the Grimm brothers until reaching the recent version of the Argentine Sebastián Vargas: *And you will sleep a hundred years*, to verify that there is not a look of dependency or debt of Vargas with its predecessors, but a natural and continuous procedure that is used in the rewriting of the text, especially in what concerns the body. His writing process, of productivity, is seen as also resulting from the reading process of a previous literary corpus.

Why is the story of “Sleeping Beauty” rescued today? What are the reasons that led the author of the most recent text to reread the classic or earlier versions? What new senses do you attribute to this classic with the move to relaunch it today? These and other questions will try to be answered by



understanding that the dialogue between texts is a place of conflict that can be investigated from comparative studies in a systematic perspective of intertextual reading (Tynianov-Genette-Bajtín-Kristeva). Corporeal archetypes are deconstructed and it is precisely this process, the new meaning that is attributed to the story of "Sleeping Beauty" with the displacement of its writing. However, reading Vargas constitutes a return to the traditional versions, establishes a revisiting because they are the founding word, the creative verb, they are the ones that transmit a vision of the world, of the body, of life. A first knowledge, a cultural form, a socializing intention, which has exploded and disintegrated. However: it builds on tradition, but subverts it. The productivity process is clear: it absorbs, transforms and assimilates various texts, rewrites them.

El encanto de la Bella durmiente sin duda ha superado ampliamente el plazo de los cien años de su mágico sueño. Desde el episodio de la princesa Zellandine y Troilo<sup>1</sup>, a la novela catalana del siglo XIV, *Hermano de la alegría, hermana del placer*<sup>2</sup>, pasando por las versiones más difundidas, *Sol, Luna y Talía*, de Giambattista Basile (1634), y los célebres textos, *La bella del bosque durmiente* de Charles Perrault (1696) y *Zarzarrosa* de los hermanos Grimm (1812); la historia de la princesa dormida y el príncipe seductor ha atravesado siglos, fronteras y culturas reafirmando, una y otra vez, su carácter de fértil matriz narrativa y de una productividad del texto literario que llega a la actualidad.

En efecto, el cuento de la joven hermosa sumida en un sueño con su cuerpo silente ha sido relacionado con múltiples relatos de origen y a ese encanto ha sucumbido también, recientemente (en el año 2019), el argentino Sebastián Vargas con su libro al que tituló *Y dormirás cien años*, quien en sus cien relatos cortos no ha vacilado en convocar una vez más a los conocidos personajes, para darles una nueva oportunidad, es decir, establece una revisitación porque ellos son la palabra fundacional, el verbo creador, son los que transmiten una visión del mundo, del cuerpo, la vida. Un conocimiento primero, una forma cultural, una intención socializadora, que ha estallado y se ha desintegrado. No obstante: se basa en la tradición, pero la subvierte. Por ello, en este escrito se analizará el proceso de productividad corpóreo político del texto literario "La bella durmiente", productividad que existe porque, como dice Julia

---

<sup>1</sup> Romance francés en prosa, anónimo, compuesto hacia 1340 incluido entre los libros II y III de *Perceforest*.

<sup>2</sup> Este relato anónimo del siglo XIV es el primer texto medieval en que la historia de "La bella durmiente" se presenta de modo autónomo. Paul Meyer, que lo editó en 1884, y Martín de Riquer consideraron que está escrito en catalán, pero según Méjean-Thiolier, Amédée G. Pagès demostró que la lengua del texto es un provenzal alterado.

Kristeva citando a Bajtín, “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1978, p. 190). Este estudio conducirá a un examen comparado de las relaciones que los textos traman entre ellos para verificar, como quiere Gérard Genette (1989), la presencia efectiva de un texto en otro, comprendiendo al escrito literario como un “mosaico”, intentando mostrar que este relato escucha las voces de la historia y las representa como confrontaciones.

Acudir al repertorio de los cuentos tradicionales, dialogar con ellos, no es un recurso novedoso en la literatura. Ya lo hizo Marco Denevi en 1973 en el microcuento: “La bella durmiente del bosque y el príncipe”, el colombiano Gabriel García Márquez en “El avión de la Bella Durmiente” de 1982, y también aparece en “El verdadero final de la bella durmiente” de Ana María Matute, texto que hace referencia al precio que hay que pagar por seguir a un príncipe azul, a la sumisión y el sometimiento. Esta obra breve publicada en 1995 junto con los relatos de García Márquez y Denevi y muchos otros (el relato de Gabriela Cabezón Cámara del año 2014 titulado “Le viste la cara a Dios” que sitúa a la Bella durmiente en un prostíbulo infecto de Buenos Aires, sólo por nombrar uno más), son reescrituras que exhiben a una mujer despierta y ya no “dormida”, que acompañan y reflejan los movimientos de deconstrucción social contemporáneos.

Sin embargo, como resulta inabarcable la lista de obras que han reescrito este relato ya que es el que tal vez cuente con mayor número de reescrituras, revisiones y estudios de todo tipo, el presente artículo no tiene la intención de abundar en todas ellas porque superaría los márgenes y de igual forma sería inconcluso. No obstante, estará abocado a las versiones clásicas de Giambattista Basile, Charles Perrault y de Jacob y Wilhelm Grimm, junto a la reescritura reciente de Sebastián Vargas, analizándolas desde una visión comparatista, enfoque aún no trabajado o ahondado demasiado en estos relatos. Es decir, se examinarán los procedimientos que caracterizan a las relaciones entre ellos, no como una mirada de dependencia o de deuda de Vargas con sus antecesores, sino como un procedimiento natural y continuo que emplea en la reescritura del texto. Su proceso de escritura, de productividad, es visto, entonces, “como resultante también del proceso de lectura de un corpus literario anterior” (Franco Carvalhal, 1996, p. 68).

¿Por qué la historia de “La bella durmiente” es rescatada hoy? ¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer las versiones clásicas o anteriores? ¿Qué nuevos sentidos le atribuye a este clásico con el desplazamiento de

relanzarlo en la actualidad? Estos y otros interrogantes intentarán ser respondidos en las páginas que siguen.

Italo Calvino en su libro: *Por qué leer los clásicos* define: “Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual” (2009, p. 7). Leer un clásico de literatura oral, como lo es “La bella durmiente” (su título más conocido justamente por ese inconsciente colectivo), lleva a recuperar las imágenes afectivas que forman parte de la memoria comunitaria. Así que, cuando leemos o releemos (que es lo mismo<sup>3</sup>) los textos clásicos tradicionales o también denominados de transmisión oral, nos metemos en las palabras, los temas, las historias que vienen de los relatos repetidos oralmente desde tiempos inmemoriales. En este sentido, la literatura está constituida por obras abiertas en su proceso de creación y recreación, que se van condensando, fundiendo o ampliando a lo largo del tiempo. Todas han sido modificadas según lo que el narrador pensaba era de interés para los oyentes, sus propias inquietudes o los problemas concretos de su época.

A propósito de la época, hubo una en la que toda Europa leía a Esopo, la literatura popular y los cuentos de hadas estaban de moda en los salones de las clases altas. A partir del siglo XVII, empieza un movimiento decisivo: se comienzan a recopilar los cuentos populares de la mano del napolitano Giambattista Basile (1575-1632). Dos años después de su muerte, en 1634, se publicó su obra *Lo cunto de li cunti* (*El cuento de los cuentos*), más conocido como *Pentamerone* o el *Pentamerón* en el que diez mujeres se reúnen para contarse una historia cada una, durante cinco días, lo que da como resultado cincuenta relatos populares, basados en las tradiciones orales italianas. Es en el quinto cuando aparece “Sol, Luna y Talía” (Basile 1995, pp. 209-212), constituyéndose en la primera versión escrita que se conoce de la historia de “La bella durmiente”. Una historia que está muy lejos de ser un relato para niños como se lo conoce actualmente: su lectura devela un texto barroco, recargado, lleno de imágenes literarias complejas y también con una gran intención moral.

---

<sup>3</sup> Italo Calvino también sentencia: “Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera y toda lectura de un clásico es en realidad una relectura” (2009, p. 289).

Por lo tanto, esta primera versión evidencia brutalidad, violencia y crueldad medieval; todo en menos de cuatro páginas: incluye necrofilia, canibalismo y una crepitante hoguera final destinada al cuerpo de la mujer.

Luego, “La Bella del bosque durmiente” del francés Charles Perrault, pierde la espontaneidad de la narración anterior para recibir innovaciones estéticas del gusto de la época. Volvió su mirada a lo que se contaba en las calles y en los pueblos, es decir, se nutrió de las mismas fuentes e incluso del propio Basile para su versión. En palabras de Tania Franco Carvalhal: “El proceso de escritura es visto, entonces, como resultante también del proceso de lectura de un corpus literario anterior. El texto, por lo tanto, es absorción y réplica a otro texto (o varios otros)” (1996, p. 68).

No obstante, pese a todas las modificaciones realizadas en el argumento, tanto de temas como de motivos, lo cierto es que en el plano arquetípico las narraciones de Basile y Perrault apenas se distinguen entre sí: aparece la mujer -que es ángel o demonio-, la rivalidad femenina -entre la esposa y la amante o entre la esposa y la suegra- y está presente la incapacidad de la Bella durmiente de escapar de su destino de mujer -debe esperar a su príncipe, tener hijos, silenciar su deseo-. E inclusive, en Basile la heroína responde al nombre de Talía, mientras que en Perrault carece de nombre propio

Ahora bien, ¿por qué hay tan pocas variaciones entre estas dos versiones? Como se ve, Perrault tampoco escribió este cuento para niños (a pesar de que el libro que lo contenía fue considerado en Francia como la primera obra infantil).

Ya en el siglo XIX, cuando el afán nacionalista provocó el nacimiento del folclore, los investigadores, filólogos, lingüistas y mitólogos Jacob y Wilhelm Grimm, autores de un canónico diccionario y obsesionados con establecer una cultura alemana unitaria y basada en las tradiciones, se inspiraron también en el trabajo de Basile para componer su a la postre más famoso libro, *Cuentos de niños y del hogar*<sup>4</sup>.

De esta forma, para escribir “Zarzarrosa”, su versión de “La Bella Durmiente”, los hermanos Grimm ponen en juego lo que advierte Laurent Jenny en su ensayo “La estrategia de la forma” del año 1976: la intertextualidad “designa no una suma confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios

---

<sup>4</sup> En 1812 ve la luz el primer volumen de *Cuentos de niños y del hogar* (en el cual figura “Zarzarrosa”), en 1815 y 1822 el segundo y tercer volumen respectivamente, y en 1825 se preparó una versión reducida con unos cincuenta cuentos. Es esta edición la que les dio la popularidad de la que todavía hoy gozan (aunque luego le sucedieron otras ediciones con cuentos literariamente mejorados).

textos, operado por un texto centralizador, que detenta el comando de sentido” (1996, pp. 68-69).

A los Grimm les movía el espíritu científico: recogieron los cuentos, a veces tal y como fueron escuchados en un principio y los transcribieron respetando su esencia y sin introducir apenas variaciones: sin didactismos, con lenguaje sencillo y directo, comprensible para los iletrados. En efecto, en el prólogo a la primera edición de 1812 declaran: “El libro no está escrito para los niños, aunque, si les gusta, tanto mejor” (Grimm, 1991, p. 80). Pero estas intenciones fueron modificándose en cada nueva edición. Por lo tanto, en el segundo volumen del año 1815, incluyen en el prólogo a los niños como público lector, pero evitaron los sentimentalismos y moralismos típicos del momento: ya no tiene moraleja, no hay referencias a la vida matrimonial, el matrimonio conserva toda el aura romántica gracias a la ausencia de un modelo negativo (mujer del rey o suegra): “Entonces el príncipe y Zarzarrosa se casaron y vivieron una vida larga y feliz” (Grimm, 1991, p. 277). Además, el papel del beso es original en la liberación y el desencantamiento de la joven, mientras que en Basile se produce cuando los hijos de Talía succionan uno de sus dedos y extraen de él la astilla que provoca el sueño y en Perrault el despertar tiene lugar sin que haya contacto físico entre ambos, simplemente han pasado los cien años de encantamiento y la princesa despierta.

El beso, el amor, el casamiento, la felicidad perenne son, en suma, el nuevo sentido que le otorgan los alemanes a su relanzamiento, a su reescritura. Alentados por una tendencia romántica que les es inherente, releen las versiones anteriores y las rescatan atribuyéndoles elementos conspicuos que creían eran de interés para los lectores u oyentes de la época.

Como ya ocurrió al analizar la versión de Perrault y contrastarla con la de Basile, ya que “comparar es contrastar. O es también contrastar” (Franco Carvalhal, 1996, p. 12), el recorrido por la versión de los hermanos Grimm y la comparación con sus antecesores arroja resultados distintos en el nivel de los personajes, sus cuerpos y descripciones, motivos, etcétera. Esto es así porque los significados se desplazan de acuerdo a los tiempos en los que fueron escritos. Sin embargo, en el plano de lo arquetípico, la consistencia es prácticamente total en las versiones de los tres autores: el matrimonio es fuente de felicidad absoluta, la heroína es pasiva, virtuosa y bella y el redentor inexcusablemente masculino. Inclusive, en el cuento alemán “Zarzarrosa”, existe un fortalecimiento de los tres modelos mencionados.

*Y dormirás cien años* (Vargas, 2019) absorbe y transforma sus influencias. Este libro fue escrito por Sebastián Vargas, nacido en 1974 en Buenos Aires, es profesor de Castellano, Literatura y Latín y, además de escribir, trabaja como editor, corrector y traductor de textos literarios de alemán e inglés. Interesa mencionar que, en el mismo año de su publicación, recibe el Premio ALIJA (Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina) al mejor libro infantil-juvenil del año. Ante esto, es preciso recuperar las interrogaciones que implícitamente se vienen respondiendo ¿Por qué la historia de “La bella durmiente” es rescatada hoy (a lo que perfectamente puede agregarse: y premiada)? ¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer las versiones clásicas? ¿Qué nuevos sentidos le atribuye a este clásico con el desplazamiento de relanzarlo en la actualidad?

Los cuentos clásicos han superado el olvido y el desgaste que el tiempo hubiera podido ocasionar, porque son obras de marcada universalidad que toman de manera particular la realidad y son capaces de continuar transmitiendo su mensaje con tanta o más fuerza que antes, porque incluyen una pluralidad de voces produciendo identificación y reconocimiento en el lector y, por otro lado, ofrecen la posibilidad de revivir el encanto que genera la fantasía cada vez que se la convoca. Estas son las razones por las que Vargas relea, reescribe ya no una sino cien versiones de “La bella durmiente”. Fluencia que es producto de los cambios del siglo XXI, complejo, vertiginoso, dinámico, con el apremio alentado por la retórica y la financiación. La prisa es una invención de un capitalismo que necesita producir más y más. La Bella durmiente de Vargas no está ajena a eso:

Así es, señorita. La caja de ahorros de la que usted reclama la titularidad estuvo inactiva por cien años y dos meses, y en ese considerable lapso, la renovación automática y el interés compuesto elevaron la suma inicial a una fortuna que podríamos calificar de monstruosamente grande. Yo puedo, a título personal, creer que usted misma es la princesa que abrió la cuenta junto con su padre hace más de cien años; pero el banco no cree en magia (...) Así que, aunque usted tenga el número de clave y la firma exacta de la titular de la cuenta, para acceder a los activos deberá probar que es nieta o biznieta de sí misma (2009, p. 131).

De esta forma, *Y dormirás cien años* ofrece cien historias con las que recupera un cuerpo que “durmió” durante cien años, en una impronta de sostener que lo verdaderamente relevante y transformador necesita del concurso del tiempo y la

comparecencia de la lentitud. Tal como lo especifica Rosario Troisi en una Guía para la lectura del libro de Vargas:

Cien microrrelatos que, en sintonía con la rapidez, son un género literario que se ensambla entre la brevedad del cuento y la rotundidad del aforismo. Toca un único hecho narrativo muy visual, que va más allá de la anécdota. No explica un suceso, sino que sintetiza y sugiere un acontecimiento con la intensidad suficiente como para turbar a cualquier lector o lectora. Usa mecanismos de construcción que lo llevan a buscar el sentido más allá de lo expresado por el texto: los significados apenas se insinúan y convocan, en el momento de la lectura, los conocimientos literarios, discursivos e ideológico-culturales del que decodifica (2019, p. 4).

Se percibe, entonces, el cuerpo de la bella ya no silente, ya no sosegado o pasivo sino empoderado.

En la *Nota primera*, a manera de prólogo, la misma Troisi declara:

Este libro presenta variaciones, a la manera de esas obras musicales en las cuales se repite cierta melodía pero un poco cambiada cada vez, de forma que se puede escuchar que la base sonora es siempre la misma<sup>5</sup> y, al mismo tiempo, descubrir en cada nuevo compás la diferencia (2009, p. 9).

Las brevísimas narraciones presentan variaciones de formatos o géneros discursivos, ironía, parodia, las actitudes, las situaciones y el contexto varían sugiriendo infinitas interpretaciones, sentidos que requieren pausa y reflexión como una forma de abdicar de la lógica de la vida contemporánea sobrecargada de horarios frenéticos, tareas, absolutismo del tiempo remunerado. Y en esto Vargas es hábil, pues hasta la misma bella durmiente carece de tiempo:

Desde el instante en que despertó se sintió llena de energía. Asió al muchachito que la había salvado y lo hizo flamear como a una bandera escaleras abajo para presentarlo a sus padres y hacer que todos se dispusieran (¡ya!) a preparar la boda. Y como no lo hacían suficientemente rápido, ella misma se ocupó de los preparativos (...) (Vargas, 2009, p. 116).

---

<sup>5</sup> Aludiendo a las influencias, al texto centralizador de Basile y a los que se sucedieron.

Subió y bajó las escaleras [el príncipe] hasta habitaciones escondidas, pequeñas unas, amplias las más. (...) Todas eran, lo fue sabiendo, salas de espera, pues la princesa no estaba por ninguna parte (p. 68).

Sus padres habían deseado un hijo varón, pero ella había sido la única respuesta a sus anhelos; así que la criaron como si varón hubiera sido (...) La princesa guerrera conoce la leyenda de su maldición, pero nunca pudo ni quiso usar vestidos bonitos, bordar ni coser, así que no teme a husos ni a ruecas. Reemplaza el lugar de su padre en el ejército de la dinastía, ya nadie parece recordar que no es un príncipe (p. 18).

Pero no llegaron a rimar con las perdices (...) descubrieron que se había escapado (...) dejó una nota (...): Yo también hice mi parte. Le di al cuento cien años de sueños y esperas. Lo que queda de mi vida es solo mío (p. 128).

Además, en varios microrrelatos es el príncipe quien en realidad la esperó cien años y la heroína no siempre es pasiva, virtuosa, bella: “Se da cuenta por fin de que él mismo es el hechizado, el maldito. Que es él quien pasó cien años en la espera de ese beso que nunca llegará a despertarlo”. Aunque ese príncipe puede no ser humano:

Todo durmió, en el instante en que se durmió ella. Más una pequeña araña logró sortear el hechizo (...) El beso que la despertó, tan entusiasta como torpe, le llenó de saliva la boca, al nariz y buena parte de la mejilla izquierda (...) -Bueno, por lo menos el casamiento está descartado -le dijo, y él, agitando la cola, contestó con un ladrido de gusto (p. 75).

Además, quien da la redención a la bella puede no ser un hombre:

Y mientras que el seto rechazó con fiereza a todos los orgullosos príncipes, a ella, que era distinta, las zarzas la dejaron pasar como a una nueva amiga (...) imaginó de pronto las caras de sorpresa cuando despertaran y vieran quién resultó ser, labios suaves sobre labios suaves, quien acabó con el hechizo (p. 77).

Por su parte, el matrimonio no siempre es fuente de felicidad absoluta:

Se casaron en una pausa entre siesta y siesta. Al responder la gran pregunta, él pronunció un “sí” que sonó a rezongo y se mezcló con un bostezo 50. (...) ella se casó con el príncipe. No lo amaba, por supuesto: no lo había visto en su vida hasta que se presentó a besarla sin su consentimiento. (...) Pero ahora, desde el exilio de su propio cuento, lo sabía: el comer perdices no hace a la felicidad (p. 116-127).



En este sentido, y a modo de cierre, este escritor contemporáneo ha deconstruido los arquetipos y ese proceso actualiza preguntas, problemáticas, atribuye un nuevo sentido a la historia de “La bella durmiente” con el desplazamiento de su escritura. Sin embargo, leer a Vargas constituye una vuelta a las versiones de Giambattista Basile, de Charles Perrault y de los hermanos Grimm, establece una revisitación, un diálogo, porque ellos son la palabra fundacional, el verbo creador, son los que transmiten una visión del mundo, un conocimiento primero, una forma cultural, una intención socializadora, que ha estallado y se ha desintegrado. El cuento tradicional se lee de nuevo, se escribe una vez más y, por lo tanto, se reescribe. Ana Pelegrín dice al respecto:

El cuento perteneciente a la tradición oral perdura a través de versiones. Es decir, que al transmitirse se producen modificaciones en ciertos hechos o circunstancias y estos cambios signan una nueva versión del original. Susana Chertudi, reconocida estudiosa de la tradición literaria oral, llama variante a la diferencia que se presenta cuando al poner en relación una secuencia de elementos comunes a una serie de versiones, surgen variaciones de elementos (un personaje, un paisaje, un hecho, el tiempo en que transcurre la acción) sin que se modifique el tema o el sentido del texto (p. 153).

Gerard Genette (1989), en *Palimpsestos*, denomina a esto “hipertextualidad”, un tipo de transtextualidad: relación que une un texto B (*Y dormirás cien años*) con un texto A (el de Basile como “centralizador” al que le siguieron los de Perrault y Grimm); la relación es tal que B no podría existir sin A. Los cien relatos de Vargas suponen un intento de desbaratar el sistema patriarcal y el statu quo de las versiones tradicionales y se erige, gracias a la observación comparatista, como una discontinuidad. No obstante: se basa en la tradición, pero la subvierte.

Lo precedente no es una contradicción ya que toda ruptura, todo cambio, ha de darse con respecto a algo. El proceso de productividad de Vargas es claro: absorbe, transforma y asimila varios textos, los reescribe. El prefijo “re” confiere la idea de vuelta sobre algo que ya ha sido, el pasado, fruto de una época pretérita y reflejo de unos valores, ya caducos, que se ha erigido como una tradición.

### **Bibliografía**

Artal Millie, S. G. (2019). *Repetición y variante en tiempos del hipertexto. De La Bella Durmiente a Briar Rose de Roobert Coover*. Revista de Filología pp. 95-110.

Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-RepeticionYVarianteEnTiemposDelHipertextoDeLaBella-7016602%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-RepeticionYVarianteEnTiemposDelHipertextoDeLaBella-7016602%20(1).pdf)

- Basile, G. (1995). *El cuento de los cuentos* (2º volumen). Madrid: Siruela.
- Beauvoir, S. de (1987). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Brunel, P. y Chevrel, Y. (1994). *Compendio de la literatura comparada*. México: Siglo XXI.
- Calvino, Í. (2009). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Crolla, A. (Comp.) (2011). *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Garralón, A. (2001). *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, Alfaguara.
- Grimm, W. J. (1991). *Cuentos de niños y del hogar* (primer volumen). Madrid: Anaya.
- Fernández Rodríguez, C. (1998). *La bella durmiente a través de la historia*. España: Universidad de Oviedo.
- Franco Carvalhal, T. (1996). *Literatura comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica 1*. Madrid: Espiral.
- Pelegrín, A. (2021, abril 18). *La aventura de oír: cuentos y memorias de tradición oral*. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/155078.pdf>
- Perrault, C. (1987). *Cuentos de antaño*. Madrid: Anaya.
- Seoane, A. (2019). *Érase una vez... el "Cuento de los cuentos"*. El Cultural. Recuperado de [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190419/erases-vez-cuento-cuentos/392211702\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190419/erases-vez-cuento-cuentos/392211702_0.html)
- Troisi, R. (2019). *Guía. El barco de vapor*. Recuperado de <https://www.smliteratura.com.ar/wp-content/uploads/2019/02/Y-dormir%C3%A1s-cien-a%C3%B1os-GU%C3%8DA.pdf>
- Vargas, S. (2019). *Y dormirás cien años*. Buenos Aires: SM Literatura, Serie Clásicos contemporáneos.

## **Espacios fronterizos: mujeres del mito, la historia y la literatura en “Mitominas” de Olga Zamboni**

Sofía Cortese

Universidad Nacional de Misiones

[sofiacortese19@gmail.com](mailto:sofiacortese19@gmail.com)

Palabras clave: mito, mujeres, frontera, semiosfera.

Key words: myth, women, border, semiosphere.

### **Resumen**

El siguiente trabajo aborda el estudio, a partir del concepto de frontera, de una selección de poemas de la autora Olga Zamboni que tienen como protagonistas a mujeres mitológicas o mitominas. Dichas figuras se diferencian entre sí a partir de los grupos que conforman: diosas, semidiosas, mujeres de la antigua Grecia y Roma, artistas, escritoras, mujeres históricas y familiares. De esta forma, se dibuja una frontera entre las mujeres “de papel” y las “de carne y hueso”, la cual genera zonas diferentes y complementarias que se vinculan en un espacio intersticial de pasaje, traducción y contacto.

El libro “Mitominas” (2003) de la autora territorial Olga Zamboni, propone una serie de poemas que traducen los mitos clásicos grecolatinos. A su vez, aborda figuras femeninas de la historia y la literatura que, en el marco de la obra, se convierten en mitológicas. En este sentido, el espacio-tiempo mitológico es reinterpretado: no solo se presentan poemas en torno a seres sobrenaturales o extraordinarios, sino también sobre mujeres contemporáneas que se redefinen como mitominas: es decir, como protagonistas de historias excepcionales.

La propuesta de este trabajo es analizar las zonas fronterizas del discurso poético de Zamboni con el objetivo de profundizar en las relaciones que se establecen entre las mujeres del mito y de la literatura. Para ello, los conceptos de semiosfera y frontera de Iuri Lotman resultan esenciales. Además, la definición del mito, trabajada por distintos autores, posibilita realizar un estudio de las características que identifican a las figuras en torno a las cuales giran los poemas seleccionados.

### **Abstract**

The following paper tackles the study, from the concept of border, of a selection of poems by the author Olga Zamboni that have as protagonists mythological women or mitominas. These figures differ from each other based on the groups they form: goddesses, demi goddesses, women of ancient Greece and Rome, artists, writers, historical women, and family members. In this way, is established a border between “paper” women and “flesh and blood” women, which generates different and complementary zones linked in an interstitial space of passage, translation, and contact.

The book “Mitominas” (2003) by the territorial author Olga Zamboni proposes a series of poems that translate classical Greco-Latin myths. At the same time, it addresses female figures from history and literature who, within the framework of the book, become mythological. In this sense, the mythological space-time is reinterpreted: not only poems about supernatural or extraordinary beings are presented, but also about contemporary women redefined as mitominas: that is, as protagonists of exceptional stories.

This paper proposes to analyze the border zones of Zamboni's poetic discourse to delve into the relationships established between women in myth and literature. For this purpose, Yuri Lotman's concepts of semiosphere and border are essential. In addition, the definition of myth, worked by different authors, makes it possible to accomplish a study of the characteristics that identify the figures around which the selected poems revolve.

El siguiente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Cartografías literarias y críticas. Archivos territoriales” (Laboratorio de Semiótica, FHyCS-UNaM), dirigido por la Dra. Carmen Santander. En él participan distintos investigadores, con diferentes niveles de formación, que despliegan sus investigaciones en torno a los posicionamientos críticos que definen los autores territoriales misioneros. Este trabajo en particular abordará el poemario *Mitominas* (2003) de la escritora santanera Olga Zamboni.

La obra comprende una serie de poemas que se encuentran divididos en tres grandes capítulos titulados: “Del mito”, “Del difícil arte” y “De la propia casa”. En cada uno de ellos nos encontramos ante distintas figuras femeninas diferenciadas, a grandes rasgos, como diosas, semidiosas, mujeres de la antigua Grecia y Roma, artistas, escritoras, mujeres históricas y familiares. Si bien, a priori, la distancia temática, temporal y espacial resultan significativas, todas las figuras femeninas se convierten en mujeres mitológicas o mitominas por las relaciones que se establecen al interior de la semiosfera del poemario.

La semiosfera, definida por Lotman (1996), es un espacio semiótico donde los sistemas están sumergidos en un continuum, el cual se encuentra ocupado a su vez por formaciones o estructuras organizadas en distintos niveles. A partir de este espacio el sentido puede desarrollarse, al mismo tiempo que se realizan procesos comunicativos y la producción de nueva información. En este sentido, teniendo en cuenta esta propuesta teórica, podríamos concebir al poemario como una gran semiosfera integrada, a su vez, por estructuras diferenciadas por cada capítulo.

Cada una de dichas estructuras comprenden una serie de textos —poemas—. Al detenernos en ellas, podemos precisar las relaciones que se establecen en su interior. En la primera, “Del mito”, nos encontramos con poemas que abordan a las mujeres de la mitología griega y romana, como así también de otras mitologías como la guaraní y la inca. Por consiguiente, figuras como Penélope, Dido, Ariadna, la Pachamama y la diosa guaraní Caá-yarí, se conectan al compartir su origen en el discurso mítico, a pesar de que remiten a distintas fuentes.

Al mismo tiempo, en la estructura “Del difícil arte” se relacionan distintas figuras artísticas: escritoras, pintoras, escultoras, actrices y personajes de la literatura y del cine, como por ejemplo Safo, Juana Inés, Frida Kahlo, Marilyn y Scherezada. Además de esta consideración, la caracterización “difícil” propone una delimitación más: no solo son artistas, en sus diferentes ramas, sino también son mujeres audaces, transgresoras y heroicas por ocupar un lugar que siempre han habitado los hombres. En palabras de Zamboni:

La historia de la mujer ha sido un constante querer y no poder, querer que unas pocas defendieron con uñas y dientes, o mejor, con letras, para ser presencias. La libertad buscada y pocas veces alcanzada fue vista como transgresión, cuando tendría que haber sido normal una actividad, la de escribir, entre tantas otras. (Zamboni, 1994, p. 5).

Por último, la estructura semiótica “De la propia casa” establece un juego interesante en el mismo título. Casa, entendida como país, Argentina, pero también como núcleo familiar. En consecuencia, los poemas que encontramos en este capítulo remiten a figuras como las mujeres de Plaza de Mayo, las madres en cautiverio, Madame Ivonne y las pertenecientes al propio linaje, como mamá, abuelas y hermanas.

Las diferencias señaladas en cada formación semiótica, dadas por las figuras femeninas que las integran, configuran lo que Lotman define como irregularidad. Esta característica se produce siempre al interior de la semiósfera y forma parte de su propia organización: “El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares” (Lotman, 1996, p. 16). Cada una de estas estructuras comprende textos y lenguajes propios, que entran en diálogo entre sí y, a su vez, con el núcleo de la semiósfera.

Para que el diálogo pueda llevarse a cabo, es necesario que cada estructura posea, al mismo tiempo, homogeneidad e individualidad semiótica, lo cual las diferencia unas de otras. Por esta razón, el carácter delimitado de cada estructura semiótica resulta fundamental para el concepto de frontera. Lotman la define como una suma de traductores-filtros bilingües que permiten traducir un texto en otro lenguaje o lenguajes internos de la semiósfera. Esto implica que, para que los textos alosemióticos adquieran sentido, es indispensable que se traduzcan.

El proceso de traducción, que se lleva a cabo entre la semiósfera y el exterior, también ocurre al interior de ella. Por consiguiente, la semiósfera es atravesada por fronteras internas donde la transmisión de información genera a su vez nuevos sentidos, es decir, el surgimiento de nueva información. Es así que, cada estructura que a priori estaba distanciada por los textos que reunía, se encuentra en una relación dinámica y permanente con las otras esferas en este espacio intersticial de pasaje, traducción y contacto.

La diversidad interna de la semiósfera presupone así la integralidad de la misma. Como Lotman señala, cada estructura es un órgano en un mismo organismo. Debido a ello, a pesar de la individualidad y diferenciación que posee cada estructura, son al mismo tiempo parte del todo y algo semejante a la semiósfera. Por tanto, la propiedad del isomorfismo también se cumple.

La relación de semejanza que se produce en las estructuras no es fundamental que se lleve a cabo entre ellas, sino que deben ser, cada una por separado, isomorfas al núcleo de cuyo sistema forman parte. En este sentido, y volviendo al poemario que nos ocupa, cada estructura mantiene una relación de semejanza con la definición de mujer mitológica o mitomina, lo cual permite que se produzca entre ellas el intercambio de información.

Como mencionamos al principio, todas las figuras femeninas se convierten en mitominas o mujeres mitológicas por las relaciones que se establecen al interior de la semiósfera. De esta manera, mujeres como Alfonsina o la india guaraní que luchó en defensa de la reducción de Jesús María, se encuentran estrechamente vinculadas con Penélope y Circe. Estas figuras adquieren así las cualidades de un personaje extraordinario; son protagonistas de historias excepcionales y se posicionan en igualdad de condiciones con figuras universalmente reconocidas.

Ahora bien, para comprender mejor el vínculo que se establece, es necesario definir al mito y las nociones que lo conforman. El teórico Mircea Eliade afirma que:

el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». (...) Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser (1991, p. 12).

Esta creación no se refiere solo a una realidad total, como el surgimiento del Cosmos, sino también a fragmentos de ella: como una isla, una especie vegetal, un

comportamiento humano o una institución. Asimismo, en estos relatos, las hazañas de los Seres Sobrenaturales resultan fundamentales, se los reconoce y recuerda por lo que han hecho en aquel tiempo prestigioso de los comienzos.

En la mitología griega y romana, además de los mitos de creación, nos encontramos con las leyendas de los grandes héroes como Odiseo, Aquiles, Teseo y Eneas, los protagonistas de aventuras inigualables y los portadores de valores ejemplares. Ellos, siempre principales en los relatos, y ellas relegadas a un segundo o tercer plano por los Homeros y Virgilio. Como señala Olga Zamboni: "Todos sabemos que el signo de nuestra cultura es masculino; la historia de la humanidad ha sido planteada desde la óptica de los hombres" (Zamboni, 1998, p.1). En consecuencia, Penélope se consagra como la esposa arquetípica por su fidelidad y Medea como la mala mujer por el filicidio cometido, leídas ambas en su contraste con el héroe.

No obstante, el poemario de Zamboni interpela sus historias, las hace protagonista a partir de sus versos. De esta manera, destaca el valor de Ariadna en la leyenda del Minotauro y el abandono del héroe una vez cometida su hazaña:

Experta en nudos ariadnos  
confió en Teseo, el extranjero,  
que sólo buscaba inerte la gloria y  
y la halló en los hilos mágicos  
que lo llevaban a la fama  
de un héroe matador  
no en la muchacha  
que sólo para él ovillaba  
amores y desdichas.  
(2003, p. 24).

Del mismo modo, reaviva la imagen de Creúsa, quien sólo es un espectro en la caída de Troya:

Creúsa troyana es una sombra  
perdida en los incendios  
de la ciudad vencida  
Voz insensata de tanta sensatez  
anuncia al esposo la futura  
boda de conveniencias

Después, desciende al olvido  
-detrás de un gran hombre, el dicho in-fame-  
para nunca jamás  
ser nombrada en el epos  
donde es Eneas -sin remisión- el héroe.  
(2003, p. 22).

Zamboni relee y reinterpreta los mitos para señalar las hazañas que han realizado las mujeres mitológicas, pero también los silencios y los olvidos a los que fueron condenadas.

Lo que ocurre al interior de esta estructura semiótica, “Del mito”, también sucede en las otras dos esferas. “Del difícil arte” rememora a todas las mujeres que, a partir de su producción artística, han dejado una huella en la historia. Como señala la autora, es “aquella excepción valiente que pudo ser ella misma en el intrincado laberinto de los discursos masculinos que la asediaron.” (Zamboni, 1995, p.1). De este modo, destaca el trabajo de María de la O Lejárraga García, quien por muchos años mantuvo su nombre oculto en las producciones que sí estaban firmadas por su esposo, Gregorio Martínez Sierra:

ocultarse y ser sombra  
escribir para él  
para que él  
brille  
autor de moda  
Teatro del Arte

Madrid entero lo aplaudía  
y ella  
María Lejárraga, escritora  
de un todo por amor  
ponía el revés en anónimo fondo  
... incomprensible.  
Cuando fue toda ella en  
su nombre entero, Lejárraga,  
aun no se convencía  
(2003, pp. 44-45).



Al mismo tiempo, en la estructura “De la propia casa” las figuras femeninas son destacadas por sus hazañas. A pesar de que, a priori, podría considerarse que una maestra rural tiene poca similitud con una diosa o una heroína de la mitología, Zamboni señala lo contrario:

Fui magro sueldo en medio de una tarde de lluvia  
fui carencia de tiza y de pan fresco  
fui fuego  
encendido en el centro de aquel patio  
para tostar el frío de las manos  
alguna madrugada  
de espera y esperanza  
sobre la helada  
(2003, p.64).

Incluso la maestra rural es protagonista de grandes sucesos y de transformaciones significativas.

Desde el inicio con Eva, en la mitología con Andrómaca, en el arte con Safo y en Argentina con las mujeres de Plaza de Mayo, son las mitominas quienes atraviesan y escriben la otra mitad de la historia. Las que, desde la pervivencia del mito, marcan rumbos y dejan huellas:

Escribimos la mitad de la historia  
la vivimos de a pie  
con lanza y ristre  
y molinos  
(...)  
Mujeres  
somos legión  
aunque tal vez aún no conocemos  
del todo  
nuestra feroz estirpe  
de diosa-agua y pantera  
  
aún nos desconocemos  
Lenta despunta, femenina, la aurora.  
(2003, p. 5).

Trágicas, valientes, transgresoras, independientes, rebeldes y protagonistas, de esta forma son caracterizadas las figuras femeninas en los poemas de Zamboni. Desde distintas estructuras, pero con rasgos, historias y valores similares, los poemas y las mujeres protagonistas, entran en diálogo. Por medio de las zonas fronterizas se producen estos intercambios, los cuales permiten que las nombremos a todas como mitominas.

De este modo concluimos con esta breve exposición donde propusimos una lectura posible de *Mitominas*, en la cual incorporamos conceptos de la semiótica. No obstante, podríamos pensar en otras líneas de abordaje de la obra, teniendo en consideración nuevas relaciones entre las figuras femeninas dada la riqueza del poemario.

### **Bibliografía**

Eliade, M. (1991). *Mito y Realidad*. Editorial Labor S.A.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Cátedra.

Zamboni, O. (1994). Mujer: oficio de luciérnaga. En C. Guadalupe Melo (2016). *Archivo Olga Zamboni. Exploraciones para una Crítica Territorial e Intercultural. De la antología al archivo de autor*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM.

Zamboni, O. (1995). ¿Cambio de signo en la cultura del XXI? *El Territorio*. En C. Guadalupe Melo (2016). *Archivo Olga Zamboni. Exploraciones para una Crítica Territorial e Intercultural. De la antología al archivo de autor*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM.

----- (1998). Mitominas (mujeres de la antigüedad). En C. Guadalupe Melo (2016). *Archivo Olga Zamboni. Exploraciones para una Crítica Territorial e Intercultural. De la antología al archivo de autor*. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Programa de Semiótica, FHyCS-UNaM.

Zamboni, O. (2003). *Mitominas*. Santiago Rueda Ed.

## El vector es el otro

Juan Facundo Giorda

Universidad Nacional del Nordeste

[facundogiorda@gmail.com](mailto:facundogiorda@gmail.com)

Palabras clave: biopolítica, pandemia, nación, otredad

Key words: biopolitics, pandemic, nation, otherness

### Resumen

*El matadero* de E. Echeverría condensa no sólo las características estéticas del romanticismo de la época sino también los conflictos políticos y sociales de una ex colonia en pleno proceso de construcción e identificación nacional. La autora Paola Uparella (2019) propone una lectura novedosa del texto de Echeverría desde su momento de publicación en 1871, año en que el país atravesaba uno de los picos de la epidemia de la fiebre amarilla. Esta nueva perspectiva abre una lectura de tipo biopolítica de la obra y su contexto de enunciación en donde la categoría de “otredad” es ligada indisolublemente con el concepto sanitario de “vector”.

Nos proponemos en primera instancia esbozar la variante sanitaria del concepto de frontera que propone Uparella en su lectura de *El Matadero* de E. Echeverría (1871). Luego se analizarán algunos fragmentos de *La vuelta de Martín Fierro* de J. Hernández (1879) para dar cuenta de la inversión de la perspectiva del otro/vector en boca de los indios. Por último, tomaremos un artículo periodístico del diario digital *Chaco día por día* en donde se hace referencia a los bloqueos que el gobierno de Capitanich instaló en la periferia de la ciudad de Resistencia (Chaco) con motivo de la reciente pandemia de Covid-19 para explorar posibles lecturas del hecho en los términos propuestos por la autora.

La dicotomía civilización/barbarie engendrada por la Generación del 37 fue el marco ideológico que fundamentaría las oposiciones español/indio, ciudad culta/campo inculto, gaucho peón/gaucho matrero, nacionales/extranjeros, alrededor de la pandemia de Covid-19.

### Abstract

*El Matadero* by E. Echeverría condenses not only the aesthetic characteristics of the romanticism of the time but also the political and social conflicts of a former colony in the process of national construction and identification. The author Paola Uparella (2019) proposes a novel reading of Echeverría's text from its moment of publication in 1871, the year in which the country was going through one of the peaks of the yellow fever epidemic. This new perspective opens a biopolitical reading of the work and its context of enunciation where the category of “otherness” is inextricably linked with the health concept of “vector.” We propose in the first instance to outline the sanitary variant of the concept of border that Uparella proposes in his reading of *El Matadero* by E. Echeverría (1871). Then some fragments of *La vuelta de Martín Fierro* by J. Hernández (1879) will be analyzed to account for the inversion of the perspective of the other/vector in the mouths of the Indians. Finally, we will take a journalistic article from the digital newspaper *Chaco día a día* where reference is made to the blockades that the Capitanich government

installed on the outskirts of the city of Resistencia (Chaco) due to the recent Covid-19 pandemic to explore possible readings of the event in the terms proposed by the author.

The civilization/barbarism dichotomy engendered by the Generation of '37 was the ideological framework that would base the oppositions Spanish/Indian, cultured city/uncultured countryside, gaucho laborer/gaucho matrero, nationals/foreigners, around the Covid-19 pandemic.

*El matadero* de E. Echeverría condensa no sólo las características estéticas del romanticismo de la época sino también los conflictos políticos y sociales de una ex colonia en pleno proceso de construcción e identificación nacional. Sin embargo, la autora Paola Uparella (2019) propone una lectura novedosa del texto de Echeverría situando su análisis en el momento de publicación de la obra en 1871, año en que el país atravesaba uno de los picos de la epidemia de la fiebre amarilla. Esta nueva perspectiva abre una lectura de tipo biopolítica de la obra y su contexto de enunciación en donde la categoría de “otredad” es ligada indisolublemente con el concepto sanitario de “vector”.

Nos proponemos en primera instancia esbozar la variante sanitaria del concepto de frontera que propone Uparella en su lectura de *El Matadero* de E. Echeverría (1871). Luego se analizarán algunos fragmentos de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) para dar cuenta de la inversión de la perspectiva del otro/vector en boca de los indios. Por último, tomaremos un artículo periodístico del diario digital *Chaco día por día* en donde se hace referencia a los bloqueos que el gobierno de Capitanich instaló en la periferia de la ciudad de Resistencia (Chaco) con motivo de la reciente pandemia de Covid-19 para explorar posibles lecturas del hecho en los términos propuestos por la autora.

La dicotomía civilización/barbarie engendrada por la Generación del 37 fue el marco ideológico que fundamentaría las oposiciones español/indio, ciudad culta/campo inculto, gaucho peón/gaucho matrero, nacionales/extranjeros, sanos/vectores, etc. Nos proponemos reflexionar sobre la alteridad como forma de construcción de la identidad nacional en tanto rasgo que atraviesa el pensamiento colonial y postcolonial de nuestro país y su literatura y se manifiesta aún hoy en los debates públicos surgidos alrededor de la pandemia de Covid-19.

Paola Uparella (2019) propone una novedosa relectura del paradigmático texto “El matadero” de Esteban Echeverría al cambiar la perspectiva de análisis. La novedad que aporta es la de analizar la obra desde su contexto de publicación y no desde el contexto de producción. La lectura tradicional romántica es la que corresponde al

contexto de producción situado aproximadamente entre 1838 y 1839 según las referencias dadas en el mismo texto y propone entenderlo “como alegoría de la nación” (2019, p. 9) la cual explicaría el encuentro y mezcla caótica entre clases sociales, etnias, materias y fluidos “como metáfora de las fuerzas políticas en conflicto, y la contaminación de las aguas estancadas como metáfora del atraso del gobierno rosista” (p. 9). Sin embargo, la autora llama la atención sobre el hecho de que el texto fue publicado recién en 1871 en la revista *Río de la Plata* en la que, además de dar a conocer por primera vez el texto inédito de Echeverría bajo un exámen, edición y ordenamiento de los manuscritos del escritor, se incluían también artículos “sobre salud pública y reglamentación de saladeros en Buenos Aires” (2019, p. 3). La inclusión del relato en el contexto de los demás artículos que contenían una perspectiva claramente sanitaria resulta, para la autora, de gran relevancia ya que en ese mismo año (1871) el país vivía “la crisis más grande de salud pública del siglo XIX en Argentina: la pandemia de la fiebre amarilla, cuyo vector era desconocido” (2019, p. 2). El análisis del “Prospecto” y de la “Advertencia” que realiza la autora revela, además, que A. Lamas, V. López y J. M. Gutiérrez (responsables de la revista) realizaban una lectura del relato en claves de género naturalista para “limpiar la historia nacional de la barbarie y rescatar del olvido a quienes lucharon contra el poder colonial, contra los indígenas y contra Rosas, el bárbaro y rival de la civilización” (2019, p. 3). De esta manera, la autora sugiere que los editores del relato de Echeverría intentaban ligar la barbarie asociada a Rosas y su proyecto político a los mataderos y saladeros que funcionaban en las periferias de la ciudad como espacios limítrofes no sólo geográficamente (ruralidad/urbanidad) sino también simbólicamente al ser un espacio de mezcla y desjerarquización entre clases sociales y etnias (federales-bárbaros-clases bajas / unitarios-civilizados-clases altas). A partir de esta relectura simbólica, el espacio del matadero aterroriza porque “está en el límite de la ciudad y sus desperdicios en putrefacción contaminan el río, los aires y a los trabajadores” (2019, p. 10) pero además porque su facultad fronteriza como espacio de pasaje o entrada plantea “la tensión entre la urbe y su periferia sanguinolenta que amenaza con entrar y contaminarla” (2019, p. 12).

Esta nueva lectura del espacio del matadero habilitó, para la autora, una concepción de la sociedad en términos biopolíticos según la teoría de Foucault: el “control disciplinario de los cuerpos, se enfoca en los fenómenos no individuales sino globales; y se vale de tecnologías de seguridad como instrumento” y por ende a la población

como un monstruo biopolítico, es decir, una “masa poblacional cuya vida debe ser administrada a través de los dispositivos de seguridad” (p. 20). Como conclusión, la autora expresa que “‘El matadero’ fue un dispositivo cultural que, dentro de un proyecto historiográfico y (bio)político” (2019, p. 23) fundamentó la implementación de políticas y acciones tendientes al control de ese “monstruo biopolítico” subsidiario de la barbarie rosista.

Podemos decir, entonces, que la frontera como delimitación geográfica y simbólica entre urbanidad y ruralidad, y civilización y barbarie, adquiere una carga sanitaria bajo la luz del análisis de Uparella. Su función es la de diferenciar y filtrar la población bárbara proveniente del espacio físico rural y la extracción social baja por atribuírsele la condición de portadora de enfermedades ya que la barbarie, según esta lectura, estaría asociada indisolublemente a la falta de higiene, conductas insalubres e irresponsabilidad comunitaria. En lenguaje técnico del campo semántico de la salud, se denomina “vector” a los “organismos vivos que pueden transmitir patógenos infecciosos entre personas, o de animales a personas” (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2020). Siguiendo la interpretación sanitaria surgida del texto de Uparella, la revista en cuestión y sus editores, ante la falta de conocimiento científico certero en relación al modo de funcionamiento de la enfermedad de la fiebre amarilla, hipotetizaron y sacaron conclusiones de manera sesgada y utilizaron la obra de Echeverría para “probar” que los vectores de la fiebre amarilla eran las clases bajas y rurales que se acercaban y amontonaban en el matadero atraídos por la carne. Este movimiento de la periferia al espacio insalubre del matadero y posteriormente hacia el interior de la zona urbana por las necesidades laborales (negros y mulatos aún servían en casas) o de subsistencia marginal (mendicidad, robo) significó un traspaso de la frontera sanitaria que amenazaba a la salud de los ciudadanos civilizados y, por consiguiente, en un movimiento sinecdótico, la salud de la nación.

