

# Variaciones del antagonismo

## Literatura y política

**Juan Pablo Luppi**  
(coordinador)

NJ  
Editor



**JUAN PABLO LUPPI**

**COORDINADOR**

**VARIACIONES  
DEL ANTAGONISMO  
LITERATURA Y POLÍTICA**

**NJ  
EDITOR**

Variaciones del antagonismo: literatura y política / Josefina Cabo ... [et al.];  
coordinación general de Juan Pablo Luppi; prólogo de Juan Pablo Luppi. -  
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2022.

Libro digital, PDF - (Asomante / Noé Jitrik ; 12)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-47861-9-7

1. Literatura Latinoamericana. 2. Crítica Literaria. I. Cabo, Josefina. II.  
Luppi, Juan Pablo, coord.

CDD 860.9982



CC BY-NC-ND 4.0

### **Comité de evaluación**

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore,  
Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada,  
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pésico,  
Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la  
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaria Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: [ilh@filo.uba.ar](mailto:ilh@filo.uba.ar)

Impreso en Argentina, 2022

# INTRODUCCIÓN

Juan Pablo Luppi

¿Cómo un texto hace política? ¿Por los temas, los tonos, lo que denuncia, cómo enuncia? ¿La política estaría en tesis de autor, opiniones de personajes, puntos de vista narrativos? ¿En qué sentidos concretos, materializados en escritura y no como vaguedad totalizante, la intimidad del lenguaje es social? ¿Qué diálogos abre la literatura con los discursos de verdad y con otras manifestaciones artísticas? ¿Cómo fueron formuladas estas cuestiones en algunos momentos transicionales de la cultura latinoamericana, sobre cuya condición desplazada funcionan esas formulaciones discursivas? Con singulares rastreos del espesor político en las formas narrativas y los entornos culturales, estas *Variaciones del antagonismo* descubren lo que aún podemos encontrar en el transitado vínculo entre literatura y política. Cada artículo entrelaza referentes coyunturales con tonalidades materiales específicas y circunscribe con sesgos particulares el objeto común: lo político legible desde 1840 al presente (y en las condiciones actuales de legibilidad) en discursos literarios editados como cartas, notas de prensa, guiones de películas y novelas. De allí resulta una propuesta coral que acaso contribuya a la acción política de reinsertar en la situación latinoamericana las articulaciones críticas de los textos, la potencia abierta por sus formas de incluir lo imaginario en lo real y superponer tiempos en el presente. Las operaciones analíticas resignifican aspectos no evidentes del funcionamiento político del entramado lectura/escritura, en diversos presentes que metabolizan pasados y futuros (Ruffel, 2016); la serie general propicia un enlace de tiempos, un diálogo anacrónico entre la proyección de repúblicas independientes durante el siglo XIX y la incertidumbre de democracias neoliberales surgidas de dictaduras en el umbral del XXI.

La extensión temporal descubre la incidencia contemporánea, desfasada hacia el XIX y el XXI, del problema político central del siglo XX: “el acoplamiento entre las ‘democracias’ y lo que estas designan a posteriori como su Otro, la barbarie de la cual son inocentes”. Nuestro presente tramita la herencia del siglo del acto, de

lo efectivo, que promovió una subjetividad triunfante, no empírica, sobreviviente de las derrotas, con la *revolución* como paradójico motivo trascendental que organiza el fracaso y la *política* como el deseo de comienzo por efecto de la invención humana, resignificada en el XX como categoría que permite transferir a los imperativos del arte la violencia de los conflictos de poder (Badiou, 2009). Al inventar lenguas en la intimidad poética del español transformado por las hablas regionales de América, la literatura desplaza la presión filosófica y periodística de verdad y actualidad, y genera nudos de significación incierta entre lectura y escritura que desmenuzan la designación democrática de la barbarie y exploran el antagonismo de la vida común. Espacios impresos que inscriben la violencia del desacuerdo, los textos disparan proyecciones complejas de los bordes entre subjetividad y comunidad, nosotros y otros, medios y fines, discurso y acción, razón e imaginación, corrección y error/errata, orden y caos. Todo orden es político y está basado en alguna forma de exclusión desde el momento en que la demarcación de un *ellos* permite la creación de un *nosotros*. *La política* sería el conjunto de prácticas e instituciones que organizan la coexistencia humana en el contexto de conflictividad de *lo político*, dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades (Mouffe, 2011). En este volumen, las grafías de la violencia y el disenso materializan lo político, que en el lazo entre literatura y política multiplica la discrepancia y sus intensidades particulares en zona latinoamericana.

Los textos hacen cosas más difusas y varias que representar la historia, la política o la verdad: visibilizan el desacuerdo que precisamente *la política* ocluye al organizar pautas pragmáticas de vida común, sea por la prepotencia civilizatoria en la organización de naciones en el siglo XIX, por represión y normalización biopolítica en las dictaduras humanistas occidentales de la segunda mitad del XX, por el consenso neoliberal que hoy encubre la exclusión en la que se basa un orden agonístico (Mouffe, 2011). De la confrontación y las relaciones de poder surge la verdad posible, no directa ni como algo dado, inexistente sin un relato alternativo a las ficciones estatales, una materia polifónica de significación desplazada como la que diseña la literatura: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla” (Piglia, 2001). La imaginación literaria produce relatos alternativos al Estado, incluso desde su organización moderna con

las contradicciones republicanas y personales de Sarmiento. En el control emanado de la fuerza performativa de su escritura y figura, desbocada de la razón y la historia hacia la invención y el mito, se diseña la fundación de una democracia que incluye por exclusión: el discurso se tensa con la acción política para establecer las bases excluyentes del poder soberano (Agamben, 2000). En el lenguaje higienista de los medios de comunicación y la eufemística medicinal de los gobiernos de facto en la segunda mitad del XX, pero también en las lenguas corroídas de sujetos precarios construidas en la ficción, el estado de excepción como fundamento del orden político se ha convertido en la regla; del latinoamericanismo revolucionario de los sesenta y setenta al iberoamericanismo editorial del 2000, la novela desarma las ficciones nacionales que sostienen una soberanía cada vez menos definible por esencias como patria, orden o nación. En los interrogantes sobre la novela formulados en novelas de comienzos del siglo XXI, acerca de las posibilidades y límites de prácticas artísticas en tiempos de vértigo capitalista, alterada la temporalidad del progreso y de la narración, emergen nuevos verosímiles, potencias de la reconfiguración realista suscitadas por la armonía imposible del discurso con la realidad, ficciones críticas de dicotomías residuales.

Lo político circula fuera de las convenciones de la literatura política o, en algunos textos, las circunda e inquiere, las desplaza y genera efectos que ponen en duda la prevalencia de los fines –no solo programados por alguna voluntad o intención, así sea la de Sarmiento, Martí o Cortázar–. Los artículos indagan modos en que las formas literarias hacen política, con herramientas operativas no solo en sus momentos de producción, singulares usos de la lengua que cruzan palabras propias y ajenas, superponen tiempos heterogéneos, crocen ficciones estatales y simulacros comerciales. A la vez, la producción textual se ha hecho presente en determinadas situaciones culturales, en diálogo mediado con coyunturas sociales, políticas, económicas. Luego de los debates de las décadas de 1960 y 1970 sobre si los escritores deben hacer política o dedicarse a la pureza del arte, resulta oportuno detectar la relación intrínseca de dicha pureza con la política; la función comunicacional y la función poética del lenguaje no dejan de entrelazarse (Rancière, 2011). En comunidades latinoamericanas desde la Conquista hasta el neoliberalismo,

el pronunciamiento subjetivo de lo político se ha entramado con el rapto, la guerra, el exilio, la amenaza, la represión, el cinismo, la disparidad, la dicotomía. Lo político atraviesa fronteras de literaturas nacionales heterogéneas que comparten el espacio lingüístico y geopolítico hispanoamericano, en las narraciones fundacionales sobre la comunidad dividida entre civilización y barbarie, complejizadas por la afección de la subjetividad bajo procesos capitalistas, que disparan excepcionales controles de Estado y seducciones feroces de mercado.

La problemática del lazo entre literatura y política no orientó necesariamente el marco originario de las ideas que aquí circulan pero cobró densidad a partir de su conversión en artículos pensados para este libro, editados con atención a la conflictividad que trama lo político y su vinculación con la literatura. Este sesgo alienta la discusión a través de variadas perspectivas y objetos, provenientes de zonas específicas investigadas en la multiplicidad de equipos radicados en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Reunión prismática de lecturas minuciosas sobre textualidades producidas en distintas situaciones transicionales de América Latina, el volumen va desde las operaciones ecdóticas del argentino Sarmiento en la imprenta de Chile en la década de 1840 hasta el montaje con Martí que, editando su trilogía en soporte digital, realiza el cubano Abreu exiliado en Estados Unidos en la década de 2000. Cada capítulo diseña su encuadre teórico-crítico, el libro se enriquece con intersecciones no programadas, suscitadas por el conjunto, y no tiene por qué ser leído en la dirección que propone el índice. El despliegue analítico dialoga con avatares de la geopolítica que ha orientado las historias de las literaturas latinoamericanas entre emplazamientos nacionales, regionales, globales. Provechosamente múltiple, individual y colectivo, el trabajo crítico tiene aquí una concreción plausible, una puesta en acto no definitiva de los procedimientos analíticos y las elaboraciones teóricas que, percibiendo problemas específicos de las culturas latinoamericanas desde el campo académico argentino, confrontan la violencia contemporánea del mundo. Serían variaciones de la discrepancia constitutiva de la vida común, no privativa de América Latina pero que aquí despliega la negatividad del margen, la irreverencia para explorar las grietas del orden desde un suburbio del mundo (Piglia, 2001).



Con un ordenamiento cronológico general que no atenúe los desfases productivos con que la literatura impregna a la historia, evitando la representación limitada del tiempo que implica toda periodización (Ruffel, 2016), el libro articula tres grandes zonas de inestabilidad en la historia latinoamericana. La primera parte dispone los variados alcances de la fundación republicana recortada sobre Sarmiento como “Proyección civilizatoria”, en torno a los desacuerdos futuros disparados por su persuasiva traducción de la guerra social como *civilización y barbarie*, subtendida por las propias tensiones de un programa de acción y orden hecho a fuerza de desorden autodidacta y desborde ególatra: la corrección obsesivamente buscada en las políticas de imprenta de las primeras ediciones del *Facundo* (Josefina Cabo), el higienismo focalizado en la utilidad animal para ordenar los flujos del capital en la sociedad comercial de la década de 1880 (Leandro Simari), y los cameos patrióticos que proyecta sobre Sarmiento el cine bajo el consenso escenificado durante el peronismo en la primera década de posguerra mundial (Nicolás Suárez).

Ese presente de mediados del siglo XX sería el contexto inmediato anterior de los textos de la segunda zona analítica, “Democracia entre dictaduras”. Estos artículos esclarecen modos de tramitar la violencia del pasado reciente, desde los procedimientos neovanguardistas apremiados por la denuncia política hasta las nuevas tecnologías de impresión que propician otras vinculaciones del periodismo con la literatura, relativamente autonomizada y reconectada con la política sin la urgencia constitutiva de Sarmiento (o con otras modulaciones, como el compromiso intelectual en el cruce de la Revolución cubana con Sartre, o el contrato editorial en el cruce de América Latina hacia España). Avanzando sobre problemas poético-políticos de la tercera zona analítica, la segunda sección focaliza en objetos literarios que experimentan posibilidades de la forma novelística en crisis, entre el declive del latinoamericanismo de la década del sesenta y los presuntos renacimientos culturales en las transiciones democráticas de las últimas dos décadas del siglo: la conexión de Cortázar desde Francia con la coyuntura política del exilio latinoamericano en clave subjetiva en *Libro de Manuel* (Hernán Biscayart), las prácticas discursivas de asepsia espantable en otra vertiente médico-higienista del poder represivo en novelas de

Gusmán y Kohan (Mariángeles Baroni) y el discurso desencantado de la posguerra centroamericana en la apropiación ficcional que Castellanos Moya hace de Bernhard para producir inminentes subjetividades antipatrióticas (Sebastián Oña Álava).