Sin embargo, como veremos a continuación, el concepto de la frontera sanitaria no era patrimonio exclusivo del bando “civilizado”. Tras mi primer contacto con el trabajo de Uparella, acudió a mi memoria el pasaje de *La vuelta de Martín Fierro* (Hernández, 2019) en donde Fierro y Cruz, conviven durante largo tiempo en tierra de indios. En el capítulo VI, Fierro anuncia que narrará un pasaje muy triste que culminará con la muerte de Cruz y lo introduce aludiendo a un momento de su estadía entre los bárbaros en que “dentó una virgüela negra / que los diezmó á los salvages” (2019, p. 119). Tanto la viruela como la fiebre amarilla fueron enfermedades que llegaron al

continente con la venida de los colonizadores españoles y esta idea circulaba en la sociedad con la fuerza del sentido común. La mirada que nos enseña Hernández del aborigen es siempre una visión demonizante y descalificante como se comprueba en la descripción de los métodos que utiliza el indio para combatir la enfermedad (“golpes y estrujones”, “untándolo todo en grasa / lo ponen á hervir al sol”, “puesto allí boca arriba, / al rededor le hacen fuego; / una china viene luego / y al oido le da de gritos” [2019, pp. 119-120]). Sin embargo, en su narración de los hechos se cuela la idea del otro como vector desde la perspectiva del indígena instaurando un juego especular en donde las acusaciones circulan en ambas direcciones: “Al sentir tal mortandá / los indios desesperaos / gritaban alborotaos: / ‘Cristiano echando gualicho’” (2019, p. 119); “Había un gringuito cautivo / que siempre hablaba del barco, / y lo augaron en un charco / por causante de la peste; tenía los ojos celestes / como potrillito zarco” (2019, p. 120). *La vuelta...* fue publicada en 1879 y “los picos epidémicos con miles de afectados y una alta mortalidad se produjeron en 1871, 1875 y 1876” (Di Liscia, 2010) con lo cual podemos suponer que el texto de Hernández recoge ideas que circulaban en una población afectada por casi diez años de epidemias y fueron plasmadas en las voces de sus personajes. Por lo tanto, las citas mencionadas adquieren un valor documental que refleja de qué manera, la población indígena acusada de ser vector de las enfermedades, invierte dicha acusación señalando como vector a los mismos acusadores, es decir, a los colonizadores europeos y a los criollos. La reversibilidad del concepto y su uso indiscriminado resultan altamente significativos ya que son sintomáticos de la falta de rigor científico con que es empleado. Sin embargo, al mismo tiempo y aún más importante, señalan la utilización del discurso médico por parte del Estado y la clase dirigente para revestir de científicismo a ideas, discursos oficiales y políticas estatales de marcado sesgo racista y clasista.

Por último, quiero reflexionar sobre los posibles alcances históricos y repercusiones que las epidemias y sus debates sociales y sanitarios han tenido sobre la memoria colectiva de nuestra sociedad. En un artículo que se titula *Tras la queja de los vecinos, Capitanich ordenó levantar los bloqueos en los cruces del canal de la Soberanía* del periódico virtual *Chaco día por día* (publicado en el contexto de la pandemia de Covid-19) (Martínez, 2020), se reseñan las contramedidas del Gobierno de Capitanich respecto a los “bloqueos” que se levantaron en diferentes accesos de la ciudad de Resistencia. Tras un acelerado aumento de casos al principio de la pandemia, Vialidad Provincial (por orden del gobierno) bloqueó numerosos accesos peatonales sobre el

canal *Soberanía Nacional* utilizando volquetes con los que arrojaron montañas de tierra a modo de obstáculos para evitar el acceso. El canal en cuestión divide geográficamente el norte del sur de la ciudad de Resistencia marcando un límite físico entre el centro urbano (político y comercial) de la ciudad y la periferia en donde se emplazan barrios humildes y espacios rurales (Fig. 1). Las acciones llevadas a cabo por la dirigencia política chaqueña pueden ser leídas como un alineamiento a la postura “civilizada” que considera a los habitantes de la periferia de Resistencia como posibles vectores del Covid-19 por sus cualidades insalubres inherentes a su procedencia. El periódico digital lo expresa diciendo que “para evitar la expansión del nuevo coronavirus, el gobierno provincial había considerado necesario reducir al mínimo el paso de personas en la zona sur de Resistencia” (Martínez, 2020) resultando significativo el hecho de que el único bloqueo de esas dimensiones se realizó en el límite mencionado y no en otras zonas de la ciudad. El mismo portal recoge también opiniones de los vecinos afectados por los bloqueos que reconocen el sesgo clasista de la medida y lo expresan así: “Aislando al pobretaje. Los ranchos, del otro lado del puente de la soberanía con los accesos todos tapados. ¿De qué se trata todo esto? Para reprimir a los pobres, rápido actúan ¿Y el chetaje infectador que veraneó por medio mundo?” (Martínez, 2020) o “¿Por qué no colocan montículos de tierra fuera de la casa de los chetos que trajeron el virus, que siguen paseando como si nada?” (Martínez, 2020). Del mismo modo que en *La vuelta...*, los testimonios de los vecinos de los barrios afectados dan cuenta de la inversión del rol acusatorio a la hora de señalar al vector. El Estado chaqueño accionó como heredero de la línea ideológica y el discurso científicista de la revista *Río de la Plata* y la clase social y política de la que era subsidiaria, dejando en claro dónde está el límite entre lo sano que hay que proteger y lo insano que hay que contener. La línea divisoria marcada por los bloqueos que dividieron la ciudad entre el centro sano y civilizado, y la periferia vectora y bárbara es clara muestra de la estigmatización y criminalización que las dirigencias políticas y las clases altas sostienen como política pública y el nulo sustento científico con que pretendieron revestir dichas políticas. Vale aclarar que los dos primeros casos de Covid-19 que fueron detectados en Resistencia se dieron en el micro y macrocentro de la ciudad y correspondían a viajeros provenientes del exterior y, sin embargo, el bloqueo más importante fue emplazado en canal Soberanía Argentina con el fin de aislar al centro de los barrios populares.



La frontera como categoría de análisis resulta siempre fructífera en nuestra sociedad, signada por dicotomías abonadas por el pensamiento colonial europeo, sistematizadas por la Generación del 37 y reforzadas por el pensamiento positivista de finales del siglo XIX. Tras siglos de historia, literatura nacional y debates públicos, resulta imprescindible desmontar ideas que parecieran arraigarse en nuestra sociedad con la fuerza del sentido común. La reversibilidad del uso del concepto de vector detectada en la literatura y la nota periodística consultadas y la consecuente refutación del pretendido uso científico que hacen de él los discursos hegemónicos, daría cuenta de la cristalización de representaciones sociales de fuerte y lejana raigambre. Pero, resulta aún más importante entender que los procesos de construcción de dichas representaciones no son producto de un pasado ajeno distante, sino procesos de marcada actualidad que continúan, aún en nuestros días, sosteniendo dicotomías que privilegian la salud de unos y reservan a otros el viejo estigma del vector.

## **Bibliografía**

- Di Liscia, M. S. (2010). *Marcados en la piel: vacunación y viruela en Argentina (1870-1910)*. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/csc/a/XQwdtkVcBgzkMgFGKFFVg8k/?lang=es>
- Echeverría, E. (2003). *El matadero*. Editorial Biblioteca Virtual Universal.
- Hernández, J. (2009). *Martín Fierro. El gaucho Martín fierro, La vuelta de Martín Fierro*. Editorial RTM S.A.
- Martínez, B. (2020, marzo 27). Tras la queja de vecinos, Capitanich ordenó levantar los bloqueos en los cruces del canal de la Soberanía. *Chacodiapordia.com*. Recuperado de <https://www.chacodiapordia.com/2020/03/27/tras-la-queja-de-vecinos-capitanich-ordeno-levantar-los-bloqueos-en-los-cruces-del-canal-de-la-soberania/>
- Organización Mundial de la Salud. (2020, marzo 2). *Enfermedades transmitidas por vectores*. Recuperado de <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/vector-borne-diseases>
- Uparela, P. (2019). “El matadero” en 1871. Naturalismo, salud pública y el monstruo biopolítico. *Revista Iberoamericana*, 85(268), 1037-1066.

## **Anexo**

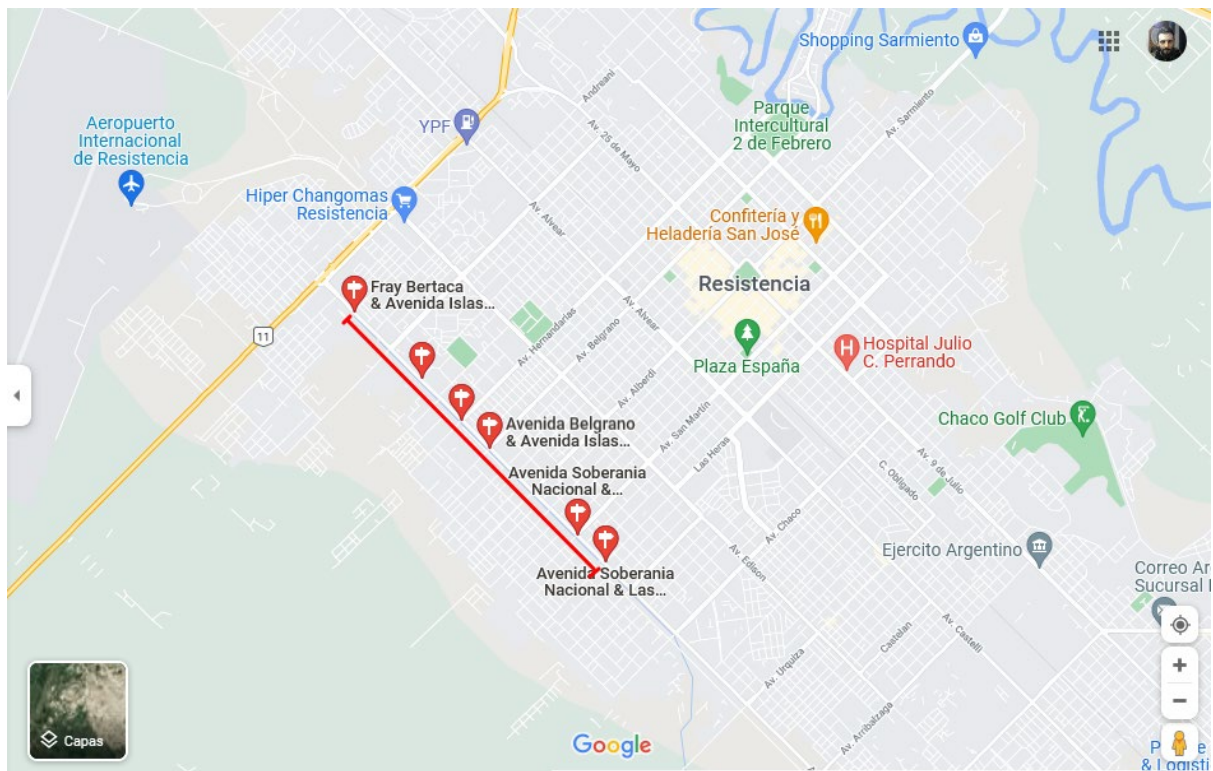


Fig. 1: Los puntos marcados en rojo fueron sacados de las intersecciones de calles señalados en la nota del periódico consultado. La línea roja señala la frontera establecida por la sucesión de puntos bloqueados por Vialidad Provincial. Se perciben claramente al norte el centro de la ciudad y su conglomerado urbano y al sur los barrios periféricos y los espacios rurales. Fuente. Google maps.

## Latencias del borde: reescritura y subversión en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara

Ángela Lucía Molina

FHyCS- Universidad Nacional de Misiones

[angelalumolina@gmail.com](mailto:angelalumolina@gmail.com)

Palabras clave: pastiche, cuerpo, intersticial, Gabriela Cabezón Cámara

Key words: pastiche, body, interstitial, Gabriela Cabezón Cámara

### Resumen

En la era de la posmodernidad asistimos a la necesidad de abandonar las categorías conceptuales y organizacionales primarias con sus visiones unitarias y homogeneizadoras, para dar lugar a los discursos que se producen en la articulación de las diferencias culturales y configuran los espacios **entre-medio**: lugares intersticiales que impiden la polarización en extremos de las diversas identidades, al propiciar su coexistencia, en una hibridez que mantiene sus diferencias sin imponer jerarquías.

En este marco, cobra protagonismo la escritura de las mujeres. Soterradas por la tradición dominante, forman parte de esa minoría que surge con una voluntad revisionista de los estamentos sociales. La producción de Gabriela Cabezón Cámara encuentra su valor al exponer el derrumbe del paradigma modernista, por cuanto deja en evidencia la caducidad de los modelos antiguos. Estos han perdido su fuerza revolucionaria y la originalidad que los destacaba al verse enfrentados a la pluralidad lingüística, ideológica y cultural. En efecto, en su novela *Las aventuras de la China Iron*, la reescritura del emblema de la literatura nacional encierra la deconstrucción de los paradigmas de la cultura oficial.

En este contexto, la estética del *pastiche*, característica de esta era que acude a la reinención de las formas del pasado en detrimento de los referentes del presente, escapa de la mera reproducción de imágenes y estereotipos populares, al recuperarlos desde una mirada crítica. Y esta operatoria encuentra en el cuerpo el vehículo idóneo para el despertar de una identidad silenciada. En él recorremos un camino de experimentación y autoconocimiento que exhibe la búsqueda de una transformación profunda de las conceptualizaciones sobre el rol de la mujer y su legitimidad como voz enunciativa. Asimismo, es el punto de partida para la presentación de prácticas desautorizadas por la cultura oficial, donde la narrativa se desborda y transgrede los parámetros de la tradición.

### Abstract

In the era of postmodernity, we are witnessing the need to abandon the primary conceptual and organizational categories with their unitary and homogenizing visions, to give way to discourses that are produced in the articulation of cultural differences and configure the **in-between** spaces: interstitial places that prevent the polarization of diverse identities into extremes, by favoring their coexistence, in a hybridity that maintains their differences without imposing hierarchies.

Within this framework, women's writing takes center stage. Submerged by the dominant tradition, they are part of that minority that emerges with a revisionist will of the social strata. Gabriela Cabezón Cámara production finds its value in exposing the collapse of the modernist paradigm, insofar as it reveals the expiration of the old models. These have lost their revolutionary force and the originality that

distinguished them when confronted with linguistic, ideological and cultural plurality. Indeed, in his novel *The Adventures of China Iron*, the rewriting of the emblem of national literature encloses the deconstruction of the paradigms of official culture.

In this context, the aesthetics of *pastiche*, characteristic of this era that resorts to the reinvention of the forms of the past to the detriment of the referents of the present, escapes from the mere reproduction of popular images and stereotypes, by recovering them from a critical point of view. And this operation finds in the body the ideal vehicle for the awakening of a silenced identity. In it we travel a path of experimentation and self-knowledge that exhibits the search for a profound transformation of the conceptualizations about the role of women and their legitimacy as an enunciating voice. It is also the starting point for the presentation of practices disallowed by the official culture, where the narrative overflows and transgresses the parameters of tradition.

### **(Re)escritura y subversión: hacia una reinención de la gauchesca**

En el escenario cultural actual, una de las figuras destacadas del medio es Gabriela Cabezón Cámara. Escritora y periodista, además de ser una notoria intelectual y activista del feminismo, es considerada una de las autoras más prominentes de la literatura latinoamericana contemporánea. En 2017, publica *Las aventuras de la China Iron*, elegida como uno de los mejores libros de ficción iberoamericana de 2017 según *The New York Times*, *El País* y *Página/12*, y con la que fue finalista del 2020 *International Booker Prize*. En dicha novela, la autora presenta una refundación radical de una de las obras canónicas de la literatura nacional: *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández.

Mientras en ésta, el protagonista que da nombre al poema narra sus desventuras al ser convocado para defender la frontera del avance de los “salvajes”, travesía que lo lleva a convertirse en gaucho desertor y matrero; en la narrativa de Cabezón Cámara asistimos a la historia de la esposa a la que el gaucho abandonó cuando la violencia estatal lo alejó de su rancho. En este gesto se advierte la postura transgresora que adopta el relato, por cuanto coloca en el centro a la mujer, relegada de la escritura patriarcal del siglo XIX. La mirada femenina inunda las páginas con una nueva sensibilidad que se alza como denuncia y reivindicación de una voz silenciada.

Estructurada en tres partes, en El desierto se narran los primeros pasos de la China y su perro Estreya junto a la inglesa Elizabeth. Tras la partida de Fierro, la joven de apenas 14 años consigue su anhelada libertad: renuncia a ser madre de los dos hijos que no eligió tener y no sabe criar, los deja al cuidado de una pareja de ancianos y se embarca con Liz que va tras su marido llevado por la leva. Cual novela de iniciación, el viaje se convierte en un recorrido de exploración y autoconocimiento, donde la

protagonista de la mano de su tutora aprende hábitos y lenguajes nuevos, en tanto que se le otorga entidad e identidad. El dominio del cuerpo marca su distancia respecto del rol preasignado y le permite alzarse independiente, exhibiendo una redefinición de las categorías de género y sexualidad.

En efecto, la producción de la autora se destaca por exhibir un revisionismo de los etnocentrismos que han dominado las sociedades durante siglos. A propósito de esta cuestión, Régine Robin en su artículo *Extensión e incertidumbre de la noción de literatura* expone que la irrupción de la cultura de masas en el escenario actual contribuyó a romper con el estatuto purista de la literatura representada por las obras consagradas. El común posmoderno de la cotidianeidad se encuentra signado por la lógica: "(...) de lo efímero, de la simultaneidad, de lo inacabado, del flash, del spot, del clip, del flux, del directo o del seudodirecto, que aísla al individuo en las múltiples formas y procesos que G. Lipovetsky ha denominado "la era del vacío" (1983 citado en Robin, 1993, p. 52). Tales condimentos conforman un imaginario en el que prevalece la heterogeneidad e interdiscursividad, donde lo irónico, lúdico y paródico se conjugan para generar una eclosión de las formas literarias que hace retroceder los bordes genéricos y desplaza los etnocentrismos (1993, pp. 52-53).

En efecto, Jameson (1998) coincide en señalar que el derrumbe del paradigma modernista, cimentado en el concepto individualista del sujeto autónomo productor de una discursividad privada y única, pone en evidencia la caducidad de los modelos antiguos. Estos han perdido su fuerza revolucionaria y la originalidad que los destacaba al verse enfrentados a la pluralidad lingüística, ideológica y cultural. De esta manera, la precepción del tiempo y el espacio en la era posmoderna encuentra su expresión en la estética del *pastiche*, entendida como la reinención de las formas del pasado ante la imposibilidad de lograr innovaciones estilísticas.

De esta manera, en *Las aventuras de la China Iron*, nos encontramos con una narrativa que emula escenarios y temas de la poesía gauchesca, pero en la que opera un desplazamiento que impugna las bases que la han posicionado en el Panteón de las letras fundacionales de estas latitudes. Por consiguiente, las diferentes evocaciones a la narrativa hegemónica trascienden la mera intertextualidad y adoptan el carácter de un estilo escritural que aborda la imitación y recombinación de formas genéricas del pasado con una intención contestataria y revisionista.

En este sentido, el paisaje escapa de la dicotomía civilización-barbarie y hunde sus raíces en la introspección de la protagonista, que recrea la Pampa desde una óptica

libertaria, donde el contraste se establece entre el exterior dominado por la naturaleza agreste y el interior de la carreta en la que viaja con la inglesa, cuya intimidad significará una apertura a nuevas formas de conocimiento:

Yo sentía que había vivido afuera de todo, afuera del mundo que cabía entero en la carreta con Estreya y con Liz y ya se estaba haciendo naturaleza. Aprendí lo que era la brújula como aprendí a ponerme una enagua o a ordenar las letras, como se aprende a nadar diría, la vida nueva era eso: me sentía arrojada al agua. (Cabezón Cámara, 2017, p. 38).

Por tanto, la novela retoma los elementos de la tradición para resemantizarlos: el desierto característico de la literatura romántica de Echeverría, Sarmiento y Hernández se delinea desde la figura más invisibilizada, la mujer, que, además, atenta con el ideal patriarcal, al presentarse como antinatalista, lesbiana e independiente.

En la segunda parte, *El fortín*, se detienen en La Hortensia, estancia administrada por José Hernández, quien busca disciplinar a gauchos brutos y analfabetos para transformarlos en ciudadanos “de provecho” para el país. El autor emblema del género aparece recreado paródicamente: la civilización es representada por un coronel alcohólico y decadente; ferviente devoto de la nación inglesa y de los ideales defendidos por los criollos ilustrados de la época (cultura, progreso y modernidad), que a la vez se ampara en palabras rimbombantes, incapaz de escribir sus propios versos, al punto de robárselos a uno de sus gauchos, Martín Fierro.

La deconstrucción del género se completa con la recreación del protagonista del poema desde una perspectiva que transgrede los lineamientos machistas: “Lo vieron a los arrumacos con otro negro como él. Les di estaca a los dos, pero soy grande y conozco mundo: a esos putos no hay estaca que los enderece” (Cabezón Cámara, 2017, pp.120-121). Asimismo, en la tercera y última parte de la novela, *Tierra adentro*, Fierro se reencuentra con la China a quien, después de rogarle su perdón, le cuenta su infortunada historia, en la que destaca la pérdida de Cruz con quien pudo: “(...) sentir el placer/ De ser amado ende veras/ Y de ende veras clavado:/ Ay, Jesús, qué maravilla. / ¡Es zonzos el cristiano macho!” (2017, p. 163).

Byung-Chul Han (2018) expone que, ante la caída de un horizonte uniforme de sentido, de las certezas que modelaban el paradigma modernista, se observa la preeminencia de lo hipercultural, es decir, la yuxtaposición sin fronteras de las diferentes formas culturales. Fenómenos como la reteologización, remitologización, y renacionalización

de la cultura evidencian la implosión de los fundamentalismos ancestrales. En efecto, sin descuidar el tono humorístico que atraviesa por momentos el relato, la reescritura del poema nacional confronta el imaginario patriarcal dominante con las formulaciones contemporáneas que proponen una mirada revisionista sobre la construcción del género y la identidad, y el discurso de la historia.

### **Latencias del borde: el cuerpo femenino en tensión**

Juan José Saer (2010) expone que en la actualidad se escriben ficciones no con el propósito de eludir la verdad o tergiversarla, sino de exponer su complejidad, en una suerte de **antropología especulativa**. De esta manera, la literatura plantea otras posibilidades de realización de los discursos del orden de lo real (históricos, filosóficos, religiosos, etc.) y deja entrever los artificios que lo sustentan y exhiben su carácter ficcional. La realidad es una construcción y admite múltiples interpretaciones, no hay lugar para la univocidad.

En efecto, en *Las aventuras de la China Iron*, la recuperación de los referentes del pasado escapa de la mera mimesis y comporta una voluntad crítica que desborda y transgrede los parámetros de la tradición. De esta manera, la ficción narrativa configura mundos posibles en los que subyace un cuestionamiento respecto del rol de la mujer, la cuestión de género y la identidad. Como expresa Beatriz Sarlo (2007), la predilección por desafiar lo instituido y defender una causa que atraviesa a la literatura argentina actual le otorgan una corrección ideológica, por cuanto confiere al arte una motivación que desborda lo estético al discutir sobre temáticas que nos interpelan aquí y ahora, y exigen la adopción de una concepción renovada del mundo que entienda y ampare las diferencias sociales.

Ahora bien, esta operatoria encuentra en el cuerpo el vehículo idóneo para el despertar de una identidad silenciada. En él recorreremos un camino de experimentación y autoconocimiento que exhibe la búsqueda de una transformación profunda de las conceptualizaciones sobre el rol de la mujer y su legitimidad como voz enunciativa. Hernán Javier Pinzón Manrique (2014) postula la necesidad de pensar el cuerpo como el punto de partida de la experiencia humana, por cuanto es el medio a través del cual nos conocemos a nosotros mismos, a los otros y al mundo. Este proceso -continuo, inacabado- de aprehensión de la realidad se lleva a cabo a partir del desarrollo de la conciencia corporal, donde los sentidos colaboran en la percepción

de lo que nos rodea y el lenguaje funciona como el punto de conexión con el cuerpo y el entorno.

En relación a lo expuesto, resulta interesante retomar el planteo de Jerome Bruner en *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, donde expone que, en la cotidianidad, el arte de narrar asume un papel trascendental, como fundadora de nuestra historia e identidad: “Mediante la narrativa construimos, reconstruimos, en cierto sentido hasta reinventamos, nuestro ayer y nuestro mañana”. (2013, p. 150). En la obra de Cabezón Cámara, la China -totalmente ausente en la épica de Hernández- alcanza legitimación como voz enunciativa, y emerge con una nueva identidad que comienza a gestarse desde la elección del nombre propio:

“¿Y nombre vos?”, me preguntó en ese español tan pobrecito que tenía entonces. “La China”, contesté; “that’s not a name”, me dijo Liz. “China”, me emperré y tenía razón, así me llamaba a puro grito aquella Negra a quien luego mi bestia enviudaría y así me llamaba él cuando solía, cantó luego, irse “en brazos del amor a dormir como la gente” (...) Yo era la China. Liz me dijo que ahí donde yo vivía toda hembra era una china pero además tenía un nombre. Yo no... China Josephine Iron, me nombró, decidiendo que, a falta de otro, bien estaría que usara el nombre de la bestia mi marido; yo dije que quería llevar más bien el nombre de Estreya, China Josephine Star Iron entonces (2017, pp. 22-23).

Este gesto comporta un distanciamiento respecto de una cosmovisión que cosifica a la mujer y le devuelve el derecho a ostentar una personalidad propia, cuya influencia se extiende tanto a la concepción de sí misma como a su relación con los demás. Asimismo, en el cuestionamiento de uno de los elementos más intrínsecos del ser humano, destaca la intervención de la narrativa, en la rememoración del pasado y la explicación presente sobre el uso del apelativo **china**, de connotaciones negativas. De esta manera, la ficción narrativa encuentra su valor al presentarnos mundos posibles que pueden: “(...) socavar los dictámenes de la ley acerca de lo que constituye una realidad canónica” (Bruner, 2010, p. 131). En efecto, lo destacable de las letras actuales es su voluntad de debate respecto de lo instituido que atraviesa todos los estamentos de la vida social, y nos interpela obligándonos a reflexionar sobre las representaciones que hemos construido para interpretar nuestra realidad. De hecho, en el aprendizaje de nuevas maneras de vivir y relacionarse, la China Iron inicia un camino de descubrimiento individual que exhibe una inquietud por la propia existencia y comporta una relectura de los paradigmas tradicionalistas. Tal es así, que,



al investimento del nombre, le suceden otras adquisiciones proporcionadas por Liz, como la instrucción en diferentes materias, usos y costumbres, el aprendizaje del inglés e incluso la vestimenta, que comporta la adopción de diferentes roles sociales:

Liz salió antes, me envolvió con una tela blanca, me peinó, me puso una enaguïta y un vestido y al final apareció con un espejo y ahí me vi... Me vi y parecía ella, una señora, little lady, dijo Liz, y yo empecé a portarme como una, y aunque nunca monté de costadito y muy pronto estaría usando las bombachas que el Gringo había dejado en la carreta, ese día me hice lady para siempre, aun galopeando en pelo como un indio y degollando una vaca a facón puro (Cabezón Cámara, 2017, pp. 21-22).

Los papeles disímiles que asume la protagonista en el sencillo acto de mudanza de vestiduras -que de **china** la convierten en dama respetada; luego, travestida, en hombre, conservando el espíritu salvaje de los indios- revela el carácter ficcional de la categoría de género, en tanto construcción social impuesta al individuo. En efecto, la conformación del personaje, al inicio, emula el ideal femenino promovido por la literatura científica y ficcional del siglo XVIII preocupada por educar en pautas morales de conducta, sin embargo, en ella opera un desplazamiento que comporta una crítica a tal cosmovisión, en la que se cimenta nuestra concepción de género y sexualidad. Al respecto, Mónica Bolufer Peruga (1998) expresa que en la modernidad las mujeres eran prisioneras de su sexo, con un destino inexorable marcado por sus cuerpos. Biológicamente determinadas para la maternidad, deben preocuparse en mantenerse saludables para procrear y así asegurar la perpetuidad de la especie. Tal mandato social se traduce en el culto a la castidad y la adopción de una vida doméstica austera y abnegada, dispuesta al aprendizaje de los deberes inherentes al cuidado del hogar. Esta educación física y moral encuentra su justificación en postulados filosóficos y médicos de la época que contribuyeron a formalizar una concepción de la femineidad sustentada en cierta fisiología de la sensibilidad, responsable de una profunda escisión entre los sexos:

Según sus presupuestos, las mujeres serían más sensibles que los hombres, en virtud de la mayor "irritabilidad" de sus fibras nerviosas y, por ende, más morales y refinadas en sus afectos, pero también más débiles y predispuestas a desarreglos nerviosos, destinadas a la maternidad e incapaces de razonamiento abstracto o de un esfuerzo intelectual sostenido (Bolufer Peruga, 1998, pp. 186-187).

De hecho, toda conducta que no se ajustara a estos patrones normativos era percibida como una desviación en la naturaleza del ser, una enfermedad que atentaba contra el bienestar del cuerpo social. Por tanto, si bien estas nociones inciden agudamente en la idiosincrasia de las mujeres, se imponen a ambos sexos por igual, en tanto deber cívico que los ciudadanos razonables se obligaban a respetar en aras de la prosperidad colectiva. En este sentido, en la narrativa de Cabezón Cámara, la China, sometida a la vida hostil del gaucho, comienza a ser educada en los principios de la femineidad por Liz, una dama burguesa atrapada en arquetipos morales. Sin embargo, conforme avanza el relato, ambas se apartan del ideario tradicional y despiertan a una nueva sensibilidad que las libera de las imposiciones y las lleva a explorar otras dimensiones de la sexualidad.

Tal desplazamiento alcanza su punto álgido en la presentación de prácticas que no conocen de juicios moralizantes: al encuentro sexual entre la China y Liz donde incursionan en el lesbianismo se suman las orgías espontáneas de los gauchos y sus mujeres en la estancia de José Hernández, y la proclamación de Martín Fierro sobre su relación con Cruz que pone al descubierto su homosexualidad. La cosmovisión *queer* se impone y hacia el final de la obra habilita un espacio utópico que escapa de las clasificaciones hegemónicas del sistema binario de géneros y sexualidades y contribuye a desestabilizar lo instituido, una nación en igualdad de derechos y armonía con la naturaleza, donde, en palabras de la protagonista, es posible ser varón y mujer a la vez.

Como vimos, tales condimentos colaboran en la deconstrucción del género fundacional de la literatura argentina, por cuanto escapan de la reproducción de modelos homogeneizantes y reducciones esencialistas, al poner en evidencia las influencias cruzadas que configuran los sistemas culturales y dan lugar a una dinámica desestabilizadora de los esquemas etnocentristas que abogan por marcos identitarios totalizadores. De esta manera, la novela adquiere un carácter dialógico -conforme al desarrollo teórico de Mijaíl Bajtín (2005)- donde convergen una diversidad de voces en continua interacción y absoluta interdependencia. Cada una de ellas representa convicciones o puntos de vista del mundo que se encuentran en permanente disputa y su aparición obedece a los deseos artísticos del autor, cuya voz resuena en un segundo plano.

Asimismo, tal operatoria supone posicionarse en lo que Homi Bhabha (2002) denomina como espacio intermedio o *in-between*, un lugar intersticial que propicia la

existencia de las diferencias culturales impidiendo su polarización. En él las identidades minoritarias cuestionan las divisiones binarias oclusivas, promoviendo un revisionismo de las categorías conceptuales tradicionales (de género, raza, orientación sexual, situación económica, etc.) que rigen en la sociedad, tornándose en un espacio de intervención en el aquí y ahora. De esta manera, *Las aventuras de la China Iron* encuentra su valor en la resignificación de tópicos y motivos estilísticos que, si bien hunden sus raíces en el contexto histórico, social y político de estas latitudes, exceden a los paradigmas tradicionales, al posibilitar la emergencia de discursividades soterradas por el etnocentrismo dominante que impulsa un revisionismo de modalidades de ser y estar en el mundo que configuran la memoria colectiva de la sociedad.

### **Conclusión**

Aquello que nos define se sustenta en el repertorio de relatos que compartimos y hemos creado para entender y fundamentar nuestra forma de ser y estar en el mundo. En las últimas décadas, tales representaciones han sido objeto de profundos cuestionamientos, al punto de producir un revisionismo de los etnocentrismos que han dominado las sociedades durante siglos.

En este marco, la ficción narrativa constituye un espacio que nuclea las diferentes discursividades emergentes, las cuales apelan a una deconstrucción crítica de paradigmas tradicionalistas. Con la obra de Gabriela Cabezón Cámara se evidencia el despertar de una voz silenciada que desafía a la autoridad masculina, en un camino de experimentación y autoconocimiento que exhibe la búsqueda de una transformación profunda de las conceptualizaciones sobre el rol de la mujer y su legitimidad como voz enunciativa.

De esta manera, la tradición literaria y el acervo cultural se reactualizan y dotan de un espesor simbólico a los relatos, en una apuesta que plantea la discusión respecto de las contingencias que nos atraviesan, a la vez que se atreve a indagar en otros recorridos posibles.

### **Bibliografía**

Bajtín, M. (2005). La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica. En *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Bruner, J. (2013). ¿Por qué la narrativa? En *La fábrica de historias. Derecho, Literatura, Vida*. (pp. 125-146). Buenos Aires: FCE.
- Byung-Chul, H. (2018). *Hiperculturalidad*. (pp. 19-23 y 75-85). Barcelona: Herder.
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Jameson, F. (1998). *El giro cultural*. Epublibre.
- Robin, R. (1993). Extensión e incertidumbre en la noción de literatura. En M. Angenot (Coord.). *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.
- Saer, J. J. (2010). *El concepto de ficción*. (pp. 9-16). Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarlo, B. (2007). La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías. En *Escritos sobre literatura argentina*. (pp. 471-482). Buenos Aires: Siglo XXI editores.

## **Crisol de violencias. La práctica de la imaginación sadeana en dos novelas contemporáneas**

Roberto Jesús Sayar

UBA | UM | UNLP

sayar.roberto@gmail.com

Palabras clave: constelación de lectura, temporalidad, imaginación sadeana, corporalidades

Key words: constellation of reading, temporality, Sadean imagination, corporalities

### **Resumen**

Como una manera de trasponer el veto que se le ha impuesto a la canonización de la escritura del marqués de Sade, la imaginación que la compone se ha abierto paso a través de las creaciones literarias que van más allá de sus límites temporales y geográficos. En lo que respecta a las literaturas de la Argentina, específicamente, se ha detectado una constelación de escritores y de textos que beben de su inventiva y sus tipologías que se extiende desde las poesías de Alejandra Pizarnik hasta la atrevida prosa de Gabriela Cabezón Cámara. Tal actualización de lo sadeano, entendemos en consecuencia, dista mucho de haber alcanzado su cota máxima y, por ende, propondremos en el presente trabajo un punto intermedio posible –temporal y temático– de sus tópicos en dos novelas de la primera década de los 2000: *La fragilidad de los cuerpos*, de Sergio Olguín y *Yo también tuve una novia bisexual* de Guillermo Martínez. Ambos autores, cada uno en su mundo, propondrán la idea de un goce que establece la propia destrucción tanto en el eje argumental como en el que articula la voz del narrador que lo cuenta. Consunción que estará atravesada, desde el momento en que se pone a andar la mecánica ficcional, por una puesta en práctica particularmente perturbadora (y por ello, profundamente sadeana) de la dialéctica del amo y el esclavo, con sus manifestaciones prototípicas significativamente alteradas. La conjunción de ambos elementos edificará una narrativa que gradualmente se develará como masturbatoria, en tanto la fuente del placer y del deseo aparezca en los recuerdos y en aquel tiempo eternizado en el cuerpo ausente que se ha disfrutado pero del que sólo permanecerá el recuerdo. La potencialidad de lo imaginario de cada una de estas obras, entonces, se recortará para construir una singularidad inequívocamente enlazada a la recepción del Marqués.

### **Abstract**

As a way of transposing the veto that has been imposed on the canonization of the Marquis de Sade's writing, the imagination that composes it has made its way through literary creations that go beyond their temporal and geographical limits. With regard to the literature of Argentina, specifically, a constellation of writers and texts that drink from their inventiveness and their typologies has been detected, ranging from the poetry of Alejandra Pizarnik to the daring prose of Gabriela Cabezón Cámara. Such updating of the Sadean, we therefore understand, is far from having reached its maximum level and, therefore, we will propose in the present work a possible intermediate point –temporal and thematic– of its topics in two novels of the first decade of the 2000's: *La fragilidad de los cuerpos*, by Sergio Olguín and *Yo también tuve una novia bisexual* by Guillermo Martínez. Both authors, each in

their own world, will propose the idea of enjoyment that establishes their own destruction both in the plot line and in the one articulated by the voice of the narrator who tells it. Consumption that will be traversed, from the moment the fictional mechanics starts, by a particularly disturbing (and therefore deeply Sadean) implementation of the dialectic of master and slave, with its prototypical manifestations significantly altered. The conjunction of both elements will build a narrative that will gradually be revealed as masturbatory, while the source of pleasure and desire appears in memories and in that time eternalized in the absent body that has been enjoyed but of which only the memory will remain. The potentiality of the imaginary of each of these works, then, will be cut to build a singularity unequivocally linked to the reception of the Marquis.

*Iosephinae, quae ianuas castelli, amicitiae, sodalitatisque suae me aperuit*

En razón a su capacidad comunicativa, su poder de influencia y, sobre todo, su cualidad rupturista desde cualquiera de las aristas desde las que se la analice, la obra del Marqués de Sade (Donatien Alphonse François, 1740-1814) ha pervivido en lo que se ha denominado ‘imaginación sadeana’ en múltiples *corpora* literarios alrededor del globo. Así, no solamente provocó encendidos comentarios, tanto a favor como en contra, de escritores tan distantes en el tiempo como en su estilo que van desde Flaubert (Wall, 2007) a Apollinaire o Rimbaud (cf. Aspley, 2010, p. 431, s.v.) sino que también hizo lo propio en latitudes tan lejanas como la representada por la constelación literaria argentina. Semejante abanico de conexiones se devela entonces como una manera de trasponer el veto que tradicionalmente se le ha impuesto a la canonización de su escritura<sup>1</sup>, validando a la vez tanto las temáticas que ella abarca como sus múltiples derivaciones artísticas. En lo que respecta, entonces, a las poéticas de la Argentina, específicamente, se ha detectado una constelación de escritores y de textos que beben de su inventiva y sus tipologías que se extiende desde las poesías de Alejandra Pizarnik hasta la atrevida prosa de Gabriela Cabezón

---

<sup>1</sup> En tanto que los textos, al decir de Harold Bloom (1994, p. 20) “luchan unos con otros por su supervivencia” las características de los que están formados, su presunta calidad literaria o, más frecuentemente, los grupos sociales dominantes que pesan sobre él, le permitirán —o no— alcanzar ese *status*. De esta forma, la tradición literaria y la crítica que se ha alzado sobre los presupuestos que aquella ha establecido, negarían todo tipo de ascendiente de tenor ‘canónico’ a la obra del Marqués. Pero, al mismo tiempo, ser un autor elevado más allá de todos los demás ejemplos de la prosa erótica por literatos que, a su vez, son parte evidente del canon de una gran parte de la tradición creativa occidental, permite que los textos sadeanos se conviertan en una parte de ese *corpus* que, en su tiempo, le había estado vedado.

Cámara. De acuerdo con ello, por lo tanto, resulta posible que no se haya alcanzado el límite de su influjo y muchos otros autores demuestren que la lógica sadeana permanece viva entre sus líneas. Un punto intermedio posible –temporal y temático<sup>2</sup>– de sus tópicos, se halla presente en dos novelas en donde los cuerpos y las acciones eróticas sobre ellos cargan con una significatividad nodal para el desarrollo de la trama: *La fragilidad de los cuerpos*, de Sergio Olguín (2007) y *Yo también tuve una novia bisexual* de Guillermo Martínez (2011). Ambos autores, cada uno en su mundo, propondrán la idea de un goce que establece la propia destrucción tanto en el eje argumental como en el que articula la voz del narrador que lo cuenta. Consunción que estará atravesada, desde el momento en que se pone a andar la mecánica ficcional, por una puesta en práctica particularmente perturbadora (y por ello, profundamente sadeana) de la dialéctica del amo y el esclavo, con sus manifestaciones prototípicas significativamente alteradas. La conjunción de ambos elementos edificará una narrativa que gradualmente se develará como masturbatoria, en tanto la fuente del placer y del deseo aparezca en los recuerdos y en aquel tiempo eternizado en el cuerpo ausente que se ha disfrutado pero del que sólo permanecerá el recuerdo. La potencialidad de lo imaginario de cada una de estas obras, entonces, se recortará para construir una singularidad inequívocamente enlazada a la recepción del Marqués. De esta manera, la imaginación se alzarán sobre una serie de armazones que se relacionan “con el olvido de uno mismo por el otro” (Bataille, 2010, p. 46) en tanto que las voces narradoras hacen un hincapié especial en el “goce del instante presente” (p. 198) y, como tales, se vinculan con la raíz del Mal<sup>3</sup>, como las respectivas novelas lo

---

<sup>2</sup> Con ‘intermedio’ hacemos referencia, siguiendo la lógica comparatística de Franco Carvalhal (2006, p. 70) con aquello que, de acuerdo con los términos a comparar y con el horizonte de expectativas del lector, no se ajusta por completo a ninguno de los dos. En ambos, entonces, puede verse una lógica sadeana en múltiples sentidos pero, a la vez, no posee la misma intensidad ni dirección en cada uno de los elementos analizados. A su vez, las relaciones planteadas en ambos textos habilitan el diálogo con una arista diferente del pensamiento que oficia de sustrato; por un lado el desajuste de la vida conyugal en pos de los requerimientos de la ‘aventura’ (en sentido literario [cf. Campbell, 2003, p. 45]) y, por otro, el del requiebro de otro tipo de normativa, que atañe más a la construcción y posición comunal del individuo más que en su relación con lo que puede considerarse su ‘núcleo familiar’. De esta manera ninguna de las dos acaba de configurarse ni como completamente transgresora ni como parcialmente rupturista, ni en sus tramas ni en la construcción de sus personajes.

<sup>3</sup> Bataille (2010, p. 198). En este sentido, es preciso traer a colación de que, de acuerdo con la tradición judeocristiana que sirve de sustrato a las sociedades que las novelas reflejan, la raíz del mal no solamente se vincula con el goce presente sino, sobre todo, con la consecuencia necesaria de la fruición de ese goce, es decir, la muerte (aunque, es cierto que, como dice Ariès [2000, p. 84], “[se

entienden<sup>4</sup>. Por un lado, Olguín planteará un universo marcado fuertemente por las relaciones familiares y los vínculos horizontales que se gestan entre las personas en tanto que resultan estrictamente necesarios para la continuidad de las lógicas sociales subyacentes. En la novela, Verónica Rosenthal, periodista, entabla una relación con Lucio Valrossa —*motorman* de ferrocarril, casado y padre de dos hijos (*FC*.124)— desde el momento en que, a raíz de utilizarlo como fuente para una nota de su revista, ambos acaban siendo testigos de un macabro juego en el que se expone a niños a la muerte bajo los convoyes y esa acumulación de adrenalina y de pulsión de muerte los lleva constantemente a explorar, transitar y sobrepasar los límites entre lo que resulta “esperable”, es decir, socialmente aceptado —incluso para una pareja de amantes— y aquello que resulta de dejar sueltos sus instintos más atávicos. El mal, de esta manera, residirá en ese desborde de energía primigenia encarnada en los numerosos encuentros sexuales de la pareja, que se demuestran, a la vez, consunciones y destrucciones de los respectivos cuerpos, que conservan su deseo intacto (cf. Agamben, 2011, p. 162), como si cada regeneración corporal habilitara la rotura de una nueva barrera simbólica y material. Fronteras que, a su vez —y en segundo lugar— se vuelven hilo conductor del relato de Martínez, en el cual la inocente visita académica de un profesor argentino a una universidad del Sur profundo estadounidense desata las grandes pasiones que aquella sociedad guarda en su interior. La trama resulta de este modo porque el narrador, de quien nunca conocemos su nombre, rompe la barrera que separa a docentes de estudiantes y se embarca en una aventura sexoafectiva con Jennifer Johnstone, su alumna más aventajada (*NB*. 35-36). Las progresivas y persistentes profundizaciones de este vínculo acabarán demostrando la faceta ‘oculta’ de ambos —así<sup>5</sup> como la de la ciudad que los cobija<sup>5</sup>—

---

evita] al entorno mismo una turbación y una emoción demasiado fuertes, insostenibles, causadas por la fealdad de la agonía y la mera irrupción de la muerte en plena felicidad de la vida”). La poderosa impronta estoica (cf. Boeri [2003, p. 171, fr. 83]; Juliá et al. [1998, p. 63] e, *inter alia*, SVF 3.444 o 3.459 [Long, 1984, p. 175]) que conlleva este silogismo es una característica nodal de aquellas religiones, sobre todo de la fe de Cristo (cf. Long, 1984, p. 111 y, de modo contrastante, Gil Bera, 2002, pp. 21 y 82).

<sup>4</sup> De aquí adelante, nos referiremos a las respectivas novelas como *FC* (La fragilidad de los cuerpos) y *NB* (Yo también tuve una novia bisexual) citando cada una de los fragmentos que se traigan a colación tras un punto luego de cada una de estas siglas de acuerdo con los datos que aparecen en sección “Bibliografía”.

<sup>5</sup> La ciudad de Redground, Georgia, en donde se ambienta la narración; que en los mapas no existe pero que se puede asimilar con cualquiera de los pueblos que rodean la ciudad de Columbus en tanto



haciéndolos, muy a su pesar, un par de autárquicos sociales. Las rupturas finales de ambos confines por cada una de las parejas, reflejados en una muerte real (en Olguín [FC. 362]) y en una simbólica que se terceriza en el conflicto derivado del 11-S y en toda la gente que resulta “dañada colateralmente” como resultado de aquel enfrentamiento (NB.163-4; cf. Balcells–Stanton, 2021, p. 47), acabarán de demostrar hasta donde llegará la imaginación sadeana en tanto que una (NB) parece la “repetición de la escena del crimen” (Barthes, 1997, p. 25) de la otra (FC) y que es a través de ese crimen por el que se articulan, precisamente, las historias de amor.

La teoría de estos devenires amorosos no se aleja de aquella que mueve las palabras del Marqués a lo largo de sus textos porque “liberan unos poderes irracionales con los cuales están ligados [que...] a su vez los animan y los deforman con un empuje tal que los pensamientos resisten y ceden [...] liberando otras fuerzas oscuras [...que] los arrastran, los desvían y los pervierten” (Blanchot, 1990, p. 13). De esta manera, el placer parte de un acto de interpretación en donde el acto aberrante (de diversos grados) aparece como la conclusión de la propensión a actuar movidos por un acto sensible. La transgresión, entonces, emana de la lógica de estos actos y la excede, de forma que los individuos pierden toda su profundidad moral y ética y se vuelven universalmente prostituibles<sup>6</sup>. Si, entonces, se parte del hecho de que el adulterio puede ser considerado un acto aberrante de acuerdo con la vara moral compartida por el escritor y el lector<sup>7</sup>, y que, de hecho, la existencia de la esposa y los hijos puede agravar éticamente la maldad intrínseca de semejante acción (cosa que, para no dejar duda al respecto, se aclara explícitamente, para hacer más evidente la transgresión, como en FC.116-118 o 214), la erotización de la violencia no deja de ser el colmo de

---

que sí existe un Fort Benning en sus cercanías y la importancia que la base militar tiene en el desarrollo de la historia (cf. NB. 159). La importancia de que la ciudad sea identificable en el mundo real, de acuerdo con Auerbach (1950, p. 57) tiene que ver con que “el episodio est[é] compuesto de tal forma que deja una impresión sensible muy fuerte, y hasta desagradable quizá en algunos lectores” y para lograrlo es preciso que la asimilación con el mundo extratextual pueda ser lo más completa posible y las divergencias puedan atribuirse a algún tipo de “pudor” del narrador (cosa que, considerando lo narrado, no se convierte en una idea muy descabellada).

<sup>6</sup> Cf. Klossowski (1970, p. 21).

<sup>7</sup> En tanto que el texto refiere a una “serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. [...] Por consiguiente deberá prever un lector [...] capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él” (Eco, 2013c, p. 75). Por ello, la elección de este sistema ético-moral como sustrato resulta evidente porque es el que puede ser repuesto por el lector de la manera más sencilla y veloz, en tanto que aparece como fundamento de muchas de las tradiciones del mundo occidental, y particularmente de la Argentina (v. FC.220-221), donde se sitúa la acción.

la irracionalidad que pervierte aún más la percepción de Verónica. La narrativa del placer se erige, así, alrededor de una escala ascendente en donde los actos sensibles cada vez penetran más en la psique de los involucrados en base al dolor que se provocan el uno al otro. Verónica, como agente de esta serie de ataques consentidos, será siempre quien esté dispuesta a innovar en lo que refiere a la manera como a la intensidad de tales acciones. Se parte, entonces, de metáforas que se originan en micro-violencias perceptibles tales como cuando se describe que “ella lo tironeó del vello y Lucio sintió un leve dolor. Se besaron en la boca y Verónica le mordió el labio” cuya causa última reside en el deseo caníbal que la mueve: “¿Te lastimé? [...] es que quiero comerte”. El narrador, unas páginas más adelante, destacará esta ampliación de la violencia aclarando que “si el primer beso en la cabina del tren había sido como una mordida mutua, ahora también se buscaban con la misma actitud desafiante [hasta que...] le clavó las uñas mientras llegaba al orgasmo” (FC.125-6). Actitudes que se constituían en una escritura sobre los cuerpos, únicamente descifrable por ellos, ya que “se mordían se lastimaban. Lucio llevaba moretones que le hubiera costado justificar si su esposa se hubiera detenido en ellos” (FC.138), al punto que el código que construyen se asienta firmemente en el control del dolor sobre el cuerpo del otro (FC.194).

La conjunción de ambos elementos edificará una narrativa que gradualmente se develará como masturbatoria, en tanto la fuente del placer y del deseo aparezca en los recuerdos y en aquel tiempo eternizado en el cuerpo ausente que se ha disfrutado. Así sucede en *NB*, donde el narrador divide su relato en una gran primera parte, en donde se confía plenamente a su memoria y una segunda —envuelta discursivamente por la primera— en donde ese ejercicio mnémico se apoya en un “diario de Jenny” (*NB*. 97-144) que habilita la ampliación de esos elementos que se alojan dentro de la voz narrativa a través de determinados mojones establecidos por la escritura<sup>8</sup>. De hecho, esta serie de marcas está pensada para “escribir al ras de su piel, en el territorio blanco, salado y tirante entre el vello de su pubis y los montículos suaves de sus pechos” (*NB*.95-96). Todo este recuerdo atravesado por las prácticas eróticas de

---

<sup>8</sup> En este caso, entonces, se presencia “un núcleo más estrictamente memorativo, constituido por los escritos explícitamente destinados, desde su concepción y su primera versión, a fines individuales y sociales de memoria. Todos estos escritos se distinguen por una técnica específica del orden del registro basada en la cronología, o sea, en una concepción del tiempo histórico y la sucesión de los acontecimientos como progresión” (Petrucci, 2002, p. 125).

ambos no conlleva ningún dilema mientras que la práctica escrituraria se conserva en un nivel binario, en donde el narrador escribe para releerse y regodearse en el placer de lo ya hecho<sup>9</sup>. Los ejemplos de esta clase de práctica abundan en esta sección, en donde se establece, entre otras cosas, la madurez sexual de Jenny, quien “de la mitad hacia arriba, en su cara suave, en las aureolas apenas formadas de los pezones [...] todo es aniñado, mientras que su concha [...] parece hablar de una larga madurez sexual” (NB.100); y además, en otro encuentro, “estaba muy mojada y, por suerte, también aquí tenía la humedad suficiente. Apenas tenté un poco con el dedo la puerta de entrada se abrió” (NB.109). Pero, por otro lado, el canal escrito se convierte en una amenaza cuando “todo se pone cada vez más anatómico y [...] no hay palabras muy buenas” (NB.116). En adición a todas estas ocasiones, y como resultado de la relación de sus agentes con ella, la escritura se presenta de tal forma que, en tanto arma, atraviesa la individualidad del narrador para colocarse en el rol de instrumento comunicativo privilegiado entre la amada y el amante. El correo electrónico, único, que ambos se intercambian en medio de su flirteo amoroso, y que se camufla como una consulta académica (NB.114-115), acaba siendo el arma que dispara ambos finales, el de la relación del narrador con Jenny y el que, casi al mismo tiempo, lo separa de esta realidad alterna que podía llevar en Estados Unidos, tras haber dejado todo su pasado atrás y comenzado, a la vez, una nueva vida, en apariencia, mejor<sup>10</sup>. El disfrute, entonces, obnubila todo tipo de reclamación lógica de la conciencia social de cada uno de los actores y los arrastra hacia un final que, no por anunciado, acarrea menos

---

<sup>9</sup> Tal y como lo hizo, dentro del grupo de poetas elegíacos de la antigua Roma, Publio Ovidio Nasón, quien se considera a sí mismo “*doctus poeta*, [es decir] como alguien que conoce la literatura del pasado y sabe cómo interpretar, cómo producir y cómo evaluar sus escritos y los de los demás. El lector previsto por este poeta es consecuentemente también un *doctus lector*, es decir, alguien que dispone de ese mismo conocimiento que lo habilita como árbitro e intérprete legítimo de las producciones discursivas de los demás” (Schniebs, 2003, p. 42). Los paralelos del autor de *NB* y Ovidio no se resumen únicamente a este tópico, pero, dada su cantidad y su extensión, abordaremos su tratamiento en un próximo trabajo.

<sup>10</sup> Que se resume en la aventura inicial que tiene con MacNeal en el momento de equipar la casa — que no había sido preparada para él a tiempo (NB.23)— y lo que, a la postre, terminará siendo el atenuante que facilitará su salida de Redground (NB.178) en tanto que el norteamericano recuerda su deuda con el narrador al no dejarlo este último mal parado con el resto de los profesores de la Universidad (NB.27). La duda queda en el aire en tanto que, de no haber sucedido los atentados y, por ende, no existir la lectura de ese correo, MacNeal demuestra en múltiples *loci* que él piensa de manera muy semejante al narrador (*inter alia*, NB.87; 90; 92), aunque no lo admite por estar sumido en una sociedad tan tradicionalista como la sureña.

dolor para los implicados. El narrador de *NB* se salva de ser acusado sospechoso de terrorismo y, al mismo tiempo, de se deshonrosamente desligado de su clase a causa de su relación con Jenny a costa de acceder a un manejo discrecional de la política académica de Redground (*NB*.179). Lucio, por su parte, acabará muriendo, pero lo hace de tal forma que no solo se redime de sus pasados “asesinatos” (*FC*.76) salvando al Peque de un destino funesto sino que lo hace en brazos de Verónica, confirmando de esa manera el vínculo insidioso que sostuvieron y que les significó un cambio axial en cada una de sus vidas.

La pareja de relatos, leída como el espacio intertextual de dos culturas<sup>11</sup>, de esta manera, utilizará al placer, al deseo y al goce como los constituyentes de una serie de ejes vertebradores de la relación de los respectivos protagonistas con sus parejas ocasionales configurando de esa manera una manifestación retorcida de la dialéctica amo-esclavo hegeliana. Ahora bien, es cierto que, como afirma Del Barco (2010, p. xiv) “decir todo, transgredir todos los límites dejar hablar a la violencia, sumergir todo en una metamorfosis insustancial..., no fueron ni son los procedimientos propios de la filosofía”, pero esto no impide que tal modo de escritura no constituya en sí mismo un pensamiento de esta clase en tanto que se torna un ejemplo de modo de vida para los protagonistas tanto en lo que refiere a lo estrictamente textual como a aquello que, saliendo de la creación literaria, se hace carne en la vida de ambos. Verónica, de hecho, culpa al Marqués de su gusto por los relatos perversos que escribe en una red bajo seudónimo: “Sade le había abierto un canal en su cerebro por donde viajaban sus deseos y sus inquietudes [...]. hombres y mujeres unidos no solo por el deseo sino también por el dolor. O mejor, por el deseo de dolor” (*FC*.120). Dolor que, en el caso de Jenny, se vincula con la fijación anal del narrador —ante quien espeta que “me gustaría tener un solo agujero. Nada es suficiente. Siempre quieren algo más” (*NB*.136)— y, al mismo tiempo, con el pasado compartido con su novia, la *butch*, que “quiso hacérmelo de una manera violenta. Le gustaba así: fuerte y duro” (*NB*.81). Este tipo de confesiones, entonces, justifica que sea posible apelar a la lógica subyacente

---

<sup>11</sup> Romero López (1998, p. 10). En este caso nos referimos, claro está, a la divergencia que se plantea entre una periodista atea pero formalmente judía y un escritor devenido docente que conoce, de una forma o de otra, los fundamentos de la cultura católica en la que, el texto hace suponer, ha sido criado. En ambos extremos, de tal forma, residirá la transgresión, pero será comprendida, además de intrínsecamente negativa, como algo que puede ser, en ciertos contextos, disculpado, en tanto que se vincula con un plano de la existencia mucho mayor atravesado por el goce, semejante al que Otto (2007, p. 75) puntualiza en su tratado cuando describe la cualidad “fascinante” de lo sagrado.

al planteo hegeliano, de acuerdo al cual no existe un reconocimiento propiamente dicho. Entonces, en consonancia con la interpretación de Kojève (1982, p. 10)

el Amo no es el único en considerarse Amo. El Esclavo lo considera también como tal. Es pues reconocido en su realidad y en su dignidad humanas. Pero ese reconocimiento es unilateral, ya que no reconoce a su vez la realidad y la dignidad humanas del Esclavo.

Por ende, al circunscribir la capacidad cognoscitiva de la cualidad humana solamente a un punto de esta dicotomía, puesto que el otro se halla limitado por esta negación inmanente, la comparación con ambos extremos de las correspondientes relaciones aparece claramente frente al lector. En este caso en particular, sucede como consecuencia inevitable del “afán humano de emancipación de los principios morales y divinos clásicos [que] puede llevar a ciertos conflictos y pesadillas” (Martos García – Martos García, 2018, p. 9)<sup>12</sup> como lo es, efectivamente, la negación del carácter humano del otro punto de la relación. Como, por añadidura, el trabajo comparativo demuestra que se ha puesto en juego la “propiedad de conceder acciones idénticas a personajes diferentes” (Lévi–Strauss, 1987, p. 116)<sup>13</sup>, los extremos que son minimizados a su máxima expresión también serán idénticos y alcanzarán esta meta por motivos equivalentes.

En consecuencia, se devela que los roles clave en esta relación los llevan siempre los personajes femeninos (tanto Verónica como Jenny) no solo porque son quienes demuestran mayor conciencia de sí mismas y de sus limitaciones y potencialidades como mujeres —que van desde la independencia de ambas [Jenny siendo contratada por la CIA (*NB.187*); Verónica demostrando en múltiples ocasiones su valía como profesional (*FC.376*)] hasta la lucidez con la que se definen en cuanto a sus elecciones sexuales (*FC.115*; *NB.80-81*)— y quienes, en consecuencia, hacen notar que, más allá de los lazos tendidos con sus *partenaires*, el lugar que estos ocupan podría ser

---

<sup>12</sup> Si bien los críticos en su artículo aplican esta máxima a las consecuencias del pensamiento ciencia-ficcional que atraviesa los límites del presente para “exponer los cambios que afectarán a la humanidad, así como el impacto que éstos generarían”, es posible aplicarla a este tipo de análisis en tanto que **también** se transgreden unos límites de forma tan flagrante como inesperada. Las “pesadillas” de hecho, aparecerán materializadas todas las veces en las que se hace mención tanto de los accidentes de Lucio como de sus recuerdos con Verónica (*FC.236-237*) y las ensoñaciones despierto del narrador en *NB* (33-34).

<sup>13</sup> Tal y como si la “novela de imaginación sadearna” fuera un cuento popular, y entonces, de modo similar sea “extraordinariamente multiforme, pintoresco, llena de colorido, y, sin embargo, notoriamente uniforme y recurrente” (Lévi-Strauss, 1987, p. 116).

llenado por cualquier otro ser humano. Ellos, en cambio, cifran su felicidad presente y probablemente la futura en la relación que sostienen con sus amas, quienes los acaban manejando a su antojo, al punto de conseguir que se sacrifiquen en lugar de ellas *motu proprio* (FC.318; NB.187). La desaparición del cuerpo objeto del deseo, por muerte o alejamiento, por consiguiente, produce una profundización de estos elementos, hechos y actos que resultan un consuelo vacío ante la ausencia del estímulo propiamente dicho. Verónica pasará, en efecto, un largo periodo de reconstrucción, de muerte y renacimiento (FC.374-383), para volver a dejar todo como la supuesta *tabula rasa* que se le presentó al lector al comienzo de la novela. Al narrador de *NB* semejante vuelta a la vida le implicará no quedarse con ningún recuerdo de Jenny (NB.212) cosa que ni la madre de la chica posee (NB.216) puesto que la violencia acabó absorbiéndola como un torbellino, en la forma de la butch, devenida nuevamente su pareja (NB.218). En tanto que el lugar sadeano implica, a la vez, el encierro y la autarquía social (Barthes, 1997, p. 10) el lugar de esta dialéctica, a la luz de la desaparición del Esclavo, permite, de hecho, que el objeto de deseo se vuelva sensible en el recuerdo y, más tarde, en la escritura. Se vuelve existente en el espacio que existe entre el sujeto (las Amas) y el objeto (los Esclavos) y por ello las narraciones, como variaciones de lo real se vuelven sensibles y perceptibles tanto para el lector como para sus protagonistas (Coccia, 2011, pp. 25-26). El cuerpo de Lucio muerto habla más del lugar que él tuvo en la vida de Verónica que cuando vivía; en tanto que ella deberá reconocerse nuevamente para poder continuar con su existencia. La voz de Jenny al otro lado del teléfono, inasible a pesar de estar en el mismo país, hace que el narrador recuerde y desee poner en papel todos aquellos recuerdos, y dejar constancia de la presencia cardinal que la muchacha ocupó en su historia. La desaparición en términos complementarios (muerte/alejamiento) producto de sendas separaciones de las amas a sus respectivas zonas de confort logra que ganen con ello una impunidad lingüística que se manifestará en la potencia de los recuerdos. El texto existe, en ambos casos, por mano del Esclavo —que, menos claro en el caso de Lucio, amerita que se piense que es gracias a él que existe la nota final que redacta Verónica (FC.370)—, quien pone en un lenguaje asequible aquellos códigos y signos compartidos que las Amas no permitían esparcir entre la plebe. Consecuentemente, en términos barthesianos, en tanto esta clase de narraciones (y su economía filosófica de transfondo) está delimitada históricamente, tanto por la existencia de los escritos del Marqués como por su aplicación en el ámbito literario

argentino; posee unas condiciones de empleo determinadas, que en este caso se codifican hegelianamente en dos polos que se complementan y se necesitan mutuamente; y logra investir a la sociedad de una visión de conjunto conciliadora para con los protagonistas de las obras (Verónica sale impune del crimen y no se menciona su nombre en la tragedia de Lucio; el narrador no es acusado por su relación con una estudiante a condición de su retiro anticipado de la institución) es evidente la presencia de un objeto mítico (Barthes, 2014, p. 200) dentro de la continuidad narratológica argentina representada por Olguin y por Martínez. La constitución del sistema semiológico resultante de esta categorización necesita, justamente, que se tengan en cuenta todos los componentes de la imaginación sadeana y sus manifestaciones en estas novelas para que puedan verse, en su totalidad, como signos de una manera específica de plantear el placer; tanto el que los propios autores han volcado en sus personajes como el que estos últimos despliegan entre ellos. En este caso, entonces, son específicamente los caracteres protagónicos los que establecen el esquema narrativo que se desenvuelve a lo largo de cada una de las novelas. Y, de esa forma, entonces, el reconocimiento de estas obras como pertenecientes a la imaginación sadeana de la literatura argentina no es sino el reconocimiento, en cada una de ellas, de su adecuación al prototipo que establece la obra del propio Marqués (cf. Eco, 2013b, p. 145) en tanto que ella resulta la única evidencia empírica de la realización de semejantes cotas literarias y filosóficas. El trabajo de traducción<sup>14</sup> que se hace entre las obras fuente y las obras meta (Genette, 1989, p. 15) implica, justamente, que el juego antinómico hombre-mujer que Sade “transmuta totalmente” (Del Barco, 2011, p. liii) aquí permanezca en su dicotomía fundacional, pero que se transmute en lo que refiere a los roles que tradicionalmente se ponen en juego en una relación asimétrica heterosexual. Es así que puede plantearse que la obra sadeana no es sino un “texto genérico-algorítmico”<sup>15</sup> de acuerdo con el que es posible constituir una cantidad de obras que se ajusten a ella pero, al mismo tiempo, que se permitan disentir en los aspectos superficiales en pos del atractivo actualizado de la nueva obra.

---

<sup>14</sup> Utilizar este término implica pensar que estos textos “deben producir el mismo efecto que pretendía el original” en la medida que es posible respetar la “igualdad de valor de intercambio [... en tanto] entidad negociable [entre las partes]” (Eco, 2013a, p. 101) propuesta por los Tipos Cognitivos compartidos entre el sustrato y sus productos derivados.

<sup>15</sup> El concepto “texto genético-algorítmico” le pertenece a Riveros Solórzano (2021, p. 73) y se define como “Dos sistemas que son, ante todo, lenguajes, expresiones de la naturaleza y de la tecnología que son al mismo tiempo su estructura, la forma que es también función de construcción”.

“Camuflar” de “policial” o de “crónica biográfica” un par de novelas claramente sadenas en su estilo y en su temática —dado que las reflexiones filosóficas sobre los actos que se efectúan sobre las otras personas son moneda corriente entre sus líneas (*FC.118; NB.144, inter alia*)— no constituirá sino una estrategia, la más acabada de todas, para eternizar el tiempo. Se produce, así, una hipótesis de lectura que encuadra perfectamente los elementos relativos al goce, al dolor y al placer que darán ser tanto a las parejas protagónicas de cada novela como a algunos de los personajes secundarios que, por no acabar de definirse como tales, se recortan levemente del fondo de los acontecimientos<sup>16</sup>. La hipótesis, en el sentido que la plantea Didi-Huberman (2011, p. 348, las comillas son del original) como elemento “capaz de ofrecer el ‘tema’ principal de una obra de arte y también su ‘principio’ más profundo” ha de plantearse entonces sobre el valor de la eternidad que transmiten estas narraciones en tanto que se apela a elementos de la psiquis humana capaces de despertar los recuerdos más pavorosos no solamente en la situación intradiegetica sino particularmente **en el lector**. Gracias a esta conjunción de voluntades que se entrecruza entre los personajes y quien los consume es que el tema alcanza su verdadera profundidad sémica. Es decir, si un tema, como afirma Guillén (1993, pp. 196-197) “es al mismo tiempo activo y pasivo: un factor provocador integrado, por un lado, y un objeto de modificación por el otro”, la pasividad se la dará la fijación de su forma escrituraria, en contacto y comunicación con todos sus sustratos y la modificación la otorgará, de acuerdo con esto, la lectura activa del receptor, quien estará habilitado a reaccionar —exageraciones mediante— como lo hizo la crítica y la comunidad lectora con el propio Marqués. Además, por otro lado, los personajes se establecen como rasgo modificador, en tanto que cada uno de ellos tiene un correlato sígnico de acuerdo con determinadas pautas con algún personaje o situación previas; pero al mismo tiempo reconocen que se está poniendo en marcha un esquema en el cual todos ellos pueden actuar a placer para, justamente, calibrar la imaginación sadearna en base a otras maneras de entender algunos rasgos específicos, como el dolor, el placer o el goce. Por ello el manejo de la temporalidad acaba siendo tan importante en la constitución de ambos textos. La dominación del tiempo que implica

---

<sup>16</sup> Como es el caso de Rivero, en *FC*, que le confiesa al Peque que “no es ninguna mariconada. No soy el Bambino ni tengo amigos trolos” (*FC.94*). De manera similar sucede con MacNeal, quien, como se remarcó *supra* tiene cierta tendencia a la admiración estética de las jóvenes, pero que no puede admitirlo en los círculos sociales a los que pertenece, sobre todo en el familiar (*NB.90-92*).



el manejo de los puntos de vista, en su inmensa multiplicidad (método privativo de *FC*) como el del develamiento de las estructuras socioculturales ocultas que aparecen gradualmente en *NB*. Sade ha dominado su tiempo de la misma manera que lo ha hecho con los “caprichos contingentes que le traen placer, reduciendo a todos sus prójimos humanos, cruelmente, a instrumentos de su placer” (Žižek, 1998, p. 14). Verónica y Jenny han hecho lo propio no solamente con sus respectivas parejas sino, especialmente, con el tiempo que han logrado que ellos les dediquen —empírica o figurativamente— en la medida que, de no ser por esa entrega, las narraciones, se comprende, no existirían en su complejidad presente. El cuerpo que conforman los textos, sujeto al albedrío absoluto de las Amas, hace que también ese tiempo convierta al **lector** mismo en un esclavo que entregará su tiempo y su integridad psicológica para dilucidar los modos de ser que despliegan en sus apariciones. El recorrido propuesto en cada uno de los textos, finalmente, se develará como un arma que atravesará las personalidades de cada uno de sus protagonistas de forma que, sin importar qué lugar ocupen en la dialéctica hegeliana que los acoge, ambos acaben heridos de cierta forma, sobre todo ante la conciencia cierta de la imposibilidad de manipular el tiempo y que todo él es un eterno presente. Suma de momentos que, como los textos lo muestran, no es sino el resultado de la exposición a la condición perenne de la tortura, al recuerdo y, no paradójicamente, al placer que —ahora y siempre— estos generan.

### **Bibliografía**

- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. El Acantilado.
- Aspley, K. (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. The Scarecrow Press.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Balcells, L. y Stanton, J. A. (2021). Violence Against Civilians During Armed Conflict: Moving Beyond the Macro- and Micro-Level Divide. *Annual Review of Political Science* 24, 45-69.
- Barthes, R. (2014). *Mitologías*. Siglo XXI.
- (1997). *Sade, Loyola, Fourier*. Cátedra.
- Bataille, G. (2010). *La literatura y el mal*. Norte/Sur.
- Blanchot, M. (1990). La razón de Sade. En su *Lautréamont y Sade* (pp. 11-63). FCE.

- Bloom, H. (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace & Company.
- Boeri, M. (2003). *Los estoicos antiguos*. Editora Universitaria.
- Campbell, J. (2003). *The hero with a thousand faces*. Oxford University Press.
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Marea.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo editora.
- Del Barco, O. (2010). Introducción. En Sade, Marqués de, *La filosofía en el tocador* (pp. v-vii). Colihue.
- Eco, U. (2013a). *Decir casi lo mismo*. Sudamericana.
- (2013b). *Kant y el ornitorrinco*. Sudamericana.
- (2013c). *Lector in fabula*. Sudamericana.
- Franco Carvalhal, T. (2007). *Literatura Comparada*. Ática.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil Bera, E. (2002). *Pensamiento estoico*. Edhasa.
- Guillén, C. (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Harvard University Press.
- Juliá, V. et al. (1998). *Las exposiciones antiguas de ética estoica*. EUDeBA.
- Klossowski, P. (1970). *Sade, mi prójimo. El filósofo malvado*. Sudamericana.
- Kojève, A. (1982). *La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel*. La Pléyade.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI.
- Long, A. A. (1984). *La filosofía helenística: Estoicos, epicúreos, escépticos*. Alianza.
- Martínez, G. (2015). *Yo también tuve una novia bisexual*. Planeta–Booket.
- Martos García, A. y Martos García, A. E. (2018). Imaginarios y ficciones de la muerte en la posmodernidad. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 115, 5-28.
- Olguín, S. (2021). *La fragilidad de los cuerpos*. Alfaguara.
- Otto, R. (2007). *O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Sinodal–Vozes.
- Petrucchi, A. (2002). *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*. FCE.
- Riveros Solórzano, H. J. (2021). *Biopragmática: la cuestión de la vida en la relación cuerpo- texto-tecnología en algunas prácticas de producción de cuerpos por modificación de código genético-algorítmico*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas-CLACSO.
- Romero López, D. (1998). Im/pulsos en Literatura Comparada. En S. Bassnett et al. *Orientaciones en Literatura Comparada* (pp. 9-17). Arco/Libros.

- Schniebs, A. (2003). *De Tibulo al Ars amatoria. Transcodificación, intertextualidad y clausura*. EFFyL-UBA.
- Von Arnim, J. (Ed.) (1968). *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Teubner.
- Wall, G. (2007). Thinking with Demons: Flaubert and de Sade. *The Cambridge Quarterly* 36/2, 101-128.
- Žižek, S. (1998). Kant y Sade, ¿la pareja perfecta? *Lacanian ink* 13, 12-25.

**SIMPOSIO “CUERPOS EN LA INTEMPERIE”:  
formas narrativas en las literaturas de la  
Argentina. Abandono y crueldad en los  
espacios “de provincia”**

## Lo inhabitable en *La voracidad del gusano* de Humberto Hauff: literatura, experiencias del cuerpo y violencia de estado

Analía Verónica Benítez

Universidad Nacional de Formosa

[prof.benitezanalía@gmail.com](mailto:prof.benitezanalía@gmail.com)

Palabras clave: inhabitable, violencia, cuerpos, literatura

Key word: uninhabitable, violence, bodies, literature.

### Resumen

El terrorismo de la última dictadura militar, tema revisitado por la literatura argentina, es el escenario para interrogar las relaciones entre literatura, experiencias del cuerpo y Estado en espacios políticamente olvidados como lo son los pueblos del interior formoseño. Con el propósito de explorar en la literatura argentina reciente las formas del abandono y de la crueldad que someten a los cuerpos y los arrojan a la intemperie, se transita la novela *La voracidad del gusano* de Humberto Hauff (2021), desde la ontología biopolítica de la habitabilidad, siguiendo para ello a Ignacio Mendiola (2014).

El protagonista de la novela reconoce y habita la vulnerabilidad de lo humano y desde allí, reclama el cuidado del otro. Está expuesto y tendido en un oscuro y frío calabozo de comisaría, contradictoriamente en el infernal pueblo de Laguna Yema. Entonces, ¿qué es lo inhabitable en *La voracidad del gusano*? Siguiendo a Mendiola, lo inhabitable es la imposibilidad del cuidado que deja a los personajes -hombre y mujeres comunes de los pueblos del interior formoseño- abiertos, desnudos a la intemperie, sufriendo en el cuerpo y en el quiebre del sentido, la violencia que deshace la posibilidad misma de lo humano.

### Abstract

The terrorism in the last military dictatorship, a subject that has been revisited by Argentine literature, it is the scene to question the relationship between literature, body experiences and the State in politically forgotten places as are the towns in Formosa. With the purpose of exploring in the recent Argentine literature, the forms of abandonment and the cruelty that bodies are subjected and thrown away in the open, the novel *The voracity of the worm* by Humberto Hauff (2021) takes place, from biopolitical ontology of inhabitability, following Ignacio Mendiola (2014). The main character of the novel recognizes and inhabits the vulnerability of the human and from there, claims the caring of the other. He's exposed and lying on a dark, cold police station dungeon, contradictorily on the infernal town of Laguna Yema. So, what is the uninhabitable in *The voracity of the worm*? Following Mendiola, the uninhabitable is the impossibility of the caring that leaves the characters -men and women typically from towns in Formosa- open, naked in the open, suffering on the body and the breakage of meaning, the violence that takes apart the very possibility of the human.

Humberto Hauff, narrador y poeta formoseño, nació en la localidad de El Colorado en 1960 y reside hasta la fecha en esta ciudad. Ha publicado diversos libros de poemas

y novelas entre las que se destaca *El militante* -del año 2004- que le valió el Premio Edeonor de la Cámara del Libro. Otros títulos de su narrativa son: *Como si todo fuera poco* (2010), *El campeón de truco* (2014), *La tradición del tercer difunto* (2015), *La tierra agrícola* (2016) y *Los dos otros* (2017). *La voracidad del gusano* es su última novela y fue publicada en el año 2021. Con una cita de *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura como epígrafe inicial, se abre el espacio discursivo y se delinea una decisión autoral que enmarca el relato y propone, posiblemente, un pacto de lectura desde un posicionamiento estético político: el rescate de la memoria como una responsabilidad ante la vida.

El relato de *La voracidad del gusano* está dividido en cinco momentos: solo el primero de ellos indica la localización espacial en Laguna Yema, localidad de la ciudad de Formosa. La referencia temporal también acompaña cada uno de estos capítulos en una oscilación que recoge un lapso de cinco días del mes de septiembre de 1980: lunes 22 de septiembre, viernes 19, sábado 20, domingo 21, martes 23. El movimiento temporal no es azaroso. Este escenario espacio temporal del interior formoseño en la época de la última dictadura militar argentina, ofrece la secuencia de hechos para explorar de qué modo se trenzan relaciones entre literatura y experiencias del cuerpo violentado por el Estado.

“El gracioso vuelo de la mariposa”, “La larva se despereza”, “La oruga se alimenta”, “La ninfa crisálida” son los títulos de los capítulos. La voz narradora reconstruye el relato de los hechos ocurridos el 22 de septiembre de 1980, día en el que Mario Galeano, un profesor de Lengua y Literatura que se encuentra trabajando en la Localidad de Laguna Yema, es visitado por un cabo y requerido por la fuerza policial del pueblo. ÉL se deja llevar angustiosamente para ser indagado por el comisario Jorge Bustamante. Este, tras un largo interrogatorio sobre de su vida, le inquiriere acerca del “Grupo Marsias”, una antigua agrupación que el profesor -a modo de entretenimiento y club literario- había fundado junto con otros compañeros de la carrera en el instituto terciario de El Colorado. Mario Galeano queda detenido luego del arduo interrogatorio por no poder dar respuestas, -al menos, no las que el comisario espera- a la inquisitoria y por ello, luego es torturado durante días en un calabozo de la comisaría de Laguna Yema. En el lapso de los tres días siguientes, Alicia Riquelme e Ignacio Verón en El Colorado, Ernesto Ayala en Riacho Hé- Hé, Sergio Cañete en Ibarreta y Claudina Soto en Pampa del Indio, ya en la provincia del

Chaco, viven la misma ominosa experiencia: la búsqueda por la policía, la detención, la violencia, el interrogatorio, la tortura final.

En el inicio de todo este macabro enredo que tiene tanto a los protagonistas como a sus familias, e incluso a muchos de miembros de la fuerza, confundidos y paralizados, solo se encuentra un policía, un milico delator al decir del narrador que, por casualidad, había hurgado la habitación de Mario Galeano en el hospedaje y encontrado, entre tantos otros papeles, una carpeta con escritos, poemas y el manifiesto del inocente Grupo Marsias de la juventud del profesor.

### **Terrorismo de Estado y Narrativa Argentina de Posdictadura**

¿Con qué estatutos genéricos dialoga esta novela? Desde el restablecimiento de la democracia hasta la actualidad, la preocupación por la memoria y la recuperación de los hechos de la última dictadura militar, atravesaron la narrativa ficcional de la literatura argentina y latinoamericana. En diálogo con estas novelas que reconstruyen las tramas de la memoria de un doloroso pasado aún reciente, es que viene a inscribirse *La voracidad del gusano* de Hauff, de modo tardío quizá en relación con los textos de otros sistemas regionales, pero de modo novedoso para la literatura de Formosa.

La novela de Humberto Hauff se inserta en una serie de novelas que tuvieron su apogeo a fines del siglo XX. Siguiendo a Patricia Rotger (2014), este texto se inscribiría en lo que ella denomina “literatura de la opresión” ya que la perspectiva del narrador es la de la víctima y desde allí se describen las marcas de la tortura: asistimos al ominoso espacio de la tortura principalmente desde el cuerpo y desde los pensamientos de Mario Galeano. En esta serie de relatos se ponen en evidencia los mecanismos de represión y censura que fueron un dispositivo de opresión y control. Particularmente, en la literatura de la opresión es el lenguaje vehículo para decir el horror, pero a la vez es experimentado como un límite y una dificultad ante la experiencia que no se puede terminar de nombrar.

Por otra parte, Arán (2010), con el propósito de leer los ideogramas que atraviesan intertextual e interdiscursivamente la producción narrativa contemporánea sobre la dictadura, realiza un recorrido por unas 17 novelas argentinas editadas desde 2000 al 2010 y las distribuye en tres series o variantes cronotópicas. La tercera serie que propone toma el cronotopo de la *metamorfosis con fractura o residuos de la memoria*. En este sentido, se podría decir que *La voracidad del gusano* recoge un rasgo de esta

tercera serie porque, en el pasado que reconstruye, se encuentra el germen de sujetos y lenguajes del presente, como en una relación oscura y secreta de continuidad con ciertas estructuras socioeconómicas, con políticas oficiales y medios de ejercicio del poder que permanecen en la actualidad. Lo que vincula el relato de *La voracidad del gusano* (no hay azar en el título) es la larva de un malestar vigente -y silenciado- de los pueblos del interior formoseño: el abuso de la fuerza policial.

Para la literatura de Formosa, entonces, *La voracidad del gusano* significa un giro interesante no solo por el estatuto genérico con el que dialoga sino por otros dos aspectos necesarios de señalar: en primer lugar, su potente despliegue discursivo. Con la morosidad de un gusano, se revela en la novela un relato singular donde narración y descripción se entrelazan permanentemente hasta confundirse: es el lenguaje del cuerpo, del **cuerpo- dolor infinito** que progresivamente va ingresando en el territorio de **lo inhabitable**.

En segundo lugar, la relevancia que tiene en el relato la presencia del clima que construye sutilmente el pintoresco y a la vez nefasto paisaje del interior. Mediante la descripción del calor sofocante, de la desidia y el abandono, se delinean personajes embrutecidos por el aislamiento institucional del norte. Se intuye así un cierto aire espectral que moldea lo inhabitable: una extrañeza ante el lugar cotidiano y ante los vecinos y amigos que, paulatinamente, se convierten en otros, amenazantes y hasta monstruosos.

Los protagonistas del relato -cuerpos políticamente configurados como ciudadanos - son compelidos a alejarse progresivamente de la banalidad de los espacios habituales y quedan suspendidos en una zona espectral del sinsentido, esto es, el espacio de la tortura, sin la posibilidad de sentir como propios sus cuerpos. Lo inhabitable de este espacio impone, con violencia, lo extraño, lo ajeno. Y el único espacio habitable es, entonces, para el personaje de Mario Galeano, el lenguaje poético.

### **La Morosidad de un Gusano: Despliegues Discursivos**

Mendiola (2014) propone tres coordenadas a modo de ejes que permiten leer la cartografía de la violencia institucional y del horror: el tiempo, el espacio y la narración. Y, efectivamente, condensación temporal del relato, espacios públicos que se convierten en ominosos y una narración-descripción morosa, instalada en el presente continuo del miedo, son las líneas claves de esta novela:



- ¿Qué es el grupo Marsias, profesor?

Mario Galeano se sobresalta otra vez. Se alarma internamente, se inquieta aún más sin exteriorizar físicamente la sorpresa que le produce la pregunta, por cierto, pero se inquieta cada vez más. Aunque pierde, ha perdido, el habla, y eso el comisario nota. Pero suspira, traga saliva y se sobrepone como soldado baleado que quiere llegar al objetivo a pesar de todo (Hauff, 2021, p. 33).

Mario Galeano y sus antiguos compañeros del inocente y fatídico Grupo Marsias son los sujetos torturables: civiles, docentes, devenidos en peligrosos subversivos del interior formoseño. Pero aquí no hay recuerdo: no hay narración ulterior. Todo es permanente presente, tal vez, porque, como expresa Mendiola (2014, p. 299):

de la tortura, por el contrario, habrá que decir que carece de fronteras temporales: lo que allí sucede es para siempre, quien ha sido torturado permanece tal; su recuerdo habita el presente vivido y se instala en él a modo de huella imborrable depositada en la piel, en la palabra negada, en el sentido.

Narración y escena se confunden en el detalle de las percepciones corporales. Se narra describiendo: el interrogatorio se hace en y desde el cuerpo y el tiempo se condensa. La postura, el peso del cuerpo, el tacto, los sonidos, los matices de las luces y la observación de los gestos mínimos deslizan un discurso lento que preanuncia la tragedia: “El corazón del profesor Galeano está detenido y le cuesta arrancar de nuevo” (Hauff, 2019, p. 40). Y más adelante: “Aprieta fuerte los párpados e intenta moverse, pero su cuerpo es un solo dolor infinito, increíble” (p. 107).

El relato finaliza en el momento exacto en que cada uno de los detenidos es trasladado a otro centro de detención, a la capital. No hay un después de la tortura. Solo hay quiebre y silencio.

### **El Espacio Inhabitable: Paisajes que Oprimen**

Si toda tortura tiene su geografía y su temporalidad (Mendiola, 2014, p. 32), ¿cuáles son y cómo se delinear en *La voracidad del gusano* las áreas de privación de la libertad, los escenarios de la tortura y sus tiempos? El relato permite pensar cómo el espacio referenciado y construido es vector de gran incidencia en la configuración de una presencia ominosa que, lentamente, se va desplegando.

Ya en las primeras líneas del capítulo 1, el espacio y el clima configuran el paisaje de Laguna Yema: el calor excesivo que oprime desde la primavera, el viento norte, la polvareda, los atardeceres lánguidos van trazando lentamente esa atmósfera ominosa.

El calor es una marca de tensión constante y una advertencia: desde el momento en que el cabo de policía, durante la siesta del 22 de septiembre, visita a Galeano, está presente como vaho o sopor de la siesta:

La frescura es cosa de otros sitios, seguramente, porque acá hace tanto calor como en la resolana de la calle y en la superficie de los rieles que se extienden paralelos a la calle más allá de la calle. Hace tanto calor que la vida es una cosa que se muestra activa solamente bajo los techos y en horarios nocturnos, y seres humanos y bichos tienen las mismas costumbres y los mismos horarios. (Hauff, 2019, p. 12).

El atardecer sobreviene. Laguna Yema experimenta notable descenso de la violencia del viento que viene del Norte y que ha durado todo el día, como casi todos los días del año. El polvo de las calles de tierra, levantados por los vehículos que vienen y van, se eleva y se queda en el aire, a poca distancia del suelo. Los últimos rayos de sol atraviesan esa cortina gris y le dan al ambiente un aspecto desolado, como cuando la luz entra blandamente a un rincón invadido por las telas de araña. Ese clima nostálgico es el que ve Mario Galeano por el hueco de la ventana del despacho del comisario, lo que mira con deseo de respirar mientras cuenta su historia (p. 25).

En el capítulo 3, nuevamente el clima es el protagonista:

El último día del invierno en el sur formoseño es caluroso. Contrariamente a la idea que se tiene del invierno, cuando se lo refiere como la estación fría del año, en la región chaqueña, en septiembre, una helada es historia vieja, algo que, si ocurrió, paso por allá, por junio o julio, Ocasionalmente en agosto (p. 69).

Solo en la imaginación, el espacio del interior formoseño, puede ser viable para la vida pura. Mario Galeano, luego de una sesión de tortura piensa:

Recorre a cierta altura toda la geografía del oeste formoseño y a veces rosa con el pecho la rama alta de los finales, planea y disfruta como si se puede decir así como el aire tibio de septiembre en el rostro... de la naturaleza solitaria coma libre de casas, hombres y animales (p. 108).

Y solo a través de la literatura, en la poesía que ensaya febrilmente el personaje del profesor de literatura Mario Galeano, se recupera lo habitable de ese espacio infernal:

Pensé en rodar a través del espacio  
Convertido en una esfera sin ejes y sin pies.  
Circunvalar los potreros y los ranchos soleados,

ir de un algarrobo a otro,  
desconociendo los alambrados (...) (p. 108)

### **La Emergencia de lo Monstruoso**

¿Qué es lo monstruoso en *La voracidad del gusano*? El monstruo emerge, agazapado, desde lo humano y en el espacio público de la comisaría. Aparece en el territorio puro de la tortura tomando la forma de aquellos con quienes se comparte el hábitat:

Mario Galeano abre los ojos. y lo que ve es un mundo resplandeciente sobre el que señorea un gigante de vagas formas humanoides. La criatura está de pie, inmóvil sobre la cima de algo, y tiene las manos en las caderas... el dios, en medio del resplandor que entra por la puerta abierta del calabozo, tiene un aura delicado, casi naranja (Hauff, 2019, p. 112).

El monstruo es ese otro, antes conocido y vecino del pueblo, que inaugura repetida e infinitamente, la tortura:

el comisario Bustamante da media vuelta y sale del calabozo. Un instante, cuando el cuerpo del tipo atraviesa el marco de la puerta, el resplandor del infierno desaparece. Pero es solo un instante, y en ese instante, en que cegado por la luz Mario Galeano ha cerrado los ojos, el lugar es invadido de nuevo por las bestias. Unos hombres han ocupado el lugar del demiurgo, tan rápidamente que el profesor ni se ha dado cuenta (p. 114).

El mismo cuerpo de Mario Galeano deviene monstruoso tras la tortura:

un trozo inmenso de cuerpo de animal despellejado y sanguinolento que ya nada siente, o que se cree que ya nada siente, un cuerpo despellejado por la tortura y que ya no sirve para nada y que por eso el cerebro se ha distanciado de la caja craneana, se ha separado del cuerpo para verlo desde lejos, harto de que le lleguen señales de dolor (p. 115).

### **Lo Inhabitable del Espacio de la Tortura**

La matriz conceptual que propone Mendiola (2014, p. 41) para pensar a la tortura, invita a recorrer un aparato teórico-conceptual construido en torno a la ontología *biopolítica de la habitabilidad* que trenza las relaciones entre *hábitat-hábito-habitante*. Los personajes de *La voracidad del gusano* son sujetos habitantes que reproducen un entramado de hábitos que les confieren identidad; su vivir es un habitar el mundo con sus prácticas y rutinas particulares de los pequeños pueblos del interior provincial:

Los hombres no se saludan, aunque se conocen de haber jugado al truco en algunas ocasiones, (...) y de haber participado en las mismas reuniones escolares, de haber visto casi juntos uno que otro partido de fútbol apoyados por los codos a un poste (...) intercambiando impresiones sobre el juego ocasionalmente (...) (Hauff, 2019, p. 12).

Mario Galeano reconoce a un otro en el policía que viene a detenerlo, un otro que, aunque no lo tolere, forma parte de su hábitat y con quien comparte ciertos hábitos. Pero, en *La voracidad del gusano* los personajes- antes de devenir en sujetos torturables- se perciben como otredades irreconciliables:

Al profesor en letras nunca le gustaron los milicos; al milico nunca le cayeron bien los ajenos al pueblo, los forasteros en Laguna Yema. Al profesor nunca le gustaron los uniformados con arma y al policía nunca le gustaron los civiles pitucos, los laicos chulos. Posturas encontradas e irreconciliables, si las hay (p. 14).

El entramado discursivo de la novela recoge antiguas categorías que impregnan los imaginarios sociales y configuran **hábitats**. Los pueblos del interior formoseño, especialmente aquellos que fueron erigidos al borde de la línea de fortines que representaban la frontera última de la etapa de Territorio Nacional, son depositarios de imaginarios en donde el componente de la fuerza estatal, -ya sea el regimiento, el ejército o la policía-, tiene predominio. Son la representación simbólica del poder y custodios de la ley. Tienen poder. Desde el lugar simbólico que ocupan, los representantes de la fuerza pública ven a esos otros que detentan títulos de estudios superiores desde un afuera lejano, como si fuesen distintos.

Pero también, los espacios característicos de los entramados sociales del interior son hábitats relativamente cerrados y estables en donde todos se conocen y conviven; las subjetividades se construyen a partir del espacio habitado y familiar. Y justamente es esta relación **hábitat-hábito-habitante**, matriz de vida, la que se ve desestructurada radicalmente cuando el espacio de lo cotidiano se desgrana con la irrupción siniestra de la tortura en sitios que debieran garantizar la seguridad y el resguardo del sujeto y de su cuerpo.

“Riacho He-é no es un lugar para tener detenidos por subversión... Riacho He-Hé no es para subversivos” (Hauff, 2019, p. 87), dice un cabo mientras se dirige junto con un sargento, a detener a otro de los sospechosos que será luego interrogado y torturado. En los espacios del interior esas cosas no suceden: la subversión es cosa de las capitales. En los espacios del interior hay un orden social -hábito y hábitat- que hace

impensable esa posibilidad. Y es allí donde *La voracidad del gusano* despliega su revés siniestro porque visibiliza aquello que estuvo oculto en los silencios de los pueblos, una verdad que aflora para decir lo no-dicho: el abuso policial y la tortura sí ocurrieron.

Irrupción siniestra que es protagonizada por sujetos que cohabitan los mismos hábitats que los detenidos y con quienes se comparte una cuasi vida comunitaria. Son los cabos de policía los que proporcionan información sobre los otros docentes detenidos; y son ellos mismos quienes se preguntan: “-¿Qué vas a hacer el día en que nos orden salir a buscar a tu hijo?” (p. 87)

Es de este modo que lo habitual traza su siniestro y rotundo pasaje hacia lo amenazante y se impone la negación de la subjetividad que será leída bajo la imagen de un habitar lo inhabitable, tal como lo señala Mendiola (2014, p. 41).

Sujeto y subjetividad negadas, Ernesto Ayala después de la agonizante sesión de picana, no contesta: “¿Cómo va a cantar si le están destrozando la boca? Si no le dan tiempo a decir ni mu (...) Y llora. Su llanto es de un niño grande, pavote y miedoso” (Hauff, 2019, p. 97). Sujeto y subjetividad negadas, después de veinticuatro horas de tortura incesante en los calabozos de la comisaría de Laguna Yema, Galeano ya no contesta porque “aunque respondiera (...) la flagelación seguiría, porque la tortura tiene el objeto no solo de conseguir información, sino también de doblegar al hombre, de quebrarlo, de destruirlo, de acobardarlo para siempre” (p. 120). Sujeto y subjetividad negadas, los cuerpos se rompen para dejar de ser:

Verón entiende que le están pegando duro con un objeto plano, (...) ese dolor que ocurre dentro de él sube al tobillo, y de ahí a la pierna, y de ahí a la ingle (...) Y entiende que ya nada va a unir las partes, que ya nada hay que hacer (p. 92).

### **La Intemperie**

Es necesario volver sobre el interrogante acerca de qué es lo inhabitable en *La voracidad del gusano*. ¿Es el espacio en tanto geografía de los pueblos del interior formoseño? ¿Es el espacio público de la comisaría? ¿Son los hábitats sociales irreconciliables? Lo inhabitable es el lugar vacío de la exposición de la vida y de su vulnerabilidad; lo inhabitable es la negación del cuidado, esperable del mundo consensado que debería propiciarlo:

Se acurruca en el piso, contra la pared, sintiéndose roñoso e inservible. A los veintisiete años tiene el cuerpo destrozado y cree que ya no le va a servir para

gran cosa... Todavía está desnudo y recuerda haber escuchado que alguien le dijo que en un rato va a tener que vestirse para viajar. Se pregunta cómo se va a poner los pantalones, cómo se va a calzar las zapatillas, si le duele todo, y tiene toda la piel del cuerpo llagado y los músculos de los miembros hinchados a más no poder (Hauff, 2019, p. 122).

Mendiola (2017, pp. 227-229), cuando se refiere al espacio inhabitable de la tortura, explica esta experiencia de desamparo que viven los personajes de *La voracidad del gusano*: quedar sumidos en la exposición sin posibilidad de cuidado alguno es como quedar desnudos a la intemperie, sufriendo en la piel y en el sentido la peor de las violencias, aquella que deshace la ontología de lo humano. Se trata de la exposición a la muerte, sin que sea necesario matar:

Piensa, por último, que lo van a sacar del pueblo de noche, y que nadie va a ver el procedimiento policial, o, al menos, nadie va a advertir que se lo llevan. Y piensa que el tren que llega a la estación podría llevarlo lejos de allí, quizá hasta una nueva vida. Pero concluye, penosamente, en que nada ni nadie lo van a ayudar a tomarlo (Hauff, 2019, p. 124).