Los desfases del pasado proyectivo y las nuevas premuras sobre la potencialidad política del arte bajo hegemonía neoliberal extienden el antagonismo a la tercera zona, “Tiempos de mercado”. Sólido muestrario de la novela latinoamericana revitalizada en lo que va del siglo XXI, permite inquirir el agotamiento de la dicotomía sarmientina por el quiebre de la concordia entre acción y razón (ya agrietada en Sarmiento, como indaga la primera sección), agravado por la disparidad de la globalización neocolonial: los límites de las prácticas artísticas en contextos represivos y la resistencia performativa de los cuerpos contra la puesta en escena mercantil en *Mano de obra* de Eltit (Marina Ríos), los cambios productivos en el verosímil del policial negro en una serie *civilibárbara* de novelas bonaerenses de comienzos del XXI (Elsa Drucaroff), y las nostalgias del destierro conjugadas como distopía de consumo y entretenimiento virtual en el mundo imaginado por Abreu como saga novelesca en *El gen de Dios* (Mariela Escobar). Indicio de la desigualdad de género que ha venido ordenando no solo la literatura latinoamericana, esta tercera parte incluye en los corpus analizados a tres autoras, pocas frente a la docena de escritores que abarca el volumen.

La caótica pulsión ordenadora de Sarmiento, su fuerza biopolítica de cariz pedagógico lanzada hacia la prensa, el libro, los animales, el cine, el peronismo, conforma un umbral agonístico coherente para estas variaciones latinoamericanas de lo político. El desterrado en Chile modula a la vez la eficacia y la aporía de la ficción originaria del Estado-nación, su fundamentación en los principios de nacimiento y soberanía: como visibilizará el campo de concentración –la excepción surgida de una guerra colonial que se hace regla extendida a la población– el refugiado (y así se configura Sarmiento en 1840) rompe la identidad hombre-ciudadano y pone en crisis la ficción soberana de que el nacimiento se hace nación (Agamben, 2010). Con complejos matices centro y sudamericanos –la excepción hecha regla en el margen: la soberanía en naciones surgidas de la independencia del colonialismo en el XIX, recaída bajo el imperio global-norteamericano del capital en el XX– las tensiones de la

imposición de un orden civilizatorio invitan al lector de conjunto a probar vinculaciones entre la corrección del error como pensamiento político puesto en práctica tipográfica, la distribución de cuerpos en la regulación capitalista de consumo y circulación urbana de animales, la vara disciplinaria para aprobar o no el accionar de individuos en comunidad y seguir siendo el maestro fantasma que actualiza designios gloriosos entre carencias del presente.

La recaída de la soberanía de naciones latinoamericanas durante el XX intensifica el monopolio estatal de la violencia, cuya generalización de la excepción entrevera el horror con el intelectualismo burgués, la medianía burocrática, la negligencia grotesca, el cinismo patriótico. Tales tonos recorren la segunda sección, sobre el presente de dictaduras y transiciones democráticas del último tercio del XX que recrudece la contradicción soberana y el paradigma inmunitario, en novelas que trastocan códigos previstos al jugar con la picaresca monetaria criolla donde se espera mística revolucionaria, al focalizar la diégesis en voces ficcionales de colaboradores de la represión en vez de víctimas que testimonian, al desbordar cinismo desapegado en pleno renacimiento democrático. Estos tres trabajos ofrecen, además, reverberaciones de la primera sección y anticipos de la tercera, en focos analíticos como el montaje de géneros, medios y soportes, el higienismo actualizado por el lenguaje del terrorismo estatal y mediático, la subjetividad precaria que desarma la verdad testimonial predominante, los cambios de vocabulario por las coerciones de Estado y de mercado.

En continuidad con la exploración de formas posibles de la novela a comienzos del siglo XXI, la tercera sección examina los borrosos límites de lo real con lo virtual, retoma variables de tensiones originarias entre pragmatismo e imaginación, detecta la irracionalidad de la civilización y reescribe la antinomia residual incorporando el quiebre. Nuevos sujetos precarizados por el mercado, desencantados de las democracias, desengañados del progreso y recelosos de la ley, renuevan la aporía de la ficción soberana, en cuyo vacío traman relatos alternativos de dislocación, montaje, irracionalidad, distopía. El trayecto termina con visiones del futuro presente, en potencial diálogo con los pasados recortados en las secciones previas: el caos desatado en instituciones democráticas capitalistas, la constitutiva profundidad de la violencia en el derecho y de la injusticia

en la ley, la situación incierta de que el futuro haya quedado en el pasado, la derrota de que la excepción sea la regla de una soberanía corporativa financiera. Ese final de volumen conecta los nueve trabajos por el descubrimiento de detalles relevantes de la coacción recurrente del origen soberano en los procedimientos de escritura: las perspectivas cambiantes de personas pronominales, el lugar del lector y las operaciones de lectura activados por el texto, los montajes transmediales con distintas tecnologías impresas y las posibilidades de revinculación del arte con la sociedad, la articulación vocal de lo individual con lo social, los cuerpos intervenidos por el poder y el lenguaje atropellado por la política y el comercio.

Este recorrido literario por lo político podría dejar una impresión de desencanto: habremos ido de la utopía republicana, materializada en formas impresas por el publicista americano acaso más desbordante y contradictorio del siglo XIX, a las imaginaciones novelísticas de comienzos del XXI, que narran el quiebre de armonía entre orden y progreso, ley y justicia, moduladas por la subjetividad precaria surgida de esa victoria anunciada que quedó en el pasado. Pero del conjunto también emerge una pulsión de futuro, el tiempo de la lectura, la concreción de la potencia significativa contenida en los pasados de cada escritura. Activada en la productividad crítica que circula en y entre los trabajos, la imaginación de futuro trama este coro de variaciones del antagonismo originario, recommenzado incesantemente: la premura por publicar y la ansiedad correctora para reeditar (Cabo), la gestión pública y periodística infatigable aún en la vejez (Simari), el mito filmado como estatua didáctica para la posteridad (Suárez), los recortes de prensa pegados en un libro para el hijo cuando sea grande y el absurdo de ir hacia el absurdo (Biscayart), el desvío de anteriores verosímiles para descubrir la conexión revulsiva del durante y el después de las dictaduras (Baroni y Oña), el imposible progreso en el mundo del trabajo y el carácter artístico de los cuerpos como resistencia performativa a la puesta en escena mercantil (Ríos), la negatividad periférica para encontrar, en los afectos y la invención, rajaduras vitales en el orden del capital (Drucaroff), la distopía del consumismo feroz y la vida-muerte virtual, que convierte los restos de la cultura nacional en basurero (Escobar).

En un momento en que el presente se pensó como proyección hacia el próximo milenio (del cual estamos casi en la tercera década), en la bisagra de una conferencia en La Habana en 2000, Piglia consideró que la lengua íntima de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social. Como en los textos que arman este volumen, la literatura distorsiona la lengua mundial impuesta por el mercado, propone desvíos al consenso democrático donde los medios hegemónicos disimulan la construcción monopólica de las realidades. Contra la norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia, la lengua incisiva de la literatura altera la presencia de la realidad y lo actual. La práctica concreta de su estudio y transmisión, casi secreta pero activa en espacios como el ILH que ha generado este libro, puede ser una alternativa de confrontación a la estrechez de la lengua mundial económica. La imaginación crítica aquí reunida despliega la potencia de la disconformidad que constituye nuestras sociedades, y la resignifica como eficaz contestación a las violencias de la política.

Buenos Aires, octubre de 2019.

## **Bibliografía**

Agamben, G. (2000). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.

Agamben, G. (2010). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.

Badiou, A. (2009). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.

Mouffe, Ch. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (2001). “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en *Revista Casa XLI*, 222, enero-marzo.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Ruffel, L. (2016). *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Paris, Verdier.



# **I. PROYECCIÓN CIVILIZATORIA**





## POLÍTICA E IMPRESIÓN EN LAS PRIMERAS EDICIONES EN LIBRO DE *FACUNDO*

Josefina Cabo

En marzo de 1846, desde Río de Janeiro (una de las paradas del viaje que había emprendido meses antes desde Santiago de Chile con destino a Europa), Domingo F. Sarmiento le escribe en carta a Juan María Gutiérrez: “Tengo que echarle a Vd. un c... y se me había olvidado. ¿Por qué no mandó a Río de Janeiro los ejemplares del *Facundo* que le encargué?”, para luego lamentarse: “Qué libro tan desgraciado fue este; todo hasta la impresión salió como si Rosas hubiese sido el que ponía la mano en él. Soplese esa” (Sarmiento, 1944a: 40). El reproche que Sarmiento le hace a su amigo no solo forma parte de su conocida obsesión por la difusión del *Facundo* apenas salido de la Imprenta del Progreso en julio de 1845, sino que también pone de manifiesto un problema sobre el que el autor volverá a expresarse con el correr de los años: su disconformidad con la primera edición en libro de su obra. La frase que condensa el diagnóstico es elocuente: para Sarmiento, el objeto ha salido tan mal tratado que, aunque socarronamente, coloca figurativamente la mano de Rosas, aquel que es acusado e interpelado en *Facundo* (esa “mano poderosa” que, según el autor, se cierne sobre la patria en esa época) sobre el impreso, el objeto material que es soporte de la denuncia textual.<sup>1</sup> Pero, ¿qué tanto hay de desgraciado en *Facundo*? “Todo”, expresa con furia el escritor. De su hiperbólica totalización, sin embargo, puede extraerse algunas líneas de análisis, dado que las circunstancias que habían rodeado la composición y publicación del libro habían sido ciertamente problemáticas.

1 Y en efecto, es probable que Rosas haya tocado alguna vez el libro. Augusto Belin Sarmiento, albacea de su abuelo, consigna la existencia de un ejemplar de la primera edición de *Facundo* dedicado a Nazario Benavidez en el que se anota: “tomado en la biblioteca de Don Juan Manuel de Rosas y devuelto al autor por (f.) J. B. Gorostiaga” (Belin Sarmiento, 1935: 29).

Entre las causas que impulsaron la publicación de *Facundo*, que antes que en formato libro había salido por entregas en la sección folletín del diario *El Progreso*,<sup>2</sup> es conocido el impacto que produjo la llegada a Chile del enviado diplomático del gobierno de Buenos Aires, Baldomero García, en medio de la sostenida prédica antirrosista que Sarmiento llevaba adelante desde las páginas del periódico, del cual era redactor; también, el modo en que el *métier* de publicista, sumado a la urgencia de la intervención, definió algunas de las características de la escritura, cuestiones que el propio Sarmiento expone y que ya han sido estudiadas (por ejemplo, De Mendonça, Servelli y Martínez Gramuglia, 2012; Pagliai, 2012; Jitrik, 2016). Además de estas circunstancias asociadas a la composición del texto, además de la recepción polémica que la obra tuvo entre algunos de los emigrados y entre ciertos letrados y diaristas chilenos, el autor también detecta problemas en la confección material de la primera edición en formato libro, algo que afirma a propósito de la impresión en la ya citada carta a su amigo y sobre lo que también parecía haberle advertido por correspondencia el 24 de julio, cuando al enviarle el primer ejemplar salido a la luz le decía: “Ha salido como una cosa infamemente tratada” (Sarmiento, 1944b: 29).

La posibilidad de redención llegará, precisamente, cuando por su propia firma impresora –la Imprenta de Julio Belin y cía., que había fundado con el tipógrafo francés Jules Belin en 1848– saque una nueva y prolija edición en libro, en 1851. Es precisamente a partir de aquel ejercicio en la imprenta, de aquel contacto cercano con el oficio, que había logrado conceptualizar y atribuir aquel malestar que hasta entonces lo había atormentado en torno a la impresión de su obra: “*Civilización y barbarie* es un libro americano que han asesinado los impresores” (Sarmiento, 1895a: 25), había sentenciado, al ejemplificar con su producción el deplorable estado de la tipografía chilena a fines de la década de 1840. Como pocos de sus contemporáneos, Sarmiento exhibió una creciente preocupación por la materialidad del objeto impreso, la que no pensaba separada de su

2 El texto se publica regularmente (aunque con algunas intermitencias) en la sección “Folletín del Progreso” entre el 2 de mayo y el 5 de junio de 1845, y culmina el 21 de junio con la inclusión del capítulo XIII (iiiBarranca-Yaco!!!) como “Suplemento”. En un valioso estudio, Garrels (1988) examina el folletín y los cortes de las entregas.

voluntad de intervención política. Así, a la par que escribía y publicaba sus obras, también iba desarrollando un ideario y una práctica sobre temas de imprenta. Esas reflexiones y acciones repercutirían profundamente en sus propias obras, sobre cuya conformación gráfica, su edición y distribución sostendría una fuerte injerencia. *Facundo*, inicio y columna vertebral de su proyecto político y literario, y texto que seguirá reeditando hasta su muerte, no solo es la obra con la que se configura y legitima como autor, sino que en torno a ella se trama, en vínculo con lo político, el pensamiento sarmientino sobre imprenta. Al analizar, junto con esto, las políticas de la corrección que el autor ejerce en las primeras ediciones en libro, publicadas en Santiago de Chile en 1845 y 1851, así como también las disputas acerca del sentido de las palabras que despliega dentro y fuera del texto en aquellos años, intentaremos leer la potencialidad política en la configuración material del objeto impreso.

### **Políticas de imprenta**

La imprenta como símbolo, institución y práctica pasará a ocupar, en la década de 1840, un lugar cada vez más importante en el pensamiento de Sarmiento, quien, en concomitancia y como parte de su propio ejercicio como redactor, publicista, editor, traductor y educador, se dedicó a escribir sobre el modo de fomentar su desarrollo. En junio de 1841, apenas llegado a Chile, el escritor emigrado sacó en las páginas del diario de Valparaíso *El Mercurio*, “La publicación de libros en Chile”, un artículo en el que diagnosticaba el atraso social que generaba el problema de la “escasez de libros” en aquella república. Para Sarmiento, quien tenía como horizonte la experiencia del movimiento iluminista europeo, el libro era la pieza fundamental para generar la “reconstrucción del nuevo edificio social” en los países hispanoamericanos en el período postindependentista (Sarmiento, 1887: 72). Años más tarde volvió sobre el problema, pero esta vez, acaso munido de conocimientos más específicos por su trabajo como redactor principal del diario *El Progreso*, cuya imprenta también editaba libros, profundizó su mirada con relación a los fundamentos materiales y políticos necesarios para el progreso de la industria de la impresión. Así, en noviembre de 1844 publicó “Legislación sobre imprenta como industria”, en el que se

explayaba sobre “la necesidad de favorecer a la prensa en su carácter de industria nacional” (Sarmiento, 1896b: 57). En términos de la materialidad del objeto impreso, manifestaba que debía promoverse legislación para que los insumos básicos que no se producían en Chile, como el papel, pudieran importarse sin que eso implicara costos altos para los impresores; y también proponía medidas para que los libros que ingresaran ya encuadernados desde Europa sufrieran un recargo impositivo a fin de favorecer el ingreso de libros no empastados, lo que redundaría no solo en una baja en los costos de importación, sino en más trabajo para los encuadernadores locales. Esta concepción del universo de la producción de impresos, que considera a la vez factores económicos, sociales, culturales y materiales concretos, es característica en Sarmiento, quien, como ha señalado Bernardo Subercaseaux en su estudio sobre el libro chileno, “como ningún otro pensador del período 1840-80” percibió la doble configuración del libro en “su dimensión socio-cultural (como vehículo de conocimiento, de ideas y de educación) y su dimensión económica (como objeto que se fabrica, se vende, se exporta, se importa y se consume)” (2010: 73-74).

Además de preocuparse por el mercado del libro y de bregar por la creación de una industria y de un público lector, Sarmiento también se concentró en la técnica. Adriana Amante (2016a) ha propuesto que, previo a tener una práctica propia en relación con la imprenta, el escritor ya tenía una fuerte noción de los estándares de calidad que debían tener los impresos, tanto los libros como los periódicos; así, y como bien ha seguido Hernán Pas (2013), desde el inicio de sus tareas como redactor en *El Progreso* se preocupó por los avances que podrían redundar en un mejor sustento económico del periódico: desde la incorporación de la litografía, técnica de impresión recientemente introducida en Chile que por su belleza gráfica lograría atraer un mayor grupo de lectores, hasta el diseño tipográfico del periódico, a tono con el de los diarios más modernos.

Pero será a partir de 1848 y de su sociedad con el tipógrafo francés Jules Belin (a quien había conocido en Francia e invitado a seguirlo a Chile para desarrollar dos proyectos: el cultivo del gusano de seda y la fundación de una imprenta de calidad) que los saberes de Sarmiento sobre imprenta adquirirán una mayor especificidad. Su frecuentación del taller tipográfico al lado del parisino no solo

le permitirá conceptualizar mejor los problemas y necesidades del mercado del impreso chileno, sino que, a la vez, funcionará como concreción y puesta en ejercicio de lo que antes se manifestaba como enunciación programática. Así, si en 1841 reclamaba que los “patriotas americanos” llevaran a cabo un proceso similar al de “los escritores del siglo diez i ocho”, que prepararon el movimiento de su época “haciendo una asombrosa emisión de libros que inundaron de ideas nuevas todas las clases de la sociedad” (1887: 72), si en 1844 anunciaba que las reformas legislativas en relación con la industria imprenteril eran “imperiosamente reclamadas por las necesidades del país” (1896: 68), en 1849, ya siendo socio de un taller de impresión, lo promocionará sosteniendo que “desde Rivadeneira hasta acá, el arte tipográfico ha hecho en Chile grandes progresos, sin que pueda decirse que como industria ha ganado mucho. Este último progreso está a punto de hacerse, y D. Julio Belin será el que lo lleve a cabo” (1895a: 24).

Esos conocimientos de impresor comenzarán, entonces, a fines de la década, a ser constitutivos de su mirada sobre su propia obra. Así, en *Educación popular*, libro de 1849 editado por la Imprenta de Belin y cía., se quejará de que en las dos ediciones del *Método gradual de lectura* que se habían hecho hasta el momento (ambas por la Imprenta del Progreso) los impresores no habían dado importancia suficiente al grosor de los espacios en blanco que debían dividir las sílabas, lo que podía atentar contra la comprensión de un libro que se suponía debía ser utilizado para la enseñanza. Con mentalidad pedagógica y una gran conciencia material sobre el impreso, Sarmiento sabe que el modo en que los tipos móviles se distribuyen en la página condiciona los modos de leer, de pensar y de aprender, pues, como indica en la carta “Madrid” de sus *Viajes* (obra también publicada en 1849 por su imprenta), “no ha de andar la palabra escrita sin que en signos exteriores se manifieste el uso i consumo que de ella se hace” (1849b: 291).<sup>3</sup>

Desde las páginas de *La Crónica*, la publicación periódica que entre 1849 y 1850 (y luego en 1853) saca por la Imprenta de Belin,

3 Sarmiento formula esta idea al referirse a la tarea del impresor español Manuel Rivadeneira, a quien admiraba. El “godo”, como lo llamaba, había vivido en Chile a principios de la década y había dirigido la imprenta de *El Mercurio* en Valparaíso, desde donde produjo grandes innovaciones.

Sarmiento –redactor principal– dedicará varios artículos y notas a difundir no solo el catálogo de la firma, sino también a proponer modos de generar emprendimientos editoriales innovadores y generar de esa forma un público lector (como el de la “Biblioteca Americana”) en Chile. Pero si en aquellos años lo que lo ocupa es difundir el proyecto, promocionar los trabajos allí impresos y los materiales que tenían a la venta, en 1886, cuando vuelva a realizar una sucinta historia de esta empresa tipográfica, otro factor entrará en juego para definirla. En “Imprenta Belin hnos. y cía”, artículo que imprime en Buenos Aires en *El Censor*, ligará estrechamente la historia del taller con la política argentina. Allí dirá que “estimando el talento industrial y la instrucción del impresor como las cualidades del amigo, lo invitó a venirse a América donde fundarían una imprenta colosal, así que cayese el tirano Rosas” (1895b: 28), para luego agregar que la máquina de imprimir se rompió pues “tantas veces se puso al pie de libros, diarios, revistas y panfletos contra Rosas, o simplemente sobre cosas argentinas ‘*Imprenta de Belin ca.*’” (1895b: 28). En esta nota tardía, Sarmiento propone que la misma creación de la imprenta fue una acción de militancia política para intervenir sobre la realidad argentina. Así, podría considerarse que esta empresa, y las preocupaciones sarmientinas en torno a la imprenta en general, funcionaron, en la década de 1840, en relación con tres ejes fundamentales: los problemas asociados con la escritura y la lectura y la formación de un público lector, el desarrollo de la tipografía chilena, y los objetivos políticos en oposición al gobierno de Juan Manuel de Rosas.

### **Políticas de la corrección**

Cuando Sarmiento sentencia que “*Civilización y barbarie* es un libro americano que han asesinado los impresores” se refiere, claramente, a la edición en volumen, que salió un mes después de que culminaran las entregas en el periódico. Es sabido que al volver a publicar la obra luego de que esta hubiera salido serializada el autor agregó una “Advertencia”, un pequeño texto autobiográfico (“A fines del año 1840...”) y los capítulos “Gobierno unitario” y “Presente y porvenir” (para un análisis de las modificaciones, véanse Pagliai, 2012; Scarano, 2012). Esos no fueron los únicos cambios:

al comparar las dos versiones –la del diario y la del libro– se detecta, en la segunda, la rectificación de unos pocos errores de tipeo y la modificación de algunas palabras y sintagmas. El armado del texto, sin embargo, se mantiene mayormente igual. Al referirse, en *Recuerdos de provincia*, al modo en que escribió *Civilización y Barbarie*, Sarmiento indicaba que “cada página revela la precipitación con que está escrito, dándose materiales a medida que se imprimía” (1850: 26). Pues bien, pareciera ser que con el mismo apremio con que el texto se publicó en el diario se compuso el libro, y que en ninguna de las dos instancias hubo demasiado tiempo ni para el armado tipográfico ni para la corrección. Se yuxtaponen, así, los tiempos de la política con los tiempos de la escritura y de la tipografía.

La premura no solo determina el modo de composición del texto ni ciertos aspectos del estilo de la escritura, sino también la forma del libro como objeto. Así, son de notar las deficiencias en el diseño de la página, que no mantiene un criterio unificado para la selección de tipografías en los encabezamientos de los capítulos, pues las familias y tamaños utilizados para títulos y subtítulos varían aleatoriamente. Esto podría atribuirse a una posible escasez de tipos móviles (lo que obligaría a utilizar los que estuvieran a mano y disponibles), a descuidos en el proceso de producción o a que la composición hubiera quedado en manos de varios cajistas que no hubieran homologado normas. Estas son, sin embargo, hipótesis, pues Sarmiento no especifica qué aspectos de la ejecución de su libro considera negativos. Pero en el mismo texto en el que denunciaba a los impresores por el crimen de su libro en 1845, se refería, a la par, a la necesidad de importar “los procedimientos completos y perfeccionados del arte” de la imprenta, pues indica que la impresión de los libros chilenos, al menos hasta la llegada de Julio Belin, “no honra como debieran por su corrección y belleza la tipografía chilena” (1895a: 25).

En *Facundo*, la falta de “corrección y belleza” puede leerse no solo –como se vio– en su factura gráfica, sino también en la puesta en página del texto. De hecho, podría considerarse que la primera evidencia de la disconformidad sarmientina con la edición inaugural en libro de *Facundo* es la extensa “Fe de erratas” que incluye al final del volumen. Allí, como llamado al título de la sección, se incluye una nota al pie que explica:

La multitud de errores tipográficos de que por circunstancias inevitables ha salido plagada esta edición hace embarazosa la formación de una fe de erratas exactamente. Se han anotado por tanto, solo aquellas faltas que adulteran el sentido, y que la sagacidad del lector no podría rectificar (Sarmiento, 1845: s/p).