Pero la vida se detiene solo en ese espacio del interior inhabitable y espectral porque: “Fuera del edificio de la comisaría continúa la vida” (p. 22). Un tractor, una motoniveladora que cruzan por la calle; voces y pasos que se escuchan desde la vereda; el atardecer con sus colores en el pueblo remoto del interior, sostienen la vida: “Por eso Mario Galeano está seguro que afuera sigue la vida, la misma que parece estar en suspenso en el sitio en donde él está ahora, en la oficina del comisario” (pp. 22-23).

Pero, fundamentalmente, lo inhabitable en *La voracidad del gusano*- además del quiebre en la relación habitantes- hábito- hábitats- sucede en el lenguaje: “Habitar lo inhabitable es habitar la ruina del lenguaje que ha quedado adherida a la vivencia misma de la tortura, como si el daño sufrido comportase, en última instancia, una cierta imposibilidad de dar cuenta de lo vivido” (Mendiola, 2017, p. 301). Mario Galeano no habla; escucha pero “la letanía le impide la comprensión semántica del discurso” (Hauff, 2019, p. 113); Mario Galeano, el profesor, en el capítulo *La ninfa crisálida* solo recuerda versos, practica versos afiebrados, evoca y tararea canciones, se hunde en el único espacio en donde puede encontrar el cuidado: en la literatura. Mario Galeano, cuerpo-dolor del sin-sentido compone:

En ocasiones experimento alegría

Pero, a veces, como ahora,  
Lo que siento es tristeza...  
Cuando te pienso densamente,  
Dice, recita, declama, canta el cerebro de Mario Galeano,  
Medito sudo corto siego cabellos.  
No tengo frío bajo el sol, sino fría.  
Pie en el agua de tu olvido tengo,  
Ahora, y frío,            fría.  
Siento tristeza y siento alegría,  
A la vez, al evocar tus nombres,  
Rosa de los tiempos,  
Eva del génesis.  
Llora y ría, llora y ría,  
Llora, ría,  
Como un desgraciada, mi alma. (pp. 117- 119)

*La voracidad del gusano*, leída desde un posicionamiento estético político del rescate de la memoria como una responsabilidad ante la vida, propone una irrupción novedosa en la literatura de Formosa porque se trata de un espacio discursivo que se hace cuerpo y habla desde los cuerpos que sufren la tortura. Los espacios inhabitables se proyectan en diferentes zonas: por un lado, los lugares del interior provincial con sus particularidades climáticas. Y por otro, lo inhabitable del espacio de la tortura que surge de la relación **hábitat-hábito-habitante**, matriz de vida quebrada, irrecuperable y que permite la aparición inevitable de lo monstruoso y de la vida expuesta a la intemperie, que no es otra cosa que la ausencia fatídica de cualquier cuidado humano.

### **Bibliografía**

- Arán, P. *et al.* (2010). El relato de la dictadura en la novela argentina. Serie y variaciones. En P. Arán, *Interpelaciones: hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria* (pp. 31-134). Centro de Estudios Avanzados.
- Hauff, H. (2021). *La voracidad del gusano*. Macedonia Ediciones.
- Mendiola, I. (2014). *Habitar lo inhabitable. La práctica político- punitiva de la tortura*. Edicions Bella-terra.
- (2017). De la biopolítica a la necropolítica: la vida expuesta a la muerte Ignacio Mendiola. *Eikasi, Revista de Filosofía*, (75), 219-248. Recuperado de

<http://www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/login?source=%2Findex.php%2FERF>

Rotger, P. (2014). *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Comunic-Arte.



## Cuerpos, afectos y espacios en *Cometierra*, de Dolores Reyes

Laura Fandiño

SeCyT- UNC

[laura.fandino@unc.edu.ar](mailto:laura.fandino@unc.edu.ar)

Palabras clave: Dolores Reyes, bruja, vidas precarias, resistencia

Key Words: Dolores Reyes, witch, precarious lives, resistance

### Resumen

Este trabajo propone una lectura *Cometierra* (2019), primera novela de Dolores Reyes, que parte de considerar la revitalización del motivo de la bruja vidente como gesto fundante antripartiarcal y anticapitalista; se detiene luego en la configuración del cuerpo de la protagonista y su relación con la tierra para avanzar en un análisis del espacio social y los afectos. La construcción de una “segunda realidad” (Segato 2018) en el mundo representado remite a la ausencia del Estado y a la violencia cotidiana que experimentan ciertos sectores sociales, realidad que se construye en las historias de vida material y afectivamente precarias de los personajes. En este contexto de intemperie, la novela recupera epistemes, prácticas y saberes por fuera de la razón instrumental para potenciar la imagen de la obstinada resistencia por sobrevivir.

### Abstract

This work proposes a reading of *Cometierra* (2019), the first novel by Dolores Reyes, which starts from considering the revitalization of the seer witch motif as an anti-tripartial and anti-capitalist founding gesture; It then stops at the configuration of the protagonist's body and her relationship with the land to advance in an analysis of social space and affects. The construction of a “second reality” (Segato 2018) in the represented world refers to the absence of the State and the daily violence experienced by certain social sectors, a reality that is built on the material and affectively precarious life stories of the characters. In this outdoor context, the novel recovers epistemes, practices and knowledge outside of instrumental reason to enhance the image of stubborn resistance to survive.

### Introducción

En la última década se publicaron diversos textos literarios que han ido configurando un territorio particular dentro de las literaturas argentinas; algunas de las características que permitirían pensar este conjunto como un corpus específico no reside en una suerte de homogeneidad estética sino, por el contrario, en propuestas diversas que, sin embargo, coinciden, al menos, en los siguientes aspectos: están escritos por mujeres, sitúan los mundos ficcionales en espacios alejados de cualquier centro de poder político, económico, cultural y las historias están protagonizadas por mujeres y otras identidades de género en disputa con -o que ponen de relieve- las

violencias del sistema patriarcal que las atraviesa<sup>1</sup>. Estos textos entablan un diálogo fecundo con nuestro contexto cultural traduciendo afectos y sensibilidades que escapan a la razón instrumental para situarse en la vía de una razón que valora y pone en escena una visión sentida. Dan cuenta así del entorno socioafectivo en que son producidos por cuanto capturan y ponen en primer plano insistentemente problemáticas de espacios marginalizados, de cuerpos y sensibilidades históricamente vigiladas y castigadas o bien, negadas y silenciadas por las formas institucionalizadas del Contrato Social moderno. Las desapariciones de personas, la trata de mujeres, la violación, los femicidios y travesticidios, esto es, las diversas formas de abandono por parte del Estado, son algunos de los temas por los que transitan estos textos.

En esta instancia propongo una lectura de *Cometierra* (2019), primera novela de Dolores Reyes que apela a un principio constructivo o motivo central: el de **la mujer bruja-vidente**. Por medio de esta figura, las intuiciones, los sentires- pensares y los cuerpos en interacción con la naturaleza no conquistada, los saberes y rituales traman lazos con lo ancestral no visible, lo misterioso, rehuendo todo saber oficial que opera como ente de control, domesticación, prohibición y castigo. A partir de este motivo, me interesa de manera particular pensar en la articulación de espacios, cuerpos y afectos en el entramado de relaciones entre los personajes. Dicho entramado proyecta un mundo que pone en evidencia la vida precaria y, al mismo tiempo, la obstinada resistencia por sobrevivir.

### **La bruja: un arcaísmo revitalizado**

El motivo de la bruja se inserta en el linaje de una extensa tradición literario- cultural y, en este sentido, su centralidad en la novela de Reyes puede comprenderse como la reactivación de un *arcaísmo cultural latente* (Maffesoli, 2019, p. 67), es decir, como un elemento de la cultura que se mantiene latente con el caudal de sentidos que se le fue adhiriendo a lo largo de la historia, recuperado y refundado para ser resignificado en distintos contextos<sup>2</sup>. Junto con las numerosas versiones de la bruja legadas por la

---

<sup>1</sup> Podemos mencionar a este respecto *Chicas muertas*, de Selva Almada; *La virgen cabeza*, *Le viste la cara a dios* y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara; *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró; *Cometierra*, de Dolores Reyes, *Las malas*, *La novia de Sandro* y *Soy una tonta por quererte*, de Camila Sosa Villada; *Tres truenos*, de Maria Closs, entre otros.

<sup>2</sup> Maffesoli señala “el fuerte retorno del *arcaísmo*, el cual ... no remite a lo que ya concluyó, sino más bien a lo que funda, a lo que es primordial (arché) para toda agrupación humana” (2019, p. 67).

literatura (desde la infantil hasta el personaje de Sícórax en *La tempestad*), un antecedente clave para pensar en esta figura en Europa pero también en América con posterioridad a la Conquista, es el estudio de Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. En este texto, la bruja representa un conjunto de sujetos femeninos que el capitalismo ha perseguido históricamente pero no ha logrado destruir: “la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse” (2010, p. 20). Esta figura plantea entonces un desafío a las estructuras de poder, lo que dará lugar a discursos y prácticas que desembocarán en parte del principal objeto de estudio de Federici: la criminalización de las mujeres y la caza de brujas. Centrado en el estudio de la dominación de grupos subalternos, el texto de Federici no profundiza en la práctica y el sentido de la hechicería. El interés y la relevancia de esta temática en la cultura latinoamericana y particularmente en el interior de Argentina se advierte en el estudio historiográfico de Judith Farberman, *Magia, brujería y cultura popular. De la Colonia al siglo XX* (2010), que permite observar a las brujas como sujetos de agencia de los sectores populares. Específicamente, la práctica del arte de la hechicería y la magia en los casos estudiados por esta investigadora se liga históricamente a posiciones socio-económicas de marginalidad; la hechicería opera como un resquicio para el mundo plebeyo que busca revertir las relaciones de poder desfavorables<sup>3</sup>.

Frente a la incapacidad de explicar y domesticar sus poderes, las brujas se erigen como lo otro estigmatizado, castigado por la racionalidad patriarcal y sus instituciones. En la novela, este arcaísmo se revitaliza en un movimiento pendular de conservación y renovación que recupera la imagen tradicional de la bruja en su relación con lo ancestral oculto -ligado a la tierra- pero también con el estigma de la marginalidad.

Cometierra es el apodo que identifica a la protagonista; la palabra compuesta alude literalmente a la práctica de ingerir tierra que le permite atravesar umbrales espacio-temporales para poder ver en su mente y conocer las causas de la desaparición de

---

<sup>3</sup> No podemos dejar de destacar también la revitalización de esta figura en las manifestaciones feministas de los últimos años; entre las consignas recurrentes en cantos, carteles y remeras, mencionamos: “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar” y otras variantes: “Somos los hijos de las brujas que no pudieron quemar”; “Si somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar, me construyo para ser la abuela de las brujas que sanarán”.

otros personajes así como el destino de estos. En relación con ello, Cometierra no puede, como la mitológica Casandra, profetizar el futuro sino que su habilidad se desarrolla principalmente en relación con el esclarecimiento de lo que permanece oculto del pasado y el presente. Este don o habilidad descubierto en la infancia con motivo del femicidio de su madre a manos del padre opera en la novela como disparador de la trama argumental. El sello traumático de este evento se mantendrá en todas las visiones siguientes: lo que Cometierra ve y siente son crímenes violentos, accidentes y secuestros que tienen como víctimas principales a mujeres jóvenes y niños. Este poder- saber y sentir retoma también en la novela el componente de la tradición de la bruja vidente ligado al estigma social que se advierte en la negativa de los personajes del entorno de la joven a que realice la práctica de la ingesta: “-Sucia. Te veo tragando tierra otra vez y te quemo la lengua con el encendedor” (Reyes, 2019, 20), le dice la tía, mientras el hermano le hace prometer que nunca más tragará tierra (p. 19) luego de que ella descubre que el padre femicida sigue vivo. De este modo, se configura el rechazo y la prohibición que recaen sobre este tipo de prácticas excéntricas, fuera de lugar y pasibles de castigo. Entre los vecinos y otros personajes que buscan a familiares desaparecidos, Cometierra genera también temor y desde ellos proviene este apodo.

La capacidad de ver a través de la ingesta de tierra se inscribe en una concepción animista de la naturaleza cuyas fuerzas ocultas pueden ser canalizadas de una manera diferente al de las formas oficiales. En este sentido, el arte de la adivinación aparece como una forma ilícita de poder y, en tanto que “trabajo” resulta incompatible con la lógica capitalista y su exigencia de control social.

El poder de la visión trae aparejada la responsabilidad de ayudar a los otros aun cuando ello implique para la joven poner el cuerpo en un ritual que es siempre doloroso por los efectos de tragar tierra, y por lo que ve y siente en las visiones. Responsabilidad que la protagonista va asumiendo no sin resistencias en un contexto -en general compartido con “sus clientes”- de vidas material y afectivamente precarias.

### **Cuerpos indomesticables: la protagonista y la tierra**

La novela establece una suerte de religamiento entre la tierra y la joven. La protagonista camina descalza para sentir la humedad, mira la vida que posibilita la tierra a los bichos; incluso ella misma es comparada con un bicho (“Parecés un bicho” [p. 11]). La ingesta está precedida por un ritual en que impone sus manos sobre la

tierra para sentirla. También, el aspecto y la situación de Cometierra se asimila a la vegetación que crece libre en el terreno donde está su casa: “El pasto andaba invadido de yuyos. El laurel, desbordado, crecía por donde le daba la gana (...). La pasionaria arriba, como en los terrenos que rodeaban la vía muerta” (p. 53). La invasión, el desborde y la multiplicación de la vegetación en el terreno opera de manera análoga en el aspecto del personaje: “Si el pelo me sigue creciendo –pensé–, voy a ser yo también planta salvaje de pierna fuerte, hija del laurel. Nadie, del todo, me había arrancado a tiempo...” (p. 53). Estas alusiones que enlazan el cuerpo de la naturaleza con el de la protagonista proyectan la imagen de lo que no ha sido conquistado ni disciplinado y revitaliza un imaginario ancestral que podemos asociar al religamiento de las comunidades nativas del continente con la naturaleza. Así, la fuerza que resiste a la domesticación es una línea de fuga en un estado de sociedad marcado por un sistema patriarcal de conquista que expropia y somete a explotación la tierra y los cuerpos.

La tensión entre la cosmovisión patriarcal y la que representa Cometierra se codifica también, por ejemplo, con motivo de uno de los casos que intentará resolver; al llegar a la casa de cuyo terreno debe comer tierra, observa: “Era un terreno más chico que el mío, pero nada crecía libre ahí. El pasto cortado y sin yuyos, las plantas chicas, en macetas y canteros, que apenas me llegaban hasta las rodillas” (p. 72). El contraste entre el aspecto de los terrenos opera como anclaje de dos paradigmas: por una parte, la razón instrumental que conquista, moldea, disciplina y, por otra, la razón sensible de la que Cometierra es representante. Mientras la primera niega a la segunda buscando su sometimiento y dominación, la segunda, sostenida en la fuerza invisible de prácticas ancestrales, integra a la primera.

### **Espacio social: las vidas precarias**

El espacio social que configura la novela remite a vidas precarias. En relación con este concepto, Laura Gioscia (2017) señala que:

La precariedad es la condición ontológica de todo ser vivo, porque somos mortales y nuestros cuerpos son vulnerables, pero también porque dependemos de otros; nuestro carácter como personas es social. Quienes no cubren ciertas necesidades básicas para subsistir viven en un estado de precariedad aún mayor, y muchas veces alejados no solo de nuestra vista sino de este tipo de reflexión (Butler, 2006). La precariedad (...) en cuanto incertidumbre y exposición al peligro, abarca la totalidad de la existencia, los cuerpos y los modos de subjetivación. Es amenaza

y constricción. La precarización significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia... (p. 61).

Esta condición de precariedad que afecta tanto las condiciones materiales de existencia como el plano afectivo de los personajes de la novela, puede asociarse al concepto que Rita Segato (2018) propone de “segundo estado” o “segunda realidad”. Allí donde el Estado no se hace presente, no protege la vida, no urbaniza, no ilumina, no controla se constituye una segunda realidad gobernada por mafias (p. 78) que, en el caso de la novela, se condensa en la figura de la patota que lidera el Ale Skin. Una paraestatalidad creciente cuyo lado oscuro e invisible “arroja, desde las sombras, cuerpos inertes de mujeres a la superficie, como evidencia de su capacidad de control y poder de arbitrio sobre la vida” (p. 81).

Cometierra y su hermano Walter son víctimas del femicidio de la madre a manos del padre. La orfandad tras este hecho se agudiza posteriormente cuando la tía los deja. La soledad de los hermanos se debe también, como entiende la protagonista, a su don: “(...) la culpa de que nos quedáramos solos venía con el problema de ver” (p. 50). La orfandad que se inscribe también en la descripción de la casa, la ausencia de cuidados, de comida, el abandono de la escuela, etc., arroja a los jóvenes a una existencia signada por la vulnerabilidad.

El espacio social se construye a partir de una recreación del conurbano bonaerense con referencias a rutas rotas, agua, barro, basura, ferias populares; allí, las infancias precarias de comedores escolares, abandono de trayectos educativos, embarazos adolescentes, femicidios, etc., se revelan como una constante apuntando a un gran ausente: el Estado.

La casa de los hermanos se erige como lugar comunitario. Ante la orfandad entendida en sentido amplio -ausencia de padres o tutores, ausencia del Estado-, la casa es centro de reuniones con los amigos de Walter, el hermano de la protagonista. Si pensamos en el espacio en los términos en que lo plantea Doreen Massey (2014), como efecto de interacciones desde lo global a lo ínfimo de la intimidad, comprendemos cómo la casa adquiere significación en la novela por la naturaleza de las relaciones entre los jóvenes: sentido de pertenencia, prácticas comunes, solidaridad, compañerismo, contención. El lugar, como destaca Maffesoli, “hace ligar” (2019, p. 16), constituye lazos, redes afectivas que en la novela ponen de relieve una de las formas más poderosas de resistencia a la precariedad de la vida:

El que entraba pasaba primero por la heladera y dejaba un par de birras. Así era la cosa para cada uno que llegaba. Después se metía en la pieza y buscaba un lugar. Ya no cabía un alma. Sentados en la cama, en el piso, en una banqueta que tenía mi hermano, parados tomando una cerveza, la pieza estaba a tope (Reyes, p. 44).

## **Conclusiones**

Cuerpos violentados, vidas, afectos precarios y espacios marginalizados son elementos clave de la ficción que propone Dolores Reyes en esta novela como condensación ficticia del Conurbano pero que es también, por extensión, la experiencia de diversos sectores socioculturales de América latina. Ante el dolor por los sucesivos abandonos y pérdidas afectivas que padecen los personajes, la novela muestra “las tretas del débil”, es decir, los modos en que esas vidas precarias resisten. En el caso de la protagonista, su fuerza proviene de un don que se hace presente como potencia irreprimible expresada por medio de su cuerpo. El arcaísmo de la mujer bruja revitalizado permite configurar en esta novela una sensibilidad antipatriarcal y anticapitalista cifrada en la elaboración del vínculo del personaje con la tierra. Esta figura, ligada tradicionalmente a lo no oficial y lo marginal, forma parte de un espacio social que se caracteriza por la ausencia del Estado y que configura en el texto una segunda realidad. En ella se ponen de manifiesto las vidas que son presas de todo tipo de violencias. Los gestos de solidaridad y compañerismo de la tribu en un espacio que posibilita las interacciones y el lazo ofician como rasgos de una obstinada resistencia frente a la precariedad de la vida.

## **Bibliografía**

- Farberman, J. (2010). *Magia, brujería y cultura popular. De la Colonia al siglo XX*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza). Madrid: Traficante de Sueños.
- Gioscia, L. (2017). Convivencias y afectos precarios. Dos miradas feministas desde el *Giro Afectivo*. En *Cuadernos del CLAEH*. Año 36, N° 106, 57- 75. Web.
- Maffesoli, M. (2019). *Homo Eroticus. Sobre las comuniones emocionales*. (Trad. Ariel Shalom). Cuarto Propio, Chile; Dedalus Ed., Buenos Aires.

Massey, D. (2014). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. (pp. 99-121). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.



## **Develar la lindura: ficción, novela e intemperie. Análisis de *Detrás de las imágenes* (2018) de Daniel Medina**

María Victoria Rodríguez Rea

Universidad Nacional de La Rioja

[vickyrrea@gmail.com](mailto:vickyrrea@gmail.com)

Palabras clave: NOA, tradición, experimentación, salteñidad

Key words: NOA, tradition, experimentation, “salteñidad”

### **Resumen**

Este trabajo aborda la novela *Detrás de las imágenes* (2018) del escritor salteño Daniel Medina desde la problemática de las regiones argentinas, marco que visibiliza una diversidad textual poco atendida o erróneamente vista desde ordenamientos clásicos y, a menudo, centralistas. Las indagaciones de esta investigación se enuncian desde un lugar que asume las claves geopolíticas que determinan la circulación de los textos y afectan a los modos en que se consumen. De esta manera, se entiende que buena parte de la literatura producida en el NOA —y en el caso de *Detrás de las imágenes*, es este un tema central del argumento— está destinada a sobrevivir en los márgenes. Si la intemperie es entendida desde los factores de hostilidad, crueldad y desamparo, la lectura crítica de los componentes de esta novela, permitirá dilucidar una realidad alterna, diferente a aquella de la salteñidad, más promocionable y necesariamente ligada a la lindura. *Detrás de las imágenes* opera en una estructura narrativa que permite la mostración, es decir, desoculta un relato de lo propio que incomoda y aterroriza. En tanto novela reciente, da cuenta de la literatura en la era de la post-autonomía, por lo tanto, integra, además, procedimientos que resultan de la hibridación de lenguajes (narración literaria y narración audiovisual) y géneros (cyber-punk, documental y, acaso, reality show); a su vez, en la ficción los cuerpos se presentan como cuerpos degradados y degradables, más allá de la opificación (zombificación). Todos esos aspectos permiten dilucidar una estética de experimentación que se tensiona en su relación o confrontación con la tradición. Reflexionar los imaginarios en torno a la tradición posibilita no necesariamente una garantía de “lo moderno” sino una valoración productiva de las movilidades socio-culturales, éticas y estéticas de una comunidad.

### **Abstract**

This article approaches the novel *Detrás de las imágenes* (2018) by the writer Daniel Medina from the problematic of the Argentine regions, a framework that makes visible a textual diversity disattended or erroneously seen from classical and often centralist orders. The inquiries of this research are unciated from a place that assumes the geopolitical keys that determine the circulation of texts and affect the ways in which they are consumed. In this way, it is understood that much of the literature produced in the NOA -and in the case of *Detrás de las imágenes*, this is a central theme of the argument- is destined to survive in the margins. If intemperie is understood from the factors of hostility, cruelty and helplessness, the critical reading of the components of this novel will allow us to elucidate an alternative reality, different from that of the “salteñidad”, more promotable and necessarily linked to cuteness. *Detrás de las imágenes* operates in a narrative structure that allows for the display, that is to say, it

unveils a story of its own that discomforts and terrifies. As a recent novel, it is an account of literature in the post-autonomy era, therefore, it also integrates procedures resulting from the hybridization of languages (literary narration and audiovisual narration) and genres (cyber-punk, documentary and, perhaps, reality show); in turn, in fiction, bodies are presented as degraded and degradable bodies, beyond "opificación" (zombification). All these aspects allow us to elucidate an aesthetic of experimentation that tensions in its relationship or confrontation with tradition. Reflecting on the imaginaries around tradition does not necessarily make possible a guarantee of "the modern" but a productive valuation of the socio-cultural, ethical and aesthetic mobilities of a community.

## I.

A continuación, desarrollaremos una lectura basada en la única novela publicada hasta el momento del joven escritor y periodista salteño Daniel Medina. En dicha novela, el autor da cuenta de una Salta diferente a la de los relatos comúnmente ponderados por las tradiciones literarias de naturaleza regionalista (Barcia, 2004), que tienden a abundar en caracterizaciones pintorescas. Por el contrario, la narración tiene el tono renegado de un profesor que analiza las imágenes del apocalipsis zombi que podría originar el fin de la humanidad, un fenómeno que se inició en Salta y que se expandió incluso más allá del continente.

Es, a nuestros ojos, una narración transculturada, según Ángel Rama (1982), por integrar estructuras y configuraciones de tradiciones "extranjeras". Más adelante, desarrollaremos este concepto. Sin embargo, será necesario nombrarlo y asociarlo a una estética experimental, ya que *Detrás de las imágenes* se caracteriza por una operación muy llamativa en la que se hibridan las dinámicas de la narración literaria y la narración fílmica o cinematográfica. De hecho, los lectores más cinéfilos seguramente podrán encontrar a lo largo de toda la novela no sólo diálogos que remiten a grandes piezas literarias y cinematográficas, sino también composiciones audiovisuales de gran similitud. Padín (2002) conceptualiza a la experimentación partiendo de una distinción con el experimentalismo. En el pensamiento del autor, mientras el experimentalismo manipula signos y sentidos sin alcanzar una transformación sustancial en el lenguaje y la recepción de la obra, la experimentación por su parte debe operar en solidaridad con la vanguardia.

En este sentido, aparece la necesidad de "cuestionar la estructura significativa del sistema expresivo que emplee, creando nueva información" (Padín, 2002, s/n).

En consonancia, Claudia Kozak (2006) entiende que la experimentación se producirá allí donde se trastoquen las formas y las técnicas, en este caso, narrativas.

## II.

*Detrás de las imágenes* da cuenta de ciertas movilidades en la esfera de los programas estéticos del NOA que manifiestan una relación crítica y tensa con los presupuestos de la tradición. Se enuncia en las antípodas de las artes compuestas de elementos telúricos, de raigambre gauchesca. O, más bien, reinventa aquellos temas asumidos como propios del NOA en un escenario distante, devastado y distinto. Zulma Palermo caracteriza esa búsqueda de identificación de la siguiente manera:

La construcción de la propia imagen encuentra su forma poniendo en texto las prácticas rurales populares con perspectiva antropológica o etnológica, idealizando en muchos casos –como en otros espacios hispanoamericanos lo hará el indigenismo– las virtudes morales y las prácticas culturales de ese sector social (2000, p. 479).

De manera especulativa, la novela se desarrolla en un tiempo futuro -posiblemente, no tan lejano-. Los personajes no son grandes personalidades, de hecho pasan sus días sumidos en una cotidianidad fácil de imaginar y cercana para cualquier lector. Son llamativos los valores que construye la novela en los personajes: cultura de la violación, ejercicio carente de ética por parte de las instituciones, vulneración de derechos, punitivismo, racismos, son algunos rasgos identificables que recuerdan a problemáticas de nuestro tiempo conocidas por todos y todas. En ese escenario, la ficción sostiene una “atmósfera provinciana” en los costumbrismos y en las sentencias de la vida cristiana.

El conflicto se inicia en el evento del año que conjuga lo social, lo cultural, lo político y lo religioso en un mismo momento, la peregrinación del Señor y la Virgen del Milagro. Ese gran acontecimiento ve suceder el inicio de un apocalipsis zombi que, además, es documentado por todas las cámaras de seguridad de la ciudad que, convenio del Gobierno mediante, nutren de imágenes en tiempo real a una agencia de creación de contenidos virales que capitaliza el apocalipsis en una mercancía rentable.

Los personajes se ordenan en tres escenarios diferentes: 1) el profesor de cine que recopila todas las imágenes de la novela y las facilita a su audiencia en la ficción para analizar, especialmente, los montajes realizados por Juan López; 2) el equipo de producción audiovisual al que pertenece Juan López, ubicado en Buenos Aires. López se diferencia notablemente de sus compañeros, no solo en su carácter taciturno y su aspecto sobrio, sino en los modos que elige para registrar y contar la historia de los

sobrevivientes; 3) los sobrevivientes, ubicados en un edificio de departamentos, resguardándose de los zombis: Fando, español, cinéfilo y youtuber; Sofía y Alexia, dos adolescentes que van al mismo colegio y se enamoran; Fausto, un ex combatiente de Malvinas que tiene un loro por mascota; Chicha, una vieja chamana que cuida de todos.

Un aspecto destacable de esta novela es su narración fragmentada y, lo que para nosotros es experimental dadas las operaciones que hibridan el lenguaje fílmico con las competencias narrativas de la literatura. Toda vez que se avanza en la lectura de un capítulo de la novela se leen, en verdad, secuencias de imágenes. Se sucede una relación narrativa interesante a través de la contemplación de imágenes, ya que los personajes que traccionan el argumento son grandes narradores que se apoyan en técnicas y recursos muy elaborados. Esto es: el profesor que mira, edita y analiza los montajes logrados por Juan López que, a su vez, mira, analiza (conmovido, empático) y configura *montajes operativos* de la vida diaria de los sobrevivientes en las circunstancias del apocalipsis. Para Farocki, las *imágenes operativas* constituyen un modo de enunciación de las imágenes: “llamé ‘imágenes operativas’ a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación” (2020, p. 153).

Salta, como muchas provincias del NOA, posee una imagen construida para la mirada del otro-extranjero. Es decir, la construcción del sentido en su esfera cultural se integra en una relación simbiótica con el interés turístico, en su aspecto comercial. La imagen de Salta se renueva y se consume en el afán de venderse a sí misma. *Detrás de las imágenes* muestra una Salta que aparece como un cuerpo sobreexpuesto y restringido por los intereses comerciales y de promoción turística de las instituciones y los medios de comunicación. En la ficción se suspende toda posibilidad de lo privado y cualquier hecho puede ser documentado en imágenes. Todos los cuerpos, zombis y sobrevivientes, devienen en personajes/actores sin consentir el trasfondo de lo que ello implica y, por lo tanto, todos los cuerpos quedan desprovistos de cobijo: degradados y degradables, la ficción narra la vulneración de una comunidad a la intemperie en la era digital de las pantallas.

A través del relato de Sofía, Alexia y Fando, se entreteje un espacio urbano que dista de la idea de “Salta, la linda”, impostada, tradicional, conservadora y excluyente.

Hay unos hombres pegando los afiches de un candidato a concejal. El afiche tapa parte de un grafiti que dice ¿Feudo o Democracia? Solo queda visible la segunda palabra.

Sofía la observa y estira la mano para acariciarle el pelo, pero retira la mano, antes de que ella gire para mirarla. El holograma de un gaucho les intercepta el paso.

-Tenemos semerendas ofertas -dice el holograma del gaucho- para contrarrestar los efectos de la calor unos ricos helados, también gaseosas y jugos con los más mejores precios.

-Ni mi abuela hablaba así -dice Sofía- y eso que vivió 50 años en el interior de la provincia. Por culpa de hologramas como este es que después los turistas porteños se nos burlan por cómo hablamos (Medina, 2018, p.12).

\*\*\*

-Mirá, flacucha -dice Sofía- yo soy copada siempre, en especial cuando hablo de golpear a opas subnormales. ¿No te hace calor? -Sofía intenta desajustar la corbata de Alexia, que hace un paso hacia atrás, pálida.

-No muerdo, che.

-Ya sé, es que estoy bien así.

-Estás meta transpirar, culiada. Desprendete por lo menos un botón.

-No, estoy bien, en serio.

-Te pusiste más blanca que una teta.

-Nada, es que la gente a veces piensa cualquier cosa.

-¿Y qué piensa? ¿A quién le importa? Estamos en el siglo XXI.

-No, estamos en Salta (2018, p. 24).

En estos episodios se hacen dos observaciones: por un lado, una Salta ceñida a una imagen dada, conservadora, que remite a un tradicional modo de ser y estar frente a la mirada del otro, o debido a la mirada del otro. “Salta la linda” parece ser además un imperativo totalizante: es decir “Salta *debe ser* la linda”, complaciente, familiar, cristiana, provinciana. Por otro lado, es posible espectar, sobre todo desde los diálogos de Sofía, una voz que busca corromper aquella idea totalizante: su arrogancia e irreverencia es un modo de hacer sobrevivir una subjetividad que *también*

habita este espacio y de reivindicar algo que merece legitimación. Similar lectura basada en la novela ha hecho la autora Alejandra Nallim:

Una pandemia que arrasa y transforma la ciudad en otra intemperie. Estamos ante un género yanqui de reciclaje que se contamina con la escritura audiovisual para travestir una Salta, la linda, heroica, gaucha, católica, turística, xenófoba, conservadora, mediante la violación paródica de los videos de youtubers que reflejan sus propias miserias y experiencias grotescas del horror al desmontar las imágenes hegemónicas y los discursos excluyentes de la otredad (Nallim, 2020, p. 207).

### III.

Hemos dicho que la novela muestra un escenario en el que la posibilidad de lo privado queda completamente suspendida. Todo lo que pasa por lo íntimo, incluido lo sexoafectivo, queda registrado. Si bien un grupo de personas está al resguardo en un edificio, se configura en esta novela un modo de la intemperie adaptado a la era digital.

-Ahora me deben estar viendo un montón de idiotas y se deben estar riendo de cómo agarro el cuchillo.

-Quién se va a fijar en unas mujeres cocinando, con todo lo que está pasando allá afueras, a quién le interesaría filmar esto -dice Sofía.

-Mañana voy a poner unas cortinas y listo -dice la mujer.

-Está prohibido, pue -dice Alexia -la ley lo prohíbe... para que las cámaras tengas acceso a todas las viviendas...

-Quién va a venir hasta acá a hacer cumplir la ley? -dice la mujer. Con todos esos cosos ahí afuera, ¿quién nos puede venir a decir algo?... Este es el momento para dejar de actuar para otros. Ya no hay necesidad de llevar máscaras ni de esconder quién uno es (Medina, 2018, p. 69).

Interesa desmembrar cómo se da la vulneración a los cuerpos bajo este modo de la intemperie. Por un lado, la figura del zombi da cuenta de un síntoma de época donde lo humano es capaz de fagocitar lo humano.

A su vez, la novela agrega un rasgo llamativo al clásico zombi lento, también nombrado como *opa*. La cultura de la violación aparece subrepticamente como algo adquirido y difícil de sortear, incluso en un apocalipsis zombi. La ficción incluye así un desocultamiento. La armonía salteña se interrumpe cuando la mostración -entendida como la configuración narrativa proveniente de la dinámica cinematográfica, según lo

denominan Gaudreault y Jost (1995)- permite ver algo que estaba ahí hace mucho tiempo.

-Che... notaste que cada vez hay menos minas?

-Dónde?

En Salta, hay menos zombis minas.

-Mmmm...

-Puede ser che, encontré varias zombis muertas ayer.

-¿Algún asesino serial de minas zombis?

-Capaz, che.

-¿Y no revisaste las cámaras para ver si hay algo raro? La historia de un asesino serial zombis mujeres se vería una bocha. Rompés el ranking con eso.

-Sí, busqué, no soy pelotudo; pero no, se mueren solas.

-¿Solo las minas?

-Sip.

-Muchas?

-Creo.

-Mmmm.

-Está pasando algo raro, boludo (Medina, 2018, p. 139).

Los femicidios aparecen como un escenario de fondo en la novela, haciendo referencia a una problemática real del país que no cesa de profundizarse y complejizarse en la región NOA. *Detrás de las imágenes* proporciona un sistema de valores desprovisto de compasión. La reacción ante la crueldad y las injusticias no existen. Naturalmente no existe porque el sistema de valores encuentra su base en la vulneración al otro, en su degradación. La carencia en el valor de la vida pudiera ser relativo a lo que los avances científicos posibilitan, es decir, un ambiente donde no hace falta lidiar con la falta del otro, ya que siempre cabe la posibilidad de que el aparato tecnológico preserve algo del otro en el presente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Téngase en cuenta que Fando, uno de los personajes, se gana la vida elaborando hologramas de personas que han fallecido.

Ahora bien, la novela grafica la cultura de la violación. Este se reproduce sin reparo a lo largo de toda la narración, porque nadie puede sospechar de este telón de fondo. Como dijimos, la novela parte de la premisa de suspender la intimidad, todo es mostrable, lo que propicia las condiciones para la explotación de los cuerpos despojados de voluntad y determinación propia.

Asimismo, se agrega la tendencia a la explotación del cuerpo, especialmente de la mujer, que se concentra en la relación entre Alexia y Sofía, las adolescentes que sienten atracción mutua. La invasión zombi parece ser el síntoma de un problema anterior que ya venía configurándose y ahora su versión más absurda no llama la atención. Es decir, se configura un relato de la inmoralidad y la violencia en un territorio desde la ficción:

–Sí, por supuesto que me arrepiento de no haberme ido de vacaciones con ustedes, pero ya está, qué quieren que le haga, no tengo la máquina del tiempo, les dije que tenía que quedarme a estudiar, y es todo culpa de ustedes que si no me saco diez en todo me retan y me ponen cara de culo.

–...

–Sí, traté de llamar, pero las líneas estaban congestionadas...

–...

–¿Qué tal los shoppings de allá?

–...

–¿En serio tienen todo eso en los baños? Deben ser como las máquinas que usaría Dios para secarse las manos en caso de que tuviera que secarse las manos.

–...

–Bueno, saludos a la mami, parece que se corta –hola, hola, no escucho, bueno los quiero mucho, chau– corta. Revolea el dispositivo hacia el sofá.

Abre un picadillo. Mete un dedo, saca un poco y prueba. Con un cuchillo y la lata de picadillo Sofía va a la habitación de Alexia (2018, pp. 64-65).

\*\*\*

Un culo. Dos nalgas separadas por una bombacha.

–Todo bien, papá –dice la voz de Sofía.

Una mano rasca la nalga derecha y tira de la bombacha.



–Sí, papá, te digo que sí.

El culo se desplaza por una cocina.

–Por supuesto. ¿Qué tal los shoppings de allá?

Toma de los pechos, los pezones marcados, sobre la remera blanca.

Un culo.

Una lengua se desplaza por un cuchillo con paté.

Un culo.

Un dedo con paté ingresa a la boca, que se cierra (2018, p. 60).

La relación homoerótica entre ellas es constantemente manipulada desde montajes configurados según criterios pornográficos para la audiencia. Basta contrastar el trabajo de López, concentrado en contar la historia de los sobrevivientes, con los videos producidos por sus compañeros, que redundan en elaboraciones audiovisuales grotescas. Además de naturalizarse la crueldad, se materializa la explotación de los cuerpos con fines sexuales y comerciales. Los medios de comunicación componen en la industria audiovisual, sin explicitarlo, un mercado de una pornografía del entretenimiento.

Hacia el final de la novela, se plantea la situación que inicia la conclusión de la historia: el enfrentamiento entre Fando y Fausto. Sofía y Alexia prueban el ensayo de un videojuego de realidad aumentada. Para que el usuario obtenga la mejor experiencia sensorial debe quitarse la ropa y quedar en ropa interior. Mientras Sofía y Alexia usan cascos y resuelven una misión del juego, en ropa interior, Fausto intenta violarlas. Hay escenas de la novela que no están disponibles, pero el profesor proporciona al lector una serie de comentarios de la audiencia que permiten reconstruir el momento en que Fando defiende a Sofía y Alexia, queda malherido y da muerte a Fausto. En este punto se conjuga la violencia existente en el cuerpo de estas adolescentes que, de no ser por Fausto, carecen de garantías de protección y resguardo.

#### **IV. Conclusiones**

Esta novela muestra dos mujeres que solo se tienen entre sí en un escenario extremo y a la vez absurdo, donde no pueden disponer de sus propios cuerpos. Es destacable que el autor haya decidido develar, desocultar, *mostrar* con recursos fílmicos las formas y representaciones más familiares de la violencia y la crueldad, la postergación y el consumo de los cuerpos en los márgenes. Como ficción contemporánea, posee

aspectos sociales relativos a la creciente violencia en la Argentina pero, además, se propone desafiar mediante estos elementos aquellas formas de salteñidad complacientes con los intereses políticos y el resguardo de un orden social que facilite la construcción de poder. *Detrás de las imágenes* posee intenciones confrontativas porque a la vez que desafía la salteñidad como lo pretendidamente pintoresco y armónico, señala la barbarización y la canibalización llevada al extremo en los medios digitales. Pero también se erige como una contestación a la mirada centralista que alecciona, en este caso, al NOA a través de la espectacularización de la cultura, el territorio y la comunidad.

Construir y narrar la fealdad de Salta permite, en este caso, dar con un punto de fuga, una fisura en la teoría totalizante que permite narrar lo propio sin mediaciones y desde la experiencia. Es destacable la operación en la que el autor busca desmontar una imagen con los instrumentos que permiten, justamente, configurarla. La construcción de esta novela integra variaciones interesantes que desacomodan algunas estructuras conocidas, favorecidas por pulsiones, aficiones y acercamientos a objetos estéticos supuestamente “externos”, es decir, aquellas composiciones que remiten a los tópicos de la tradición fantástica, del sci-fi y del fantasy. En este sentido, entendemos que estamos frente a una novela transculturadora. Ángel Rama trae el concepto de transculturación al terreno literario en su libro de 1982, *La novela en América Latina*. Así, transculturación se refiere al proceso por el que acontece un contacto entre culturas y, según el autor, no conviene presuponer que la dinámica entre las partes ubica a una de ellas como receptora pasiva.

Más bien, un proceso de transculturación opera para sí en términos de aculturación y desculturación, sin embargo:

serán aquellos escritores más hondamente insertos en culturas de sociedades conquistadas y dominadas quienes, disponiendo de estructuras culturales plenamente elaboradas, con elementos autóctonos o acriollados de larga data, habrán de encontrar equivalencias originales e insólitas para las invitaciones externas, respondiéndolas desde un adentramiento en sus culturas tradicionales (Rama, 1982, p. 208).

Poner en valor dichas *contaminaciones* permite hacer observar un estado de la literatura argentina -literaturas del presente- que opta por dislocar las nociones de tradición, género y canon; a la vez, que urge en poner en palabras un escenario atestado de violencia, representar los ecos del presente. Se compone entonces una

serie de retóricas que montan y desmontan imágenes de la identidad y los efectos sobre los cuerpos. Y aunque una generación de artistas admita los fracasos sociales y la desconexión con genealogías del pasado, se abren líneas de fuga que permiten darle palabras, es decir, cuerpo, a un proceso de nuevas subjetivaciones que buscan hacerse un lugar.

### **Bibliografía**

- Barcia, P. L. (2004). Hacia un concepto de Literatura Regional. En *Literatura de las regiones argentinas* (pp. 25-45). Centros de Estudios de Literatura de Mendoza.
- Farocki, H. (2020). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós
- Kozak, C. (2006). *Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas*. Recuperado de Ludion: [http://www.ludion.org/archivos/articulo/200810\\_kozak\\_t%C3%A9cnica-y-po%C3%A9tica.pdf](http://www.ludion.org/archivos/articulo/200810_kozak_t%C3%A9cnica-y-po%C3%A9tica.pdf)
- Medina, D. (2018). *Detrás de las imágenes*. Nudista.
- Nallím, M. A. (2020). (Des)géneros: escrituras travestidas y literatura zombi en la narrativa reciente del norte argentino. En M. Casarin, *Derivas de la literatura del siglo XXI* (pp. 193-213). Centro de estudios avanzados.
- Padín, C. (2002, enero 31). *Vanguardia y experimentación poética*. (E. Kac, Recopilador) Recuperado de Vanguardia y experimentación poética: <http://www.ekac.org/padin2.html>
- Palermo, Z. (2000). Una escritura de fronteras: Salta en el N.O.A. En R. Carmosino, *Inti: Revista de literatura hispánica no. 52* (pp. 477-488). Recuperado de <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/1>
- Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. PRO CULTURA S.A.

**SIMPOSIO *LITERATURA CÁRNICA***  
***ARGENTINA*: el hambre, la antropofagia, lo  
caníbal, lo erótico político, lo porno literario**

## **Literatura y sexualidad: en la búsqueda de un canon escolar libre de tabúes y que seduzca a jóvenes y adolescentes**

Andrea Carina Ariza

Escuela 4-155 "Ernesto Pérez Cuesta" D.G.E. Mendoza

[ariza.andreacarina@gmail.com](mailto:ariza.andreacarina@gmail.com)

Palabras clave: literatura, canon, adolescencia, sexualidad

Key words: literature, canon, adolescence, sexuality

### **Resumen**

La adolescencia es la etapa de las grandes y profundas contradicciones por la cual transitamos los seres humanos de distintas maneras. Una etapa de búsqueda marcada por la vulnerabilidad que implica una personalidad en desarrollo. Asimismo, es el periodo en el que se da, velozmente, la maduración de los órganos sexuales y por lo tanto está caracterizado por la pulsión sexual, que es el elemento que atraviesa con furia al resto de aquellos que definen al adolescente.

Al mismo tiempo, la sociedad del siglo XXI está signada por la revolución del feminismo y de los grupos LGBTQ y lo que ello implica, no solo en cuestión de derechos y reconocimiento, sino también, en relación a la asunción, por parte de los individuos que los integran, de la libre elección de diferentes formas de vivir la sexualidad.

La otra gran revolución de este siglo es el desarrollo tecnológico que ha posibilitado el acceso a la comunicación y a la información y permite a los adolescentes y jóvenes, de forma inmediata y fácil, disponer de todo tipo de contenido y moverse en un fascinante mundo de redes sociales.

¿La literatura y el canon escolar acompañan estos grandes movimientos del siglo que atraviesan las formas de ser adolescente?, ¿es la sexualidad, tema de obras de autores argentinos que pueden destinarse a los adolescentes y jóvenes de nuestras escuelas?, ¿es posible concebir un canon que, entre otros temas, abarque sin tabúes la sexualidad?

Frente a la crisis que afecta a la escuela como institución y a la lectura como práctica, ¿es posible acercar a los adolescentes y jóvenes a la lectura incluyendo temas relacionados con las diferentes formas de asumir la sexualidad?, ¿es posible generar espacios de debate, intercambio, reflexión y, sobre todo, de libre y sana autopercepción sexual a partir de obras literarias?

### **Abstract**

Human beings go through different kinds of contradictions during adolescence. A stage of search characterized by vulnerability implied by a developing personality. Adolescence is also the stage in which sexual organs mature very quickly, and therefore, it is characterized by sexual drive, which crosses with fury what defines the rest of the adolescent.

At the same time, the society of the XXI century is characterized by the revolution of feminism and LGBTQ groups and all that they imply (in terms of rights and recognition, as well as the assumption by the individuals integrating them, of the right to live a different sexuality).

Technological advances have also enabled access to communication and information, allowing adolescents and young people to access all kinds of content and move freely in a fascinating world of social networks.

Do literature and the school canon relate to these great movements of the century that cross the boundaries of adolescence? Is sexuality included in Argentine books for adolescents and young people in schools? Can we imagine a canon that covers sexuality without taboos, among other topics?

In the face of the crisis affecting the school as an institution and reading as a practice, is it possible to bring adolescents and young people closer to reading by including topics related to different ways of assuming sexuality? Is it possible to generate spaces for debate, exchange, reflection and, above all, of free and healthy sexual self-perception from literary works?

La adolescencia, como es sabido, es la etapa de las grandes y profundas contradicciones por la cual transitamos todos los seres humanos de distintas maneras. Es una etapa de búsqueda marcada por la vulnerabilidad que implica una personalidad aún en desarrollo. Por otro lado, es también el periodo en el que se da muy velozmente la maduración de los órganos sexuales y por lo tanto está caracterizado por la pulsión sexual, que es el elemento que atraviesa con furia al resto de aquellos que definen al adolescente.

Al mismo tiempo, la sociedad del siglo XXI está signada por la revolución del feminismo y de los grupos LGBTQ+ y todo lo que ello implica, no solo en cuestión de derechos y reconocimiento, sino también en relación a la asunción por parte de los individuos que la integran de la libre elección de diferentes formas de vivir la sexualidad.

La otra gran revolución de este siglo es, sin dudas, el desarrollo tecnológico que ha posibilitado el acceso a la comunicación y a la información, lo que permite a los adolescentes y jóvenes de forma inmediata y fácil, tener a su disposición todo tipo de contenido y la posibilidad de moverse en un fascinante mundo de redes sociales.

Con relación a los cambios expuestos, cabría preguntarse: ¿la literatura y el canon escolar acompañan estos grandes movimientos del siglo que atraviesan las formas de ser adolescente?, ¿es la sexualidad y sus diferentes expresiones, tema de obras de autores argentinos que pueden destinarse a los adolescentes y jóvenes de nuestras escuelas?, ¿es posible concebir un canon que, entre otros temas, abarque sin tabúes la sexualidad?

Frente a la crisis que afecta a la escuela como institución y a la lectura como práctica, ¿es posible acercar a los adolescentes y jóvenes a la lectura incluyendo temas relacionados con las diferentes formas de asumir la sexualidad?, ¿es posible generar espacios de debate, intercambio, reflexión y, por sobre todo de libre y sana autopercepción sexual a partir de obras literarias?

Para responder a estas preguntas es necesario traer a consideración algunos conceptos como así también algunas voces expertas y estudiosas de la literatura en todas sus manifestaciones.