Es muy posible que este descargo haya sido escrito por Sarmiento, tanto porque todas las notas al pie del libro son de su autoría como por el tono abundante, tan característico de su prosa, con el que manifiesta aquello que se percibe como exceso: los errores son “multitud”, se expanden como “plaga” –es decir, ya no son solo numerosos, sino también nocivos– y realizar una lista completa de las erratas sería, por ese motivo, tarea “embarazosa”.

El libro se cierra, entonces, con la manifestación de una falla, pero también se había abierto de ese modo: en la “Advertencia” con que inauguraba el volumen, Sarmiento buscaba justificar ante sus lectores ciertas “inexactitudes” del texto (no tanto tipográficas sino más bien documentales) e imaginaba un momento en el que, “desembarazado de las preocupaciones que han precipitado la redacción de esta obrita”, pudiera rectificarla, esto es “refundirla en un plan nuevo, desnudándola de toda digresión accidental y apoyándola en numerosos documentos oficiales” (Sarmiento, 1961: 5). Las instancias paratextuales con las que abre y culmina el libro operan, de esta forma, como marcos que encuadran la obra en lo que podemos llamar, tomando la propuesta de Seth Lerer (2003), “retóricas del error”. Lerer trabaja sobre impresos de los siglos XV y XVI e indaga sobre los orígenes del error para pensar el lugar constitutivo que, como ideología y práctica, ocupó en conformación de la identidad académica humanista. Propone que, en las hojas de erratas y otros paratextos que forman parte de los libros de la temprana modernidad europea, se configura una retórica que surge del cruce entre (y comparte lenguaje y fórmulas con) las disciplinas de la revisión editorial, el juicio legal, el control político y la devoción religiosa. La hoja de erratas, plantea en este sentido, es mucho más que un registro de *typos*. Interesa, entonces, recuperar el concepto de “retórica del error”, que vincula la exposición del error tipográfico con imaginarios en torno a la configuración de la propia figura de autor, la revisión crítica del texto y la dimensión de lo político, para pensar



*Facundo*. Pues especialmente en la “Fe de erratas”, lejos de solo indicar un listado, Sarmiento reflexiona sobre su texto exhibiendo y poniendo el foco en las deficiencias de lo que se leerá y de lo que se ha leído, y construye una narrativa que las justifica siguiendo aquel tono marcado por la necesidad de intervención urgente sobre la realidad que había planteado en la “Advertencia”. Los posibles errores en fechas o nombres propios que, al inicio, nos avisa que pueden aparecer debido a la redacción “a la ligera” son algunos de los que, al final, son adjudicados a lo inevitable. La reflexión sobre el error se duplica, y el escritor no pide disculpas, sino que expone el modo en que escritura y tipografía también exhiben, en su factura, la precipitación. Como se verá, en el primer caso la enunciación funciona de manera justificatoria, y en el segundo, de forma claramente enojosa.

En la “Advertencia”, Sarmiento refiere que algunos de los lectores que han accedido al texto por entregas en *El Progreso* le han enviado “rectificaciones de varios hechos” y en seguida alega las razones de las “inexactitudes”: desplegando el generalizado recurso de la *captatio benevolentiae* para seducir al auditorio se refiere a *Facundo* como su “obrita” y adjudica los problemas detectados a que el suyo es “un trabajo hecho de prisa, lejos del teatro de los acontecimientos, y sobre un asunto de que no se había escrito nada hasta el presente” (1961: 5). Explicando y visibilizando los supuestos desaciertos –que no detalla– pretende ganarse el beneplácito y la comprensión de los lectores. En cuanto a las erratas que se detallan al final, el ojo se pone especialmente en los errores tipográficos, que ya no tienen tanto que ver con las circunstancias de la escritura, sino con la composición en página del texto para su versión impresa, aunque una y otra situación, como se vio, no están desligadas. En la mortificada nota al pie de la “Fe de erratas” el autor no pretende, como en la “Advertencia”, lograr la indulgencia de quienes leen, sino vigilar la recepción de la obra. Lo que sucede es que la única acción posible una vez impreso el libro, la confección de una lista de errores, se vuelve insuficiente.

El listado se anuncia como no completo, pues solo registraría las erratas que pondrían en jaque la comprensión del lector. Aun así, se trata de cuatro páginas en las que se enumeran 94 errores y sus enmiendas, porcentaje significativo si se considera que el libro consta de 324 páginas. Al analizar el tipo de errores registrados, se vuelve

dudoso que todos ellos “adulteren” el sentido del texto (es decir, que lo falseen) o que no puedan ser rectificadas por la “sagacidad” del lector, temores que se anuncian en la nota al pie. En efecto, aquellos son numerosos y diversos: van de la omisión de alguna letra o de la sustitución de una por otra (por ejemplo, “omar” por “tomar”, o “roflejo” por “reflejo”) al uso incorrecto de palabras que, sin estar ligadas al nivel del significado, tienen grafías cercanas (“materiales” por “matorrales”, o “alma” por “arma”); de la confusión en la composición de ciertos nombres propios (“Pazo” por “Paz”, “Maciel” por “Montiel”) al cambio de desinencias verbales (“haciéndose” por “haciase”, “juzgarlo” por “juzgase”), por mencionar algunas.

Las erratas relevadas, que no incluyen la totalidad, son fundamentalmente *typos*, es decir, yerros tipográficos. Pero, como propone José Luis Moure, el estudio del error también puede ser productivo como “pieza metodológica” para el análisis de los objetos escritos, impresos o manuscritos, y sus circunstancias de producción (2006: 12). En la primera edición de *Facundo*, este tipo de erratas podría dar cuenta de las condiciones de trabajo del taller tipográfico, en este caso, el de la Imprenta del Progreso, sobre cuyo funcionamiento no hemos encontrado, hasta el momento, información certera, más que algunos datos que proveen los textos sobre imprenta que el propio Sarmiento publica a mediados y fines de la década. Algunos de los textos en los que Sarmiento refiere al trabajo de los cajistas en el taller de impresión en torno a esos años son los relativos a la reforma ortográfica que, encomendada por la Universidad de Chile, elaboraría en 1843 y que, con modificaciones, sería aprobada por la institución (Narvaja de Arnoux, 2008). Además de poner el foco en los beneficios que esta podría traer para la población y en su efecto democratizador, Sarmiento también destacaba que el uso de la nueva ortografía facilitaría el trabajo de los oficiales de imprenta. Así, en su “Memoria leída a la Facultad de Humanidades” en octubre de 1843 sostenía: “a los cajistas de vuestras imprentas diría: cerrad herméticamente los cajetines donde haya h, z y v, y no perderéis la mitad de vuestro trabajo en la corrección” (1886a: 30); ya no importaría tanto, entonces, que los cajistas descifrarán la ortografía del original de los manuscritos, sino saber “con cuál debían de componerlos”, lo que generaría una ganancia en “tiempo que ahorran, errores que evitan, y correcciones innecesarias” (1886b: 221). Su

propuesta de reforma, que realiza mientras es redactor de *El Progreso*, permite detectar dificultades que parecían ser frecuentes en el ámbito del taller: el tiempo que llevaba componer los textos en página y los errores en que solían incurrir quienes los armaban. Hacia mediados de la década Sarmiento pretendía combatir, con una pauta ortográfica –y por ende tipográfica– común, “la anarquía que muestra actualmente la prensa chilena”, en que cada publicación se guiaba por la “ley” que daban los impresores, sostenida, según indica, por la “pereza” o por “las preocupaciones rutineras” (1886b: 221). Aunque en la primera edición de *Facundo* se observa que los tipógrafos han respetado las indicaciones ortográficas de la reforma, el volumen no se destaca por su corrección. Las erratas parecen vincularse, más bien, a aquellas “preocupaciones rutineras” que mencionaba Sarmiento, si por ello entendemos el trabajo cotidiano en el taller. Como han investigado estudiosos de la bibliografía material, en la época de la imprenta manual gran parte de los errores en el armado del texto podía deberse a la situación en el espacio de trabajo, por ejemplo, que los obreros debieran trabajar por largas horas (Blair, 2007) o al hecho de que las cajas tipográficas estuvieran desordenadas y los tipos mezclados en los cajetines (Gaskell, 1999); esto, podría hipotetizarse, es lo que sucede con muchas frases en las que faltan preposiciones, o palabras a las que faltan letras. Podían sumarse, además, razones de tipo más conductual, como que el cajista memorizara la línea antes de componerla y así mal sustituyera una palabra por otra, que se continuara la composición desde un sitio equivocado (provocando un salto de párrafo o línea), o que dado que quien componía no solía mirar detenidamente el cajetín con los tipos sino realizar la selección casi mecánicamente, se tomara la letra equivocada (Gaskell, 1999); en nuestro caso, lo que sucede con la confusión frecuente de las vocales “a”, “e”, “o”, de forma redondeada y aspecto similar.

Hay errores, sin embargo, que pueden atribuirse al propio Sarmiento: sustituciones propuestas en la lista de erratas como “San Juan” por “Mendoza”, \*Al sud de San Juan por “Al norte de San Juan” u “Oriente” por “Occidente” se vinculan más bien con el contenido de base que con la confusión que pueda surgir del manuscrito o de la disposición de la caja tipográfica. Asimismo, si imaginamos una escena de escritura manual caracterizada por lo urgente, también es

posible que el propio escritor se saltara preposiciones y palabras. Hay algo más. Cuatro años después de publicada la primera edición de la obra, en un texto titulado “Aprendices de imprenta”, Sarmiento dirá sobre los encargados de realizar la composición tipográfica de los impresos: “el cajista debe saber no solo la ortografía de su idioma, sino la gramática, las locuciones y ser conocedor de la lengua, de la lógica, para descrifrar el material manuscrito que cambia en páginas impresas”, y luego se quejará de que el cajista chileno, a diferencia del europeo, “lo menos que piensa es en instruirse; no conoce la ortografía ni las palabras de su idioma, y compone castellano como en siríaco” (1896a: 277).<sup>4</sup> Este diagnóstico negativo sobre el oficio tipográfico también puede definir aquello que exaspera a Sarmiento en torno a las erratas de la primera edición de *Facundo*: pues además de los simples *typos*, hay errores que parecen vincularse más bien con problemas de mala interpretación. Así podría leerse lo que sucede con \*faistorica en lugar de \*faz istórica, \*Colcarse por Balcarce, en que los yerros parecen indicar la falta de herramientas para, ante una posible incomprensión de la letra manuscrita, poder recuperar el sentido.

Precisamente, y volviendo sobre la nota al pie, para Sarmiento la errata es peligrosa porque da cuenta de cómo el traspaso fallido del manuscrito al impreso puede poner en riesgo el sentido mismo del texto. En todo caso, la lista de erratas pone en escena al menos dos cuestiones: por un lado, el afán de control autoral (corriente en las declaraciones de erratas), al que en este caso se suma una modalidad exaltada que no pide disculpas sino que, enojosamente, exhibe y justifica; por otro, las falencias formativas de los tipógrafos y las condiciones de producción del taller. La obra, de este modo, no termina de concretarse tal como el autor la había concebido en idea y en manuscrito.

4 La cuestión de la corrección vinculada con el conocimiento de la propia lengua también puede verse alrededor de 1868, cuando Sarmiento manda a corregir las pruebas de la tercera edición de *Facundo* al “hablista habanero Mantilla”. “Hablista” es quien conoce a la perfección la lengua y su ortografía. El escritor indica que le dio el texto a Mantilla para que lo depure de galicismos, y se enorgullece de que este haya encontrado más bien “americanismos”. El cubano, que en Nueva York había trabado relación con Sarmiento y con otros migrantes compatriotas como José Martí, se había dedicado, desde aquella metrópolis, a la enseñanza, corrección y teorización de la lengua castellana para el continente.

Como es sabido, cuando en 1851 Sarmiento reedita *Facundo* por la imprenta de Julio Belin y Cía., de la cual era socio y fundador, elimina la introducción y los últimos dos capítulos. A la vez, incorpora nuevos paratextos: la “Carta-prólogo” a Valentín Alsina, quien le había enviado sus notas con rectificaciones; la lectura-reseña del francés Charles de Mazade publicada en París, en 1846, en la *Revue de deux mondes*, y por la que tanto había insistido durante su visita a aquella ciudad a fin de difundir su libro tanto en el resto de América como en Europa; y el *Aldao*, biografía del caudillo mendocino que había publicado en febrero de 1845 en *El Progreso* y luego había sacado como folleto por la imprenta del diario. Estos no son los únicos cambios: también se modifica, aquí, la ortografía, que ya no sigue los lineamientos de la reforma (progresivamente había ido perdiendo fuerza). A su vez, el texto de *Facundo* ha sido corregido respecto de la primera edición: la profusión de erratas desaparece. Además de que Sarmiento tuvo más tiempo para volver a sacar el libro a su medida, es de notar que en ese momento la Imprenta de Belin ya contaba con cajistas y correctores de calidad y que estas condiciones pueden haber influido en las mejoras. Al respecto, es sabido que Juan María Gutiérrez corrigió los *Viajes* de Sarmiento (1849; 1851) y que el sanjuanino mismo también revisaba pruebas.<sup>5</sup> Pero, además, durante esos primeros años en el establecimiento se desempeñó como jefe de cajistas e impresores Victorino Láinez, experimentado tipógrafo peruano que, en 1853, fundaría la Sociedad Unión de los Tipógrafos, organización mutual que pretendía brindar asistencia social y también formación a sus miembros (Castillo Espinoza, 2006: 24). Así, además de correctores letrados, la imprenta contaba con dos tipógrafos eximios (el propio Belin y el limeño) y también con tipos, maquinarias y utensilios de imprenta variados y modernos, que importaban de Europa.

La segunda edición de *Facundo* pone de manifiesto, en su materialidad, el perfeccionamiento en los estándares de producción. Además de la corrección del texto, también debe considerarse el diseño de página: más prolijo y armónico, ya no padece la variabilidad

5 Sarmiento recupera algunas escenas de sí mismo corrigiendo textos para la Imprenta de Belin en *La vida de Dominguito*, de 1886, o en “El movimiento es la vida”, de 1849, por mencionar algunas.

tipográfica de la primera edición, y en él se respetan ciertas proporciones para el armado de títulos y subtítulos. En cuanto al objeto, ya no sale en formato *in octavo*, como había sucedido con la primera, sino *in cuarto*; la caja de texto, sin embargo, es pequeña respecto de la página. Los anchos márgenes dan cuenta de un mayor gasto en papel, lujo que la imprenta podía darse ahora –Amante (2016a) señala la relevancia de esta mejora– y que no había sido posible en la minúscula edición del 45. Orgullosa, y ya no crítica, con esta nueva salida de su obra, Sarmiento dirá en carta a su amigo Modestino Pizarro en abril de 1851: “*Civilización y barbarie* quedará empastada en la entrante semana, rica edición corregida, aumentada, afiladas las uñas, brulote a la *Congreve* que envío de nuevo” (1896c: 395). Además de festejar la calidad de la edición, el autor genera una metáfora explosiva para concebir al libro en su potencialidad gráfica y política: “brulote” refiere a las embarcaciones incendiarias que trasladaban material explosivo, y “a la *Congreve*” remite a la figura de Sir William Congreve, quien había inventado unas temidas armas puestas en uso en las guerras napoleónicas. Sarmiento gusta de trazar vínculos entre los instrumentos bélicos y su libro, algo que Adriana Amante ha trabajado lúcidamente al analizar una carta que el autor envía a Aurelia Vélez en octubre de 1865 y en la que se refiere a *Facundo* como “mi cañón Parrot”. El “Parrot”, recupera Amante, era una de las invenciones armamentistas puestas en uso en la guerra de la Secesión americana, “que Sarmiento detecta, celebra y usa como metáfora conceptual para representar el poder de su obra y una de las articulaciones más claras entre las armas y las letras” (Amante, 2016: 270).

Las correcciones no son solo textuales o tipográficas; como en la “Advertencia” a la primera edición, Sarmiento se hace cargo, en la carta al “Sr. Don Valentín Alsina”, de otros errores de su libro: aquellos derivados de la falta de documentos, de la urgencia de la escritura, de la necesidad de una acción política inmediata para cuyo enmiendo había pedido una serie de comentarios al porteño en 1846. Desde Montevideo, Alsina envía unas sustanciosas notas que, si bien corrigen algunos datos, realizan más bien una dura crítica metodológica de la obra y propone cambios mayores en relación con su estructura y concepción; Sarmiento finalmente incorpora muy pocas de sus propuestas, “temeroso de que por retocar obra tan

informe, desapareciese su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción” (1851: iv). De la justificación de la “Advertencia” de 1845, Sarmiento pasa a reivindicar, en el plano de la ideología de la escritura, el lugar de la inexactitud como parte característica de su obra, a la que piensa como producto de y modo de intervención en el combate político.

### **Políticas del sentido**

Como se mencionó, en la segunda edición Sarmiento agrega como “Apéndices” una serie de proclamas de Facundo Quiroga de los años 1829, 1831 y 1833 a las que define como “únicos documentos escritos que quedan de aquel caudillo” y como “curiosidades y monumentos de la época de la barbarie” (Sarmiento, 1851: 305-306). Así conceptualiza la escritura del caudillo, cuyos textos incorpora como objetos de análisis:

La incorrección del lenguaje, la incoherencia de las ideas, y el empleo de voces que significan otra cosa que lo que se propone expresar con ellas, o muestran la confusión o el estado embrionario de las ideas, revelan en estas proclamas el alma ruda, los instintos jactanciosos del hombre del pueblo, y el candor del que no familiarizado con las letras, ni sospecha siquiera que haya incapacidad de su parte para emitir sus ideas por escrito (305).

¿Qué lee Sarmiento? Mal uso de las palabras y confusión por parte de quien no maneja la letra escrita. “Todo esto es barbarie, confusión de ideas, incapacidad de desenvolver pensamientos por no conocer el sentido de las palabras” (306), continúa obstinado. Sarmiento lucha contra el desorden y el caos que, si antes ha leído en su accionar, también lee en la escritura de Facundo, y que concibe como signo de barbarie. El autor se configura como exégeta de la letra del caudillo, y más allá de la condena, en su análisis puede leerse el afán disciplinador del educador que venía desarrollando políticas de la escritura y de la lectura que pretendían racionalizar los usos de la lengua; es aquel que, como en 1845 con las erratas de su libro, pretende controlar la incorrección que pone en riesgo la comprensión cabal del sentido.

Pero no era la primera vez que Sarmiento se centraba en las escrituras de la barbarie, porque ya en la primera edición la palabra de Rosas había sido objeto fundamental de su ataque. En el capítulo “Gobierno unitario”, que formaba parte del libro en 1845 y se abandonaría en 1851, el autor focaliza en la figura del gobernador de Buenos Aires y en su uso de la lengua y de los símbolos. “Es admirable la paciencia que ha mostrado Rosas en fijar el sentido de ciertas palabras, y el tesón de repetirlas”, comienza, y prosigue:

En diez años se habrá visto escrito en la República Argentina treinta millones de veces: ¡Viva la Confederación! Viva el ilustre *Restaurador*! mueran los salvajes unitarios! y nunca el cristianismo ni el mahometismo multiplicaron tanto, sus símbolos respectivos, la cruz y la creciente, para estereotipar la creencia moral en exterioridades materiales y tangibles (1845: 278).

Sarmiento se dedica a desandar el camino por el cual Rosas ha logrado, según su lectura, establecer sentidos para determinadas palabras repitiéndolas, fundamentalmente, por medio de la escritura. Para definir el modo en que el gobernador opera y sus fines, el escritor no solo recurre a la hipérbole de la millonada, sino que también utiliza una metáfora tipográfica: “estereotipar la creencia moral”. La estereotipia (procedimiento de impresión que comienza a desarrollarse fines de siglo XVIII en Europa y Estados Unidos, y que llegará a Sudamérica más avanzado el siglo XIX) consistía en la fundición de una página compuesta con tipos móviles en una plancha única de plomo (el *cliché*). Se utilizaba, precisamente, para repetir la impresión de una obra a gran escala. En la frase de Sarmiento, la técnica de impresión funciona como imagen para dar cuenta de una operación política que, sostiene, se sustenta en la reiteración y en la imposibilidad de la modificación; el análisis de las acciones que Rosas realiza, especialmente, con la escritura, la iconografía y la impresión gráfica es conceptualizado, así, a partir de una de las tecnologías que lo posibilitaba. El escritor caracteriza y también denuncia el poder de la palabra impresa (fijada en la prensa, en los escritos administrativos, en los emblemas), para modelar y también fijar el accionar de los hombres. Pero si acusa es porque la letra del gobernador se construye, desde su perspectiva, en el desorden y la alteración del



sentido. Julio Schwartzman ha propuesto, en el fulgurante “*Facundo* o la lucha por el sentido”, que “la obsesión con la escritura de Rosas es recurrente” en Sarmiento, y que “*Facundo* puede leerse como crónica de la batalla de dos textos: ‘On ne tue point les idées’ y ‘¡Viva la Federación! ¡Mueran los salvajes, inmundos, asquerosos unitarios!’” (1996: 38). Rosas, plantea el crítico, ocupa en *Facundo* el lugar de la “creación”, desordena las nomenclaturas y crea instituciones y poder; Sarmiento se presenta, en cambio, como quien entiende, traduce e interpreta para atacar.

Aquellos usos incorrectos de la lengua que en 1851 Sarmiento marcará en las proclamas de Quiroga son diferentes de los que acusa en Rosas: si en el caso del riojano lo que lo define es la ingenuidad y la ignorancia de quien es dominado por sus instintos, en el caso del bonaerense se trata de una estrategia calculada, de una inversión instaurada a fuerza de imposición. A diferencia de *Facundo*, “Rosas sabe usar de las palabras y de las formas” (Sarmiento, 1845: 231) y allí yace, precisamente, su peligrosidad. Para marcar lo que percibe como problema, Sarmiento opera enfatizando la acumulación y la repetición, procedimientos básicos del discurso de Rosas, pero también despliega, en el libro, una política tipográfica:

Los *salvajes*, los *sanguinarios*, los *pérfidos*, *inmundos* unitarios; el sanguinario Duque de Abrantes, el pérfido Ministro del Brasil, la federación! el *sentimiento* americano!! El oro inmundo de la Francia, las pretensiones inicuas de la Inglaterra, la *conquista* europea!! Palabras así bastan para encubrir la más espantosa y larga serie de crímenes que ha visto el siglo XIX (231).

La palabra del gobernador es señalada, aquí y en otros momentos del texto, en bastardilla, de modo de marcar ese uso desviado del lenguaje y, a la vez, los signos exclamativos enfatizan la valoración sarmientina. Aquello que se denuncia ideológicamente también tiene su caracterización gráfica. Las itálicas operan, en este caso, como un modo de designar las diferencias, de establecer la oposición política en torno al uso del léxico: *salvajes*, *sanguinarios*, *pérfidos*, adjetivos repetidos hasta el hartazgo por el discurso rosista (oral e impreso), son ahora repetidos y remarcados tipográficamente para desestabilizar la función atribuida por el gobierno y exhibir, por

medio de la intensificación, un vacío. Así como en la “Advertencia” y en la “Fe de erratas” Sarmiento se proponía explícitamente controlar el sentido de la lectura de su obra, mediante estos procedimientos indica cómo debe leerse la escritura de Rosas.