El primer y controversial tema para tratar entonces es el del canon y sobre él, nos dice Paula Lareur (2007):

Lo que aparece absolutamente obturado es la idea que rige la constitución del canon pensado, en términos de Mignolo, como “la forma en que un sistema concreto autoorganizado regula las prácticas discursivas mediante las que las comunidades humanas estabilizan el pasado y proyectan el futuro.” Hay allí instituciones, cosmovisiones, hegemonía, discusiones, tensiones. Sin embargo, el canon aparece, al contrario, como un ente autárquico y desideologizado, como lo que no puede no estar sin que haya que preguntarse por su presencia. Una presencia que podría mantenerse después de una mirada extrañada y crítica que permitiera reconocer y pensar sus modos de constitución, modos a los que la escuela no es ajena (pp. 137-138).

Y como la escuela no es ajena, los docentes tenemos una responsabilidad ingente e indelegable en relación a la conformación del canon. Sabemos que la ideología lo subyace, como lo hace también en las propias elecciones de lectura. Qué obras pondremos al alcance de los jóvenes y adolescentes debe ser el desvelo que nos oriente en la búsqueda, porque el canon es una búsqueda y un encuentro. Una búsqueda nuestra que les permita a ellos el encuentro con obras que los asombren, con las que se identifiquen o cuestionen, que les posibiliten conocer otras realidades y otros mundos, pero, sobre todo, que les den la oportunidad de escuchar una multiplicidad de voces que amplíen su mirada y su horizonte. El sublime acto de la lectura de literatura nos da acceso a la vida de los personajes de una obra, nos permite adentrarnos en sus cabezas y corazones, mirar por sus ojos y escucharlos. Esto nos humaniza e indefectiblemente promueve la empatía. Porque si algo necesita este mundo es empatía.

Otro aspecto a tener en cuenta, al momento de la elección del corpus, es la finalidad que perseguimos con esas lecturas. Si el foco va estar en lo que muchos currículums contienen sobre **lo que se debe leer en la escuela** según el año y el programa o, por el contrario, si la propuesta pretende **formar lectores**, considerando la acepción de formar como “hacer que algo empiece a existir” (Real Academia Española, tr., definición 2); y en el caso de los y las estudiantes que ya son lectores y lectoras, ofreciéndoles obras que les sean significativas porque se acercan a sus intereses, gustos e inquietudes.

“Contagiar el gusto por leer y no solo el hábito” (2008, p. 45), sugiere Laura Devetach, en su obra *La construcción del camino lector* y hace una recomendación especial a los adultos que siempre andan preguntando sobre: “¿cómo podemos hacer para que los chicos lean? y a los docentes en especial, por su responsabilidad social en la formación de lectores” (p. 44). Ella afirma que

es necesario crear espacios de lectura para ampliar el mundo, descubrir y aceptar múltiples formas de decir las cosas, conocer más de nosotros mismos al tener un diálogo diferente con la cultura escrita, aprender a no quedarnos en la cáscara de la realidad (2008, p. 44).

¿Será que el sexo, la orientación sexual, el género, la sexualidad y sus diferentes formas de expresarla son todavía **temas tabú** no solo en los cánones literarios escolares, sino que son temas abordados en obras que ni los docentes ni los estudiantes eligen entre sus lecturas?

Analicemos los siguientes gráficos de las respuestas de docentes y estudiantes de secundaria del país:

**Docentes** que respondieron: 34 de Mendoza, 3 de Buenos Aires, 2 de CABA, 1 de Jujuy y 1 de Río Negro, total 41 profesores.

Gráfico 1



¿Ha leído obras de temática LGBTQ+?

41 respuestas

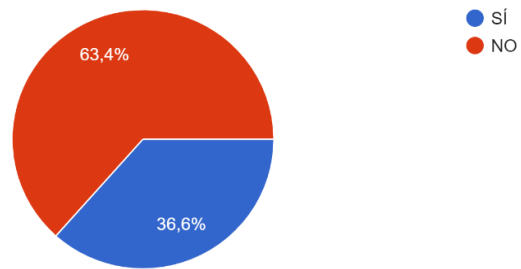


Gráfico 2

¿Ha pensado en ofrecer a sus alumnos obras de temática LGBTQ+?

41 respuestas

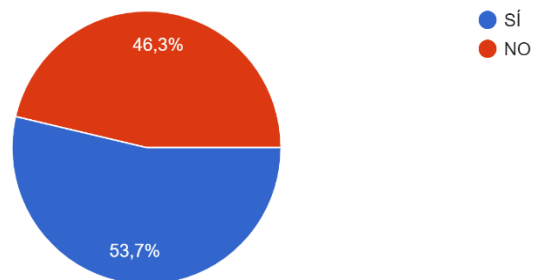


Gráfico 3

¿Cree que es una temática que le puede interesar a sus estudiantes?

41 respuestas

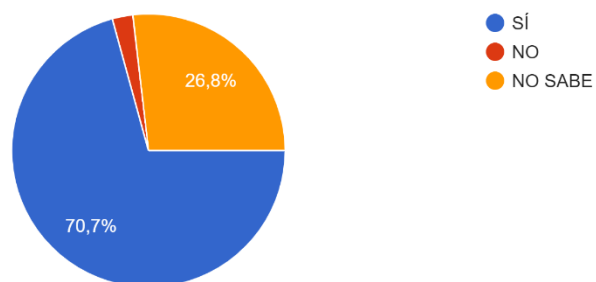
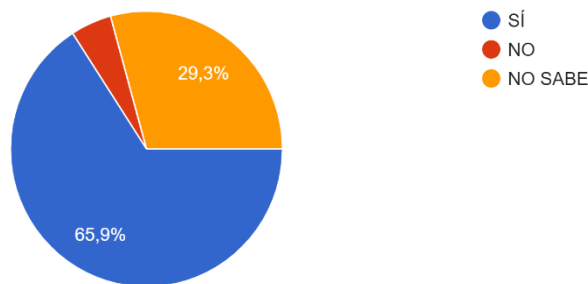


Gráfico 4

¿Cree que es una temática para abordar en la escuela?

41 respuestas



Como puede observarse en el gráfico1 de la encuesta realizada a los y las docentes, la respuesta a la pregunta, al menos para este grupo, es una confirmación de que la temática no ha sido abordada aún por la mayoría (63,4% no ha leído nunca obras LGBTQ+). Sí, ya empieza a disminuir el porcentaje en el gráfico 2 (46,3% no ha pensado en ofrecerla a sus estudiantes), y aún más cuando la pregunta se refiere a si considera que el tema puede interesar a los estudiantes (2,5% contra 70,7% que sí, en el gráfico 3). Cabe destacar la diferencia (aunque pequeña 65,9%) con respecto al gráfico 4, lo que llevaría a concluir que un 4,8% de los y las docentes que sí creen que les puede interesar el tema, considera que no es la escuela el ámbito en que puede leerse ese tipo de literatura, sumados al 4,8% que opina que no y al 29,3 que no lo sabe.

**Estudiantes** que respondieron: 65 de Mendoza, 11 de Buenos Aires, 3 de CABA, total 79 estudiantes. (13 a 18 años)

Gráfico 5

¿Te gusta leer?

79 respuestas

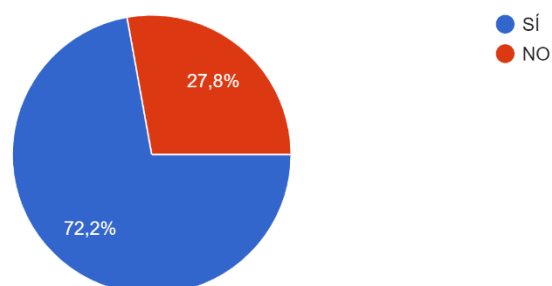


Gráfico 6

¿Leés lo que te piden en la escuela?

79 respuestas

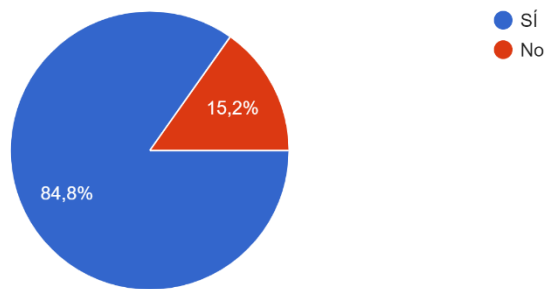


Gráfico 7

¿Has leído obras de temática LGBTQ+?

79 respuestas

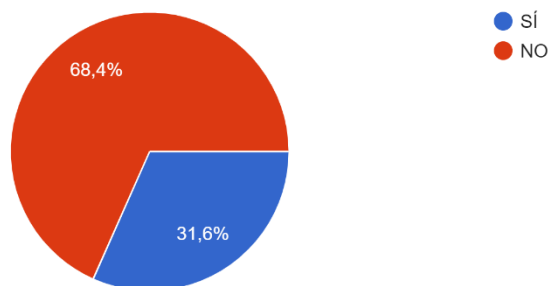
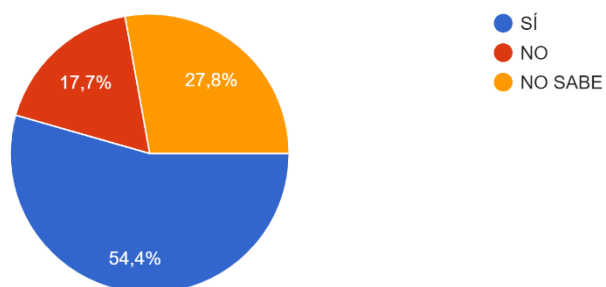


Gráfico 8

¿Te gustaría que en la escuela te dieran para leer obras de temática LGBTQ+?

79 respuestas



En el gráfico 5 se puede observar el alto porcentaje de adolescentes y jóvenes a los que le gusta leer (72,2%) y que puede comprobarse en las aulas. Me interesa destacar sobre el gráfico 6 en el que se muestra que el 84,8% de los y las estudiantes que tenemos en la escuela lee lo que se le ofrece, y que, si lo analizamos comparativamente con el anterior (5), podemos concluir que perdimos el 12,6% de posibles lectores; o lo que es lo mismo, de un total de 76 estudiantes perdimos casi 10. Muchísimo. Porque, quizá, podrían haber sido lectores ganados y no perdidos si se les hubiera hecho una buena propuesta de lectura y con estrategias adecuadas.

Como se observa en el gráfico 7, tampoco los adolescentes y jóvenes, en su mayoría, han elegido para leer obras con esta temática, aunque si analizamos el 8, se observa que el porcentaje de estudiantes que desea leer esta literatura es del 54,4%. Resulta llamativo el porcentaje al que no le interesa o no se ha preguntado si lo desea, los cuales, si se los suma, da 45,5%. Esto tendrá que ser motivo de una investigación posterior.

Considerando el alto porcentaje de adultos docentes, adolescentes y jóvenes que no han leído literatura LGBTQ+, queda en evidencia que es un tema que aún no se lee y tampoco por lo tanto se habla (salvo en la ESI y siempre y cuando se logre después de tantos otros temas que abarca el espacio y en la mínima carga horaria que se le asigna). Esto sucede a pesar de que, actualmente, puede encontrarse una amplia oferta con este contenido en series y películas para jóvenes, algunas basadas en libros, como el caso de la reciente *Hearstopper* que lleva a la pantalla la historieta homónima de la británica Alice Oseman, que es una historia de amor entre dos chicos. Sostiene Marc Soriano que la LI sigue condicionada por una serie de tabúes, entre los que destacan: la ausencia del tratamiento de la sexualidad, la imposibilidad de formular una crítica a la religión dominante o al hecho religioso en su conjunto, la carencia de escenas alusivas a la excesiva autoridad familiar o al predominio de familias desestructuradas, los problemas sociales y geopolíticos... (Soriano, 2010)

Han pasado 12 años ya desde la publicación de la obra en la que aparece la cita y 47 desde la primera edición, pero la muestra tomada a partir de la encuesta demuestra que es un tema que la mayoría no lee aún (...) Al menos en la escuela. “En pocas palabras, la literatura infantil, mucho más que la adulta, avanza a pasos sumamente prudentes, como si estuviese pisando huevos” (2010, p. 676).

O sea que mientras las instituciones y las leyes, (no digo la sociedad porque personalmente creo que todavía falta bastante), van camino a borrar cualquier intento de establecer alguna diferencia (entiéndase de derechos y posibilidades) entre las personas, por el género o la orientación sexual; en el espacio de Literatura pareciera que el avance se observa cómodamente por la ventana.

Fanel Hanán Díaz realiza una aseveración que pone luz a lo antes dicho:

Desde la racionalidad de la cultura, los tabús instalan un eje de dominación y poder; desde lo moral y lo religioso agrupan a una serie de actos condenables públicamente de acuerdo con un sistema ideológico; desde lo pedagógico acogen temas que no deben ser tratados para ciertos receptores. Afortunadamente, la literatura posee sus propios cauces para adentrarse en la conflictiva esencia de la psique y las emociones humanas (2020, p. 27).

Según lo expuesto, la respuesta a todas las preguntas del comienzo solo está en nosotros, los docentes, los verdaderos responsables y hacedores del canon; los que debemos repensarnos para hacer consciente nuestros propios tabús y prejuicios y así poder liberarnos de ellos y acercarnos un poco más a nuestros jóvenes y adolescentes.

Por último, y antes de pasar a la propuesta literaria voy a citar al español Kiko Ruiz Huici quien sostiene que:

La literatura juvenil, exceptuando cierta modulación en el tratamiento de los temas en las obras para lectores específicamente adolescentes, no debería, en principio, someterse en exceso a unos imperativos lectores, los del lector joven, un tanto difusos y en líneas generales coincidentes, si no de hecho, sí en un inmediato futuro, con las del lector adulto (1999, p. 3).

Vale la aclaración de que se harán muy pocos comentarios con respecto a la edad de los lectores destinatarios, ya que considero que debe ser un criterio a seguir por cada docente.

Y es oportuno recordar a los que precedieron, a los que abrieron caminos: Manuel Puig y su genial *El beso de la mujer araña* (1976) y el chileno José Donoso con su novela corta *El lugar sin límites* (1966).

#### Selección de obras para ser incluidas en el canon escolar de secundaria

**De Gabriela Cabezón Cámara** (Buenos Aires)

**1- La Virgen Cabeza (2018)**, (primera edición publicada en 2009): Es la historia de Qüity, una estudiante y periodista que llega para realizar una investigación a la villa donde vive Cleo (la hermana Cleopatra), una travesti que habla con una virgen de cemento que luego de que la villa es arrasada y queda solo su cabeza, sigue dándole mensajes, pero ya en Miami, lugar al que huyeron luego de la matanza y donde ahora es una exitosa compositora y cantante de cumbia.

Es una historia de amor entre esas dos mujeres, y narrada por ellas, que conciben y aman a su hija Cleopatrita, pero, al mismo tiempo, es una historia de amor humano y desinteresado. También es una novela de amor villero que narra cómo en una villa, los pobres pueden ser ricos en amor y esperanza, cómo la fe puede transformar el mundo y cómo el sufrimiento y los abusos que sufre Cleo en su época de prostituta pueden transformarse en amor que ella entrega a los demás generosamente y con esmero.

**2- Las aventuras de la China Iron (2017)**: Podría decirse que, por partes, es una reescritura del Martín Fierro a través de la voz de su china en la Ida. La China, personaje casi invisible de la obra nacional parodiada aquí y que relata desde el futuro su historia pasada a partir de que se llevan a Fierro y decide huir de la estancia, abandonando a sus hijos y dejándolos al cuidado de un matrimonio, y que cruza su camino con Elizabeth, una inglesa que va buscando a su esposo para rescatarlo. A partir de este encuentro, siguen el camino juntas y la vida de ambas cambia radicalmente

**Dice Giuliana, de 15 años, estudiante de 3er. año, de una escuela rural de Guaymallén de Mendoza y ferviente lectora de clásicos universales, sobre La Virgen Cabeza**

En relación a la sinopsis pensé que la historia iba a ser más impactante. Hay muchos pensamientos y sentimiento de los personajes. Me gustó el personaje de Cleo, sus intervenciones y lo que piensa, y la convivencia en la villa. No son bien vistos por la gente de afuera. Ellos sienten que ese es su territorio. Aparece el tema de la diferencia de clases. Cleo es hombre, pero termina siendo mujer. Está muy bien tratado el personaje de Cleo. No comparto cómo la sociedad trata a las travestis. Me gustó cómo se trata el personaje porque no tiene problemas en manifestar su condición. De hecho, todo lo que le pasa no lo trauma y perdona a todos los que le han hecho daño.

Opinión: Sí me gustó la historia, el mensaje y la manera de escribir. Me gustó cómo transmite su idea y sentí empatía con el personaje, aunque no comparto cosas o

elecciones con él. Eso me transmitió la forma de escribir de la autora. Los personajes están rotos.

En relación al género los adolescentes no juzgan tanto a los que realizan elecciones en cuanto a él, está más aceptado ahora, aunque no en las personas adultas. Las personas así reciben mucha discriminación.

La mayoría de los adolescentes son bisexuales.

No hay mucha literatura juvenil donde los personajes o el tema sea sobre esto. En una sola novela que leí aparece un personaje secundario que es gay en *Prohibido crear en historias de amor*. No he leído obras en las que aparezcan personajes de estas características.

**De Camila Sosa Villada (Córdoba)**

**3- Las malas (2019):** Es una novela iniciática para Camila, porque como escribe Juan Forn en el prólogo, fue escrita durante mucho tiempo por ella cuando se fue de su pueblo a Córdoba para estudiar y comenzó a prostituirse en el Parque Sarmiento. Está escrita por quién solo puede hacerlo desde el alma, una travesti, una mujer. En ella cuenta su historia personal, que escribió en un blog y luego eliminó cuando finalmente se convirtió en actriz y pudo dejar la prostitución. Por suerte, un lector fan la copió y se la mandó luego por mail. Esta novela cuenta su historia desde que era Cristian y vivía en Minaclavero y se ancla en el Parque Sarmiento y el clan de travestis prostitutas que lo hicieron su hábitat durante mucho tiempo y que recibieron a Camila como una más de la familia (Sosa Villada, 2019, pp. 7-11). Va y viene en el espacio y en el tiempo, de la infancia y la adolescencia a la madurez, de Minaclavero al Parque Sarmiento y a la casona rosa de la Tía Encarna, un refugio para travestis cuya dueña es una matrona travesti y en la cual puede suceder todo: desde la transformación de María la muda en una pájara, el amamantamiento del Brillo de los Ojos (el hijo de la Difunta Correa) por la Tía Encarna, hasta el enamoramiento de una travesti de una mujer y sus hijos. Es una novela donde la poesía es reina y está cubierta por un velo de hondo amor humano que te lleva desde la realidad más salvaje y cruel hasta pasajes donde el realismo mágico impregna la historia y ya nada resulta extraño.

Esta historia, así como *Las aventuras de la China Iron* están recomendada para un quinto año, no solo por las escenas narradas y el lenguaje, sino también, porque contiene múltiples recursos que necesitan de un lector con mayor experticia.

**4- Soy una tonta por quererte (2022):** Nueve relatos componen este libro. En cada uno, a los personajes que los habitan les acontecen sucesos como: una mujer que se

gana la vida como novia de alquiler de hombres gays, un grupo de rugbiers que regatea el precio de una noche de sexo y recibe su merecido, en un fumadero de Harlem, una travesti latina conoce a Billie Holiday (cuento que le da el nombre al libro), un relato fantástico en el que hay hombres sin cabeza (todo se transforma: esos hombres debutaron en *Las malas*), cópulas entre personas humanas y animales y una mujer a la que le crecen seis tetas para alimentar a su prole o una ladrona trans (Flor de Ceibo Argañaraz), que es rescatada por monjas surrealistas y salvadoras en *La casa de la compasión*.

El primero, **Gracias, Difunta Correa**: Es una historia (la más autobiográfica de todas) cuyos personajes son: Don Sosa, la Grace y la propia Camila y donde el narrador protagonista (Camila), nos cuenta la historia del viaje a San Juan de sus padres para pedirle a la Difunta que su hijo maricón deje la prostitución y encuentre un buen trabajo para que su vida cambie. Intercala la leyenda de la Deolinda, adueñándose de su voz y sus pensamientos. Finalmente, cuando nos narra el proceso de creación de su exitosa obra *Carnes Tolendas*, nombra y justifica la relación de escenas de su vida adolescente con obras de Federico García Lorca. Es un excelente trampolín para abordar tanto la leyenda como las tragedias de Lorca.

**De Juan Solá (Entre Ríos-Chaco)**

**5- La Chaco (2016)**: En esta novela nos cuenta su historia la Chaco, Ximena, una joven travesti que huye del maltrato de la sociedad, de la policía y de su padre en Resistencia hacia Buenos Aires. Allí conoce a Lucy y a Galaxia quienes pasan a ser su familia. También sus durísimas vidas serán contadas en la novela, y la de Hiedra y Carina, también del Chaco. A modo de una transformación: primero gusano, luego crisálida y finalmente mariposa se desenvuelven las historias de estas mujeres que son búsquedas desde la infancia hasta el encuentro entre ellas, sus vuelos y, finalmente, la liberación.

**De Facu Soto (Buenos Aires)**

**6- Fotocopia (2017)**: Es una novela narrada a dos voces que cuenta la historia de desencuentros entre un padre gay (Facu) y su hija (Lucy). Paralelamente, mientras la niña crece, su padre logra reconocer cuál es su orientación sexual y llevar una vida acorde a eso, lo que provoca que cada vez su hija se aleje más. Ella se avergüenza de él, de lo que hace, de lo que dice, de que sea gay.

Mientras Facu, que se muestra bastante infantil, es paulatinamente más y más libre y busca incansable y tiernamente acercarse a su hija en numerosos intentos fallidos, su



hija lo niega y lo rechaza una y otra vez. Pero esta situación se fue dando a medida que Lucy crecía, ya que cuando era chiquita disfrutaba los momentos y se divertía con su padre.

Ambientada en Buenos Aires, en la década pasada, nombra numerosos lugares como el parque Rivadavia, el Correo Central, la calle Lavalle y, sobre todo, describe detalladamente El Tigre.

A pesar de los numerosos rechazos, no deja de ser una historia de amor en la que el protagonista logra darse cuenta de que, a modo de una fotocopia, está repitiendo la relación con su padre, que también fue de desencuentros y entonces decide mantenerse a una distancia prudente, sin forzarla, pero haciéndole saber a su hija que cuando lo necesite, él siempre estará.

**Dice Sofía, de 18 años, estudiante de 5to. año, de una escuela urbana de Guaymallén de Mendoza, lectora, sobre Fotocopia**

El tema es la relación entre un padre homosexual y su hija. A ella le choca su forma de ser y su homosexualidad. Me gustó que no romantizara los lazos familiares. El padre no entiende el rechazo de su hija, pero lo acepta. Antes nunca había leído una obra en la que aparece un personaje homosexual. Sí creo que podría darse en la escuela un libro así porque muestra una realidad en cuanto a los lazos familiares que sucede en la vida y eso está bueno. Es una obra para chicos que son lectores expertos porque me fue difícil por la manera en que está narrada. Me perdía en la historia.

**De Osvaldo Bazán (Buenos Aires-Santa Fe)**

**7- ...Y un día Nico se fue (2004):** Es una novela autobiográfica de amor y desengaño. Osvaldo cuenta su relación con Nico desde que se conocieron hasta el final porque Nico, un día se va. Pero la historia no termina allí, por el contrario, comienzan las vicisitudes de Osvaldo tratando de olvidarlo y de aceptar que Nico ya no lo quiere.

En esta historia, que transcurre en los '90 en la ciudad de Rosario y al final se traslada a Buenos Aires, se muestra, con un realismo que duele, las dificultades que tuvieron que resistir quienes tenían una orientación sexual o una percepción de género distintas a las del sexo y de las establecidas por la sociedad hetero normada de la época. La ambientación en el lugar y en el tiempo está tan bien lograda que el lector puede ver con los personajes la ciudad y sentir con algunos de ellos las negaciones y malos tratos de sus familias.

Muestra, como en una vidriera, las costumbres y valores de las familias argentinas de la época. Nos introduce en la cabeza y el corazón de Osvaldo enamorado y

desengañado, pues él se desnuda en la novela y se presenta tal cual es en todas sus aristas: profesional, familiar, como amigo, como sujeto político y sobre todo como hombre en busca del amor.

La narración es ágil y fluida, con mucha emoción y cuotas de humor, y está planteada como una charla distendida y confidencial entre el narrador y el lector.

### **De María Luz Malamud (Mendoza)**

**8- Mariquita (2021):** Cuenta la historia de Martín, un niño de seis años apenas escolarizado que vive en la pobreza, desde donde intenta interpretar el mundo, un mundo adulto que se le presenta hostil e indiferente. Las vicisitudes, unas tras otras, se suceden en su corta vida, pero él no se rinde. A él le gusta vestirse con los vestidos de su hermana y usar los tacos con los que su mamá trabaja de noche.

### **De Marie Gouric (Bahía Blanca)**

**9- De dónde viene la costumbre (2019):** Es una novela con potencia narrativa y poética en la que los personajes de una familia de clase trabajadora que vive en el sur, hablan y cuentan su parte de la historia: por qué creen que les pasa lo que les pasa, cómo han sido sus vidas hasta ese momento. Y el momento, que marca a toda la familia y que se resume en el primer párrafo dice así:

La rama se cortó y juntas se desplomaron sobre la tierra. La rama siguió sujeta a la soga y la soga sujeta al cuello. Quien desobedeció fue el árbol que soltó la rama, y con ella la soga, y con la soga el cuerpo. Antes de desmayarse y abandonar la sequedad de la tierra, vio los yuyos moverse: un oleaje cálido y parejo con el viento suave de marzo. Cerró los ojos (Gouric, 2019, p. 7).

Es una novela en la que las costumbres y las preguntas que se hacen los personajes atraviesan las temáticas que aborda: la violencia intrafamiliar, los mandatos, el patriarcado, la explotación laboral, la culpa, los mandatos religiosos, el suicidio y la homosexualidad; estos últimos trabajados de una manera tan sutil, tan potente y conmovedora a la vez, que impactan.

¡Cuántas palabras deberán ser escritas, dichas, divulgadas,  
sobre el mundo de las que nos rebelamos a la naturaleza  
y creamos alas de las espinas!

¡Cuántas!

para contrarrestar la violenta ignorancia  
desde donde hablan y castigan nuestros cuerpos  
por no ser como ellos.

Porque no somos peores ni mejores.  
somos otras.  
así...

Del Prólogo de *La Chaco*, por Susy Shock

## **Bibliografía**

- Bazán, O. (2004) ...*Y un día Nico se fue*. Marea.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Editorial La página.
- (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Literatura Random House.
- Devetach, L. (2008). *La construcción del camino lector*. Comunicarte
- Gouiric, M. (2019). *De dónde viene la costumbre*. Literatura Random House.
- Hanan Díaz, F. (2020). *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles*. Ediciones de la Universidad de Castilla
- Labeur, P. (2007). *Ordenar la biblioteca: el problema de la selección de textos literarios para formar lectores* en Actas del 5° Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura. UNLP UNSAM
- Malamud, M. L. (2021). *Mariquita*. Ediciones del Retortuño.
- Mignolo, W. (1988). *Los cánones y más allá de las fronteras culturales*. Citado en Labeur, P. (2007). *Ordenar la biblioteca: el problema de la selección de textos literarios para formar lectores* en Actas del 5° Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura. UNLP UNSAM
- Real Academia Española. (tr.). Formar. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/formar>
- Ruiz Huici, K. (1999). La literatura juvenil y el lector joven. *Revista de Psicodidáctica* núm. 8. Universidad del País Vasco. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17500804>
- Solá, J. (2016). *La Chaco*. Hojas del Sur.
- Soriano, M. (2010). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Colihue.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Tusquets Editores.
- (2022). *Soy una tonta por quererte*. Tusquets Editores.
- Soto, F. (2017). *Fotocopia*. Paisanita Editora.

## **Cuerpo mudo, espacio roto: Corporeidad y fantasmagoría en *Una casa junto al Tragadero* de Mariano Quirós**

María del Rosario Bakun

Universidad Nacional del Nordeste

majabakun@gmail.com

Palabras clave: cuerpo sano, cuerpo herido, cuerpo insepulto, gótico tropical

Key Words: healthy body, hurt body, insepult body, tropical gothic

### **Resumen**

Se indaga en la imagen y representación del cuerpo en “Una casa junto al Tragadero”, de Mariano Quirós. Se trabaja particularmente la representación del cuerpo sano vs. cuerpo enfermo/ herido/ marginal del personaje principal, El Mudo. Se analiza además la representación del cuerpo de otro personaje, La Vieja, que atraviesa diferentes estadios o concepciones en cuanto al cuerpo en una sola seguidilla de escenas. A medida que los sucesos se desarrollan, el mismo cuerpo de La Vieja es visto, comprendido, como un cuerpo vivo, como cuerpo muerto, como cadáver, como simple sustancia, y como un cuerpo insepulto que reaparece en la forma de un fantasma que no es solo etéreo (sutil, vaporoso) sino que lleva algo corpóreo consigo. Esta indagación explora concepciones del cuerpo y de la conciencia del personaje, en un espacio desfavorable o ‘roto’ que en el imaginario colectivo roza la forma del horror y el terror, del gótico, y su análisis devela miedos y ansiedades culturales que persisten en distintas culturas desde tiempos remotos.

### **Abstract**

This work approaches the image and representation of the body in “Una casa junto al Tragadero”, by Mariano Quirós. It particularly focuses on the representation of a healthy body vs. the sick, injured, marginal body of the principal character, known as The Mute. The Old Woman, who’s body radically changes through a few scenes, is also analyzed. This one is seen as a living body, as a dead person, as a corpse, as substance, and as an unburied body, that returns in the form of a phantom which is not just vaporous but still has some of the corporeal with it. This work explores conceptions of the body and the principal character’s consciousness both considered to be raised within a ‘broken’, unfavorable space, which in the collective worldview skim the form of horror and terror, revealing cultural anxieties which remain in different cultures since ancient times.

El texto literario ha funcionado siempre como un entramado discursivo unido a un horizonte cultural e histórico, es decir, situado, donde la obra se enmarca. Para el género fantástico, el rol activo del lector resulta crucial y este debe discernir constantemente entre qué es real y qué no, estableciendo continuos vínculos intertextuales entre la obra y su propia realidad. La literatura fantástica no solo reclama

la pregunta constante del lector por lo real, sino que además precisa una necesaria relación del lector con los contextos socioculturales (Roas, 2001, p. 20). El contexto sociocultural enmarca también el territorio o el espacio tanto real como simbólico en que la obra literaria se despliega (Caminada Rossetti, 2021), lo que nos permite estudiar una muestra de la cultura somática que un grupo social en particular allí retratado desarrolla (Boltanski, 1975).

La novela *Una casa junto al Tragadero* (Quirós, 2017), se ubica geográficamente en el nordeste argentino, en una colonia, a unos pocos kilómetros de la ciudad de Resistencia, Chaco. Desde el primer momento, nos planta a contemplar una escena en que su personaje principal, “El Mudo”, se lastima el hombro izquierdo mientras caza monos que merodean su casa, en esta colonia selvática donde fue a vivir para huir de Resistencia y poder hallar un lugar “tranquilo”. El Mudo parece encarnar la figura de un rebelde sin causa, o de un atormentado-atormentador. Si bien se procura con ellos alimento, la intención principal de cazar dichos monos en la escena de apertura es la de clavar sus cabezas en unas estacas y ponerlas al frente de su casa a modo de amenaza, para producir cierto horror y así espantar a los chicos de la Fundación “Vida Salvaje” que han comenzado a ir a su casa a advertirle que deje de cazar animales silvestres, ya que constituye un delito. Ya desde el inicio de la obra, los cuerpos de los personajes –tanto de los lugareños como de quienes vienen de afuera- así como los cuerpos de los animales del lugar e, incluso, podríamos decir que el “cuerpo” del paisaje mismo, se encuentran atravesados por el contexto sociocultural en el que están insertos, como se puede notar en el monólogo interior del El Mudo luego de clavar las estacas:

Causaban mala impresión las caras de los monos, eran como caras de gente enloquecida, con los ojos y las bocas medio abiertos. Las imaginé haciendo de barrera a los lugareños, que son hombres supersticiosos, y también a los de la ciudad, que son cagones y delicados. Así no me iban a joder, no iban a querer acercarse (Quirós, 2017, p. 16).

En “Literatura impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco”, en su artículo “Mapa de la literatura chaqueña contemporánea: hacia lo impenetrable” (2021), Caminada Rosetti concibe la literatura de ficción escrita en el Chaco como una que configura sus espacios y tipifica sus personajes desde un lugar de resistencia, que “signa una escritura que resiste”, lo que también “significa acercarse a la literatura

chaqueña desde sus paisajes y pasajes hostiles” (pp. 24-25). En este mismo artículo, encontramos una entrevista a Quirós, quien al reflexionar acerca de la narrativa que se produce en el Chaco (y reflexionar, además, acerca de su propia escritura), asegura:

El clima hostil lo va afectando en su propia percepción del tiempo, pero creo que también le afecta el habla y la manera de narrar. A medida que pasa el tiempo, que pasan los días en ese monte, el habla se va volviendo de a ratos más tosca, pero a la vez va ganando cierta poesía, quiero creer yo, una especie de profundidad en la mirada sobre las cosas que pasan en el monte, que pretendo que sea un monte retorcido (Quirós en Caminada Rossetti, 2021, p. 26).

Para Rossetti, la hostilidad de la cual aparece revestida la literatura chaqueña contemporánea no se encuentra relacionada solamente al paisaje o a lo geográfico, sino que “se expande hacia factores culturales, sociales y escriturales que singularizan una espacialidad inhóspita” (p. 26). De modo similar, en el ensayo “La construcción literaria de un Chaco imaginario”, Mempo Giardinelli también concibe su propia escritura como una que nace de imaginar un territorio inhóspito, hostil:

Sé que quizás suene duro, pero ¿cómo no ser duro si pertenezco a una tierra que tiene el paisaje siempre lleno de tierra, el clima lleno de fuego, y la gente llena de furia? ¿Si nací en una región del mundo, el Chaco argentino, con pobre variedad de paisaje y monotonía implacable porque el horizonte no se altera jamás y es siempre la misma sabana verde sin fisuras, sin una solitaria colina de cinco metros de altura, pero produce tormentas como la de esta mañana que sacude todo y es capaz de destruir cualquier idea? (Giardinelli, 2021, pp. 39-40).

Este lineamiento teórico nos permite pensar también ese territorio inhóspito como un territorio simbólicamente fisurado, como un espacio “roto”, y cuya literatura, en ese mismo sentido, permite explorar la producción de personajes cuyas subjetividades, cuyos cuerpos se presentan “rotos”, heridos o marginados, porque se desenvuelven en dicho espacio inhóspito, las condiciones de vida resultan desfavorables, tornando el ambiente constantemente un sitio hosco, amenazador.

Por el modo en que aparece tipificado el cuerpo en *Una casa junto al Tragadero*, es posible identificar, mediante las estrategias escriturales que el gótico habilita, una cultura somática en particular (Boltanski, 1975) vinculada tanto al contexto sociocultural como al estilo narrativo de la obra.

La idea de los cuerpos lastimados, cansados y abatidos, es una constante que atraviesa todo el texto. Desde la primera escena, El Mudo se nos muestra con el hombro dislocado, y a medida que avanza el relato en la colonia chaqueña, “tierra de nadie” (p. 22), el cuerpo de El Mudo pasa hambre y calor extremos, por motivos que no comprendemos del todo es movido a ocupar una casa abandonada que los lugareños tienen por “embrujada”, soporta la intemperie, su propia torpeza hace que su cuerpo continúe lastimándose una y otra vez, y las situaciones en que él mismo se involucra exponen su cuerpo a peligros cada vez más amenazadores, más violentos. Para Boltanski, la capacidad de percibir, identificar y expresar los mensajes corporales y sus sensaciones mórbidas “varía según la capacidad para verbalizarlos” *acto de desciframiento que se ignora como tal*, y varía también según el estrato social y cultural al que se pertenece, porque exige un “aprendizaje específico” vinculado “a sus experiencias pasadas” y “a todo su aprendizaje cultural” (p. 37). Esta falta de reflexión en torno al propio cuerpo “provoca una interferencia en la comunicación entre el sujeto y su cuerpo” (pp. 85-86).

En el capítulo “Ocupar una casa”, que narra cómo El Mudo entró a una casa deshabitada y abandonada de la Colonia, que además los lugareños tenían por “embrujada”, y cómo se deshizo de un cadáver que allí encuentra, las estrategias escriturales que Quirós emplea y que producen una sensación de sinestesia, se van anclando cada vez más en el cuerpo tanto del personaje como del lector. El efecto de sinestesia denota: lo auditivo (zumbido de bichos, de mosquitos); lo olfativo (olor a basura, a excrementos, a humedad); el tacto (las paredes húmedas, cosas indistinguibles, el propio cadáver); lo visual (la oscuridad dentro de la casa, la luz enceguedora del sol afuera).

En “Lo raro y lo espeluznante”, Mark Fisher (2018) plantea que lo espeluznante no es solo «una presencia que *no encaja*», sino que se trata además de una «*falta de ausencia*» (p. 75). El problema que este autor propone acerca lo espeluznante es el de una *presencia*, el de una *entidad* o de *algo* que está o que se muestra cuando debería no haberlo, no estarlo ni mostrarse: “La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay una presencia cuando debería haber algo” (p. 75).

Entonces lo escuché, atravesando el zumbido de los bichos y la angustia de mi jadeo. Era, por así decirlo, un ruido pequeño, de alguna manera intrascendente. Pero ahí en la oscuridad me sonó tremendo. Era ruido humano, de movimiento

humano. Como si alguien, una persona que estuviera sentada sobre un sofá, quisiera mejorar su posición y no encontrara el modo (Quirós, 2017, p. 28).

Asimismo, Fisher reflexiona acerca de ciertas huellas del lenguaje y la sociabilidad, acerca del silencio del puerto y del cementerio, de lugares donde «rara vez percibe uno la presencia humana» (p. 94). Fisher no menciona el silencio del monte ni de la casa abandonada, pero cuando plantea lugares como estos dice que, para quien observa desde fuera «hay una sensación espeluznante de *silencio* (...) que nada tiene que ver con los niveles de ruido reales» donde la huella entre lenguaje y sociabilidad falta (p. 94).

Hay algo interesante a esta cuestión: la percepción de la presencia humana dentro de la casa por parte del personaje (cuando él se creía solo allí), no es algo que se ve, sino que se oye, lo que lo deja pánico al personaje, y lo hace cerrar los ojos en plena oscuridad: «Por si acaso, me quedé quieto, invisible» (Quirós, 2017, p. 28) piensa, El Mudo, para sí mismo.

Esto también deja en un estado de ansiedad o en un estado pánico al lector, por el nivel emocional que alcanza el efecto de lectura (Lovecraft, 1984, 11), produciendo un miedo real en el lector, que dura lo que tarde en discernir de qué ser o entidad se trata aquel con el cual el personaje acaba de encontrarse dentro de la casa; y dura también lo que tardemos en decidir si pertenece al mundo de los vivos, de los muertos, o dónde habría que ubicar dicho ente, hasta el momento en que el narrador lo explicita. Se trata de un breve pero intenso momento en que esa ansiedad, en que ese miedo se instala en el cuerpo, también, del lector.

El Mudo pasa la noche en la casa, y luego, con algo de luz en el ambiente, logra ver algo «como un borracho» con «un vestido harapiento y algo como un pañuelo» que «le cubría el cráneo» (Quirós, 2017, p. 39) y todo el miedo de la noche le vuelve al cuerpo a tal punto que quiere hablarle: «Hice un esfuerzo y me salió una voz aflautada. “Señora”, dije. Pero la tipa ni se mosqueó» (p. 39). El Mudo no comprende del todo si sueña, si alucina; piensa que los huesos son incómodos en el cuerpo tras toda una noche sin descanso, sin comida; nota que su mente se marea. De nuevo la imposibilidad de prestar atención a las demandas del cuerpo, de nuevo la interferencia entre el sujeto y su cuerpo. Tampoco comprende si la vieja también duerme y entre la podredumbre de las moscas y el zumbido de los insectos descubre que esa mujer es un muerto, cuyo cuerpo El Mudo arrastra trabajosamente fuera de la casa, hasta depositarlo en el fondo del río. El “fantasma” de La Vieja atormenta continuamente a



El Mudo en la novela, apareciéndosele primero en sueños, y luego tanto a los alrededores como dentro de la casa, en la concepción de nuestro personaje, como si fuera un alma en pena.

En *El miedo en Occidente*, Jean Delumeau retoma la “ciencia de los espectros”, donde Pierre le Loyer distingue al fantasma como “imaginación de insensatos furiosos o melancólicos que se persuaden de lo que no es”, y al espectro como la imaginación de “una sustancia sin cuerpo, que se presenta sensiblemente a los hombres en contra del orden de la naturaleza y les produce espanto” (p. 80).

En cuanto a la errancia post mortem, en el imaginario colectivo el motivo común es que estos individuos no habían tenido un deceso natural y por ende “habían efectuado en condiciones anormales el paso de la vida a la muerte, o sea, difuntos mal integrados a su nuevo universo y, por así decir, «que se encontraban a disgusto en su piel” (p. 88).

Por último resulta pertinente mencionar la figura de “aparecido”, que los mismos autores mencionan como atestiguada ya en tratados como los de San Agustín o Tertuliano, como figuras de personas muertas que se aparecían a los santos. Sin embargo, en el *Tratado sobre las apariciones de las almas* realizado por Calmet en 1746 (p. 82) la corporeidad de dichas almas comenzó a negarse. Sin embargo, resulta claro que, más allá de la lógica negación de la corporeidad de la aparición de las almas que retornan post mortem, negación, esta creencia en “el retorno de las almas”, “sus reapariciones”, o en la “vinculación con sus cuerpos”, e incluso la creencia de que el alma retorna al hogar donde ha vivido, todavía permanece en el imaginario colectivo, de algunas zonas (como puede ser el nordeste argentino).

En conclusión, el capítulo analizado, “Ocupar una casa”, de *Una casa junto al Tragadero*, permite explorar ansiedades culturales como la creencia en la errancia de espíritus y fantasmas que “regresan” post mortem, o, pensado de otro modo, en la experimentación o visualización de la figura de aparecidos, y lo que ello puede producir en quienes lo experimentan, tópico que, como hemos visto, el gótico del nordeste argentino explora y explota, adaptándolo a su horizonte cultural e histórico.

## **Bibliografía**

Boltanski, L. (1975). *Los usos sociales del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Periferia.  
Caminada Rossetti, L. (2021). Mapa de la literatura chaqueña contemporánea: hacia lo impenetrable. En L. Caminada Rossetti (Dir.), *Literatura impenetrable*. Un

- itinerario contemporáneo sobre el Chaco*. (pp. 21-31). Corrientes, Argentina: Eudene.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Giardinelli, M. (2021). La construcción literaria de un Chaco imaginario. En L. Caminada Rossetti (Dir.), *Literatura impenetrable. Un itinerario contemporáneo sobre el Chaco*. (pp. 35-45). Corrientes, Argentina: Eudene.
- Quirós, M. (2017). *Una casa junto al Tragadero*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

## **Literatura argentina, de cuerpos y erotismo: una mirada sobre *Sumido en Verde Temblor* de Rodolfo Nicolás Capaccio**

Melisa Carolina Becker

[melisacarolinab@gmail.com](mailto:melisacarolinab@gmail.com)

Rocío Micaela Rojas

Universidad Nacional de Misiones

[rocioro0101@gmail.com](mailto:rocioro0101@gmail.com)

Palabras clave: cuerpo, literatura, erotismo, canibalismo

Key words: body, literature, eroticism, cannibalism

### **Resumen**

En este trabajo abordamos una novela erótica escrita por Rodolfo Nicolás Capaccio, nacido en Mercedes-Buenos Aires y radicado en Misiones desde 1975. Esta producción, en palabras de su autor: “es la historia de un soldado de la expedición de Alvar Núñez Cabeza de Vaca que cae de la canoa cuando cruzan el río Paraná después de haber transpuesto las cataratas del Iguazú. (...) De modo que la acción transcurre en la selva misionera del siglo XVI, y ya se sabe que toda selva constituye un universo erotizado y erotizante. (...) el explorador y aventurero, privado de su libertad por las circunstancias viene, al no tener territorios que explorar ni conquistar, a reconocer minuciosamente los cuerpos desnudos de las indias con las que convive, y a descubrir su propia desnudez” (Capaccio, 2005).

En esta obra literaria, pondremos la mirada sobre el cuerpo, que será el medio de comunicación por excelencia entre las mujeres indias y el soldado, debido a la dificultad de comunicarse oralmente por las diferencias entre lenguas.

Veremos cómo los cuerpos de Doña Meñique, Doña Anular, Doña Mayor, Doña Índice y Doña Pulgar se presentan dispuestos a ser explorados y son la base sobre la cual se cimientan los demás pilares de esta novela de literatura erótica, tales como las consecuencias del hambre y la práctica del canibalismo. Abordaremos esta trama narrativa a través de aportes del campo de la teoría y la crítica literaria, porque como dice Le Breton, pensar el cuerpo es pensar el mundo, y en este caso, es pensar la literatura argentina.

### **Abstract**

In this work we address an erotic novel written by Rodolfo Nicolás Capaccio, born in Mercedes-Buenos Aires and living in Misiones since 1975. This production, in the words of its author: "is the story of a soldier from the expedition of Alvar Núñez Cabeza de Cow that falls from the canoe when they cross the Paraná River after having crossed the Iguazú Falls. (...) So the action takes place in the missionary jungle of the 16th century, and it is already known that every jungle constitutes an eroticized and eroticizing universe. (...) the explorer and adventurer, deprived of his freedom by circumstances, comes, having no territories to explore or conquer, to meticulously recognize the naked bodies of the Indian women with whom he lives, and to discover his own nakedness" (Capaccio, 2005).

In this literary work, we will look at the body, which will be the means of communication par excellence between Indian women and the soldier, due to the difficulty of communicating orally due to the differences between languages.

We will see how the bodies of Doña Meñique, Doña Anular, Doña Mayor, Doña Indice and Doña Pulgar are ready to be explored and are the base on which the other pillars of this erotic literature novel are founded, such as the consequences of hunger. and the practice of cannibalism. We will approach this narrative plot through contributions from the field of literary theory and criticism, because as Le Breton says, to think about the body is to think about the world, and in this case, it is to think about Argentine literature.

*Sumido en verde temblor* es una novela que Rodolfo Nicolás Capaccio (nacido en Mercedes, Buenos Aires el 25 de diciembre de 1942 y radicado en Misiones desde 1975) escribe en 1996 en el marco de un concurso literario de narrativa erótica impulsado por Editorial Tusquets-España, la cual resulta una de las cinco finalistas y forma parte de la colección *La Sonrisa Vertical*, siendo publicada en 1998 por la Editorial Universitaria de Misiones.

Esta producción, en palabras de su autor:

Es la historia de un soldado de la expedición de Alvar Núñez Cabeza de Vaca que cae de la canoa cuando cruzan el río Paraná después de haber transpuesto las cataratas del Iguazú. (...) De modo que la acción transcurre en la selva misionera del siglo XVI, y ya se sabe que toda selva constituye un universo erotizado y erotizante. (...) El explorador y aventurero, privado de su libertad por las circunstancias viene, al no tener territorios que explorar ni conquistar, a reconocer minuciosamente los cuerpos desnudos de las indias con las que convive, y a descubrir su propia desnudez (Miguel Galmarini, 2005).

El soldado es capturado por una tribu y retenido en una choza en donde se mantiene con vida; al principio el aventurero siente como “extraños” a los miembros de la cultura indígena, pero en determinado momento comienza a tener experiencias sexuales con las indias y esto conlleva a que lentamente se adapte a sus costumbres y se reduzca el extrañamiento.

En la práctica de escritura literaria erótica “el cuerpo, el amor, las relaciones sexuales, el goce, entre otros aspectos, aparecen tematizados” (Moreno, 2014, p. 26); por ende los cuerpos del soldado y de las mujeres con quienes se relaciona aparecen atravesados por el deseo. El abordaje de esta trama narrativa a través de aportes del

campo de la teoría y la crítica literaria resulta conveniente porque, como dice Le Breton, pensar el cuerpo es pensar el mundo, y en este caso es pensar la literatura argentina. Como punto de partida para analizar la obra de Capaccio en tanto narrativa erótica, es pertinente recurrir al concepto general de corporalidad según lo expresado por David Le Breton (2006, pp. 13-16):

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana (Moreno, 2014, p. 39).