Al publicar *Facundo*, Sarmiento pretende intervenir sobre la realidad y modificarla. En las dicotomías y oposiciones que allí plantea se produce una intervención en términos políticos, si consideramos, junto con Chantal Mouffe, que “lo político”, categoría ontológica, es la “dimensión de antagonismo” constitutiva de las sociedades (2011: 16). La virulencia de la denuncia sarmientina cobra forma en sus análisis de la letra del enemigo, en la incorporación de los documentos bárbaros al volumen. Sarmiento se exaspera ante el caos, pues su intención es sostener un orden del sentido. Su vocación es política, pero también didáctica: el autor no solo enseña a escribir con corrección, sino también a leer.

## Bibliografía

Amante, A. (2016a). “Domingo Faustino Sarmiento, escritor, editor y traductor como continuum autoral”. En *Huellas en papel*, año 4, n° 8, 88-101.

\_\_\_\_\_ (2016b). “El poder de un libro. El *Facundo* como afterimage”. En Mauricio Meglioli y Ricardo de Titto (coords.). *Una y otra vez, Sarmiento*. Buenos Aires, Prometeo.

Belin Sarmiento, A. (1935). *El relicario de Sarmiento. En busca de asilo*. Asunción, Mundial.

Blair, A. (2007). “Errata Lists and the Reader as Corrector”. En Alcorn Baron, S. et al (eds.), *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, Boston, University of Massachusetts Press-The Center for the Book (Library of Congress).

Castillo Espinoza, E. (2006). *Puño y letra*. Santiago de Chile, Ocho Libros.

De Mendonça, I., Martínez Gramuglia P. y Servelli, M. (2012). “El gaucho malo de la prensa”. En Amante, Adriana (dir. del vol.), *Sarmiento*, tomo IV de Noé Jitrik (dir. de col.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Garrels, E. (1988). “El *Facundo* como folletín”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, N° 143, 419-447.

Gaskell, Ph. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón, Ediciones Trea.

Jitrik, N. (2016). “En la red utópica”. En *Sarmiento: el regreso*. Villa María, Eduvim.

Lerer, S. (2003). “Errata: print, politics and poetics in early modern England”. En Sharpe, K. y Swickner S., *Reading, society and politics in early modern england*. New York, Cambridge University Press.

Mouffé, Ch. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Moure, J. L. (2006). “Errores deseables y erratas coonestadas”. En *Páginas de Guarda*, N° 1, 11-25.

Narvaja de Arnoux, E. (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862)*. Estudio glotopolítico. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Pagliai, L. (2012). “*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento”. En Amante, Adriana (dir. del vol.), *Sarmiento*, ob. cit.

Palcos, A. (1961). “Prólogo”. En Sarmiento, D. F., *Facundo*. Notas y apéndice de Alberto Palcos. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Pas, H. (2013). *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recuperados de El Progreso (1842-1845) y La Crónica (1849-1850)*. Santa Fe, UNL.

Sarmiento, D. F. ([1845] 1961). *Facundo*, con introducción, notas y apéndice de Alberto Palcos. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

\_\_\_\_\_ ([1846] 1944a). “A Juan María Gutiérrez” (carta del 1° de marzo de 1846). En *Páginas confidenciales*, Introd. de Alberto Palcos. Buenos Aires, Elevación.

\_\_\_\_\_ ([1845] 1944b). “A Juan María Gutiérrez” (carta del 24 de julio de 1845). En *Páginas confidenciales*, Introd. de Alberto Palcos. Buenos Aires, Elevación.

\_\_\_\_\_ ([1849] 1896a). “Aprendices de imprenta”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo X, *Legislación y progresos en Chile*. Buenos Aires, Imp. y Lit. Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ ([1844] 1896b). “Legislación sobre imprenta como industria”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo X, *Legislación y progresos en Chile*, ob. cit.

\_\_\_\_\_ ([1851] 1896c). “Carta a Modestino Pizarro”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo XIII, *Argirópolis*. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ ([1849] 1895a). “Imprenta de Julio Belin y cía.”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo VIII, *Comentarios de la Constitución*, ob. cit.

\_\_\_\_\_ ([1886] 1895b). “Imprenta Belin Hnos. y cía”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo VIII, *Comentarios de la Constitución*. Buenos Aires, Imp. y Lit. Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ ([1841] 1887). “La publicación de libros en Chile”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo I, *Artículos críticos y literarios 1841-1842*. Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg.

\_\_\_\_\_ ([1843] 1886a). “Memoria leída a la Facultad de Humanidades”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo IV, *Ortografía. Instrucción pública*. Buenos Aires, Félix Lajouane.

\_\_\_\_\_ ([1844] 1886b). “Contestación al Comercio de Lima”. En *Obras de D. F. Sarmiento*, Tomo IV, *Ortografía. Instrucción pública*, ob. cit.

\_\_\_\_\_ (1850). *Recuerdos de provincia*. Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belin i cia.

\_\_\_\_\_ (1849a). *De la educación popular*. Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belin i cia.

\_\_\_\_\_ (1849b). “Madrid”. En *Viajes en Europa, África i América*. Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belin i cia.

\_\_\_\_\_ (1851). *Vida de Facundo Quiroga i aspecto físico, costumbres i hábitos de la República Arjentina*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin i cia.

\_\_\_\_\_ (1845). *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres, i abitos de la República Argentina*. Santiago de Chile, Imprenta del Progreso.

Scarano, M. (2012). “El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*”. En *Estudios de Teoría Literaria*, año 1, N° 1, 53-61.

Schvartzman, J. (1996). “*Facundo* o la lucha por el sentido”. En *Microcrítica*. Buenos Aires, Biblos.

Subercaseaux, Bernardo (2010). *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile, LOM.

# SARMIENTO, PROTECTOR DE LOS ANIMALES

BARBARIE, HIGIENE Y BIOPOLÍTICA EN 1880

Leandro Simari

Durante los primeros meses de 1871, con la epidemia de fiebre amarilla en su punto más álgido, la prensa porteña retrataba a Buenos Aires como una ciudad sitiada por la omnipresencia nociva de la vida animal: el Riachuelo, “envenenado” por la sangre y suero que destilaban los saladeros; las calles, “minadas de enormes ratones” y contaminadas de “restos infectos” (*La Nación*, 1871, marzo 5) de animales muertos; el aire, corrompido por “la putrefacción animal genuina” (*La Nación*, 1871, marzo 15) que emanaba de los mataderos.

Lejos de ser una novedad, estas problemáticas constituían viejos dilemas sin resolver, motivos ocasionales de debate para la opinión pública o de iniciativas y legislaciones ineficaces por parte de las sucesivas gestiones de gobierno.<sup>1</sup> Sin embargo, como nunca antes, los acontecimientos de 1871 y, sobre todo, el errado diagnóstico que la muy difundida teoría miasmática proporcionaba sobre los orígenes de la epidemia,<sup>2</sup> venían a instalar la convicción de que en el cuerpo

1 Quizás la más sintética y contundente evidencia de esta circunstancia sea el artículo que Vicente Quesada publica, en diciembre de 1867, en la *Revista de Buenos Aires*. A través de un extenso recorrido por una serie de legislaciones y proyectos esporádicos que, desde 1783 en adelante, desnudan la impotencia de las autoridades locales para dar respuesta a dilemas cruciales del espacio urbano, —muchos de los cuales se derivan de la irrupción del animal en la ciudad—, Quesada diagnostica que, si bien “[m]ás de ochenta años hace que las autoridades coloniales se apercebieron de la urgente necesidad de mejorar el estado sanitario de este pueblo [...] nos encontramos hoy en presencia de una situación idéntica” (Quesada, 1867: 521).

2 La muy antigua teoría de los miasmas concebía a las enfermedades como originadas por la corrupción del aire y el suelo a causa de la acumulación de sustancias animales y vegetales en estado de putrefacción, así como también por las aglomeraciones humanas en espacios reducidos. En el contexto de la epidemia de 1871, la prensa porteña utilizaría la noción de *foco miasmático* como equivalente a la de *foco de infección*, aplicándolas, sobre todo, a establecimientos vinculados con el procesamiento de productos de origen animal.

del animal, en sus fluidos vitales, excreciones y restos, se cifraba una amenaza de enfermedad, contagio y muerte con la que urgía lidiar.

Aunque no siempre de manera eficaz, el vertiginoso proceso de modernización que se aceleraría en Buenos Aires durante los años siguientes –atravesado, en diversas esferas, por la injerencia y legitimidad crecientes del discurso higienista–<sup>3</sup> recogería un aprendizaje de esa experiencia traumática. En efecto, desde los meses más cruentos de la crisis sanitaria en adelante, toda una zona de las preocupaciones y transformaciones asociadas con el programa modernizador recuerda lo que Chris Philo denominó, en referencia la Londres de mediados del XIX, como una verdadera “agenda antianimal” (1995: 657): una batería de nuevas instituciones, ordenanzas y proyectos municipales que tiende a concebir la presencia del animal en el ámbito de la ciudad como un factor de riesgo y, en consecuencia, a tratar de limitarla, con el fin último de proteger la vida de la población, el orden urbano y la higiene. Si las continuas relocalizaciones y refacciones aplicadas a los mataderos públicos constituyen su más sintomática –y notoria– evidencia, sus alcances también se intuyen en las sucesivas variantes que registran los modos de disponer de los perros callejeros,<sup>4</sup> en el control y la progresiva expulsión del centro de la ciudad de tambos y caballerizas, en la lucha ininterrumpida contra la población de roedores y en los

3 Para una mirada general sobre el rol del discurso higienista en el contexto argentino, consultar los aportes reunidos por Silvia Di Liscia y Graciela Salto (2004) en *Higienismo, educación y discurso en la Argentina, 1870-1940*. Para una contextualización de la creciente legitimidad del higienismo dentro de la cultura local, en el marco de la consolidación de la medicina como práctica profesional, ver los trabajos compilados por Mirta Zaida Lobato (1996) en *Políticas, médicos y enfermedades. Lecturas de historia de la salud en la Argentina*.

4 Desde 1871, según Canepa, la disposición municipal ordenaba liquidar a los perros en el espacio mismo de la vía pública, con albóndigas envenenadas que les arrojaban los agentes de policía. Muy pronto, ese método demostraría sus falencias: “no era raro que algunos canes muertos permaneciesen varios días abandonados en la calle” (1936: 59). Diez años después, un aumento en los casos de rabia canina llevará a que el intendente Torcuato de Alvear convoque a una licitación para introducir, por primera vez, la práctica de la “caza de los perros en las horas en que el tránsito desaparece” (Alvear, 1881: 376), para guardarlos durante dos días, a la expectativa de que fueran reclamados por sus dueños. Este servicio excepcional representaría el germen de la perrera de Buenos Aires, encargada a un emprendimiento privado en 1898 y convertida en dependencia municipal con el cambio de siglo.

intentos de regular la circulación de transportes a tracción de sangre por las calles principales.

Así, una de las miradas sobre la animalidad predominante en el imaginario de fin de siglo concebirá su inscripción material en ciertos espacios y prácticas del ámbito urbano bajo los términos de la amenaza. En consecuencia, hacer de Buenos Aires una ciudad higiénica, ordenada, habitable, *moderna* implicará, entre otras muchas cosas, definir cuál es el lugar que habrá de ocupar en ella la vida animal, cuáles son las especies aceptables y útiles y cuáles las que se deberá, en cambio, expulsar o exterminar. Aplicadas sobre el cuerpo de vivientes no humanos, estas políticas de la vida animal instrumentan, en última instancia, una política de urbanización sobre la ciudad y una técnica biopolítica indirecta sobre la creciente población porteña, ambas propiciadas por la gran cantidad de escenarios y prácticas dentro del espacio urbano que aproximan, enfrentan o confunden la materialidad del hombre con la del animal.

Ahora bien, la década que se inaugura con la consolidación de esa *amenaza del animal* también registra, sobre su cierre, la creación de la primera sociedad protectora de animales de Buenos Aires.<sup>5</sup> El gesto del reverendo Juan Thompson al fundar, en 1879, la Sociedad Argentina para la Protección de los Animales (SAPA) bien podría suponerse, dado el particular contexto, como un intento por equilibrar posibles proyecciones perniciosas de esas miradas alarmadas. Sin embargo, la entidad conoció una efímera existencia bajo su dirección y, tras unos pocos meses de vida, ya parecía destinada a disolverse. La verdadera consolidación institucional, en cambio, llegaría recién en 1882, en buena medida debido a la labor de su miembro más célebre: Domingo Faustino Sarmiento. A partir de entonces, la SAPA comenzaría a adquirir una impronta más definida y perdurable: no la de un contrapeso para la percepción del animal en los

5 Aunque se autodefina como una institución *argentina*, la SAPA recortará, casi sin excepción, su esfera de influencia dentro de la ciudad de Buenos Aires. Con la salvedad de unas pocas gestiones en localidades aledañas, Rosario o Montevideo, la perspectiva *nacional* de la sociedad se limitaba a fomentar cualquier atisbo de interés por la protección de los animales que surgiera en otras ciudades del país. Asimismo, el carácter pionero de la SAPA también se circunscribe al ámbito municipal, porque ya había existido una fugaz entidad de similares características en Rosario.

términos de la amenaza, sino la de una más de sus manifestaciones, en este caso oblicua y desviada.

Integrante de la SAPA desde 1881, y su presidente entre 1882 y 1885, Sarmiento se abocará a divulgar el credo proteccionista a través de sus habituales tribunas de difusión en la época: *El Nacional* y *El Censor*.<sup>6</sup> En sus páginas, una docena de artículos publicados entre 1882 y 1888 celebra los logros de la institución, acusa de ineptitud o desdén a las autoridades, problematiza el trato que se dispensa a los animales en distintas esferas de la vida urbana y, sobre todo, diseña el horizonte práctico y filosófico hacia el que la protección de los animales, en versión sarmientina, debe tender. Es esa doble orientación, práctica y filosófica, precisamente, la que vuelve a exhibir, una vez más, la pericia con que Sarmiento consigue reconducir las derivas más remotas de sus reflexiones hacia el núcleo principal de su pensamiento y programa. Desde el *Facundo* en adelante, como sostenía Ángel Rama (1998), las ciudades constituyen en sus textos “focos civilizadores” (26) por antonomasia, dispositivos privilegiados, desde lo conceptual y lo material, para dar cabida en suelo americano a “las fuentes culturales europeas [...] a partir de las cuales construir una sociedad civilizada” (27). A través de la prédica de Sarmiento y de su práctica de protector de los animales, esta convicción se ratifica, e incluso adquiere orientaciones nuevas. En concreto, con el bienestar animal como estandarte, Sarmiento no sólo postula una mirada ética y política sobre el trato que la Buenos Aires de fin de siglo dispensa a la vida animal: también ejercita esa prédica y esa práctica como mecanismo ético y político de intervención sobre los dilemas que la vida en todas sus formas presenta al desarrollo de una ciudad moderna; un tema que capturó su atención desde siempre y que se tornó especialmente relevante durante los últimos años de su vida.<sup>7</sup>

6 Según Claudia Román, para 1880, *El Nacional*, fundado en 1852, se había convertido, junto con *La Tribuna*, en uno de los diarios “decanos” de la prensa argentina (2017: 35). *El Censor*, por su parte, fue fundado por el propio Sarmiento en 1885 y dirigido por su nieto, Augusto Belin Sarmiento.

7 Como señala Adrián Gorelik, Sarmiento concebía el proyecto de generar un nuevo centro para Buenos Aires en torno al Parque 3 de Febrero, emplazado en Palermo, en función de argumentos vinculados con la salubridad, la higiene y la reorganización de un desarrollo urbano que se exhibía caótico. Sus continuas



Pero, si su declamada preocupación por el cuerpo del animal en trance de sufrimiento representa un punto de partida singular para tal intervención, las problemáticas que aborda y los objetivos últimos que parece perseguir, en cambio, se insinúan menos como reacción a la *agenda antianimal* desplegada por las autoridades municipales que como una estrategia, alternativa y complementaria, para tender hacia los mismos fines. Más aun, a través del cuerpo de los animales que habitan la ciudad, y bajo el lema de su protección, Sarmiento esboza su propio programa de políticas urbanas y técnicas biopolíticas.

### **Una economía de la protección de los animales: la defensa del *animal útil***

Una de las primeras preocupaciones de Sarmiento como presidente de la SAPA parece haber consistido en clarificar sus objetivos y, a la vez, dotarlos de una legitimidad que excediera al selecto pero acotado espectro de hombres y mujeres que militan en sus filas.<sup>8</sup> En la búsqueda de esa doble finalidad, su punto de partida será una reivindicación de la utilidad que los animales tienen para la existencia humana: en múltiples sentidos, son ellos quienes “nos ayudan á vivir” (Sarmiento 1900a: 90). Del aprovechamiento, a priori legítimo, que el hombre hace de esas vidas subordinadas se desprende su única responsabilidad hacia ellas: la responsabilidad de eludir en su perjuicio los “actos de crueldad innecesaria” (Sarmiento, 1883: 4). Así, los términos que componen el nombre de la entidad especifican sus referentes concretos: ni *animales* a proteger serán todos los vivientes no humanos que se incluyen dentro del reino animal, ni la actividad *protectora* consistirá en sustraerlos por completo del

manifestaciones públicas en favor de una *ciudad nueva* recibirían el golpe de gracia cuando la gestión de Alvear proyecta el trazado de la Avenida de Mayo, que vendría a “ratificar el eje central de la ciudad tradicional” y a promover “una renovación de la ciudad existente sobre sí misma” (Gorelik, 2016: 85).

8 Entre fundación y refundación, la causa proteccionista mereció, desde 1879 en adelante, la atención de una nómina generosa de personajes notables, como lo demuestran las nóminas de socios incluidas en los sucesivos informes anuales: Carlos Casares, Lucio Vicente López, Ricardo Gutiérrez, Emilio Mitre y Vedia, José Antonio Wilde, Santiago Calzadilla y, más tarde, Bartolomé Mitre, entre otros.

sufrimiento, la explotación o la muerte. Muy por el contrario, Sarmiento propondrá reglar la práctica proteccionista bajo una lógica de utilidad *versus* inutilidad: la tarea será, concretamente, proteger al animal útil del sufrimiento *inútil* que podría alcanzarlo en el tránsito de su aprovechamiento por parte del hombre.

De esas premisas generales se deducen al menos dos nociones de evidentes alcances prácticos. En primer lugar, la multiplicidad indiferenciada e inasible de lo viviente que encierra el término *animal* se acota de inmediato. A poco de asumir la presidencia de la SAPA, Sarmiento mandará a imprimir un folleto con instrucciones para sus miembros que ofrecerá un recorte más preciso y explícito: “a los propósitos de la Sociedad para la Protección de los animales”, se considera animales a proteger “todo caballo, yegua, potrillo, toro, buey, vaca, ternero, mula, asno, oveja, cordero, cerdo, cabra, perro, gato y cualquier otro animal doméstico, y todas las palabras que denotan plural, deben aplicarse al singular y los masculinos al femenino” (Sarmiento, 1882: 4).

Así y todo, contra lo que esa enumeración instrumental parece sugerir, el concepto de *animal útil* que Sarmiento propone no termina de comprender, en sentido estricto, el mismo conjunto de vivientes que la tradicional categoría del animal doméstico. Las iniciativas que expanden los alcances del paraguas proteccionista más allá de esa circunscripción inicial, en todo caso, vendrán a ratificar que el animal a proteger es todo aquel que, en algún sentido, beneficia, alivia o enriquece la existencia de los porteños: las aves que habitan y decoran la ciudad, los peces que pueblan las costas del Río de la Plata y los animales cautivos del Jardín Zoológico, por ejemplo.

Estrechamente ligada con lo anterior, una segunda noción derivada de los principios sobre los que Sarmiento asienta la labor de la SAPA terminará de confirmar que el eje más genuino de su interés atraviesa la existencia del hombre y no la del animal. Y no sólo porque el combate contra el maltrato a los animales se justifique en –y limite sus alcances a– su carácter de útiles para el hombre sino, sobre todo, porque el ejercicio mismo de su protección, aunque busque mejorar sus condiciones de existencia, no tiene en su bienestar un fin último. Que para Sarmiento la protección de los animales movilice “sentimientos de humanidad trascendental” (Sarmiento, 1900a: 90) implica, tácitamente, que sus fundamentos no deban

buscarse en una solidaridad entre vivientes, en una empatía frente al sufrimiento de otros seres sensibles. Por el contrario, habrá que buscarlos en una perspectiva antropocéntrica y doblemente utilitaria que invita a proteger a los animales útiles, por el hecho de serlo, pero, además, porque su buen trato y defensa reporta, en simultáneo, una utilidad secundaria: la de constituir un acto humanitario y *humanizador*, que reconoce en el animal ciertos rasgos de lo propio del hombre.

Lejos de ser original, la premisa adoptada por la SAPA de Sarmiento constituye un rasgo común a todas las sociedades protectoras de animales de las principales metrópolis europeas y estadounidenses. En este aspecto, y por influencia de aquellos modelos, su vocación de proteger a los animales contraerá una deuda filosófica implícita con Kant y su noción de los *deberes indirectos*. Al sostener que la existencia animal no es, como la humana, un fin en sí misma, Kant se predispone a considerar a los animales como “instrumentos al servicio del hombre” (1988: 289), limitados a existir únicamente “en tanto que medios” (287). La dimensión ética del vínculo entre humanos y animales quedaría, en este esquema de pensamiento, librada a los alcances de la analogía: en la medida en que el hombre es capaz de reconocer rasgos de su propia naturaleza en la naturaleza animal, se impele a mantener una conducta *humanitaria* hacia ella. Los deberes que observa respecto de los animales no serían, entonces, sino “deberes indirectos para con la humanidad” (287), una suerte de obligación por extensión hacia seres que, sin ser humanos, despiertan en él ese tipo de identificación desviada, por semejanza o proximidad.

A la cercanía conceptual entre el *animal-instrumento* de Kant y el *animal-útil* de Sarmiento se suma, por otra parte, la sintonía en los razonamientos respecto a la relación entre humanos y animales que ambos extraen de tales figuras. Mientras juzga que una actitud benevolente hacia los animales constituye un modo de respetar y promover “indirectamente los deberes para con la humanidad” (289), Kant también sugiere que los actos de crueldad, por el contrario, encarnan y, sobre todo, alientan una conducta inversa. El axioma detrás de estas presunciones se torna explícito en una sentencia que bien podría haber oficiado de lema para la SAPA: “[s]e puede, pues, conocer el corazón humano a partir de su relación con los animales” (288).

Pero, en una clave más propia de Sarmiento, procesada por las categorías recurrentes de su pensamiento, la naturaleza de esa relación y, por extensión, la del *corazón humano* se cristalizará en dos sintagmas repetidos: de un lado, la sociedad protectora como “nuevo elemento de civilización” (Sarmiento 1900b: 161); del otro, la crueldad hacia el animal como *espectáculo de barbarie*. En este punto, la doctrina a favor de la protección de los animales y en contra de su maltrato innecesario reafirma, con mayor énfasis, su carácter antropocéntrico e instrumental. A través de ella, Sarmiento diseña un dispositivo capaz de funcionar en dos territorios confrontados: en uno, como herramienta de análisis para distinguir, en el individuo y la sociedad, rastros nocivos del elemento bárbaro; en otro, como herramienta posible de una pedagogía civilizatoria. De esta forma, más que en una vida protegida, la vida del *animal útil* deviene en nueva arena de disputa entre civilización y barbarie y, por lo tanto, en un terreno propicio para categorizar conductas, delatar resabios de primitivismo, censurar prácticas, alentar otras e intervenir en aspectos cruciales de la cotidianeidad urbana.