Es decir que dentro de la sociedad coexisten distintas concepciones acerca del cuerpo, que varían según las culturas y/o grupos. De esta manera, para la tribu el cuerpo es visto como un alimento, por lo que la antropofagia es considerada algo normal, mientras que para el soldado europeo, blanco y “civilizado” el acto de comer a otros miembros de su misma especie es visto como una práctica cruel, deshumana, repugnante y salvaje ya que su ideología está en discordancia con la otredad de los indígenas.

El cuerpo, como bien dice el antropólogo Le Breton, es “una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra” (Le Breton, 1990, pp. 12-13). Entre los distintos simbolismos acerca del cuerpo dentro de la sociedad, la posición del cuerpo contemplada en este trabajo es dentro del discurso erótico, el cual se caracteriza por focalizar su atención sobre el cuerpo en ocasiones separado del individuo. A esta operación cultural Le Breton (2007, p. 47) la denomina anatomización, que se refiere a que “(...) el cuerpo adquiere peso y se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma” (Moreno, 2014, p. 165).

En esta obra literaria ponemos la mirada sobre el cuerpo, el cual ocupa un lugar predominante tanto como para complacer los deseos sexuales del soldado como para -por medio de ellos- obtener conocimientos nuevos de la cultura en la cual está inserto; pero sobre todo teniendo en cuenta que el mismo constituye el medio de comunicación por excelencia entre el soldado y las mujeres indias, debido a que las diferencias entre lenguas generan una gran dificultad para comunicarse oralmente.

Las cinco enigmáticas mujeres que aparecen en la narración son descritas como “maestras” o en algunos casos como guías, las cuales a través de encuentros sexuales darán a conocer su cultura al soldado, así como también lo harán sentirse parte de ese ámbito a tal punto que duda acerca de si realmente quiere regresar a su antiguo mundo.

Al no entender ni hablar la lengua de los indígenas, el soldado denomina a las indias con las que se relaciona utilizando los nombres de los dedos de la mano, de tal manera que cada uno de los nombres surge a partir de las características corporales de las mujeres, así como también de la relación que establecen con el soldado, las experiencias que viven juntos y lo que le enseñan.

La primera mujer con la que se relaciona es “una india muy joven, pequeña de cuerpo” (Capaccio, 1998, p. 14), por lo cual decide llamarla “Doña Meñique”; el protagonista queda enloquecido con esta mujer, quien recurre a su sensualidad para convencerlo de que se alimente, ya que el mismo se negaba a hacerlo por sostener la creencia de que el verse delgado y desnutrido evitaría que se convierta en una víctima de la antropofagia. El cuerpo juega un papel principal en cada uno de los encuentros sexuales y con Meñique no es la excepción, como vemos en el siguiente ejemplo: “En vano es hablar pero los cuerpos, a su modo, comienzan a decirse lo suyo, a comprenderse como si desde el día de la creación no hubiesen hecho más que estarse así, uno dentro de otro, encajados, machimbrados, mezclando sus jugos (...)” (op. cit., p. 17).

La segunda mujer recibe el nombre de “Doña Mayor”, a quien el soldado ayuda a limpiar los animales que son cazados al borde del río; en este caso el nombre se debe a que la mujer tiene una “larga figura”. Es esta dama quien le enseña todo sobre la cocina: que especie sirve para condimentar, el momento que cada una de estas plantas tiene para ser cocinadas, qué comer de inmediato y qué plantas debían ser secadas a la luz del sol. Juntos cocinaban los distintos animales de la selva, cada uno con una preparación distinta; todos los secretos de “Doña Mayor” fueron aprehendidos por el soldado y llevados a la práctica en ese mismo instante, con el cuerpo como único medio de comunicación.

En tercer lugar conoce a quien denomina “Doña Anular” debido al tipo de relación sexual que practica con ella; esta mujer hizo experimentar al soldado cada una de las partes de su cuerpo: “De pronto noté que las ancas bajo mis manos comenzaban un lento movimiento circular. Un leve ondular que provocaba, con cada giro, un mejor

amoldarse, un mejor entenderse” (op. cit., p. 52). Luego se relaciona con una india de mayor edad que es la encargada de cocinar, a quien “por su vigor y su grosor, además de trabajar por cuatro” (op. cit., p. 58) la llama “Doña Pulgar”.

En quinto y último lugar conoce a una joven india, que de todas es quien más enseñanzas le brinda y acerca de la cual comenta: “todo parece conocerlo y todo me lo muestra. De modo previsible la llamé Doña Índice” (op. cit., p. 70). Esta mujer guía al soldado por la selva señalándole los frutos y sus cualidades o utilidades, lo que ayuda a que el soldado pueda comenzar a mejorar la preparación de los alimentos condimentándolos y dándoles distintos sabores, utilizando los recursos que están disponibles pero que los indios no conocían o no aprovechaban. Tal como lo dice el soldado en la obra: “Como un lazarillo me ha guiado por los vericuetos de cada misterio. Juntos exploramos la tierra, el agua, el aire, y en ellos me ha señalado lo que da sabor, lo que da dolor, lo que envenena o lo que colorea” (op. cit., p. 70). Al intervenir en la preparación de los alimentos el soldado provee un espacio de interacción e intercambio entre culturas: la suya, europea y la de los indígenas. Al combinar la carne de los animales que son cazados con los condimentos que selecciona, se genera una nueva forma de alimentación que los unifica, dejando de lado las diferencias.

Retomando a Homi Bhabha es posible comprender que:

“(…) la cuestión de la identificación nunca es la afirmación de una identidad dada, nunca una profecía autocumplida: siempre es la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen. La demanda de identificación (esto es, ser para un Otro) implica la representación del sujeto en el orden diferenciante de la otredad” (1994, p. 66).

En el desarrollo de la historia los cuerpos de las cinco mujeres, “Doña Meñique”, “Doña Anular”, “Doña Mayor”, “Doña Índice” y “Doña Pulgar” se presentan dispuestos a ser explorados y son la base sobre la cual se cimientan los demás pilares de esta novela de literatura erótica, tales como las consecuencias del hambre y la práctica de la antropofagia.

En definitiva, la identidad del soldado se modifica en la convivencia con una otredad que posee una forma de vida diferente a la conocida y tiene costumbres que le son ajenas desde su cultura; con el paso del tiempo el mismo incorpora esos rasgos culturales de los indígenas con los que convive, hasta el punto en el cual se siente

más identificado con ellos que con su cultura original. Además, es importante destacar que en esa transformación cultural e identitaria, la figura femenina es de gran importancia debido a que los cambios se producen a medida que el soldado se relaciona con las distintas mujeres y a partir de lo que estas le enseñan.

El soldado, al instalarse en un espacio completamente nuevo se encuentra entre dos discursos: el de europeo expedicionario por un lado y el de los originarios por el otro. Es entre esos dos discursos que el explorador va reconfigurando su propia identidad, combinando aspectos de la cultura de donde proviene con la cultura en la que se encuentra inserto, encontrando un equilibrio, un punto en donde deja de sentirse un extraño.

### **Bibliografía**

Capaccio, R. N. (1995). *Sumido en Verde Temblor*. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.

Galmarini, M. (2005). La literatura erótica desde la tierra colorada. *Misiones Online*. Recuperado de <https://misionesonline.net/2005/10/21/la-literatura-erotica-desde-la-tierra-colorada/>

Le Breton, D. (1990). *Antropología del Cuerpo y la modernidad*. Ediciones Nuevas Visiones.

Moreno, M. A. (2019). *El discurso erótico en la literatura argentina*. FFyH-UNC.



# Mujeres y escritura de carne: análisis del motivo de la carne desde la perspectiva de género en Gabriela Cabezón Cámara y Jimena Néspolo

Daniela Rocío Rodríguez González

Universidad Nacional del Comahue

[danielarodriguezgonzalez94@gmail.com](mailto:danielarodriguezgonzalez94@gmail.com)

Palabras clave: literatura argentina, carne, puta, virgen

Key words: argentine literatura, meat, whore, virgin

## Resumen

La carne ha sido, y continúa siendo, uno de los motivos estético-político constitutivos tanto de la literatura como de la propia identidad argentina. Como tal, ha funcionado como un condensador de la violencia política vivida en el país desde el siglo XIX. Actualmente es posible hallar este motivo en distintas obras, de manera reconfigurada. Entre estas obras, se analizarán *Le viste la cara a Dios* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara y *Episodios de Cacería* (2015) de Jimena Néspolo proponiendo como eje articulador la carne, entendido como un campo de batalla estético-político cuya potencia crítica radica en sus diferentes capas de sentido: alimento, cuerpo, escritura. Para ello, será productivo el recorrido teórico-crítico que realiza Carlos Jáuregui (2005) sobre el canibalismo entendido como un signo palimpséstico y su articulación con el calibanismo, la antropofagia cultural y el consumo.

Además, la carne se engarza con dos figuras emblemáticas de la literatura: la puta y la virgen. En este sentido, tomando como referencia los estudios de Teresa Gómez Trueba (2002), se propone pensar que ambas obras vuelven sobre estos arquetipos para resquebrajarlos en una crítica hacia el heterocispatriarcado. Así, todo el estudio estará guiado por la perspectiva de género, orientada por los estudios de Nelly Richard (2008).

## Abstract

Meat has been, and continues to be, one of the constitutive aesthetic-political motifs of both literature and Argentine identity itself. As such, it has functioned as a condenser for the political violence experienced in the country since the 19th century. Currently it is possible to find this motif in different works, in a reconfigured way. Among these works, *Le viste la cara a Dios* (2013) by Gabriela Cabezón Cámara and *Episodios de Cacería* (2015) by Jimena Néspolo will be analyzed, proposing meat as the articulating axis, understood as an aesthetic-political battlefield whose critical power lies in its different layers of meaning: food, body, writing. For this, the theoretical-critical journey carried out by Carlos Jáuregui (2005) on cannibalism understood as a palimpsestic sign and its articulation with calibanism, cultural cannibalism and consumption will be productive.

In addition, the meat is set with two emblematic figures of literature: the whore and the virgin. In this sense, taking the studies of Teresa Gómez Trueba (2002) as a reference, it is proposed to think that both works return to these archetypes to break them in a critique of heterocis-patriarchy. Thus, the entire study will be guided by the gender perspective, oriented by the studies of Nelly Richard (2008).

En la cultura argentina la carne parecería ser un elemento identitario que conjuga diversos sentidos materiales y simbólicos. En el caso específico de la literatura, es posible plantear una serie cárnica cuyo vínculo con la violencia resulta conflictivo. Los estudios de género permiten observar dicha violencia en su dimensión de violencia de género, así como el surgimiento de otras literaturas que tensionan el motivo de la carne a partir de la escritura y de la representación de los cuerpos femeninos. La carne vacuna, la carne del cuerpo de las mujeres, la carne de la escritura: los significados proliferan generando líneas de fuga respecto al canon y a la tradición androcéntricas. Entre estas nuevas literaturas, se analizarán *Le viste la cara a Dios* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara y *Episodios de Cacería* (2015) de Jimena Néspolo proponiendo como eje articulador la carne, cuya potencia crítica radica en sus diferentes capas de sentido: alimento, cuerpo, escritura. La propuesta es pensar cómo ambas, a partir de la carne, dialogan con la tradición en el sentido de Raymond Williams (1998), discutiendo sentidos hegemónicos de la literatura nacional, los cuentos de hadas y la mitología griega. Para ello, en principio se reflexionará sobre la importancia de la carne en las costumbres y la identidad nacional a partir del estudio de Alexandra Navarro (2016). Estas reflexiones permitirán establecer un diálogo entre *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría y *La Refalosa* (1839) de Hilario Ascasubi con *Le viste la cara a Dios* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara teniendo en mente el motivo cárnico y su importancia estético-política en la literatura nacional. Para este análisis será productivo el recorrido teórico-crítico que realiza Carlos Jáuregui (2005) sobre el canibalismo entendido como un signo palimpséstico para comprender las reconfiguraciones que Cabezón Cámara realiza. A partir de este primer análisis se estudiarán estas mismas cuestiones en *Episodios de Cacería* (2015) de Jimena Néspolo.

Este estudio permitirá comprender las operaciones que las autoras realizan sobre los arquetipos de la puta y la virgen, cuyas características serán explicadas a partir de los planteos de Teresa Gómez Trueba (2002). Dado que todo el trabajo está guiado por la perspectiva de género, serán necesarios los planteos de Nelly Richard (2008). Este enfoque permitirá ver en el *corpus* cómo opera la violencia machista en la carne de los cuerpos de las mujeres, en la trata de personas con fines de explotación sexual en el caso de Cabezón Cámara y en el régimen pornocapitalista planteado por Néspolo. Alexandra Navarro (2016) realiza un exhaustivo estudio de la representación social de la vaca en cuanto a objeto no sintiente en el país, y explica cómo a partir de un proceso

histórico, económico, político y social la carne vacuna se transforma en plato nacional en la primera mitad del siglo XIX, momento en el cual la carne en general y el asado en particular comienzan a ostentar un prestigio y una mitología propios. La res en la historia de la alimentación nacional se erige como parte fundamental del menú tradicional y se vuelve un plato tótem, categoría propuesta por Contreras Hernández y Arnáiz, para quienes a este tipo de comida se le atribuye “un valor simbólico muy peculiar que hace de ellos una clave de la identidad cultural, unos indicadores de la especificidad y de la diferencia” a la vez que “se convierten en parte del patrimonio de pertenencia y sirven después para la rememoración emotiva e identitaria por parte de la generación siguiente” (p. 16). Su valor no solo es alimenticio si no que forma parte del entramado cultural que configura la identidad argentina. De esta forma, la vaca se transforma en sinécdoque de la carne, que es erigida como un elemento importante de la identidad argentina. Su carácter no es puramente alimenticio: se extiende simbólicamente para ser parte fundamental del sentido de pertenencia nacional.

Como tal, la carne configura un motivo estético clave en la literatura nacional, como puede observarse en *El Matadero* (1871) de Esteban Echevarría y en *La Refalosa* (1839) de Hilario Ascasubi, dos obras emblemáticas del canon literario argentino. En ambas el enemigo, el unitario, deviene en un animal no humano, específicamente en vaca, y, por lo tanto, plausibles de ser torturados, asesinados, trozados, desangrados. En *El Matadero* la carne funciona de manera activa incluso en las dimensiones espacio-temporales. En cuanto al primero, el telón del fondo del matadero, que da nombre al cuento, crea un microcosmos en el que la violencia está permitida y avalada. Por ejemplo, el niño que muere decapitado durante el episodio del toro, y que a nadie le importa. La dimensión temporal también está dada por la carne, ya que se trata de la época de cuaresma, durante la cual está prohibido comer carne, lo que genera hambre, malestar y desesperación en la población al punto de que Rosas decreta que se lleve ganado a los corrales para el consumo de todos. Esta combinación de espacio-tiempo articulada por la carne crea un microcosmos regido por reglas internas y que se apoyan en una base de violencia y voracidad. Así, el unitario que aparece es interpretado según esas normas, por lo que no se trata de una persona si no de un cuerpo cárnico, una res más plausible entonces de ser torturado.

En *Le viste la cara a Dios* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara se encuentra el personaje de Beya, quien sufrirá la misma suerte que el unitario de *El Matadero*, excepto en su final. La carne podría pensarse como un eje de Beya a partir del cual

se configuran diferentes sentidos y diálogos con la tradición. Para este trabajo se proponen dos líneas de sentido: la primera con el canon nacional argentino, la segunda con los cuentos de hadas.

En la primera línea de sentido, entonces, es posible pensar que la *nouvelle* engarza en la serie cárnica nacional recién mencionada, incluso con referencias explícitas:

Amatambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca (p. 6).

Aparece aquí la mención a Matasiete, uno de los pocos personajes de *El Matadero* que tiene nombre, y también el matambre, que es el precio que obtiene por lograr cazar al toro. Asimismo, el resbalar de la sangre es una referencia a *La Refalosa*, el poema de Ascasubi en el que se cuenta la tortura infligida por la Mazorca (también mencionada en el fragmento de la *nouvelle*) que consistía en realizar un tajo de la garganta a una persona con una soga al cuello para que se resbalase con su propia sangre en el piso y se asfixiara.

De esta forma, Beya, nombre que el personaje recibe en el puticlub de Lanús donde es obligada a prostituirse, comparte el destino del unitario de Echeverría y de Ascasubi: ha dejado de ser una persona para devenir en un objeto cárnico. Esto quiere decir que no es un objeto cualquiera, sino que está definido por su carne, ya ni siquiera por su cuerpo. Porque Beya es menos aún que un cuerpo, es pura materia, puro elemento primario sin forma. En un texto relativamente breve, no es casual que la mayoría de los pasajes acerca del personaje versen sobre la carne y su universo léxico: “ellos te pueden pasar a degüello como a un chancho y filetearte después como si fueras jamón” (Cabezón Cámara, 2013, p. 11); “hasta dejarte hecha sólo carne calentita y plañidera” (p. 14). Beya se vuelve un banquete antropofágico para los dueños del Puticlub y para los clientes que la devoran una y otra vez de manera sistemática:

No hay cuerpo que pueda con la tortura constante: querés el milagro, la transubstanciación ahora, para que coman y beban de tu cuerpo como te comen y beben, pero si hay que ser banquete, que tu cuerpo sea una hostia, una muñeca, una estampa, cualquier cosa menos vos, porque estas hienas carroñeras con sus garras y colmillos te lastran en fiesta eterna dejándote casi cadáver (p. 7).

Sin embargo, la *nouvelle* tensiona la serie cárnica nacional al agregar el elemento de la leche, como sinónimo vulgar del semen, en constante articulación con la carne: “los litros de leche que tragás cada jornada” (p. 18). Si la carne como signo comprende la violencia, la combinación de carne y leche añade la dimensión del género al revelar la violencia machista-patriarcal que oprime a Beya. Ya no se trataría de motivos políticos o éticos si no que es el patriarcado y la diferencia sexo-genérica la que transmuta a un sujeto en un animal no humano en primer lugar y en carne-leche, alimento-mercancía en segundo lugar.

Beya en tanto carne que es devorada -una y otra vez- remite a la noción de caníbal, tan importante para la identidad latinoamericana. Carlos Jaurégui (2005) estudia esta figura y su devenir en el entramado simbólico y cultural en la identidad latinoamericana, no en la práctica de comer carne humana si no en sus dimensiones simbólicas, sus reconfiguraciones y tensiones. Propone que el canibalismo funciona como un mito del colonialismo pero también de las disciplinas que producen el saber sobre la Otridad (2005). El caníbal se come a aquellos que son Otros al tiempo que las sociedades ‘civilizadas’ esclavizan, explotan o les hacen la guerra a aquellos fuera de los linderos del yo. El verbo dominar ha tomado el lugar de matar, y explotar el de comer. Aunque algunas de estas cuestiones se retomarán al final, es posible ya vislumbrar la relación colonialismo-canibalismo en términos de machismo-canibalismo, teniendo en mente el consumo antropofágico de Otro que lo es por ser mujer, como es el caso de Beya-banquete.

En una segunda línea de sentido, Beya remite al cuento de hadas conocido como *La bella durmiente*. La primera versión del cuento en letra escrita se llama *Sol, Luna y Talía* y su autor es Giambattista Basile, publicada en 1634. La historia difiere en varios puntos de las versiones de Charles Perrault y los Hermanos Grimm, pero aquí solo se analizarán aquellos que son productivos para el análisis. En *Sol, Luna y Talía*, la princesa (Talía) queda dormida por el pinchazo de una astilla que queda clavada en su dedo. El rey que la encuentra la viola, aún dormida, y la deja embarazada. Talía pare dos bebés, aún dormida, y solo se despierta cuando uno de ellos quiere tomar el pecho y en el movimiento hace saltar la astilla, rompiendo así la maldición.

El componente de la violación está, entonces, presente desde siempre en esta historia, y por ello aparece también en la versión de Gabriela Cabezón Cámara, de forma sistemática al tratarse de un puticlub. Podría pensarse que, a diferencia de su contraparte Talía, Beya no queda embarazada producto de las vejaciones. Sin

embargo, Beya sí concibe “un hijo” simbólico, fruto del odio hacia aquellos que la secuestraron: “Lo que podés es cuidar a tu odio como si fuera un bebé recién nacido o un jardín muy florecido en el medio del desierto” (Cabezón Cámara, 2013);

Mejor cultivás el odio cual orquídea delicada, le das la teta al bebé que inventaste a latigazos y que tiene ojos amarillos como las infecciones que sufrís en medio cuerpo y que lleva en las mejillas esas llagas purulentas que te parten de dolor cada vez que trabajás, y trabajás demasiado (p. 13).

El bebé que Beya gesta con su dolor y su sufrimiento es, junto a otras cuestiones, lo que le permitirá sobrevivir su tortura y despertar para liberarse, tal como a Talía sus hijos le quitan la astilla que la mantiene dormida.

El diálogo con personajes emblemáticos de la literatura universal, como los cuentos de hadas, constituye también una parte importante de la obra *Episodios de Cacería* (2015) de Jimena Néspolo. En este caso no se trata del canon nacional ni de los cuentos de hadas si no de la mitología griega, ya que aparece, con diferentes capas de sentido, la figura de Artemisa, la diosa de la cacería, renombrada Diana en la romana. Artemisa es el nombre de la protagonista de la historia. A su vez, la novela narra su descubrimiento y participación en una organización llamada La logia de las Dianas. La figura de la diosa también funciona como una suerte de líder mitológica, protagonista de Las Divinas Escrituras, manifiesto que deben aprender y seguir las Hermanas de la Logia. La divinidad de Diana está dada por su carácter fuerte, feminista, guerrero y activamente resistente al androcentrismo.

La protagonista, Artemisa, encarna más explícitamente la figura de la diosa tanto por su nombre como por otras dos características. La primera es que el arma que decide utilizar es el arco y flecha, al igual que Diana. Aparece allí la idea de “cacería” que anticipaba el título de la novela. Pero ya no se cazan animales: se cazan hombres. Los hombres cazados son aquellos que son proxenetas o cómplices en el Estado. Las niñas secuestradas para trata con fines de explotación sexual son definidas como “carne argentina”: “modo de reclutar o secuestrar a las pibas que ofrecían en sus portales de venta como fresca carne argentina” (Néspolo, 2015, p. 35). Pero la cacería de la Logia invierte los significados de presa-cazador: “Donde yo no estaba era en la presa, que antes, siglos atrás era el animal a matar” (p. 40);

Es preciso estudiar Las Divinas Escrituras, quemarse las pestañas en la lectura y la oración para comprobar cómo pervive, se repliega y se transforma a lo largo del

tiempo humano el mito de la Cazadora, en el gineceo primordial, el origen del mundo. Es la certeza de que algo en el mundo anda mal, y que ha empezado a fallar desde que todos los masculinos han mancillado a la mujer, condenándola a un papel secundario en las fojas de la Historia (p. 41).

Por ello la cacería de la Logia ocurre desde los márgenes de la legalidad, teniendo que mantenerse en la sombra.

La otra característica que Artemisa encarna de Diana es la castidad, signo identitario de la diosa. “Las Divinas Escrituras le dan páginas y páginas de máquina al tema de la castidad de Diana, la cazadora” (2015, p. 23). En una sociedad hipersexual como lo es el régimen pornocapitalista, la castidad aparece como un signo vital de resistencia y de fuga de las líneas del poder.

De esta forma, Artemisa se constituye como la figura de la Virgen, de larga data en la literatura y el arte. Teresa Gómez Trueba (2002) da cuenta de la multiplicidad de imágenes femeninas que desplegó la cultura finisecular hacia finales del siglo XIX en Europa en diversos discursos. La autora destaca “dos arquetipos femeninos bien definidos en la iconografía finisecular que vienen a reflejar la concepción maniquea e irreconciliable que el fin de siglo tiene de la mujer”: la mujer-serpiente, *femme fatale*, y la mujer-virgen, pura, casta (Gómez Trueba, 2002, p. 15). La primera comparte abundantes rasgos con la prostituta, la mujer caída, el símbolo del mal, la perdición y la muerte. Ambas conllevan la simbolización de una morbosa seducción por el sexo, al tiempo que un obsesivo temor por sus atractivos, y el nacimiento de estas imágenes se corresponden además con los años sesenta del siglo XIX durante los cuales se produjo una gran expansión de la prostitución en los centros urbanos de Europa. Se trata de un ser casi híbrido entre lo humano y lo animal, “símbolo del deseo, la carne, el mundo inferior de los sentidos, la sensualidad, el placer, la caída, pero también del triunfo de la vida y el amor físico” (p. 15). Su contrapartida es la virgen, con quien establecerá un contrapunto: la “pura, casta, santa, desmaterializada, símbolo del mundo superior del espíritu, casi desprovista de realidad, de aspecto enfermizo y débil, inocente, sumida en una profunda y misteriosa tristeza” (p. 16).

*Episodios de Cacería y Le viste la cara a Dios* presentan ambos arquetipos: mientras que Artemisa encarna a la Virgen, Beya es una prostituta, la mujer caída. Sin embargo, en ambos casos los arquetipos no responden completamente a sus características sino que están reconfigurados. Beya no se corresponde con la sensualidad lujuriosa y malvada de la prostituta. Sin embargo, sí presenta esa naturaleza híbrida, e incluso

es más imperante su lado animal que su lado humano, como analizaba recién con su semejanza con las vacas. La preponderancia de lo animal, así como su ser pura carne no son signos eróticos o sensuales si no que conllevan la carga de la denuncia de la *nouvelle*. Hay que recordar que Beya es una víctima de trata de personas con fines de explotación sexual (no una trabajadora sexual por voluntad propia), sin embargo eso no quita potencia a la resignificación de la figura de la prostituta tantas veces romantizada por la mirada androcéntrica. Incluso complejiza la relación de esta figura con la religión, ya que Beya halla consuelo en sus encuentros con Dios que la incitan a intentar huir a costa de matar.

En el caso de *Episodios de Cacería*, la castidad de Artemisa no es un signo de pasividad si no, por el contrario, de resistencia. Tanto ella como las Hermanas de la Logia, basadas en el mito de Diana, encuentran en su virginidad una potencia revolucionaria al contravenir el dispositivo de la sexualidad que rige en la sociedad pornocapitalista de la novela. Su virginidad no está dada por la espera del hombre correcto sino justamente por su rechazo a cualquier tipo de unión con un hombre, lo cual resquebraja el pacto heterosexual que rige en las sociedades.

Pero así como Artemisa es carne que no ha sido tocada, lo que sí es devorado es su palabra. La novela es el testimonio de Artemisa frente a una Excelentísima Comisión, y solo al final de la historia entenderemos porqué está allí. Pero el testimonio ha sido claramente intervenido: hay muchos fragmentos que están tachados. Esta posterior intervención, presumiblemente realizada de forma estatal, transforma la escritura en carne fagocitada. Como en Kafka, la letra se hace carne y cuerpo, aunque aquí el movimiento es inverso: la carne se hace escritura, y el Estado se alimenta de ambos. La escritura, el discurso, son fagocitados.

En este punto es interesante regresar al signo palimpséstico del caníbal a partir de los estudios de Carlos Jáuregui. El autor explica que el surgimiento del caníbal vinculado a América por los conquistadores europeos se engarza en creencias e imaginarios clásicos y medievales. Fueron las figuras femeninas las que más representaron al caníbal, como las Amazonas. Así, “la alteridad se muestra como un cuerpo que se ofrece o puede ser tomado a voluntad y paralelamente también como una fuente de pérdidas, maleficios y amenazas para la identidad” (Jáuregui, 2005, p. 78). Sin embargo, en estas obras las mujeres ya no son las caníbales si no los banquetes, la carne alimento/mercancía. El signo del caníbal es claramente (porque no quiere decir que antes no) atravesado por el género. Es la diferencia sexo-genérica la que



determina quién come, quién es comida. Caníbal es quien tiene poder, es el caníbal quien domina, no el dominado. Y aquellas que fagocita son las Otras, plausibles de ser comidas. Lo geográfico deja paso a lo sexual, a la marca de sexo / género.

De esta forma, ambas novelas regresan a figuras míticas nacionales e internacionales para establecer un diálogo que las reconfiguran. La puta y la virgen, esas dos caras de la misma moneda que durante siglos han representado a las mujeres, son quebradas en estas novelas. La puta ya no corresponde a una *femme fatal*, la virginidad ya no aparece como un valor de pureza si no de rebeldía: ambas se despasivizan en métodos de resistencia contra el heterocispatriarcado violento y caníbal que intenta, una y otra vez, devorarlas. Al regresar al motivo de la carne desestabilizan los significados asociados a una identidad nacional androcéntrica y violenta que subsume a las mujeres a reses. La importancia de estas nuevas representaciones es que, como explica Lucía Guerra (1994), el acto de representar es “un proceso de modulación que simultáneamente reitera y modifica a través de la distorsión de uno o varios elementos y es un modo de adscribir a una identidad” (1994, p. 188). Si pensamos como Raymond Williams (1998) que la tradición es “el medio de incorporación práctico más poderoso” y “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo de un presente preconfigurado” (p. 137), el regreso a tradiciones como la mitología griega, los cuentos de hadas e incluso la tradición canónica nacional por parte de las autoras podría leerse como un gesto que busca otras formas de identidad a la vez que denuncian la violencia heterocispatriarcal que consume y explota a las mujeres, entre otras identidades. Así, ambos libros interpelan la autoridad de las tradiciones al producir una feminización de la escritura en términos de Nelly Richard (2008), ya que “rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, lívido, goce, heterogeneidad, multiplicidad) para desregular así la tesis normativa y representativa de lo dominante cultural” (p. 18). En conclusión, estas nuevas escrituras feminizadas ponen en tensión los marcos de inteligibilidad androcéntricos para pensar, quizás, otras tradiciones, otras figuras, otros caníbales-cazadores que permitan construir un mundo más justo en donde nadie tenga que ser devorado.

### **Bibliografía**

Ascasubi, H. (2010). La Refalosa. En *Biblioteca virtual universal*. Recuperado de [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1952477/mod\\_resource/content/1/La%20refalosa.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1952477/mod_resource/content/1/La%20refalosa.pdf)

- Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios*. Eterna Cadencia.
- Echeverría, E. (2011). *El Matadero*. Salim Ediciones.
- Guerra, L. (1994). La problemática de la representación en la escritura de la mujer. *Debate feminista*, 9(5), 183-192. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/42624221>.
- Jáuregui, C. (2005). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana.
- Navarro, A. (2016). *Representaciones e identidades del discurso especista: el caso de la carne vacuna y sus derivados en la Argentina (2000-2012)*. [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52068>
- Néspolo, J. (2015). *Episodios de Cacería*. Santiago Arco Ediciones.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Williams, R. (1998). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

# La antropofagia neobarroca: práctica estético-política escritural y método lector

María José Rossi

UBA – IEALC

[majorossi75@gmail.com](mailto:majorossi75@gmail.com)

Palabras clave: neobarroco, antropofagia, dispositivo lector, transculturación

Key words: neobaroque, anthropophagy, reading device, transculturation

## Resumen

Dispositivo poiético-lector y artefacto estético-político, el neobarroco latinoamericano comprende, entre otras, una operación ubicada en el linde de la antropología y la literatura: la “antropofagia” (Oswald de Andrade, Haroldo de Campos). Dicha operación se vincula con un concepto dotado de fuerza performática: la “transculturación” (Fernando Ortiz). La máquina poiética y lectora asume de este modo la actividad antropofágica junto a las categorías de “fiesta”, “carnaval” y “erotismo” como parte de un proceso de transculturación no mimético. Poniendo el foco en cuerpos de diversa índole (travestidos, dañados, fuera de norma), la máquina incorpora afectos, pulsiones, fantasía y placeres (Néstor Perlongher). Cercano a la revuelta y a la operación de desprendimiento decolonial, es al devoramiento estético-político, selectivo y tajante, al que habremos de abocarnos a partir de algunos ejemplos literarios locales y regionales, como *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica y *Batido de troló* de Naty Menstrual.

## Abstract

Poetic-reader device and aesthetic-political artifact, Latin American neo-baroque comprises, among others, an operation located on the edge of anthropology and literature: "anthropophagy" (Oswald de Andrade, Haroldo de Campos). This operation is related to a concept endowed with performative force: "transculturation" (Fernando Ortiz). The poietic and reading machine thus assumes anthropophagic activity together with the categories of "party", "carnival" and "eroticism" as part of a process of non-mimetic transculturation. Focusing on bodies of various kinds (transvestite, damaged, out of the norm), the machine incorporates affections, drives, fantasy and pleasures (Nestor Perlongher). Close to the revolt and the operation of decolonial detachment, it is to the aesthetic-political, selective and categorical devouring, to which we will have to focus from some local and regional literary examples, such as *Cadáver exquisito* by Agustina Bazterrica and *Batido de troló* by Naty Menstrual.

El tema de la antropofagia y el canibalismo ha sido profusamente abordado. Como se señala en el *Glosario de términos neobarrocos* (2022), la palabra “caníbal” se remonta al diario de Cristóbal Colón. Allí se describe a los comedores de carne humana como hombres con hocico de perro (“canes”, de ahí “caníbales”) rebeldes a la conquista: los tupinambá.

La figura del canibalismo es retomada luego por Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* de 1928 en el contexto del modernismo paulista. Se convierte así en

marca de origen de la relación de los bárbaros con la cultura imperial, y en clave identitaria de los que se sublevan y desobedecen.

Además de Andrade, otras figuras se destacan en la vanguardia paulista, como Oswaldo Costa con su “A “descida” Antropofaga”, publicada en la *Revista de Antropofagia* junto con el *Manifiesto*. El “descenso” es el de los caníbales sobre la civilización, pero no para ser sometidos por ella sino para devorarla. De este modo, una práctica cultural es convertida en práctica literaria que emula el gesto rebelde del tupí. Costa propone la cita pérfida, la superioridad de la copia sobre el original y la violencia “no sustractiva sino antropofágica que desautoriza los discursos occidentalistas, el progreso moderno, y revaloriza la barbarie indígena que nunca se entrega por completo” (González, 2022, p. 50).

La cita pérfida simula remitir a un texto autorizado. O bien es copia, letra por letra, de un fragmento tomado de otra fuente para que sea parte de la trama “original”, bocado apetecible que ha sido seleccionado para que se ha incorpore al cuerpo textual y lo alimente. Un ejemplo al que me gusta apelar es la inserción de un fragmento completo de la novela *Storia de Vous* de Giancarlo Marmorì (1965) a *Cobra* (1972), de Severo Sarduy, sin que haya marcas visibles que permitan identificar, con excepción de la cursiva, que se trata de un texto canibalizado, apropiado, digerido sin reparos ni recaudos éticos. Lo cual lleva, en el marco de una hermenéutica neobarroca, a la reflexión acerca de lo que implica la propiedad intelectual de un texto, las fronteras entre original y copia, el palimpsesto como procedimiento, etc.

En el ensayo *De la razón antropofágica diálogo y diferencia en la cultura brasileña*, de 1980, Haroldo de Campos retoma la cuestión. La antropofagia oswaldiana, nos dice, es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado, no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del *buen salvaje*, sino según el punto de vista insolente del *mal salvaje*, devorador de hombres blancos, antropófago (2000, p. 4).

¿Cuáles son los modos en que se expresa esta insolencia, en qué medida pueden ser considerados parte del dispositivo poiético-lector que llamamos “neobarroco” - cuestión sobre la que nos hemos extendido, entre otros, en *El tajo y la ingesta del sentido* (Rossi, Iruela, 2022)? Enumeremos algunos:

- a) Registro satírico y crítico de las costumbres nacionales, en oposición al registro de lo pintoresco o exótico.

- b) Rechazo de un nacionalismo ontológico basado en el modelo organicista biológico de la evolución en favor de un nacionalismo modal y diferencial, disruptivo, que acentúa las infracciones, los márgenes y lo monstruoso, opuesto al canon “prestigioso y glorioso”.
- c) Policulturalismo combinatorio y lúdico sin respeto de las jerarquías: todo puede coexistir con todo.
- d) Exaltación de la figura del *malandra*, semejante a la del pícaro, fermento vivo de realismo popular y raíces carnavalescas.
- e) Subversión de los géneros tradicionales, modelos o paradigmas.

En íntima conexión con estos puntos (aunque no necesariamente suscriban todos), las literaturas que practican la antropofagia, es decir, aquellas que ponen el foco en la degustación, el devoramiento y el ir de cuerpo (defecar, vomitar, expeler) -ya sea como materia de la trama o como procedimiento- eluden las buenas maneras. Esas literaturas se sirven de un inventario sin tapujos, practican una escritura sin tabúes ni filtros desde *Gargantúa y Pantagruel* (François Rabelais, 1534) pasando por *Gracias y desgracias del ojo del culo de Quevedo* (1628) hasta *La guaracha del Macho Camacho* (Luis Rafael Sánchez, 1976) o *Batido de troló* (Naty Menstrual, 2019).

El “corazón” es, en todos los casos, el cuerpo: la antropofagia es producción y reproducción del cuerpo propio por vía de la absorción de otros cuerpos. Cuerpos que comen cuerpos, con lo que aseguran -tal como sostiene Emanuele Coccia (2020)- el devenir de las especies: “Ninguna especie puede limitarse a habitar su propio cuerpo”. Eso significa que toda especie está obligada a “entrar en la casa carnal del otro, a ocuparla, a integrarse a ella, devenir el cuerpo del otro, la carne de otras especies” (p. 100).

Por lo general, el canibalismo suele estar acompañado de una liturgia prolongada que, como en la novela de Saer, *El entenado*, se caracteriza por el disfrute y la morosidad, por el cuidado que rodea la cocción y la ingesta. Pues la actividad no es meramente asimiladora, ni indiscriminada la consumición. Por el contrario, una culinaria exquisita atenta a la calidad de los alimentos y a la combinación de sabores prescribe una selección esmerada, una elaboración cuidadosa, “con lo que consigue de nuevo picar el paladar, dando al manjar un nuevo sabor con las especies”, según señala Alfonso Reyes (2005) en “Sabor de Góngora”. En el paladar de la lengua se saborean confituras verbales.

Merced a su significación política y literaria, la antropofagia se convierte en América en operación hermenéutica intercultural. Capacidad de mezcla, combinación de sabores propios de un ritualismo atento a los usos de los utensilios no menos que a los tiempos de cocción, el dispositivo redundante en el pasaje de lo crudo a lo cocido bien sazonado, se declina en el tránsito del habla universal al habla plebeya. Integración devoradora, utiliza los condimentos que convienen al propio paladar, expulsa y desecha lo que inhibe la posibilidad de disfrutar la buena mesa según el buen gusto de cada cual. Pero también está lo que se resiste a ser integrado. O lo que decididamente se excluye o se desecha, aquello que todo acto de comer deja de lado. La cuestión del cuerpo y de la comensalidad, me lleva a la materia sobre la que quisiera detenerme: Agustina Bazterrica y su novela *Cadáver exquisito*. Y a esa clase de “lujuria esperpéntica” (como la ha definido María Moreno) que es la escritura de Naty Menstrual.

### **Cadáver exquisito**

Partamos entonces de *Cadáver exquisito* (2017), novela de la escritora argentina Agustina Bazterrica que, desde la obtención del premio Clarín, forma parte del programa Mapa de las Lenguas de Penguin Random House. Sin embargo, no es a este dato completamente extrínseco a nuestro propósito al que habremos de prestar atención desde nuestra hermenéutica neobarroca latinoamericana, sino a lo que se plantea desde el título del libro: el doble juego entre una práctica poética que quiere ser auténtica creación y el acto de comer cadáveres humanos. O sea, canibalismo.

Veamos rápidamente el argumento. Un virus letal que ataca a los animales fuerza a su sacrificio porque su carne ya no puede ser ingerida. Por tanto, los gobiernos legalizan la cría, reproducción, matanza, refrigeración, procesamiento y distribución de carne humana. El canibalismo es ley y la sociedad ha quedado dividida entre los que comen y los que son comidos, entre presas y predadores. El protagonista, Marcos Tejo, encargado del Frigorífico Krieg, se comporta como un personaje diferente de todos los demás, que a la larga han naturalizado la práctica: “Transición. Una palabra que resume y cataloga un hecho inconmensurable. Una palabra vacía. (...) Todos naturalizaron el canibalismo, piensa” (Bazterrica, 2017, p. 9).

Tejo es conciencia crítica de lo que ocurre ante sus ojos, por eso se rehúsa a formar parte de los convencionalismos oficiales: “Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento. Menos él, que quisiera

no tener que llamarlos por ningún nombre” (p. 11). En este aspecto, la novela obedece a las reglas que prescribe el juego de la distopía, que marca que, en un mundo marcado por la descomposición, hay alguien que se distingue, que se pone a distancia de las prácticas que se naturalizan sin pudor a los ojos de todos. Como en *1984* de Orwell y su personaje Winston Smith, crítico del nuevo colectivismo burocrático. O como Bernard Marx en *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, en que triunfan los dioses del confort y el consumo. O como en *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, de Philippe Dick con la voz crítica de Rick Deckart, o la de Defred en *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood.

Tejo aparece, desde el principio, como voz que dice para sí (difícilmente se atreva a desafiar abiertamente el nuevo estado de cosas) en qué reside el malestar que lo lleva a desdeñar los platos apetitosos que se le ofrecen y que todos consumen como si nada: manos, partes inferiores (los pies), orejas, narices. Bocados debidamente adherados que se sirven en bandeja. Sin embargo, sobre el final, Tejo no sólo se muestra aún más canalla que el resto (aprovecha la “res humana” que le regalan para tener un hijo de ella y luego la mata), sino que nos deja a nosotros el malestar de su decisión final, marcada por la contradicción entre los hechos y palabras, entre acción y pensamiento. Eso marca la subversión de las reglas del género y su ingreso a la “insolencia” antropofágica.

La novela se centra en una práctica que ya no se persigue con fines sagrados sino como recurso al servicio del capital. Se trata de un canibalismo mercantil que reemplaza animales por humanos. Los más críticos señalan que es un artificio de los gobiernos para disminuir la sobrepoblación, con lo que se instala una suerte de conspirativismo que practica la sospecha, pero que no obstante se aviene a la nueva disposición gubernamental. En el mejor de los casos, los más reacios se abstienen de comer, pero todos trabajan para el mercado de carne humana de una u otra manera. Pero el título señala que no solo se trata de comer a otros seres humanos. La novela se centra en la palabra: ella también puede ser cadáver exquisito. Servida en bandeja, la palabra es práctica cruel.

Vale la pena recordarlo: cadáver exquisito es una técnica creada por los surrealistas, una escritura colectiva y, si se quiere, anónima; composición en secuencia a partir de frases que ruedan sin plan previo. Circulación lúdica de palabras, nadie es propietario o autor del producto final. Quien tiene la última palabra, tiene el inicio de una parte del

poema. Cada cual compone un todo a partir de la parte, proporciona el trozo necesario para que el cuerpo del poema surja de manera espontánea, colectiva. Es, si se quiere, lo inverso del canibalismo, donde el cuerpo entero se troza y distribuye para consumo del individuo.

La novela de Bazterrica no trata pues, meramente, del consumo de carne humana. No pretende tampoco, a mi entender, que como lectores descifremos un subtexto que diría que la ingesta de carne animal no es sino una práctica criminal que nos asimila a los salvajes (nos comemos el alma del cerdo o de la gallina, nuestros hermanos, cada vez que convertimos en menú su materia corporal). Y que llevará, a la larga, a que nos comamos entre todos. La novela de Bazterrica trata (de ahí el título) acerca de cómo las palabras, cuando se pudren, engendran humanos que dictaminan que es legal comer a otros humanos a los que se degrada convenientemente en vistas a tal fin. O a la inversa, porque los humanos se han disecado, sólo vomitan palabras raquíticas. El dato, pues, la explicación, de que un virus ha forzado a la humanidad a manducarse entre sí, sólo es apenas el epifenómeno, el dato causal y extrínseco (la "excusa") que necesita la especie para explicarse lo doloroso o lo irreversible. Así lo vive el personaje principal de la novela. La palabra, en este mundo, es mecánica y vacía. Sin embargo, está absolutamente controlada porque ella hace al mundo, y una pequeña palabra de más, una palabra inadecuada, puede resquebrajarlo. A nuestro personaje las palabras le golpean el cerebro. Ellas se acumulan, lo vulneran, lo van minando por dentro. Es el vaciamiento de la palabra la que lleva a su ruina.

Así pues, en concomitancia con palabras que se atascan como si estuvieran dentro de bolsas de plástico comprimidas, se legaliza una práctica que en adelante sortea todo obstáculo moral: se establecen líneas de sacrificio, baños de aspersion, se crean frigoríficos y establecimientos donde se fracciona los cuerpos quirúrgicamente. Los humanos comen reses. Esas reses a las que se cría, se mata, se faena, se troza, se congela y se divide según la calidad, son otros humanos, mientras que a los carroñeros se destinan las sobras (cuerpos enfermos o viejos).

La materialidad del lenguaje en la novela, la fuerte conexión que él establece con las imágenes, e incluso con los sabores, convive con un metalenguaje que, a lo largo de la trama, reflexiona acerca de los recursos lingüísticos que permiten naturalizar el canibalismo, aunque la palabra, en sí, esté prohibida. Después de todo, dice uno de los personajes más siniestros y cínicos de la novela, Urlet, desde que el mundo es



mundo nos comemos los unos a los otros. Si no es de manera simbólica, nos fagocitamos literalmente. La transición -nos dice- nos concedió la posibilidad de ser menos hipócritas.

La novela trata, pues, acerca del adelgazamiento de la lengua cuando se pierde su carne, su sustancia, cuando la palabra deviene mecánica, cuando se transforma en archivo que cabe en una cajonera, cuando se vacía de sentido: “Su cerebro le advierte que hay palabras que encubren el mundo, Hay palabras que son convenientes, higiénicas. Legales” (2017, p. 9).

Es también una reflexión sobre el cinismo, que elimina la contradicción entre pulsión y palabra. El hipócrita mantiene al menos la doble moral, por un lado, sus acciones son transgresivas, por el otro, sus palabras se mantienen en el plano de la moralidad. El cínico, en cambio, es un ser extremadamente coherente cuyas palabras, como señala el protagonista, generan hechizo y repulsión. Pero es precisamente la eliminación de la dimensión contradictoria de lo humano lo que repele: “Las palabras del señor Urami son medidas, armoniosas. Construyen un mundo pequeño, controlado, lleno de fisuras. Un mundo que puede fracturarse con una palabra inadecuada” (p. 13).

Pero además de la calidad de las palabras, están los modos de circulación, los que construyen lazo aun cuando la comunidad parezca fracturada: el chisme, la infidencia, el secreto: “Siempre se le acerca un empleado y le cuenta cosas atroces del señor Urami”. Transformadas las personas en mercancías, las palabras también lo son. Y entonces cuenta su producción, su estandarización, su reserva, la censura, el stock, lo permitido y lo prohibido, lo que se dice soto voce, el intercambio clandestino. El silencio como último recurso.

El ve cómo el lugar se llena de las palabras dichas por el gringo. Son palabras livianas, sin peso. Son palabras que se mezclan con las otras, las incomprensibles, con las mecánicas, dichas por una voz artificial, una voz que no sabe que todas esas palabras pueden cubrirlo, hasta sofocarlo (p. 17).

Las palabras sin peso son más letales que las otras. Ellas pueden sofocar, pueden matar:

Las palabras de la hermana tienen olor a humedad detenida, a encierro, a frío compacto. ... Las palabras de su sobrina son como vidrios que se derriten por un calor muy intenso, como cuervos que se sacan los ojos en cámara lenta. Las

palabras de la hermana son como hojas secas apiladas en un rincón, pudriéndose.  
(p. 62).

Si la sociedad se ha vuelto homogénea, si ha podido automatizarse, eso se debe menos a la práctica caníbal que al vaciamiento de ese bien que nos distingue del animal. Ese bien no es el lenguaje, porque algunas especies de animales también lo tienen, sino la palabra poética. La que rehúsa la estandarización. La que nos salva de la caída en el infierno de la sociedad sin poesía ni deseo.

### **Me lo como todo**

En nada se asemejan los personajes ascéticos que pueblan *Cadáver exquisito*, atrincherados tras sus paraguas protectores, a los personajes de *Batido de troló*, de la autora, poeta, performer y artista plástica travesti argentina Naty Menstrual, respecto de quien Rodolfo Palacio, en la introducción a su libro (editado originalmente por Milena Caserola en 2005, reeditada luego por Red editorial en 2019 para la colección Editores Ignorantes dirigida por Ariel Pennisi y Bruno Napoli), traza esta semblanza (de la que puedo dar fe porque somos vecinas en el barrio de San Telmo):

A Naty no la marean las tibias luces de las editoriales más grandes ni las ferias del libro donde se mide quién la tiene más larga o las reuniones en que cuatro o cinco poetas o escritores se miran a las caras en una librería de Palermo Soho.

Naty no es de esas.

Es auténtica. (2019, p. 4)

Y es extraño el remate, si atendemos a esa combinación, a ese oxímoron, de artificio y “autenticidad” que habita en ella. Así es: saquito rosado al tono, medias de red, postizo color manteca, labios rojos, botas rosas de charol hasta la rodilla, tacón aguja altísimo. O remera ajustada de encaje, pollera corta de voladitos negra, micro tanga roja clavada hasta la médula, que es como viste la protagonista en el cuento “Carter era Carter”. Ya sea que vayan al bodegón, a la feria o al taller, ellas se producen. Para cazar sus presas, ellos se visten, se travisten, se maquillan. La regla es estar esplendorosa, comestible. Si los personajes de *Cadáver* resultan descoloridos, estos en contraste son barrocos, sobrecargados, puro espectáculo. Y es que para conquistar, los culos caníbales se engalanan. Se metamorfosean. Como en el cuento “Canasta familiar”:

Nos cubríamos los cuerpos con trapitos ínfimos, dejando ver las tangas cometrapo clavadas en nuestros culos caníbales desesperados por carne y vena latiendo calientes. ... No sólo éramos bien putas, éramos como águilas maquilladas hasta el hartazgo, con los ojos redondos y abiertos como platos sin pestañear observando la presa, detectando los pichones hambrientos de carne de chanco. Éramos buitres, y la supervivencia mandaba (...). (2019, p. 23).

Otra escena, otra historia. Lucha darwiniana por la supervivencia cuyo escenario es la calle, o el “taxi-cantina bodegón lúgubre”. Las que luchan son las putas, las travestis, las que desesperan por carne que no es de frigorífico pues lo que ellas buscan son “vergas calientes”. En tal sentido, la literatura de Menstrual encuentra puntos de contacto con la literatura etnográfica de Néstor Perlongher, como en el “El palacio del cine”, último poema de *Alambres* (1988), en que el escenario son los baños de los cines, refugio clandestino para el intercambio homosexual de los cuerpos, el olor pringoso, la marihuana y las “bolas calcinadas”.

Pero no es exclusiva de la literatura contemporánea la falta de tabúes, o el modo realista de describir experiencias que aluden por lo general a la sexualidad apelando a un lenguaje “vulgar”, suburbano u obsceno (*trash*).

María Moreno es la primera en advertir que en la escritura iconográfica de Menstrual (que por algo se dedica también a la pintura) sobrevuela el paradigma de lo sólido, lo cerrado, lo potente (sin tapujos: la pija), y líquido fétido y escurridizo (la mierda). Y es ella también la que traza un linaje entre *Gracias y desgracias del ojo del culo* de Quevedo y *Batido de troló*.

Dice Francisco de Quevedo (del que por lo general la crítica destaca el aporte solemne al barroco áureo, decente):

...ha habido muchos filósofos y anacoretas que, para vivir en castidad, se sacaban los ojos de la cara, porque comúnmente ellos y los buenos cristianos los llaman ventanas del alma, por donde ella bebe el veneno de los vicios. Por ellos hay enamorados, incestos, estupro, muertes, adulterios, iras y robos. Pero, ¿cuándo por el pacífico y virtuoso ojo del culo hubo escándalo en el mundo, inquietud ni guerra? (Quevedo, 1901, s/p).

Como dice Quevedo en esta cita de barroco *trash*, el ojo, ventana del alma, es el orificio de entrada, no sólo de los vicios, sino de la muerte. En cambio, el ojo del culo, pacífico y virtuoso, no llama a la guerra, aunque provoque inquietud entre los que mantienen otra de las formas de la coherencia: la del ascetismo moralista, diferente

de la del cínico (Urlet en la novela de Bazterrica) pero semejante a él. Es contra ese ascetismo que los cuentos de Menstrual despliegan todo su realismo “sucio”, que no es el del malandra sino el del travesti. A esa mierda asociada al desperdicio, a la basura -continúa Moreno- Naty Menstrual la convierte en valor estético y político. Es la propia autora la que habla ahora:

Yo hago literatura de género, que tiene que ver con la experiencia travesti *trash*. Que es como remover la mierda que la gente no quiere ver. Hablar del tipo casado que se garcha un puto, hablar del que se viste de mujer en la intimidad, hablar de esas cosas es como hablar de la basura que ponés en la bolsa negra y llevás a la calle para que se la lleve el camión y nadie la vea (Moreno, 2013, s/p).

Sin embargo, el “culo caníbal” no sólo declara sin tapujos sus pulsiones. También desespera. Hay un trasfondo de demanda de ternura, de anhelo por una nueva llamada después de la noche de lujuria. En los cuentos de Menstrual no se trata de saciar el apetito: hay hambre de amor.

\*\*\*

El canibalismo de trinchera de Menstrual -el que se practica en los márgenes, a destajo, en las zonas calientes de los bares de mala muerte-, difiere claramente del distópico, el del universo de Bazterrica. Canibalismos que, a su vez, difieren del canibalismo primitivo.

Pues el canibalismo primitivo, por caso, el de los cahíbes, tiene por base a la comunidad y vuelve a la comunidad (Viveiros de Castro, 2011). La ingesta absorbe el poder del enemigo. Se come un cuerpo para incorporar al otro poderoso, al que se ha vencido. La comunidad se asegura así que ya no será amenaza. Lo ha fundido con sus tripas. Se ha mezclado con sus jugos y, cuando lo expulse, cuando sea desecho, será también parte de ella. En la teofagia cristiana se come el cuerpo de Cristo para absorber el poder del dios y crear comunidad. Se come el cuerpo de otro humano para soldar el lazo entre los distintos. Los aztecas también lo practicaban, como nos lo hace saber Sor Juana Inés, que compara en “El Neptuno” (¡vaya osadía!), canibalismo azteca y teofagia cristiana.

Pero en el canibalismo poshumanista de la novela de Bazterrica, lo que se come es para satisfacer el hambre y, a la vez, detener la sobrepoblación. El otro que se come no es otro con mayúsculas, no es dios, no es un igual, es un otro degradado, reducido a cosa. Una simple bistecca dotada de proteína animal apta para el consumo. Un otro

al que desde el vamos se ha desprovisto de todo poder porque se ha desprovisto de habla. De palabras. A las reses humanas que se comen, seleccionadas y criadas como a chanchos, se les quitan las cuerdas vocales. Ya no sólo no hablan, sino que no gritan. Abren la boca y la boca es una mueca muda y ridícula. Son menos que animales, a los que se les estaban al menos permitido emitir sonidos. A la mueca estéril de las reses humanas corresponde el vaciamiento del sentido. Lo que los humanos intercambian entre sí son restos de palabras, envases vacíos, ecos debilitados, palabras que encubren el mundo, palabras que, como dice la novela, son convenientes, higiénicas, legales. Es el adelgazamiento de su sustancia el que cimienta y promete esa clase de sociedad que hoy llamamos “poshumanista”. Me quedo con el culo caníbal de Menstrual, ése que aún conoce el placer. Pero también la soledad del desamor, la fatiga, la carne cansada.

### **Bibliografía**

- Bazterrica, A. (2022). *Cadáver exquisito*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Campos, H. de, (1981/2000). De la razón antropofágica: diálogo y diferencia de la cultura Brasileña. En *De la razón antropofágica y otros ensayos*. (pp. 1-23). Madrid: Siglo XXI.
- González, A. (2022). Antropofagia. En *Glosario de términos (neo)barrocos, con imágenes de Nuestramérica*. (pp. 49-56). Buenos Aires: Eudeba.
- Menstrual, N. (2005/2019). *Batido de troló*. Buenos Aires: Red editorial.
- Moreno, M. (2013, enero 1). Poética popó. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2798-2013-02-01.html>
- Quevedo, F. de (1628/1901). *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Madrid: El olivo. Recuperado de <https://www.isliada.org/libros/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo/>
- Palacio, R. (2019). Naty para armar (y desarmar). En Naty Menstrual, *Batido de troló*. (pp. 3-11). Buenos Aires: Red editorial.
- Reyes, A. (2015). *Alfonso Reyes, “un hijo menor de la palabra”*. México D.F.: FCE.
- Rossi, M. J. y González, A. (Comps.) (2022). *Glosario de términos (neo)barrocos, con imágenes de Nuestramérica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rossi, M. J. y Iruela, D. (2022). *El tajo y la ingesta del sentido. Incursiones estético-políticas del Neobarroco Nuestroamericano y su deriva neobarrosa rioplatense*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Viveiros de Castro, E. (2011). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.

**Las representaciones del Yo femenino que surgen a partir las fronteras discursivas de la sociedad violenta, patriarcal y caníbal de *Cadáver Exquisito* de Agustina Bazterrica**

Claudia del Valle Zurita

U.N.Ca.

cdzurita@huma.unca.edu.ar

*Esta ponencia está dedicada a nosotras las mujeres, que sangramos, parimos, sufrimos y morimos diariamente.*

Palabras clave: antropofagia, fronteras socioculturales, representaciones

Key Words: anthropophagy, sociocultural borders, representations

### **Resumen**

La Literatura Argentina nos permite incursionar también en recorridos ficcionales estéticos donde la atención está centrada en los cuerpos humanos, como sustento y materia comestible. Así el lenguaje cifra a partir del horror caníbal, nuevas tensiones que dejan al descubierto imperfecciones de la raza humana, que anulan la voluntad propia, el pensamiento y las emociones. Es por ello que, con este trabajo pretendemos reflexionar acerca de las representaciones del yo femenino que se observan en la novela *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica, ya que ellas contrastan con la imagen de evolución de las relaciones socioculturales, debido a que operan otras ideas abyectas de supervivencia y depredación ecológica dada por la antropofagia. Lo llamativo de esta violencia patriarcal y machista es que se realiza con la venia del sistema político imperante. Así se entran en este texto fronteras interiores que resignifican las pugnas de poder a lo largo de toda su construcción, debido a los opuestos antagonísticos que se desprenden de los humanos que comen carne y las mujeres que son comidas.

### **Abstract**

Argentine Literature also allows us to venture into aesthetic fictional journeys where attention is focused on human bodies, as sustenance and edible material. Thus, language encrypts from the cannibal horror, new tensions that reveal imperfections of the human race, which annul one's own will, thought and emotions. That is why, with this work we intend to reflect on the representations of the feminine self that are observed in the novel *Cádaver exquisito* by Agustina Bazterrica, since they contrast with the image of evolution of socio-cultural relations, due to the fact that other abject ideas operate. of survival and ecological predation given by anthropophagy. What is striking about this patriarchal and sexist violence is that it is carried out with the consent of the prevailing political system. This is how internal borders are embedded in this text that give new meaning to power struggles throughout its construction, due to the antagonistic opposites that emerge from humans who eat meat and women who are eaten.

*Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica<sup>1</sup> es una novela ambientada en un futuro distópico en el que básicamente el mundo cambió, pero para peor, algo salió mal, debido a que aparece un virus que afecta a los animales y no se los puede comer más. Entonces empiezan a faenar humanos en los frigoríficos para sustituir esa carencia. Para ser más específicos, se produce la construcción de toda una cadena de industrialización de la carne humana. Marcos Trejo, el protagonista, trabaja en un frigorífico donde se faenan humanos, así que él recorre todo el proceso de industrialización, por ejemplo, él va a la curtiembre, al frigorífico, a la carnicería. Ahora bien, en este mundo la carne está dividida según dos tipos: por un lado, está la Generación originaria, que son los más vulnerables, los inmigrantes, la gente sin recursos, luego de ellos, se crían los PGP (primera generación pura) que no tienen ningún tipo de adulteración, que se van criando con los años, e inclusive se los exporta, y, por otro lado, están las “cabezas” que se crían adulteradas genéticamente, o sea que, las inyectan para que se críen más rápido y se puedan faenar también de forma más ligera.

### **El canibalismo como práctica de toda una sociedad**

El planteo de la novela es que todo el mundo ha normalizado el canibalismo, debido a que un virus letal atacó a los animales y, desde las fieras hasta las mascotas debieron ser sacrificadas porque su carne ya no podía ser consumida. Entonces, los gobiernos, ante la falta de animales, tomaron la drástica decisión de usar humanos como presa alimenticia, legalizando y regulando su cría, reproducción, matanza y procesamiento.

Ahora bien, recordemos que el origen de la palabra “caníbal” se debe a los “usos” de los europeos que participaron del descubrimiento de América, quienes a partir de la deformación de la palabra “Caribe” en *caniba* o *cariba* relataban los ataques de los caribes sobre la etnia arawak<sup>2</sup>. Al respecto, Eli Sagan (citado en Carlos Jáuregui,

---

<sup>1</sup> Agustina Bazterrica nació en Buenos Aires en 1974. Es licenciada en Artes (UBA). Ganó el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires Cuento Inédito 2004/2005 y el Primer Premio en el XXXVIII Concurso Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés (Puebla, México, 2009), entre otros. En 2013 publicó la novela *Matar a la niña*, en 2016, el libro de cuentos *Antes del encuentro feroz*, y en 2017 *Cadáver Exquisito* fue galardonada con el Premio Clarín Novela. Es gestora y curadora cultural, junto con Pamela Terlizzi Prina, del ciclo de arte Siga al Conejo Blanco ([www.sigaalconejoblanco.com](http://www.sigaalconejoblanco.com)). Y también, coordina talleres de lectura con Agustina Caride.

<sup>2</sup> Vignolo, P. (2005). «Hic sunt caníbales: El canibalismo del nuevo mundo en el imaginario europeo (1492-1729)». *Anuario colombiano de la historia social y de la cultura*, núm. 3, pp. 151-188.



2008, p. 8) sostiene que el *caníbal*, formando parte de una “sociedad civilizada”, se come a los *otros*, pero en realidad, esos *otros* son aquellos que están fuera de los linderos del yo, ya sea porque están esclavizados, son explotados o, simplemente, les hacen la guerra. Así el verbo dominar implica a su vez explotar, matar y comer. Por consiguiente, el canibalismo, desde las versiones europeas acerca del Nuevo Mundo, se generó desde una construcción identitaria de anomalía y alteridad, constituyéndose como un tropo de la identidad cultural latinoamericana, asimilando lo salvaje y lo monstruoso.

En este sentido, en las primeras líneas de la novela asistimos a lo que el protagonista llama “Transición” al corto y despiadado proceso de antropofagia:

Hubo grupos que empezaron a matar a personas y a comerlas de manera clandestina. La prensa registró el caso de dos bolivianos desempleados que fueron atacados, descuartizados y asados por un grupo de vecinos. Cuando [Marcos] leyó la noticia sintió escalofríos. Fue el primer escándalo público y el que instaló la idea en la sociedad de que, después de todo, la carne es carne, no importa de dónde venga (Bazterrica, p. 18).

Así en la sociedad se instala esta idea salvaje y monstruosa acerca de la posibilidad de comer esos **otros marginales, inmigrantes o pobres**: “lo viviente frente a la mera carnalidad de lo nutricio” (Néspolo, 2018, p. 83).

No obstante, el virus GGB en la novela está cuestionado por varios personajes que creen que es una puesta en escena del gobierno y de las grandes potencias que manejan el mundo para reducir la superpoblación y la pobreza. Inclusive, los que denunciaron de manera pública esta “purga” fueron silenciados o tuvieron oportunos accidentes. Así, el silencio, poco a poco, va adueñándose de la ciudad e insuflando también la vida del propio protagonista:

Maneja despacio por la ciudad. Hay personas, pero es una ciudad que parece desierta. No solo porque se redujo la población, sino porque desde que no hay animales hay un silencio que nadie escucha pero que está ahí, todo el tiempo, retumbando. Esa estridencia silenciosa se nota en las caras, en los gestos, en la forma de mirarse los unos a los otros. Pareciera que todos viven detenidos, como si esperaran que la pesadilla terminara (Bazterrica, p. 110).

En este sentido, para que el canibalismo sea posible, en primera medida, se produce un proceso de **deshumanización** respecto a cómo llamar la “carne humana”, debido

a que hay palabras que son más convenientes, higiénicas y legales. Por lo cual, hay palabras que no se pueden decir, palabras que están prohibidas:

El gobierno, su gobierno, decidió resignificar ese producto. A la carne de humano la apodaron «carne especial». Dejó de ser solo «carne» para pasar a ser «lomo especial», «costilla especial», «riñón especial».

Él no le dice carne especial. Él usa las palabras técnicas para referirse a eso que es un humano, pero nunca va a llegar a ser una persona, a eso que es siempre un producto... Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento. Menos él, que quisiera no tener que llamarlos por ningún nombre (Bazterrica, p. 20).

Y, en segunda medida, esta **deshumanización** también está dada por el silenciamiento en el “criadero” a estas “cabezas”, primero les sacan las cuerdas vocales para que no puedan hablar y después las tienen encerradas toda la vida:

desde chiquitos los aíslan en incubadoras y después en jaulas... les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más. Nadie quiere que hablen porque la carne no habla. Que comunicarse se comunican, pero con un lenguaje elemental. Se sabe si tienen frío, calor, esas cosas básicas (Bazterrica, p. 32).

### **Acerca de la representación de lo femenino**

El discurso ideológico patriarcal dominante, tradicionalmente, representó a la mujer vinculada a la maternidad, en su rol de madre reproductora y cuidadora de la especie, llevado a cabo solo en el ámbito privado; quedando aquella, por lo tanto, excluida de toda participación pública, ya que ésta era exclusiva de los hombres. Según Gerda Lerner, tener y cuidar hijos fue el principal objetivo en la vida de la mujer y su representación siempre estuvo subordinada al androcentrismo como “un hecho universal, de origen divino, o natural y, por tanto, inmutable” (1990, p. 34).

De modo que sus identidades siempre quedaron desdibujadas y cosificadas por los modelos culturales hegemónicos. Incluso, cuando Carlos Jauregui considera que el **canibalismo** es un **signo palimpséstico**, producto de los diversos procesos históricos que lo han resignificado, reconoce que, a fines del siglo XVI, los cuerpos de mujeres caníbales y amazonas desnudas ya representaban el continente:

(...) el cuerpo abyecto de la canibalesca americana era el límite imaginado para su posesión absoluta, la imagen en la que lo deseado se convertía en una máquina deseante, figuración del apetito “ilegítimo” del Otro, y límite para el apetito colonial.

Los relatos de canibalismo americano surgen, así, en la tensión entre comer y ser comido (...) (p. 26).

Con respecto a representación de las mujeres en esta novela, ya desde la tapa del libro podemos acceder al rostro de una mujer metamorfoseado desde la nariz hacia arriba como si fuese un animal con ojos grandes, pelos y cuernos, sobre un fondo rojo, color al que lo consideramos como un símil de la sangre y, a su vez, de la muerte. Así desde una imagen primera centramos nuestra atención en el género femenino y en su cuerpo.



Y, a lo largo de todo el relato, también podemos evidenciar que las representaciones de lo femenino van a estar caracterizadas por la violencia y la tensión que se generan a partir de los vínculos que impone la **colonialidad del poder**<sup>3</sup> y el **patriarcado**<sup>4</sup>. Así

---

<sup>3</sup> La **colonialidad del poder** es uno de los elementos constitutivos del patrón global de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América. Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico -que después se identificarán como Europa-, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de ese específico patrón de poder (Quijano, 2007).

<sup>4</sup> Su etimología nos remite al origen griego de πατριάρχης, que alude a “jefe de familia”, formado con ἄρχω (yo gobierno) y πατριά (tribu, linaje), y al latino pater, patris que significa “padre” y se disemina en múltiples derivaciones (padrastró, patrón, padrino, empadronar, patriota, patrimonio, patricio,

las relaciones entre hombres y mujeres que se plasman van a manifestarse siempre desde esta jerarquía, ya que, ellos prefieren fagocitar sus cuerpos, antes que el de los hombres y si se les añade el hecho de que estén embarazadas mucho mejor, como por ejemplo Urlet, el dueño del coto de caza, le encarga a Marcos:

Mira el pedido y ve que Urlet remarcó con rojo «hembras preñadas».

—No quiero más hembras que no estén preñadas. Son idiotas y sumisas.

—Perfecto. Las preñadas salen el triple y si están de cuatro meses para arriba, salen más.

—Ningún problema. Quiero algunas con el feto desarrollado, como para comerlo después. (Bazterrica, p. 168).

De principio a fin, en todo el relato, como sostiene Kate Millet “el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven” (1970, p. 70). Incluso la sangre de las mujeres embarazadas adquiere también una plusvalía insospechada. Así lo explica el Gringo en su criadero cuando le dice a Marcos que:

está exportando sangre de un lote especial de hembras preñadas. Le aclara que esa sangre tiene propiedades especiales... Y que los usos ... son infinitos... Pasan por la zona donde están las lecheras. «La leche que sale de esas ubres es de primera», le dice... El Gringo les cuenta que son mañeras y que tienen una vida útil corta, que se estresan rápido y que cuando ya son inservibles esa carne la tiene que mandar al frigorífico que provee a la comida rápida para sacar algo más de ganancia (Bazterrica, p. 33).

---

compatriota, entre otros). Todas las acepciones observadas del término son solidarias y positivas como la vinculada a *patrōnus*, del castellano que data de 1220-50, que significa patrono, protector y defensor (Corominas, 1998, p. 432). Por su parte, el diccionario de la RAE en la 4<sup>o</sup> entrada de patriarcado reconoce que es un “gobierno o autoridad del patriarca” y en la 5<sup>o</sup>, ya podemos visualizar una asociación negativa al aceptar el primitivismo del mismo en la actualidad contemporánea, por lo que llega a admitirlo como una: “organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje” (2001, p. 1702). Es por ello que, consideramos que el **patriarcado**, ya desde la antigüedad, se constituyó en las diversas sociedades como un sistema de organización social, en el que los hombres de manera hegemónica tenían poder y potestad sobre las mujeres y los hijos de las familias que constituían. De este modo, las féminas estaban sometidas, primero, a la autoridad de sus padres y luego, a la de sus esposos. Sin embargo, Valerie Bryson sostiene que para muchas feministas el concepto de patriarcado les brindó una nueva y poderosa forma de ver el mundo, dándole sentido a sus propias existencias al identificar el poder invisible de los hombres que tenían hasta ese momento (1999) y descubrir sus prácticas codificadas de relaciones de subordinación.

En este sentido, en la novela tampoco vamos a encontrar personajes femeninos que ostenten cargos públicos, ni dirijan grandes empresas o corporaciones, salvo la dueña de una de las primeras carnicerías que reabrieron sus puertas luego de la “Transición”:

Él sabe que a Spanel el mundo le resulta indiferente. Solo sabe trozar carne y lo hace con la frialdad de un cirujano... fue la primera y la más rápida porque manejaba la carne con un desapego escalofriante... tiene una belleza detenida. Lo inquieta porque hay algo femenino debajo de un aura bestial que se cuida muy bien de mostrar. Hay algo de admirable en ese desapego artificial (Bazterrica, pp. 48-53).

No obstante, Marcos en sus visitas, a pesar de su temperamento, siempre la somete sexualmente con violencia:

(...) le mete una mano en el pelo y agarra a Spanel de la nuca. La sostiene con fuerza y la besa. El beso es voraz, al principio, rabioso. Ella intenta resistirse, pero solo un poco. Él le arranca el delantal manchado de sangre y la vuelve a besar. La besa como si quisiera romperla... Le desprende la camisa mientras le muerde el cuello. Ella se arquea, tiembla, pero no emite ningún sonido. La da vuelta y la tira contra la mesa. Le baja los pantalones y le corre la bombacha... Spanel lo mira pidiéndole, rogando casi, pero él la ignora... Se queda desnudo. Se acerca al borde de la mesa. La sangre lo mancha. Él le señala a ella dónde tiene que limpiar, ahí donde la carne está dura. Ella obedece y lame. Con cuidado al principio, con desesperación después, como si la sangre que mancha todo fuese poca y necesitara más. Él le agarra el pelo con más fuerza y le hace un gesto para que vaya más despacio. Ella obedece (Bazterrica, p. 105).

Así, a pesar de que las mujeres son y siempre han sido agentes en la historia, y que inclusive ellas representen a la mitad de la humanidad y, a veces, a más de la mitad, en este futuro truculento no comparten con los hombres el mismo hábitat: son comidas o cumplen el rol de esposas sumisas que se quedan en la casa a tener hijos y cocinar, como la hermana de Marcos, llamada Marisa, a quien él la considera una hipócrita, con dos hijos de mierda:

Las palabras de su hermana son como cajas llenas de papeles en blanco.

—¿Cómo estás, Marquitos?

Detesta que le diga Marquitos. Usa el diminutivo para expresar una cuota de cariño que no siente... no tiene un pensamiento independiente, por ende, no puede sostener ningún argumento... Él no le pregunta nada. Las palabras de la hermana

tienen olor a humedad detenida, a encierro, a frío compacto. Ella sigue hablando (Bazterrica, pp. 110-114).

Así, a ella solo se la representa desde la aversión, con rasgos asociados a la frivolidad y cinismo, “limitando el desarrollo de las capacidades intelectuales” (Russo, 2019, p. 200), mientras que lo masculino se representa con rasgos asociados al conocimiento, la fuerza física, la irracionalidad y el poder.

Ahora bien, la construcción de lo masculino y lo femenino, que siempre es antitética, se revoluciona cuando a Marcos le mandan de regalo una hermosa hembra PGP para que la lleve a su casa. Esto cambia todo, porque poco a poco se encariña con ella, la cuida, la llama Jazmín:

La ve frágil, la ve casi traslúcida, la ve completa. Se acerca para sentir el olor a jazmines y, sin pensarlo, la abraza. La hembra no se mueve, ni tiembla. Solo levanta la cabeza y lo mira. Tiene ojos verdes, piensa, definitivamente verdes. Él le acaricia la marca de fuego en la frente. Se la besa porque sabe que sufrió cuando se la hicieron, de la misma manera que sufrió cuando le sacaron las cuerdas vocales para que la sumisión sea mayor, para que no grite en el momento del sacrificio. Le acaricia la garganta. El que tiembla ahora es él. Se saca los jeans y se queda desnudo. La respiración se acelera. La sigue abrazando debajo de la lluvia. Lo que quiere hacer está prohibido. Pero lo hace (Bazterrica, pp. 143-144).

En consecuencia, al poco tiempo la embaraza y decide llamar a su ex mujer, que es enfermera, para que lo ayude con la situación.

Para concluir, recordemos que la literatura y el arte en general tienen que movilizar y, esta novela, en una Argentina donde la carne posee un factor muy importante para toda la sociedad, de principio a fin lo logra. A propósito, acerca de su cierre, solo diremos que se construye a partir del epígrafe de Lugones que aparece al inicio: “...y su expresión era tan humana, que me infundió horror (...)” (p. 13):

Cecilia se sobresalta con el golpe y lo mira sin entender. Le grita: “¿Por qué?! Podría habernos dado más hijos”. Mientras arrastra el cuerpo de la hembra para faenarlo, él le contesta con una voz radiante, tan blanca que lastima: “Tenía la mirada humana del animal domesticado” (p. 249).

En definitiva, el patriarcado y el colonialismo del poder desde hace siglos nos impone que las mujeres y las minorías por algún motivo tienen menor valor. Y la desigualdad se instala en esta sociedad distópica de *Cadáver exquisito*, representando a los

cuerpos de las hembras como un alimento apetecible, rico y de menor valor que el de los hombres, cosifica sus cuerpos y mentes, expandiendo sus posesiones mediante el autoritarismo, la violencia y el silencio.

Nos queda a nosotros, a través de la lectura en perspectiva de género de esta novela, la gran tarea de enseñar que juntos podemos finalizar esta época patriarcal y, a su vez, cambiar los discursos, promoviendo el pensar académico libre, crítico, disruptible y rebelde.

### **Bibliografía**

Bazterrica, A. (2017). *Cadáver exquisito*, Buenos Aires: Clarín Alfaguara.

Bryson, V. (1999). Patriarchy: A concept too useful to lose. *Contemporary Politics*. Vol. V, N.º 4, 311-324. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569779908450014>

Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Ensayos de Teoría Cultural*. Madrid: Iberoamericana.

Millet, K. (1970/2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

Néspolo, J. (2018). Golosina caníbal 2.0. Antropofagia, transculturación, migraciones y banquetes en la literatura argentina reciente. En *Rassegna iberistica*. Núm. 109. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6863085>

Quijano, A. (2007). Colonialidad el Poder y Clasificación Social. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (pp. 93-126). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa Calpe.

Russo, L. (2019). *El yo femenino y su entorno en la literatura española e italiana a finales del siglo XX y el siglo XXI*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística General. Lenguas Modernas. Lógica y Filosofía de la Ciencia. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Recuperada de: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690288/russo\\_lucia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690288/russo_lucia.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

**SIMPOSIO: Poéticas fronterizas de la  
monstruosidad en las literaturas de la  
Argentina reciente**



## **Mi doble y yo: una lectura sobre la fragmentación del ser en *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik**

Josefina Corro

Universidad Nacional de Jujuy  
[corrojosefina@gmail.com](mailto:corrojosefina@gmail.com)

María Fernanda Escudero  
Universidad Nacional de Jujuy  
[ferescudero250@gmail.com](mailto:ferescudero250@gmail.com)

Palabras clave: Pizarnik, doble, monstruosidad, mujer

Key words: Pizarnik, double, monstrosity, woman.

### **Resumen**

La Condesa Sangrienta mira su reflejo en la Virgen de Hierro y ve aquello a lo que aspira. Mira su reflejo en el Espejo de la Melancolía y ve aquello que es. Alejandra se mira en el espejo y Erzsebet le devuelve la mirada. Un cuerpo monstruoso emerge en el enunciado: “La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable.” (p. 492), dice Pizarnik en sus diarios. Un cuerpo en la enunciación se resguarda en el lenguaje.

Esta reescritura de la condesa Bathory y su simbolismo mutan con el tiempo desde los imaginarios de cada época. Interesa aquí la evolución de la mujer monstruosa a lo largo de sus reescrituras y la evolución del arquetipo femenino de lo monstruoso.

El monstruo, siguiendo a Foucault, va en contra del orden normal de la naturaleza, supone el exceso, lo extraordinario, lo feo, lo malvado, lo perverso, va en contra de lo instituido, de las normas, las leyes. El monstruo es la manifestación de lo prohibido, lo muestra -como sugiere su etimología. Está ligado al desorden, a la locura. Combina lo imposible con lo prohibido.

¿Cómo opera la monstruosidad en la obra de Pizarnik?

Cortés (1997, p. 30) nos dice: lo auténticamente monstruoso es descubrir la bestia en el ser humano y con ello, destruir toda seguridad en la identidad del hombre. El hombre intentó proclamarse superior ante lo “monstruoso”, cuando pareciera ser que la única diferencia entre ambos es que uno se afirma y otro se niega. En “La Condesa Sangrienta” encontramos una doble afirmación y aceptación, en el enunciado y en la enunciación, que se muestra en un relámpago para luego ocultarse en el lenguaje. En el presente trabajo nos proponemos leer la luz de aquel relámpago.

### **Abstract**

The Bloody Countess looks at her reflection in the Iron Virgen and sees what she aspires to be. She looks at her reflection in the Mirror of Melancholy and sees what she is. Alejandra looks into the mirror and Erzsebet looks back at her. A monstrous body emerges in the statement: “the pure bestiality. One can be a beautiful countess and at the same time an insatiable she-wolf” (p. 492), says Pizarnik in her diaries. A body in the enunciation is hiding in the speech.

This rewriting of the Countess Bathory and her symbolism mutate over time from the imaginaries of each epoch. The evolution of the monstrous woman through her rewriting and the evolution of the female archetype of the monstrous is the interest here.

The monster, according to Foucault, foes against the normal order of nature, it implies excess, the extraordinary, the ugly, the evil, the perverse, it goes against the instituted, the norms, the laws. The monster is the manifestation of the forbidden, it shows it –as its etymology suggests. It is linked to disorder, to madness. It combines the impossible with the forbidden.

How does monstrosity operate in Pizarnik's work?

Cortés (1997, p. 30) tells us: what is authentically monstrous is to discover the beast in the human being and with it, to destroy all security in man's identity. Man tries to proclaim himself superior to the "monster", when it would seem that the only difference between the two is that one affirms itself and the other denies itself. In the Bloody Countess we find a double affirmation and acceptance, in the statement and in the enunciation, which shows itself in a flash of lightning and then hides itself in the speech. In the present work, we propose to read the light of that flash of lightning.

## **Introducción**

La obra de Pizarnik comienza con su fuente de información e inspiración: la Condesa Sangrienta de Valentine Penrose, en el que destaca que "la perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje".

Pizarnik, junto a las ilustraciones de Santiago Caruso, hacen explícita la perversión sexual y demencia de la condesa. En otras palabras, no se desentienden, sino que ven la belleza allí mismo.

Sin seguir una estructura lineal, la narración de la historia de la Condesa comienza con una clasificación de las torturas (barrocas y clásicas) que aplicaba a sus víctimas. Hace referencia a la familia Báthory y la pretendida vida "doméstica" que llevaba la Condesa, hasta la muerte de su esposo y con sus hijos lejos. Fue en ese momento cuando, quedando sola, se inició en la magia negra y en los rituales sangrientos para conservar su juventud y alejar la vejez. Debido a sus crímenes, el final de la obra coincide con el final de la vida de la Condesa, cumpliendo su condena.

A nuestra consideración, pensamos que la estructural funciona de tal manera que con el principio que habla de las torturas y la participación -pasiva o activa- de la Condesa nos muestra su crueldad y su naturaleza malvada. Las breves referencias a su familia justifican ciertas tendencias en la Condesa, para que al final nos cuente la narradora

que todo comenzó cuando quedó viuda, y pudo de alguna forma, “liberarse”, coincidiendo con la iniciación de la hechicera Darvulia a los rituales vampíricos.

### **La crueldad de las torturas**

Se distingue las torturas barrocas (Virgen de Hierro, Muerte por Agua, y la Jaula Mortal) de las torturas clásicas.

La primera en tratarse es la Virgen de Hierro, una autómatas-replica, adquirida para su sala de torturas. Se trata de una dama metálica del tamaño y color de una criatura humana, desnuda, maquillada, enojada, de rubios cabellos que llegaban hasta el suelo, con un mecanismo que le permitía sonreír y que sus ojos se movieran. Para activar el mecanismo se tocan algunas piedras preciosas de su collar, responde entonces con horribles sonidos mecánicos, y abre sus brazos para abrazar a la víctima. El mecanismo de cierre no permite la desanudación de los cuerpos –el humano y el metálico. Entonces puñales atraviesan a la víctima. Consumado el “sacrificio” (derramamiento de sangre) y reanudando el mecanismo los brazos caen, la víctima es liberada, la sonrisa y los ojos se cierran, y la asesina vuelve a ser una “virgen” inmóvil en su féretro.

Otra de las torturas aplicadas es la Muerte por Agua, a una joven víctima la Condesa la muere frenética y le clava agujas, la abandonan en la nieve, y como intenta escapar, la persiguen, la condesa pide agua helada, la desnudan y la paran en la nieve, de noche, y le tiran agua sobre su cuerpo hasta que muere congelada.

La última de las torturas barrocas es la Jaula Mortal, tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, de tamaño justo para que, entre un cuerpo humano, se eleva por un sistema de poleas y queda colgando. Para la aplicación de esta tortura, una de sus más fieles sirvientas, Dorkó arrastra a las jóvenes desnudas y las encierra en la jaula. Dorkó azuza a la víctima quien al retroceder se clava por sí misma las filosas puntas. Todo esto ocurre mientras la Condesa, vestida de blanco, debajo de la jaula, se baña en la sangre.

Cabe destacar que en la ejecución de dichas torturas la Condesa permanece como un observador, contemplativo y silencioso. No puede apartar la mirada de sus víctimas. Pasando a las torturas clásicas: “las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en llagas tumefactas; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa

se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite)” En este punto, damos cuenta de que la Condesa tiene un ritual, por el cual todas las noches las comienza con un vestido blanco, y las termina con el mismo teñido de rojo por la sangre derramada. La narradora aclara que no siempre la Condesa era espectadora, sino que también colaboradora: “arrancaba la carne (...) mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba los pies entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego, fustigaba “incluso una vez fustigó a una muchacha que ya había muerto. También castigaba a sus costureras, gracias a las denuncias por defectos que hacía Dorkó: las hacía trabajar desnudas, bajo la mirada de la condesa. La narradora realiza una apreciación sobre la humillación y animalización de la desnudez de las costureras. Entre otras torturas las hacía apretar una moneda enrojecida por el fuego a quien hubiera sido atrapada robando; a la que conversaba mucho le cosía la boca o se la abría hasta que se desangraba por los labios; empleaba el atizador, con el que quemaba mejillas senos, lenguas.

## Vampirismo

Esta escena [la de las costureras] me llevó a pensar en la Muerte —la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte—. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?<sup>1</sup>

Nos parece oportuno comenzar a hacer ciertas consideraciones sobre los vampiros. Los vampiros han existido a lo largo de la historia mundial, y en comparación con las múltiples culturas y sus mitos, uno de los aspectos más importantes que comparten

---

<sup>1</sup> Los subrayados son nuestros.

los vampiros es su mutabilidad (Wenskus, 1994, pp. 1-4). Los vampiros están siempre en proceso de cambio, y permanecen vivos en la literatura, aunque ya no se “crean” en ellos. Más allá de todas las reescrituras, creaciones e interpretaciones que cualquier escritor puede hacer de un vampiro, algo que permanece inalterable es su dualidad, es decir, en las imágenes del bien y del mal. Haciendo un estudio comparado, Edward Wenskus, da cuenta del surgimiento de un patrón cíclico: puede ser un vampiro byroniano siendo un alma sufriente encerrada en un cuerpo no muerto, o un vampiro stokeriano siendo la encarnación del mal. Hubo mucho desarrollo de la figura del vampiro: las tradiciones góticas, la modernidad, pero la naturaleza malévolas de estas criaturas siguió siendo la misma. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el mercado del terror -marcado por la primera mitad del siglo XX, con la conocida Era Pulp- comenzó a disminuir. Con la posibilidad de una guerra atómica latente, el vampiro -y otras criaturas- tuvieron que adaptarse a la época, por lo que estas figuras, bien pensadas, reflejaban el pesimismo de la época tras la Guerra Fría. No fue hasta la década de los 70 que se redescubrió el lado simpático del vampiro, y ambos tipos vampíricos volvieron a coexistir, completando el ciclo de evolución (Wenskus, 1994, pp. 45-50).

La pregunta que nos convoca es ¿qué pasa con la Condesa? El personaje de la Condesa en la obra de Pizarnik es una ficcionalización de un personaje histórico real, la Condesa Erzsébet Báthory de Ecsed, perteneciente a una de las familias más poderosas de Hungría, descendiente de Vlad Tepes, “El Empalador”. Asesina serial, al que se le atribuyen la muerte de 650 mujeres, tanto ella como Vlad, fueron fuentes de inspiración para los vampiros literarios.

### **La Condesa de Pizarnik, ¿qué clase de vampiro es?**

Su personaje no se puede catalogar como muerta-viva, no es intolerante al sol, tiene reflejo en el espejo, y no hizo falta matarla con una estaca en el corazón. Incluso no se hace explícito que beba sangre, a lo sumo menciona que “mordía” y “pinchaba” a las jóvenes, sobre todo cuando se sentía enferma, además de sus baños. Para matarla bastó con encerrarla en su torre, padeciendo el hambre y la soledad. Una primera conclusión es que no se encuadra en el vampiro tradicional, pero ciertamente comparte su naturaleza malvada. La Condesa es cruel y despiadada, pero en stricto sensu sigue siendo humana...

Un vampiro es un muerto que regresa de la muerte para llevar una existencia a base de chupar la sangre de los vivos, no sobreviven más que por su víctima. Hay una relación dialéctica entre vampiros-seres vivos, que sería nada más ni nada menos que la de perseguidor-perseguido, engullidor-engullido. El vampiro simboliza el apetito de vivir. Se transfiere sobre el otro esta hambre devoradora, cuando no es más que un fenómeno de autodestrucción. El ser se atormenta y se devora a sí mismo. Si por el contrario se asumiera plenamente, y acepta su suerte de mortal, el vampiro se desvanece (Chevalier, 1986, pp. 1046-1047).

Teniendo esto en cuenta, y recuperando el subrayado de la cita, la Condesa no muere muriendo constantemente, esto es: cuando mueren sus víctimas, en este juego erótico con pulsión de muerte. Los baños de sangre se justifican para no envejecer, morder frenéticamente a las muchachas estando enferma como para curarse, son otras formas por las que la Condesa busca no morir. Como primera conclusión podemos pensar que la existencia de la Condesa es una existencia vampírica en tanto no acepta su naturaleza mortal, el vampiro aparece en la búsqueda de la vida y juventud eterna. El espejo de la Melancolía: Alejandra se ve y la Condesa le devuelve la mirada.

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya «la farsa que todos tenemos que representar».

Pero por un instante —sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia—, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega

a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.

Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir —en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos— que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio.

El espejo refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia. (Chevalier, 1986, p. 474). El Espejo de la Condesa es melancólico y sombrío, porque ella misma -su poseedora- es un sujeto melancólico.

En él, ella observa su realidad, su belleza, pero también el paso del tiempo (por eso los espejos rotos el tiempo que cumplió su condena), por lo que se desvía hacia los placeres sexuales en los que muere -simbólicamente- con las víctimas y con los orgasmos, en un falso sentimiento de control sobre el paso del tiempo. Las torturas, los crímenes, junto a sus placeres sexuales y los baños de sangre, le dan la pretendida inmortalidad.

El espejo es su doble-real-inmediato, en el que puede dar cuenta que está envejeciendo. Quizá se pueda entender la alegoría con Teseo y el Minotauro, con la melancolía, pensando que ni la Condesa ni Pizarnik se pueden salvar ellas mismas, que no pueden liberarse sin matarse.

La mayor obsesión de la Condesa era envejecer, por lo que adhiere a la magia negra para conservar su juventud (hierbas mágicas, ensalmos, amuletos, baños de sangre), inmovilizar su belleza. Ella se va disolviendo en el objeto de su deseo, se pierde en la experiencia erótica que tiene que ver con la dialéctica de prohibición y transgresión: la prohibición de las leyes de los hombres y divinas del “no matar”, y la transgresión de cometer el crimen. Como desea un cuerpo eternamente bello y joven, el ritual erótico consiste en dar muerte a estas jóvenes y simbólicamente morir con ellas en la experiencia erótica.

Halla en el dolor del Otro (las jóvenes) el goce propio. El objeto del deseo de la belleza es reemplazado por el acto de matar-torturar-sacrificar porque encuentra en ello el sentimiento sublime de la muerte. Las jóvenes, como otredad, son una suerte de conciliación entre la Condesa y la Muerte -Tánatos. “La muerte es el otro”, como diría Levinas.

El sentimiento de lo sublime surge no de lo inquietante de la muerte del Otro, sino de la conciencia de la propia mortalidad. Lo estimulante en el ánimo del sujeto, la Condesa, ante lo sublime de la muerte del Otro, es que uno muere sin tener que morir, sin tener que experimentar las consecuencias (Byung-Chul, 2018, pp. 174-7), pero que ciertamente contempla con dolor, terror y confusión.

Kant en su ensayo “Lo bello y lo sublime” habla de altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos. Lo sublime conmueve, lo bello encanta. Lo sublime es serio, asombra, lo acompaña cierto terror y melancolía. Esta última es una dulce y noble sensación (Kant lo sigue a Schermerhorn), en cuanto se funda sobre aquel temor que siente un alma limitada, cuando, llena de un gran proyecto, ve los peligros que debe vencer y tiene ante la vida la grave, aunque grande, victoria del dominio de sí mismo. El sujeto melancólico posee sensibilidad para lo sublime. Pero Kant advierte que algunas impresiones pueden conducirle al espíritu melancólico a una falsa dirección, que puede convertirlo en un “fantasma” o en un loco (Kant en López y Platas, 2013, pp. 75-76).

El sujeto melancólico se apoya en su propia opinión, no obedece a los juicios ajenos. Por eso la Condesa no puede entender el castigo recibido por parte del rey a través de su palatino, y se creía en derecho de hacer lo que hizo. Esta firmeza de la Condesa la lleva a la obstinación.

Es interesante pensar que la Condesa, mientras su esposo vivía no manifestó estas tendencias. Fue recién con los hijos lejos y viuda que pudo liberarse, cuando conoció a Darvulia, la “hechicera del bosque”. Esta mujer fue quien la inició en los juegos más crueles, quien le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir, la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, a quererlas por sí mismas, sin temor.

Con la iniciación de Darvulia se potenció una naturaleza que ya era parte de ella, pero que mantuvo, como una suerte de Jekyll y Hyde, escondida de las puertas del castillo para afuera. La maldad de la Condesa es expansiva: a sus sirvientas cómplices, al castillo guardián de los secretos y silenciador de los gritos.



Hay cierto desdoblamiento hacia la Virgen de Hierro, un objeto dotado de belleza, igual de hermosa como cada una de las jóvenes que murieron en su abrazo fatal. Es bella no solo en su apariencia física, sino en su ser autónomo para quitar la vida al cerrarse. Se trata de un objeto siniestro en la obra. El autómatas es una proyección de la Condesa, son dobles iguales en belleza y maldad, causantes de muerte.

Hay un juego de apariencias: así como la Condesa se muestra ante la sociedad como una buena noble que recibe a las muchachas para su educación, que puertas afuera del castillo es una dama honorable, puertas adentro es una cruel villana, al igual que la Virgen de Hierro.

La Virgen es, dentro de los elementos enumerados, la que representa mejor la monstruosidad de la Condesa, porque inconscientemente crea una imagen de sí misma, y lo que aspira ser: inmortal y bella. Pero, al ser una proyección, rescata lo que ya sabemos: son seres desalmados, insensibles, fríos, apáticos ante el sufrimiento de las víctimas, inmovibles.

Si en la Virgen se refleja aquella que desea ser, en el espejo se proyecta quien realmente es. El espejo, como objeto de lo siniestro, aquello que revela lo que debía permanecer oculto, la muestra atravesada por el paso del tiempo que ninguna cantidad de baños de sangre podrán enmendar. En el espejo ve el peligro de la vejez al que insiste en intentar vencer. Convertirse en la Virgen de Hierro es una falsa ilusión con la que Erzsebet se consuela, rehusándose a aceptar su condición mortal, a la vejez, al no poder sentirse joven y bella como las muchachas -afirmando así al vampiro. Como sujeto melancólico, la Condesa está perturbada e intranquila, angustiada al contemplar que nunca nada será suficiente. No reconoce la pérdida de su propio cuerpo, disociado y desviado en sus pasiones. Goza eróticamente del sufrimiento, tormento y muerte de las muchachas, se baña en su sangre y la bebe creyendo en los mitos vampíricos de las propiedades regenerativas de la misma.

“La condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible”. Esta llamada “liberación” la llevó a matar impunemente durante seis años, sobre todo muchachas jóvenes de casas nobles, que asistían al castillo con la idea de ser “educadas” para entrar en la alta sociedad. La Condesa pone, en cierto punto, en evidencia a una sociedad patriarcal incapaz de proteger a sus propias hijas. El nombre Báthory, ilustre y activamente protegido por los Habsburgo también atemorizaba a los denunciadores. Fue recién en 1610 que el rey decidió poner fin al asunto, cuando la

situación era insostenible. Envío al palatino Thurzó a castigar a la Condesa: prisión perpetua dentro de su castillo.

Se muraron las puertas y ventanas de su aposento, con una ventanilla para pasarle los alimentos, y así vivió tres años, muerta de frío y de hambre, sin comprender por qué la estaban castigando. Ella murió en 1614.

Sin embargo, esta ficcionalización de la Condesa le devuelve la mirada a Alejandra Pizarnik, a través de la ventana de la enunciación. Esta obra se trata de un ensayo en prosa poética, y reconocemos que la voz en primera persona que surge es la de Pizarnik. Podríamos pensarla a la Condesa y a Alejandra, también bajo la alegoría de Hyde y Jekyll por su sexualidad transgresora, salirse del rol socialmente asignado, la fascinación por la crueldad, el miedo a envejecer, el deseo por la belleza, la muerte, el sufrimiento, la soledad, el exilio, la extranjería. Estamos pensando en términos de Doppelgänger, el cual se convirtió en un tema canónico en la literatura gótica. Estos personajes tienden a asociarse con el mal y lo demoníaco.

“Hablar de Alejandra Pizarnik es hablar de una conjunción de “desgracias” insólitamente acrisoladas: una mujer poeta, judía, argentina y homosexual con un agudo deseo sadomasoquista” (Izquierdo Reyes, p. 1).

Alejandra nació en 1936 y falleció en 1972. Entre 1955 y 1972 sucede su periplo literario, en un momento en el que, en la Argentina, el peronismo supuso la puesta en circulación de un antisemitismo combinado con homofobia, ya bastante acusada en la sociedad Argentina de su momento. Sumado a esto, había concepciones conservadoras sobre el rol social de la mujer, un fuerte clasismo. Todo esto, según Izquierdo Reyes, creó un ambiente de discriminación y prejuicio, y que ser poeta homosexual, sadomasoquista y judía no era precisamente un sueño. Fue necesario, para ella, jugar a las apariencias y estar en constante vigilancia sobre sí misma, siendo entonces la escritura un lugar de resguardo y reencuentro de sí misma.

Dejó como legado un diario de casi mil páginas, una gran cantidad de poemas, escritos, relatos cortos y novelas breves.

Alejandra Pizarnik compuso un “vasto poema en prosa” (calificativo que ella le otorga al texto reseñado). Se trata de una pequeña sucesión de narraciones poéticas donde Pizarnik combina fragmentos casi literales de la obra de Penrose con reescrituras y reflexiones propias, que emergen en la primera persona singular. Alejandra se deja fascinar por la figura de la Condesa Báthory, y adopta un enfoque diferente al de

Penrose: Pizarnik construye un personaje ligado a lo nocturno y taciturno, encerrado en su castillo, en donde reina la transgresión sexual y la violencia sobre los cuerpos. Alejandra escribe su ensayo sobre la Condesa en un período de profunda reflexión y nostalgia sobre su vida en París, lugar donde se sentía más libre con respecto a su sexualidad, diferente a Buenos Aires que era un ambiente asfixiante para ella. Al final, Alejandra universaliza la tendencia al mal, lo liga con la extrema libertad. “¿Qué esconde la imaginación de Alejandra para relacionarse, de manera directa, con el mal y, de forma algo más general, con la Condesa Báthory?”, se pregunta Izquierdo Reyes, y la respuesta la encuentra en sus diarios:

Soy masoquista. Descubrimiento de ello. Ayer, cuando de pronto cayó la imagen: me pegaban con un palo. Tuve un orgasmo. No comprendo. [Mientras se masturbaba] los nazis me apresaban y me entregaban a un militar tenebroso y muy temido, que me castigaba para fornicar conmigo. Anoto esto para objetivar mi horror. De todos modos, ya no me gusta masturbarme. Pero pasa que me asusta la palabra “homosexual”. Prejuicios viejos en mi vida joven. Posiblemente lo que me dejó más contenta ayer fue la normalidad de mis reacciones, saber que puedo gozar con un hombre como cualquier mujer, pero no debo engañarme, en un momento dado, en que no podía llegar al orgasmo, cerré los ojos e imaginé que A. me violaba, por lo que tuve un placer inenarrable. A. me decía “no quiero hacerte daño”, y yo le decía “pero yo quiero que me hagas daño”.

Alejandra no aceptaba del todo su homosexualidad, y sus deseos masoquistas le producían rechazo y horror. Podemos pensar en la figura de la Condesa, a la que mira con fascinación y horror, como el doble de Pizarnik. Con el lenguaje expone y oculta sus propios deseos rechazados, y sus sentimientos contradictorios, como expresa en diferentes entradas de su diario:

[viernes, 14 de febrero, 1958] (...) Allí está la cuestión absurda: soy una convulsión, un grito, sangre aullando. De allí proviene mi imposibilidad absoluta para sustentar mi amistad con alguien mediante una comunicación profunda y armoniosa. Tanto me doy, me fatigo, me arrastro y me desgasto que no veo el instante de «liberarme» de esa prisión tan querida. Y si no llega mi propio cansancio, llega el del otro, hastiado ya de tanta exaltación y presunta genialidad, y se va en busca de alguien que sea como soy yo con la gente que no me interesa (pp. 163-4).

[jueves, 4 de junio, 1960] Yo, nada menos que yo, quiero escribir libros, ensayos, novelas, y etc., yo, que no sé decir más que yo... Pero que lo siga diciendo durante

mucho tiempo, Dios mío, que lo siga diciendo y que no me enajene en la demencia, que no vaya a donde quiero ir desde que nací, que no me sumerja en el abismo amado, que no muera de este mundo que odio, que no cierre los ojos a lo que execro, que no deje de habitar en lo horrible, que no deje de convivir con la crueldad y la indiferencia, pero que no deje de sufrir y decir yo (p. 233).

Construir a la Condesa fue construir un lugar seguro para ella, un lugar donde vaciar su ser sin prejuicios, ella la llevó a su extranjerismo, distanciarse de su yo, ese que solamente puede hacerse cargo de su propia voz desterrándose de sí mismo.

[12 de marzo, 1965] (...) Ensayo sobre la condesa Báthory. (...) La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable. (...) En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica —no mía exclusivamente— es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos (p. 492).

[martes 10, 1968] Imposible escribir. No estoy preparada. No puedo creer que sea yo quien escribió la prosa sobre la condesa. O, mejor, no comprendo por qué no he continuado en esa vía. Es verdad que mi dedicación a esa prosa fue exclusiva y en cambio, ahora, no puedo entregarme a un escrito exclusivo. Al mismo tiempo, temo enfermar gravemente por abstinencia de escritura. El problema es irresoluble: nunca seré una estilista y al mismo tiempo no tolero escribir mal, precariamente. En cuanto al «libro», se me ocurre que es el primer paso para un gesto que no he proseguido. Escribir a ciegas, en la máquina, en un intento de entrega total (p. 566).

La escritura de la Condesa fue una liberación para Alejandra: fue reconocerse Hyde y dejarse salir una noche a hacer lo que Hyde hace, sin tener que quitarse al día siguiente la máscara de Jekyll:

[lunes, 1968] Ignoro cuáles son las virtudes. Sólo conozco los deseos. Uno de mis deseos es escribir en una prosa como la de mi artículo sobre la condesa. Creo que la necesidad de interrumpir el exceso de profundidad —obligarme a detallar circunstancias externas de la condesa— me dio una libertad (y acaso una profundidad) que jamás me conceden mis propias fantasías, desligadas de todo detalle concreto (p. 583-584).

Estas son las posibilidades de la escritura, por lo que en este trabajo no solamente encontramos el placer por la escritura, sino una “escritura para ser”, en la que vemos a Alejandra escondida detrás de una máscara, de un falso espejo, pero que no deja de ser la escritura de un sujeto melancólico escribiendo sobre otro sujeto melancólico en el que se proyecta y desea la liberación de ambas.

### **Bibliografía**

- Acosta, L. (1994). *Elementos góticos en tres autoras contemporáneas*. Universidad de Cádiz.
- Becció, A. (s/f). *Diarios. Alejandra Pizarnik*. Recuperado de <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/diarios-alejandra-pizarnik.pdf>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. São Paulo.
- Cerda Neira, K. (2015) *Estética y sadismo en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Universidad Andrés Bello.
- Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.
- Han, B. C. (2018). *Muerte y alteridad*. Herder Editorial.
- Jiménez Cáceres, A. & Casares Rodríguez, M. T. (2018). *La virgen de hierro: belleza, erotismo y sacrificio en la condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Doctoral dissertation. Universidad de Cartagena.
- López, V. G. R. & Platas, I. G. (2013). *La experiencia de lo sublime y la melancolía en Kant*. Universalidad y variedad en la estética y el arte. Colección La Fuente. BUAP. Puebla.
- Montenegro, R. D. (2009). *La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror*. Espéculo. Revista de estudios literarios.
- Pizarnik, A. & Caruso, S. (2009). *La condesa sangrienta*. Libros del Zorro Rojo. ePUB.
- Reyes, J. I. (2011). *Caminos del armario: el ocultamiento del estigma sexual en la obra de Alejandra Pizarnik*. La Página, (91), 189-216.
- Wenskus, E. R. (1994). *An evolution of evil: the cycle of the vampire* (Doctoral dissertation).

## **La monstruosidad heroica en el gótico mesopotámico de Mariana Enríquez: una lectura de *Nuestra parte de noche***

Paula Irupé Salmoiraghi

UBA

[paula\\_irupe@yahoo.es](mailto:paula_irupe@yahoo.es)

Palabras clave: Enríquez, Gótico mesopotámico, heroísmos, monstruosidad

Keywords: Enríquez, Mesopotamian Gothic, heroisms, monstrosity

### **Resumen**

La novela de Enríquez nos enfrenta a una entidad múltiple, a la vez heroica y monstruosa, formada por cuerpos ensamblados: el padre, el hijo, la madre semimuerta o en otra parte, la hermana-cuñada-amante, la familia de origen y la adoptiva, el científico y la secta obsesionados con la inmortalidad, las madres-abuelas que fabrican elegidos, las series de jóvenes entregadas en sacrificio, los amigos, nuestros desaparecidos que aparecen.

La dupla "masculina" narrada como Juan y Gaspar, padre e hijo, pueden leerse como "heroína" que no recorre el típico camino lineal del héroe único y triunfante a la Campbell, sino que crece y amplía su territorio, engorda y se deja penetrar por otros cuerpos y sucesos, esgrimiendo como "poderes" sus capacidades sumadas para recordar, narrar y transmitir tanto experiencias propias como saberes míticos y legendarios, históricos y sagrados.

Los elementos de la novela gótica, definida como "mesopotámica" en este caso por la misma Enríquez, se deforman y expanden para mostrarnos la opresión del territorio "entre ríos" y lo que muestra-oculta el lado visible de esta zona con tradición marcada por Quiroga, Saer y Juanele Ortiz.

### **Abstract**

Enríquez's novel confronts us with a multiple entity, at once heroic and monstrous, formed by assembled bodies: the father, the son, the half-dead mother or somewhere else, the sister-sister-in-law-lover, the family of origin and the adoptive, the scientist and the sect obsessed with immortality, the mother-grandmothers who make elegides, the series of young people given in sacrifice, the friends, our missing people who appear.

The "male" duo narrated as Juan and Gaspar, father and son, can be read as a "heroine" who does not follow the typical linear path of the unique and triumphant hero à la Campbell, but rather grows and expands her territory, grows fat and allows herself to be penetrated. by other bodies and events, wielding as "powers" their combined capacities to remember, narrate and transmit both their own experiences and mythical and legendary, historical and sacred knowledge.

The elements of the Gothic novel, defined as "Mesopotamian" in this case by Enríquez herself, are deformed and expanded to show us the oppression of the territory "between rivers" and what shows-hides the visible side of this area with tradition marked by Quiroga, Saer and Juanele Ortiz.

*Nuestra parte de noche*, la novela que hoy nos ocupa, la última de Mariana Enríquez, publicada en 2019 y por la que obtuvo el Premio Herralde de Novela, puede ser leída como cuerpo monstruosa que reúne en su textualidad tradiciones que, a simple vista, bajo mirada binaria o recortadora, podría parecer lejanas o imposibles de reunir pero que, en el gesto heroico de esta escritura, se vuelven amalgama tentacular e híbrida. Veremos en esta comunicación algunos de esos “brazos” de la novela sin pretensión de desanudar ni abarcar exhaustivamente el abrazo de voces y herencias que la componen.

Por un lado, la novela puede leerse como gótica en términos de María Negroni quien propone ampliar los lugares comunes de este subgénero subrayando como “los tópicos recurrentes de la literatura gótica” algo más que un castillo o arquitectura asfixiante y un personaje rodeado por el pánico. Negroni enumera: “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y de lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como ‘problema musical’” (Negroni, 2015, p. 159).

Por otro lado, *Nuestra parte de noche* se hace cargo de la tradición femenina y silenciada de nuestras literaturas universales a través de su título: un verso de Emily Dickinson perteneciente al poema “Nuestra parte de noche soportar”:

Nuestra parte de noche soportar —  
nuestra parte de alba —  
Nuestro hueco de dicha completar,  
nuestro hueco de escarnio —

Aquí una estrella, allí una estrella,  
¡hay quienes se extravían!  
Aquí una niebla, allí una niebla,  
y por último — el Día.

Que el poema de Dickinson esté enunciado en plural y coloque al sujeto lírico como parte de algo mayor que realiza un recorrido confuso, tentativo, no siempre exitoso aunque arribe a algún tipo de heroísmo diurno final, nos servirá para introducir el arquetipo de la heroína que queremos aplicar a la novela.

La misma Enríquez, en entrevistas y talleres, explicita su herencia como lectora del género de terror y de la poesía que veremos aludida en epígrafes y otras formas intertextuales. En una entrevista con Mauro Libertella, del 2016 y en referencia a su

cuento “Tela de araña”, acuña la clasificación “gótico mesopotámico” para referirse a su herencia opresiva y selvática proveniente de Horacio Quiroga y de las historias situadas “entre ríos”, en la amplia zona guaraní sudamericana. Me interesa entrever la constelación de góticos escritos por mujeres situados en distintos biomas políticos de Nuestramérica (el gótico andino de Mónica Ojeda, el gótico campero de Silvina Ocampo, por ejemplos) y analizar lo mesopotámico de esta literatura como movimiento descentrado que nos apartaría de la hegemonía europea y anglosajona e, incluso de la centralidad urbana de Buenos Aires o Montevideo, urbes que podrían ser también incluidas en la zona híbrida y anfibia, penetradas por ríos o viviendo sobre o junto al agua.

Marcos Seifert, en su trabajo titulado “El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en “Tela de araña” de Mariana Enríquez” retoma la “apropiación oblicua y contemporánea” de Horacio Quiroga que asume Enríquez:

Enríquez reubica el miedo en el lugar del contrapoder, recuperando así la peligrosidad del desplazado, del subalterno, del excluido. De ahí que tanto Inés Ordiz (2019), como Ana Gallego Cuiñas definan la narrativa de Enríquez como “feminismo gótico” ya que en sus relatos “las mujeres y las clases marginales, afantasmadas, devienen peligrosas y portadoras del terror, al ser las más vulnerables y castigadas por el capital” (2020, p. 1).

En *Nuestra parte de noche*, sería fácil ubicar el terror en los lugares dominados por La Oscuridad, ese dios sordo y egoísta del que poco sabemos, al cual sus adeptos deben entregarse como bocados o dejarse morder o marcar, con el cual solamente los mediums pueden comunicarse pero bajo un código que ni ellos ni las voces narrativas de la novela pueden descifrar completamente. También podríamos ensayar una lectura del terror en sus formas políticas nacionales ya que las fechas y los hechos nos remiten claramente a la última dictadura militar. Pero, además de todos esos monstruos, la historia presenta como protagonistas, como heroínas compuestas, centradas, múltiples, a varias “entidades” con personalidades individuales pero trenzadas entre sí, una entidad formada por cuerpos ensambladas que se contagian y contaminan sus deformidades y poderes: En la primera parte, de la que podré hablarles hoy, tenemos a Juan, el padre y medium dominado y obediente a la secta, enfermo y debilitado por un poder que lo desborda; Gaspar, el hijo, deseado por la secta como continuador del padre; Rosario, la madre semimuerta o en otra parte con



la que el padre sabe comunicarse a través de la sangre y los conjuros; Tali, la hermana-cuñada-amante, bruja correntina guaraní.

La dupla “masculina” narrada como Juan y Gaspar, padre e hijo, son los primeros en aparecer ante nuestros ojos como “heroína”: plural, defectuosa, dueña de lo que Ludmer llamó “las tretas del débil”, capaz de ejercer su poder benéfico en zonas concéntricas, ampliadas como círculos en el agua. Toda heroína, como figura encarnada en cualquier tipo de cuerpo, no recorre el típico camino lineal del héroe único y predestinado estudiado en tantos mitos y narraciones tradicionales por Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras*, sino que crece y amplía su territorio, engorda y se deja penetrar por otras cuerpos y sucesos, esgrimiendo como “poderes” sus capacidades rizomáticas para cuidar, proteger, aprender y enseñar, sentir con otros y construir escudos, reproducir, recordar, narrar y preservar tanto experiencias propias como saberes míticos y legendarios, históricos y sagrados.

Al comenzar la novela, compuesta por 6 partes claramente distinguibles por sus cambios de épocas no cronológicas y de voces narradoras o focalizaciones, vemos que la primera de estas partes se titula “Las garras del dios vivo, enero de 1981” y está encabezada por dos epígrafes que nos permiten establecer filiaciones que la autora lleva mucho tiempo sosteniendo en su defensa de los “géneros” mal llamados “menores” o “populares”, metidos en una enorme bolsa como “no-miméticos” o “no-realistas” y que Enríquez se apropia y continúa para construir, en un gesto militante y profundamente político, su obra como universal y, a la vez, orgullosamente regional. Dice en entrevista de Verónica Boix:

Tenía que hacer un terror local, argentino, latinoamericano. En esa operación, encontré las cosas propias, la religiosidad pagana argentina que tiene muchos aspectos siniestros y ciertos aspectos de la política que son fácilmente llevados al terror. Quiero decir, una oscuridad relacionada con lo político y lo social, pero respetando algunas cosas del género (2020).

El primer epígrafe es de *La invención de Morel*, de Bioy Casares, novela clásica de la ciencia-ficción argentina no leída como “literatura de género” sino literatura a secas debido al nombre de su autor. El fragmento elegido se refiere al deseo de inmortalidad, a la resistencia a la muerte y al error de querer retener vivo todo el cuerpo en vez de la conciencia, alusión que nos ubica de lleno en las formas maquínicas o métodos

monstruosos de no morir y en el gran miedo humano, madre de todos los miedos y motor de la secta que usará a los protagonistas para sus fines macabros.

El segundo epígrafe pertenece a Williams Butler YEATS, poeta irlandés que Enríquez ha señalado como una de sus fascinaciones con la literatura gótica anglosajona. Es un verso de *The Wanderings of Oisín (Las andanzas de Oisín)*: “Grité: ¡Sal de la sombra, rey de las garras de oro!”: frase que nos interesa para demostrar que los poderes del arquetipo heroico que estamos construyendo tiene sus valores y objetos mágicos en las palabras y lo que hacemos con ellas. Podemos leer estos versos como la narración de un grito, un pedido desesperado de luz, una necesidad de ver a un rey áureo pero monstruoso que nos acecha, de una voz que tiene el suficiente poder como para hacer salir al “rey de las garras de oro”. Oisim u Ossian como personaje aporta connotaciones a favor de nuestra hipótesis porque se trata de un híbrido de guerrero y poeta y sus versos y hazañas son fuente de disputa entre tradiciones celta e irlandesa, incluso como precursores de la novela gótica irlandesa. *Las andanzas de Oisín* es un poema épico publicado por Yeats en 1889 y me parece significativo que encabece esta novela porque se trata de la narración que el héroe irlandés ya anciano le transmite a San Patricio, tradicionalmente considerado como quien convirtió a Irlanda al cristianismo. Otros versos de ese poema:

Tú, que eres encorvado, calvo y ciego,  
Con un corazón pesado y una mente errante,  
Has conocido tres siglos, cantan los poetas,  
Del coqueteo con una cosa demoníaca.

Intertextualidad que nos lleva a introducirnos en la cuestión heroica sagrada, en la tematización de lo eterno o longevo por magia/sabiduría que manipula a la muerte y en lo erótico del “coqueteo” con esta “cosa demoníaca” que no alcanzamos a definir ni comprender desde la minusvalía humana individual. Porque tanto Juan como su hijo Gaspar son personajes dotados, a la vez, de las cualidades de la heroína y del monstruo, ambos son hermosos físicamente, y es el mismo Juan quien será apodado “el dios dorado” y mostrará sus garras en medio de los rituales a los que se ve obligado para complacer a los familiares que lo criaron como medium.

Desde la primera página vemos a padre e hijo en comunión dolorosa por la muerte de la madre y los desórdenes de salud del padre, tratando de huir de la ciudad de Buenos Aires en un viaje y una simbiosis para los cuales no se nos presentan como expertos

ni exitosos sino más bien en proceso de crecimiento, aprendizaje y dependencia mutua. Desde aquí también, el miedo y la omnipresencia del agua como agobio y a la vez como remedio y limpieza. Estos son los dos primeros párrafos de la novela:

Tanta luz esa mañana y el cielo limpio, con apenas alguna mancha blanca en el azul cálido, más parecida a un rastro de humo que a una nube. Ya era tarde y tenía que salir y ese día de calor iba a ser idéntico al siguiente: si llovía y llegaba la humedad del río y el agobio de Buenos Aires, jamás iba a ser capaz de dejar la ciudad.

Juan se tragó sin agua una pastilla para evitar el dolor de cabeza que aún no sentía y entró en la casa para despertar a su hijo, que dormía tapado por una sábana. Nos vamos, le dijo mientras lo sacudía apenas. El chico se despertó de inmediato. ¿Otros chicos también tendrían ese sueño tan superficial, tan alerta? Lavate la cara, dijo, y le sacó con cuidado las lagañas de los ojos.

La relación entre ambos es llamativa porque se complementan, se oponen, se protegen, se odian a veces, odian ser lo que son y que el otro sea como es, actúan como una sola cuerpa con el mismo destino o buscan alejarse y diferenciarse. Ambos son llamativos, bellos y deseables, raros en una geografía que los observa, los recorta, los busca y los expulsa a la vez, de la que tienen que cuidarse y a la que, a su vez, protegen y describen como algo sublime:

El chico se puso de pie sobre el banco y se acercó a él de una manera que solamente podía calificar de amenazante. Acercó tanto la cara que Juan veía cuatro ojos azules cargados de miedo, pero también de determinación.

—¿Me trajiste para tirarme al monstruo?

Así que eso creía. Podía ser, claro, un miedo alimentado por estos días confusos, por el duelo insano que estaba atravesando, porque, para su hijo, los últimos meses habían sido una pesadilla.

Pero era la verdad: lo estaba llevando a los brazos de monstruos. Juan abrazó a Gaspar, no solo porque el chico temblaba sino porque tenía que evitar que se fuera corriendo, que escapase de él.

Gaspar peleó en sus brazos. Juan lo obligó a sentarse y, agarrándole la cara con una mano, lo obligó a mirarlo.

—Gaspar, hijo, es agua. Es el río que, más adelante, tiene un agujero enorme y el agua cae y hace ruido. Es hermoso. Por eso te traje, porque es hermoso. Hay un

arco iris. No hay ningún monstruo y nunca te tiraría a un monstruo para que te lastime. Nunca. Mirá a la gente que va para allá, ¿parecen asustados? No, porque no hay un monstruo.

El chico relajó un poco los puños, que tenía apretados, y se limpió los mocos con el dorso de la mano.

–Te quise traer para que vieras algo hermoso –dijo Juan–. Pero, si querés, nos vamos.

–¿Hay un arco iris?

–A veces hay dos y yo una vez vi tres.

Esta cuerpa heroica que forman padre e hijo y a la que se sumarán otros personajes luego, esta heroína, múltiple, muerta-viva y dadora-protectora se reconoce y autodefine en una leyenda narrada por el hijo para entretener al padre pero completada por el padre para darle contexto espacial y político. Se trata de la leyenda guaraní de Anahí, la guerrera-bruja-cantora:

(...) le contó sobre una reina de la selva que cantaba cuando caminaba entre los árboles y a todo el mundo le gustaba escucharla. Un día vinieron soldados y ella dejó de cantar y se hizo guerrera. La atraparon y pasó una noche encerrada y se escapó y para escaparse tuvo que matar al guardia que la vigilaba. Como nadie quiso creer que tenía fuerza para matarlo porque era muy delgada, la acusaron de bruja y la quemaron, la ataron a un árbol que se prendió fuego. Pero a la mañana, en vez del cuerpo, encontraron una flor roja.

Varios tópicos del género se metamorfosean y amalgaman en esta historia que ya por su sola mención contribuye a la definición de nuestro gótico mesopotámico: las figuras de la bruja, la heroína sacrificada, la mujer que triunfa sobre la muerte y vuelve bajo alguna forma diferente.

Las otras dos personajes que confluyen en nuestro monstruo heroico son: Rosario, la madre que se supone que murió en un accidente automovilístico pero está en algún lugar siniestro y puede ser alcanzada o no a través de la sangre y el llamado de Juan, la mujer muerta que une y separa a padre e hijo: Cuando una mujer cualquier les pregunta si viajan solos:

Juan sintió el dolor del chico en todo el cuerpo. Era primitivo y sin palabras; era crudo y vertiginoso. Tuvo que aferrarse de la mesa y hacer un esfuerzo para desprenderse de su hijo y de ese dolor. Gaspar no podía contestar y lo miraba

buscando ayuda. Se había comido solamente media factura. Tenía que enseñarle a no aferrarse así, ni a él ni a nadie.

Y Tali, la cuñada, la hermanastra viva, la que siendo amante de Juan y conociendo con él el placer que es dolor y asusta, lo considera su hombre, lo cura, lo escucha y baña en aguas protectoras y monstruosas, pero no haría cualquier cosa por él como Rosario, la que recibe en su casa de Corrientes a Juan y Gaspar como nacidos del barro:

Tali no podía creerlo. Esperaba encontrarlo tan rabioso y triste como cuando lo había visto hacía unos meses. Y ahora estaba ahí en la puerta de su casa, doblado de risa con los pies hundidos en el barro, diciéndole a su hijo: «¡Son las arenas movedizas de Corrientes!»

–Hagan el esfuerzo, che; si se caen, después se bañan.

Tali se apoyó en la tranquera y se relajó para disfrutar de un espectáculo inaudito: el Dios Dorado divirtiéndose con su torpeza, jugando a que se hundía, fingiendo que gritaba asustado.

Tali es la bruja de pueblo que vive en una casa hiperbólica de especies autóctonas:

Afuera, Juan se quedó un rato en el jardín de Tali, que era pequeño pero tenía pasionarias, crisantemos, dalias, nomeolvides, glicinas que se apoyaban sobre altos helechos y llegaban hasta la casa y trepaban por la pared hasta el techo, dedaleras púrpura que parecían capuchas y algunas orquídeas colgando del tronco de un duraznero. (...)

También es Tali la que conoce el destino de los muertos y la lengua guaraní que se le va perdiendo, la que se comunica con San La muerte, la que penetra los cuerpos de sus creyentes con figuras del santo que se instalan bajo la piel como modificación corporal protectora:

...reconoció a una señora que había venido a tirarse las cartas, preguntando por su hija: Tali la había visto muerta, ahogada, y se lo había dicho. Una de las tantas chicas asesinadas por los militares y arrojadas a los ríos, los ojos comidos por los peces, los pies enredados en la vegetación, sirenas muertas con el vientre lleno de plomo. Tali no mentía, no daba falsas esperanzas. Los padres y madres de jóvenes desaparecidos por la dictadura la buscaban para, al menos, saber cómo habían muerto, si su cuerpo estaba en un pozo de huesos o bajo el agua o en un cementerio perdido. (...)

–Vamos a ver al santo. (le dice Juan) Quiero que me lo pongas debajo de la piel. ¿Podés? ¿Puede ayudarme a vivir, puede darme tiempo? (...)

El templo era sencillo. El Señor de la Muerte, no. Tali había elegido para el santuario una talla grande, de casi un metro, de plata. Tenía una túnica negra. Se acercó al esqueleto y llenó de whisky un vasito pequeño, para ofrecérselo. Después encendió tres velas rojas. Había muchas más en el templo y debía encenderlas todas ella, porque era la guardiana.

Podemos decir con Peter Sloterdijk que “Lo monstruoso se ha instalado en el lugar de lo divino” y que esa monstruosidad compuesta y heterogénea es femenina y heroica porque, en palabras de Giorgi:

... el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (2009).

Todes desean a este monstruo, desean eróticamente a Juan y desean lo que Juan y Gaspar pueden darles. Lo que Juan quita, las extremidades que marca o mutila durante los rituales, son un honor, una pérdida buscada como signo de haber sido elegida. Juan, Gaspar, Tali y Rosario tienen en sí el poder del agua, de la voz, de la memoria, de la comunicación interespecies y reinos. Comparten elementos de lo monstruoso contra su voluntad, intentan o no desprenderse de eso, encarnan la monstruosidad o la fabrican, a pesar de su propio deseo o como deseo vertiginoso que ni siquiera pueden llegar a conocer.

Por otro lado, Juan lleva sobre su cuerpo la capacidad de reproducirse como medium entre La Oscuridad y la secta y debe decidir si acepta o rechaza su fecundidad. Juan duda pero parece no querer reproducir su poder aunque Rosario muerta en la primera

parte pero viva en las siguientes, suponemos que sí quería tener ese hijo para entregarlo a la secta. Pasar la esclavitud a Gaspar, a la generación siguiente, al cuerpo amado del hijo es una opción dolorosa para Juan y mucho de la novela se juega en ese intento de desprenderse de la “parte Gaspar” para darle entidad propia y diferenciada y alejarlo del destino obligado. Juan quiere ser estéril como monstruo y ahí está su heroísmo: en reproducirse no como monstruo sino como heroína que se come la oscuridad y la detiene, le quita territorio, le impide destruir el mundo a fuerza de meterla en su cuerpo y canalizarla hacia donde no haga daño.

Para finalizar, me gustaría traer una referencia de Florencia Abbate a las literaturas también mesopotámicas de Juanele Ortiz y Juan José Saer que, en la novela de Enríquez, me parecen presentes por el costado de las referencias a la situación política argentina y el modo en que el terror gótico y el terror de Estado se anudan monstruosamente en un mismo territorio físico y narrativo. Dice Florencia Abbate, en el panel “Huellas fluviales: Juan L. Ortiz y Juan José Saer” del FILBA Nacional 2013:

El poema “El Gualeguay” cuenta la historia desde el origen de la provincia de Entre Ríos, el exterminio de la población aborígen, la colonización española, los caudillos, hace referencia a todos esos hechos históricos y, sin embargo, uno jamás podría decir que es un poema histórico porque la cuestión histórica está subsumida al paisaje, la naturaleza, lo minúsculo, y no a los grandes hechos históricos. Hay un desdén por los hechos que narraría la historiografía. En lugar de eso hay una concentración por la naturaleza y los movimientos minúsculos. Saer también trabaja la historia de un modo parecido al que elabora Juan L. Ortiz. *El entenado* suele ser incluido en el corpus de la novela latinoamericana sobre la conquista, pero si uno la lee en comparación con otras novelas es una absolutamente original porque las referencias a la conquista son casi inexistentes. (...) Hay un ensayo muy interesante de Saer que se llama “La poesía” en el que dice que la poesía es una disciplina de la extrañeza que tiende a borrar la historicidad del lenguaje para revelar que la naturaleza está todavía en la historia y la sustenta. Es decir: la historia moderna tal como la concebimos no coexistió con la naturaleza, sino que la suplantó de un modo abusivo, y la poesía, al regresar continuamente a la naturaleza, no quiere revelar la historia, si no el carácter narcisista de esa historicidad. La vida no está solamente inserta en un lenguaje histórico, sino también en una dimensión cósmica de la experiencia humana. Tanto Juanele como Saer sitúan la historia humana en una dimensión cósmica

que trasciende en los acontecimientos históricos y que justamente revela el tiempo de la naturaleza.

## **Bibliografía**

- Boix, V. (2020). *Entrevista: Mariana Enríquez: simpatía por los demonios*. Recuperado de [https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios\\_0\\_vE7c0RiW.html](https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html)
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Buenos Aires: Anagrama.
- Friera, S. (moderadora). Panel del Filba Nacional 2013: “Huellas fluviales: Juan L. Ortiz y Juan José Saer”. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/huellas-fluviales-juan-l-ortiz-y-juan-jose-saer.html>
- Giorgi, G. (2009). Política del Monstruo. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV, N.º 227. Abril-junio.
- Libertella, M. (2016). *Entrevista: Mariana Enríquez: el miedo como placer exquisito*. Buenos Aires. Clarín. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/clarin/20160506/282406988557422>
- Negrón, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja negra.
- Seifert, M. (2021). El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en “Tela de araña” de Mariana Enríquez. *Cuadernos del CILHA*. N. 34.
- Sloterdijk, P. (2000). *La domesticación de l'etre*. París: Fayard.



## ¿Hay un teatro posdramático en Jujuy?: el caso de tres producciones escénicas jujeñas del período 2007-2018

María Elizabeth Ortiz

FHyCS - UNJu

[melizaortiz@hotmail.com](mailto:melizaortiz@hotmail.com)

Palabras clave: teatro posdramático en Jujuy, creación colectiva, danza teatro, performance

Key words: postdramatic theatre in Jujuy, collective creation, dance theatre, performance art

### Resumen

Este texto tiene como objetivo exponer en forma sintética los aspectos más relevantes abordados en un trabajo de investigación llevado a cabo por quien esto escribe, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, entre 2020 y 2022, que indaga en la categoría de "teatro posdramático" en tres producciones escénicas jujeñas del período 2007-2018, las cuales develan formas teatrales deliberadamente apartadas del modelo teatral tradicional, y que subvierten la jerarquía "autor-texto/director/actores", en la que el texto construido según la forma aristotélica se erige en regente de la escena. Se trata, por lo tanto, de tres propuestas teatrales rupturales que instauran como centrales otras instancias escénicas que nada tienen que ver con la preponderancia de un texto literario previamente escrito por un autor "en soledad" y que no están construidas de acuerdo al principio de causalidad ni buscan construir un teatro "narrativo" que cuente una historia con principio, nudo y desenlace. El análisis se llevó a cabo a partir de la visualización de los videos de las tres producciones escénicas, una serie de entrevistas realizadas a los miembros de los diferentes grupos y otros materiales que acompañan a las propuestas (fotografías, programas de mano, "memorias", etc.), poniendo el acento en lo que consideramos, a la luz de la concepción de Hans-Thies Lehmann, el rasgo estilístico posdramático más sobresaliente en cada una de ellas: la "musicalización" en la obra de creación colectiva *Entre el azahar* (2007), de El Ekeko Teatro; la "corporalidad" en la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf* (2012), del grupo Danza Libre; y el "acontecimiento/situación" en la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* (2018), de El Colectivo Teatro.

### Abstract

This text aims to present in a synthetic way the most relevant aspects addressed in a research work carried out by the person who writes this, with the support of the National Theater Institute, between 2020 and 2022, which investigates the category of "theater postdramatic" in three stage productions from Jujuy from the period 2007-2018, which reveal theatrical forms deliberately removed from the traditional theatrical model, and which subvert the "author-text/director/actors" hierarchy, in which the text constructed according to the Aristotelian form stands as ruler of the scene. It is, therefore, three rupturing theatrical proposals that establish as central other stage instances that have nothing to do with the preponderance of a literary text previously written by an author "in solitude" and that are not built according to the principle of causality nor do they seek to build a "narrative" theater that tells a story with

a beginning, middle and end. The analysis was effectuated from the visualization of the videos of the three stage productions, a series of interviews carried out with the members of the different groups and other materials that accompany the proposals (photographs, programs, "memories", etc.), emphasizing what we consider, according to Hans-Thies Lehmann's conception, the most outstanding postdramatic stylistic feature in each one of them: "musicalization" in the collective creation play *Entre el azahar* (2007), by El Ekeko Teatro; "corporality" in the dance theater play *Ni Edith, ni Piaf* (2012), by Danza Libre; and "event/situation" in the performance art piece *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* (2018), by El Colectivo Teatro.

Por medio de este escrito se buscará exponer en forma breve y sintética lo abordado en un trabajo de investigación llevado a cabo entre 2020 y 2022 por quien esto escribe, con el apoyo de una beca del Instituto Nacional del Teatro, titulado: "¿No hay drama?: la categoría de 'teatro posdramático' en las producciones escénicas jujeñas *Entre el azahar*, *Ni Edith, ni Piaf*, y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*".

El principal interrogante al que se quiso responder con esta investigación es si las producciones escénicas jujeñas del corpus seleccionado se inscriben en la categoría de "teatro posdramático" y si provocan un giro artístico disruptivo en las propuestas teatrales locales.

Así -luego de realizar un recorrido por los postulados de la posmodernidad en tanto contexto sociohistórico del teatro posdramático, y de indagar en qué momento se produce un teatro con características rupturales en Argentina y en Jujuy– se procedió al análisis de tres propuestas escénicas que tuvieron lugar en nuestra provincia entre 2007 y 2018 que no responden a un modelo teatral tradicional, sino que subvierten la jerarquía "autor-texto/director/actores", e instauran como centrales otras instancias escénicas que nada tienen que ver con la preponderancia de un texto literario previamente escrito por un autor "en soledad" y que no están construidas de acuerdo al principio de causalidad ni tienen la intención de proponer un teatro "narrativo" que cuente una historia con principio, nudo y desenlace.

Se trata de la obra teatral de creación colectiva *Entre el azahar*, del grupo El Ekeko Teatro, con dirección de Beatriz Fernández Salinas, estrenada en 2007 en el Teatro de la Vuelta del Siglo en San Salvador de Jujuy; la obra de danza teatro *Ni Edith, ni Piaf*, del grupo Danza Libre, con dirección de Belén Calapeña, estrenada en 2012 en el mismo teatro; y la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, del grupo El Colectivo Teatro, con *performers* invitados del Grupo Jujeño de Teatro y del grupo La Hilacha, realizada en septiembre de 2018 en el acto de apertura de las VII Jornadas

del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

El análisis de cada propuesta escénica –llevada a cabo mediante la visualización de los registros fílmicos–, se realizó, principalmente, a la luz de un marco metodológico-conceptual basado en dos instancias: por un lado, apelando a un modelo de análisis dramático tradicional, para lo cual se utilizó el modelo teatrológico que propone Osvaldo Pellettieri para el análisis del texto espectacular; y, por otro, recurriendo al marco conceptual brindado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático*. De esta manera, pudimos comprobar que ninguna de las tres propuestas del corpus se adecua a las formas teatrales tradicionales, desde el momento en que observamos que -en base al modelo de análisis propuesto por Pellettieri (2001)- en lo que respecta a la estructura superficial o nivel de la intriga, ninguna de ellas tiene la intención de narrar una historia estructurada en principio, nudo y desenlace donde funcione el principio de causalidad buscando crear una concatenación lógica de causa-efecto entre los distintos “momentos” que conforman los diseños propios de cada una de estas producciones. En relación a la estructura profunda, vemos que tampoco se busca en ninguna de ellas hacer avanzar una única acción dramática, y que no se plantea una configuración actancial clara en los hipotéticos actantes “sujeto”, “objeto”, “destinador”, “destinatario”, “ayudante” y “oponente”, o bien, vemos que directamente esta configuración no existe. Por el contrario, nos encontramos con múltiples “microhistorias” en el caso de *Entre el azahar*, múltiples “estados” físicos y emocionales en el caso de *Ni Edith, ni Piaf*, y pura presencia corporal e instauración del “acontecimiento” en el caso de *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*

Por otro lado, en relación al aspecto semántico, observamos que ninguna de estas tres propuestas escénicas busca transmitir un único sentido, un mensaje unívoco, sino que, por el contrario, se apunta a la plurisignificación; no hay una “mirada final” que funcione como sintetizadora de lo ocurrido. Así, mientras que las obras *Entre el azahar* y *Ni Edith, ni Piaf* se abren a la multiplicidad de sentidos, dejando la extracción de significado en manos del público, y poniendo en juego lo que Pavis (2016) denomina “dramaturgia del espectador”, desde el momento en que es tarea de éste ocuparse de construir el sentido de lo que ve en escena; la performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* más que transmitir significados, a lo que apunta es a generar un espacio para la reflexión conjunta con el público, buscando que se produzca en él una transformación.

Por último, en relación al “aspecto espectacular”, es en esta instancia donde consideramos pertinente hacer ingresar el análisis de lo propiamente “posdramático” en cada una de las producciones escénicas abordadas, ya que es ahí donde se ven materializados los “rasgos estilísticos” que propone Lehmann (2013) para este tipo de teatro. Entre ellos, hemos elegido el que consideramos más sobresaliente en cada una de las producciones escénicas del corpus: la musicalización en *Entre el azahar*; la corporalidad en *Ni Edith, ni Piaf* y el acontecimiento/situación en *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, según veremos a continuación.

### **1. Entre el azahar y el rasgo posdramático de la “musicalización”**

En *Entre el azahar* nos encontramos con el lenguaje musical reemplazando al lenguaje verbal. En esta obra no se “cuenta” por medio de la palabra hablada sino a través de una múltiple variedad de sonidos: tanto aquellos que son producidos por los personajes con los objetos que llevan consigo, sus accesorios, sus calzados, sus aparatos fonadores, como los sonidos grabados, editados y amplificados por medios tecnológicos. Lejos de tratarse de la música en su utilización teatral tradicional como música de fondo, música para ambientar, rellenar, decorar o generar un clima, aquí lo musical, en su más amplio sentido, ocupa, junto al trabajo actoral, el lugar de mayor jerarquía en la obra. La música ya no es una mera servidora del texto, como ocurría en el teatro de tipo “dramático”, sino que se erige en protagonista.

De esta manera, observamos que, en *Entre el azahar*, lo sonoro cumple varias funciones. Por una parte, es un organizador dramaturgico, ya que organiza lo que se está “contando”: la dramaturgia, entonces, ya no es textual sino sonora. Por otro lado, funciona como un cuarto actor o actriz que interactúa en todo momento con los tres personajes (esto puede verificarse en el hecho de que si el sonido falta, la obra no puede realizarse). El sonido en esta obra también establece una partitura de acciones precisa, fija una “coreografía”. Además vemos que convierte a los cuerpos de los actores/actrices en “cuerpos musicales” y que el espectador pasa a ser, más que nunca, un “audio-espectador”, de acuerdo al término utilizado por el propio grupo. Sumado a esto, desde el momento en que lo musical se concibe en un sentido amplio para abarcar tanto la música en el sentido usual del término, como los ruidos, los efectos sonoros e, incluso, en algunos momentos, la palabra hablada, apreciada en su materialidad, vemos que la obra apunta en todo momento no sólo a “qué” se cuenta a través de las acciones y los sonidos, sino a la valoración estética de lo sonoro, de lo musical en sí mismo.

Podemos afirmar que el tratamiento de la sonoridad en *Entre el azahar* se encuentra cercano a la concepción que posee Helene Varopoulou sobre la musicalización en el teatro contemporáneo. En una conferencia brindada en torno a este tema, la teatróloga griega expresaba: “No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro *como música*” (Varopoulou, 1998 citado en Lehmann, 2013, p. 158).

Así, *Entre el azahar* plantea el hecho de poder percibir el conjunto mismo de la obra como una suerte de artefacto teatral que genera música.

## **2. *Ni Edith, ni Piaf* y el rasgo posdramático de la “corporalidad”**

*Ni Edith, ni Piaf* es una obra de danza teatro creada en forma colectiva, donde el eje central es la corporalidad. La palabra, el texto, son reemplazados por el lenguaje del movimiento, generando, de esta manera, una dramaturgia corporal.

Por supuesto, la corporalidad en la obra se encuentra estrechamente vinculada al lenguaje propio de la danza-teatro. Vemos, así, que el movimiento se libera de las reglas fijas de la danza clásica, desjerarquizándose, además, los roles de los cuerpos. Por otra parte, se utilizan las experiencias personales de las y los bailarines a la hora de crear a través del movimiento; se utiliza la gestualidad del comportamiento cotidiano íntimo (como el gesto de exprimirse el pelo) y del comportamiento social (la gestualidad de la seducción en la escena del salón de baile). Vemos también que las corporalidades y los movimientos no necesariamente deben corresponderse con el ideal clásico, sino que se busca que haya diversidad en los cuerpos, y vemos en escena caídas, dificultad, pesadez, dolor, frente a lo armonioso.

Por otra parte, observamos que la corporalidad en la obra encuentra una confluencia entre la representación y la abstracción: entre lo que esos cuerpos cuentan y la apreciación del movimiento en sí mismo, como puede verse claramente en la escena de “La orquesta”, donde los cuerpos, si bien representan instrumentos musicales por medio del movimiento, al mismo tiempo, esto implica una buena dosis de abstracción. Como afirma Lehmann (2013), “en gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera” (p. 165). Vemos, de hecho, en *Ni Edith, ni Piaf*, que es la expresión mediante el cuerpo y el movimiento lo que prevalece en la obra: es a través de su propia corporalidad en escena que los y las intérpretes

transmiten al público todo ese universo de tensiones y distensiones, sensaciones y emociones internas. Lo que nos atrae como espectadores es esa “presencia aurática” de la que habla Lehmann, esa energía que irradian los cuerpos, el estado de contemplación en el que nos sumerge el movimiento de los cuerpos en escena, llevándonos a abrir nuestra percepción y a centrar el interés en otras instancias que no sean exclusivamente la de tratar de entender lo que sucede desde lo intelectual.

### **3. *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* y el rasgo posdramático del “acontecimiento/situación”**

La performance *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* se realizó en el acto de apertura de las VII Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, en el pasillo y Aula 1 del edificio anexo de calle Otero de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. El grupo fue invitado por quien esto escribe a realizar una performance desde el área de Cultura de las Jornadas, previendo el hecho de no consignar su realización en el programa con el fin de mantener el efecto sorpresa propio del lenguaje de la performance. Se informó al grupo el lema de las Jornadas, que en esa ocasión era “la violencia y sus lenguajes”, y a partir de allí, los *performers* idearon el “concepto” de la acción a realizar.

*¿Qué hacemos con nuestras violencias?* posee las características propias de la performance: no se basa en un texto previo y no se ensaya, sino que se va desarrollando a medida que sucede en ese espacio y en ese momento; no posee una estructura ni una dramaturgia preestablecida, más allá de los dos momentos que conforman a esta propuesta en particular: lo que sucede en el pasillo, en tono de humor, con dos personajes contruidos desde el grotesco que van recibiendo al público que llega a las Jornadas y clasificándolo según un orden de mérito académico; y lo que sucede dentro del aula: los dos cuerpos semidesnudos dispuestos sobre el escritorio y la invitación a que el público escriba una palabra en una tirita de papel que luego debe ser adherida a los cuerpos de los *performers*. De acuerdo a las características propias del lenguaje de la performance, *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* apuntó a la reflexión conjunta y colectiva en torno al tema de las violencias instaladas tanto en el espacio público e institucional como así también en el espacio íntimo o privado, con la intención de producir una transformación de la realidad a través de la toma de conciencia sobre prácticas naturalizadas en determinados ámbitos.

El rasgo posdramático del “acontecimiento/situación” fue el elegido para ser abordado en esta producción escénica, donde podemos ver que nos encontramos con la “presencia”, con la “presentación” en lugar de la “representación” o de la simulación de la realidad, y donde podemos observar que lo que importa no es el resultado sino el “proceso”, que es justamente la instancia donde se da esa situación que viven, construyen y experimentan en conjunto los *performers* y el público. Se trata de una propuesta que se realiza una sola vez y no se repite, a diferencia de una obra teatral; que irrumpe en lo cotidiano o en lo que sería “habitual” en determinado ámbito, en este caso el ámbito académico, y plantea una situación que luego irá “sucediendo” en forma más o menos espontánea, de acuerdo a cómo vaya reaccionando el público ante eso que “acontece”, en forma inesperada, en ese lugar y en ese momento.

### **A modo de conclusión**

Para concluir, brevemente, podemos decir que el análisis de estas tres producciones escénicas a la luz del concepto de “teatro posdramático” nos permitió ver de qué manera una obra de teatro de creación colectiva como *Entre el azahar*, que no utiliza la palabra hablada y que explora profundamente la dimensión sonora en su amplio espectro; una obra de danza teatro como *Ni Edith, ni Piaf*, que expresa los estados físicos y emocionales de las mujeres que son sus intérpretes no de manera verbal sino a través de su corporalidad; y una performance como *¿Qué hacemos con nuestras violencias?*, donde asistimos a la experiencia del acontecimiento vivido y creado en forma conjunta entre artistas y público a través de ese instante poético que irrumpe y abre un intersticio “estético” y a la vez “político” en la vida institucional-académica; vienen a darnos la posibilidad de descubrir –a través de tres casos particulares– cuáles o cómo son algunas de las formas en que puede producirse esa ruptura con el modelo teatral tradicional dentro del ámbito teatral jujeño de las dos últimas décadas.

### **Bibliografía**

- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- Ortiz, M. (2022). ¿No hay drama? La categoría de “teatro posdramático”. En producciones escénica jujeñas *Entre el azahar*, *Ni Edith, ni Piaf*, y *¿Qué hacemos con nuestras violencias?* [Trabajo de investigación no publicado. Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro - Convocatoria 2019].
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pellettieri, O. (2001). Introducción: para una historia del teatro argentino en Buenos Aires. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen V: El teatro actual (1976-1998)* (pp. 13-39). Buenos Aires: Galerna.