### **El animal en la ciudad: elemento de civilización o espectáculo de barbarie**

Como en otras zonas de su escritura ocurre con, por ejemplo, el libre comercio ultramarino, la navegación de los ríos o la escritura y lectura de novelas, Sarmiento reviste a la SAPA y la protección de los animales de una nota ambivalente: la de ser, a la vez, camino y punto de llegada en el tránsito hacia la modernidad y el progreso. En otras palabras, ejercer y promover una actitud benévola hacia el animal es un mecanismo propicio para irradiar en la ciudadanía los valores de la civilización; al mismo tiempo, que Buenos Aires ostente una sociedad protectora de animales es una carta de presentación que la autoriza a sentarse sin pudor en la mesa de las grandes metrópolis del mundo civilizado. De ahí que, además de recalcar su capacidad de difundir valores civilizatorios, Sarmiento no pierda oportunidad de remarcar las muchas y fluidas relaciones que la SAPA, en poco tiempo, ha establecido con “las demás sociedades análogas del mundo civilizado” (Sarmiento 1900b: 162), en especial con la Real de Londres y de la Americana de Nueva York

que le envían “cartas de reconocimiento, confraternidad y estímulo” (Sarmiento, 1900c: 243). Mediada por la labor proteccionista, la relación entre animalidad y ciudad se recubre, entonces, de ese doble matiz, civilizado y civilizador. Fieles a esa convicción, Sarmiento y su sociedad protectora se esmeran por cumplir en la escena nacional y continental el mismo rol modélico que reconocen en sus entidades hermanas: el informe anual de 1885 da cuenta de los esfuerzos realizados para respaldar iniciativas de impronta similar que comienzan a asomar no sólo en otras ciudades argentinas, como Córdoba, Mendoza, Rosario o Gualeguaychú, sino también en Montevideo y Santiago de Chile (SAPA, 1885: 19). Detrás de tales referencias, la gestión de Sarmiento al frente de la SAPA esboza la ambición de hacer de Buenos Aires un punto de referencia para Argentina y América Latina, que la sitúe como el tercer vértice de un triángulo que también componen Nueva York, en el norte, y Londres, en Europa.

Por otro lado, el maltrato hacia los animales contra el que Sarmiento se rebela reúne buena parte de los atributos de su definición clásica de *barbarie*: es innecesario, improductivo, roza lo irracional y manifiesta una violencia que, por ser gratuita, redobla su carácter cruel. Pero, además, ostenta otro de sus rasgos, quizás el más aciago: su poder de contagio. De ahí las alarmas en torno a su naturaleza de *espectáculo*: si el trato humanitario hacia los animales ennoblece al hombre, la contemplación de actos de crueldad del último hacia los primeros puede operar en sentido contrario, desatando una escalada de violencia elemental potencialmente dirigida hacia cualquier forma viviente.

Aunque nunca se la defina con claridad, la categoría de *espectáculo de barbarie* irá especificando sus alcances a lo largo de los textos que Sarmiento dedica a la materia. En una de sus facetas más previsibles, será empleada para condenar un entretenimiento público centrado en las violencias infringidas sobre el cuerpo del animal: la tauromaquia. Una de las principales cruzadas de Sarmiento como presidente de la SAPA, de hecho, es la que libra en 1883 para contrarrestar un proyecto que busca instalar una plaza de toros en Rosario. Se trata de un confuso episodio que encuentra a Sarmiento en la ciudad santafesina, con la atención de la prensa porteña y

local sobre su figura,<sup>9</sup> en particular después de pronunciar, durante la inauguración del Hospital de la Caridad, un encendido discurso en el que acusa a las autoridades provinciales de ofrecer el innecesario resquicio para el recrudescimiento de “los hábitos de barbarie” (Sarmiento, 1900d: 205) que el país busca sepultar.

En la misma línea, cinco años después, en respuesta a una apología de las corridas de toros publicada por el uruguayo Daniel Muñoz en *La Razón* de Montevideo,<sup>10</sup> Sarmiento escribirá que “es deber de todo hombre que aspira al dictado de civilizado, propender á que desaparezcan estos sanguinolentos espectáculos, á fin de que no vea el pueblo derramar sangre” (Sarmiento 1900e: 260). Sin embargo, por la negativa, la noción de *espectáculo de barbarie* evidenciará una de sus claves interpretativas cuando, en ese mismo texto, Sarmiento contraste las dimensiones de la plaza de toros con las del ñeidero: “los gallos son un espectáculo mínimo que no hace escándalo, no habiendo en el mundo rueda que admita más de cien miro-nes” (261).

En este punto, la vocación de Sarmiento toma distancia de la defensa directa del animal para concentrarse en los efectos, a la vez derivados y prioritarios, que de ella se desprenden. Ni la gravedad ni la intencionalidad del daño infringido a una vida animal definen al *espectáculo de barbarie*: por el contrario, ambas se ubican en un segundo plano, relegadas por la preocupación acerca de la masividad del acto de violencia y de sus imprevisibles consecuencias en el

9 Además del estrecho seguimiento que *El Nacional* hizo del periplo de Sarmiento, su viaje a Rosario despertó una menos bondadosa atención por parte de *El Correo Español*. Ambos diarios porteños enviaron corresponsales a cubrir las novedades, mientras la prensa rosarina se dividía en dos facciones: de un lado, *La Capital* y *El Mensajero*, elogiosos ante cada intervención pública de Sarmiento; del otro, *El Independiente*, que relativizaba su labor al afirmar que el proyecto de la plaza de toros nunca había sido más que un rumor infundado, explotado por la egolatría y grandilocuencia del ex presidente de la nación.

10 Bajo su clásico seudónimo, Sansón Carrasco, Muñoz publica, en marzo de 1888, un texto reivindicatorio de las corridas de toros, pensado como respuesta a la reacción escandalizada de la opinión pública montevideana luego de que un toro liquidara al matador Joaquín Sanz en las corridas del 26 de febrero. La contestación de Sarmiento no solo debe leerse en consonancia con sus esfuerzos por impedir la construcción de una plaza de toros en Rosario, sino también con el repudio manifiesto, expresado en varias oportunidades, a la sobrevida que, del otro lado del Río de la Plata, se daba a tal entretenimiento.

ánimo y la conducta de quien los contemple. Por eso, junto con la permanente vigilancia para evitar que se reinstalen en el país plazas de toros potencialmente capaces de convocar a una pequeña multitud en torno al suplicio y muerte del animal, el otro *espectáculo de barbarie* que escandaliza a Sarmiento no será el de la riña de gallos, que apenas alcanza a unos pocos *mirones*, sino el de los caballos que derrapan en el gastado empedrado porteño y que ofrecen a un número indefinido de transeúntes la inesperada visión de la agonía.

Ya el título de un artículo publicado en *El Nacional*, en octubre de 1882, insinúa de manera suficiente dónde sitúa Sarmiento el foco de la cuestión. “Obstrucciones” reza el encabezado y, debajo, una descripción valorativa de la escena continúa diciendo que, durante la tarde del día anterior, la caída de un caballo de carro en la calle Perú generó complicaciones en el tránsito, primero, un “espectáculo de barbarie”, después, y, por último, el sufrimiento innecesario del “infeliz animal” (Sarmiento, 1900f: 85).

Convertida casi en jerga oficial de la SAPA, la noción de *espectáculo* constituye una de las categorías cruciales para comprender la orientación que Sarmiento le da a su faceta proteccionista. A través de ella, las conductas crueles y violentas del hombre hacia el animal se ordenan en una jerarquía implícita de gravedad y urgencia según la cantidad de *espectadores* potenciales que las contemplen, y no en función de la intensidad de los padecimientos que susciten en sus víctimas o de que su carácter sea calculado o accidental.

No obstante, el calificativo de *bárbaro* aplicado a los actos de crueldad hacia los animales, la certeza de que la violencia de la barbarie primitiva puede conservarse y multiplicarse a través de ellos e incluso la noción misma de *espectáculo de barbarie* para categorizarlos son ideas de Sarmiento que, hasta cierto punto, preceden en casi cuatro décadas a su ingreso como miembro de la SAPA. De hecho, en 1846, una visita a la plaza de toros de Madrid referida en sus *Viajes por Europa, África y América* ya lo había acercado a conclusiones similares:

[E]n España los autos de fe i los toros anduvieron siempre juntos i el pueblo pasaba de la plaza Mayor de ver quemar vivo a un hereje, a la plaza de Toros, a ver destripar caballos, ensartar y sacudir toreadores en las astas, o morir veintenas de toros i caballos entre charcos

de sangre i de excrementos derramados de los rotos intestinos [...] Este pueblo así educado, es el mismo que se ha abandonado a las espantosas crueldades de la guerra de cristinos i carlistas en España, el mismo que a orillas del Plata, se ha degollado entre sí con una barbaridad, con un placer, diré más bien, que sobrevive hoy en la raza española; porque no ha de conservarse un *espectáculo bárbaro* sin que todas las ideas bárbaras de las bárbaras épocas en que tuvieron origen vivan en el ánimo del pueblo. Es para mí el hombre un animal antropófago de nacimiento que la civilización está domesticando [...] *i ponerle sangre a la vista, es solo para despertar sus viejos y adormecidos instintos* (Sarmiento, 1900f: 170-171; el destacado me pertenece).

Casi como el contrapunto tácito de estas afirmaciones puede leerse el relato que, pocas páginas antes, Sarmiento había hecho de su experiencia en el hipódromo de París. En él, además de considerar a las carreras de caballos como un juego de “destreza i osadía” capaz de poner de manifiesto todas las aptitudes del animal y “cuanto hay de noble i artístico en el hombre para dominarlo y dirigirlo” (145), también sugería un primer ensayo de pedagogía civilizatoria en torno al animal. Si el hipódromo es, en sí mismo, un enclave de civilización, la necesidad de extrapolarlo a suelo americano radica, sobre todo, en que, “por el costado mismo que tenemos del bárbaro” (145), su éxito queda garantido de antemano. La “destreza en el manejo del caballo” (Sarmiento, 2006: 65), uno de los valores supremos que rigen, según se lee en el *Facundo*, la vida bárbara de la campaña argentina, podría devenir, según Sarmiento, en “una diversión popular y una alta escuela de cultura” (Sarmiento, 1900f: 145), toda vez que el vínculo con el animal se redefina a través de las reglas del noble deporte.

Sin embargo, la perspectiva que Sarmiento adoptará en la década de 1880 se diferencia de aquellas remotas reflexiones sobre prácticas bárbaras y civilizadas en torno a los animales en un aspecto tan evidente como sustancial: ahora la protección del animal es eje principal de textos e iniciativas y, a la vez, vía de acceso a debates sobre problemáticas y políticas públicas que, desde 1871 en adelante, recrudescían en torno a la presencia de la vida animal en la ciudad. Es cierto que la autoridad que Sarmiento confiere a la SAPA y, en



general, a su prédica de protector de los animales parece traducir en una nueva clave la amenaza que el animal representa, en el imaginario de la época, para la vida urbana: una amenaza decodificada ahora en clave cultural, derivada de los efectos nocivos que pueden desprenderse del maltrato hacia los animales y de su contemplación por parte de terceros. No obstante, el elemento bárbaro que subyace en ellos no se agota en la potencial propagación de la violencia hacia todo viviente: *barbarie* también significa, en estos casos, desorden, caos, suciedad, contaminación, enfermedad, atraso, decadencia.

Amparado en esa presunción, y actualizando el sesgo antropocéntrico y biopolítico de su perspectiva, Sarmiento pretende extender su autoridad de proteccionista más allá de la discriminación entre elementos de civilización y resabios de *barbarie* en la conducta de los porteños o las costumbres de Buenos Aires. En efecto, de manera implícita, reclama también para sí la potestad de intervenir sobre la realidad material de una ciudad en vías de modernización a través de todas las prácticas y escenarios que involucren la irrupción amenazante de la vida animal, incluso cuando ello implique dejar parcialmente relegada la lucha por mejorar sus condiciones de existencia y explotación.

Así, la perspectiva polarizadora se completa: de un lado, la práctica civilizada y civilizatoria que la SAPA representa como medio para armonizar la explotación *humanitaria* de los animales con los modernos criterios de orden urbano, salud e higiene; del otro, las costumbres bárbaras que enferman física y moralmente a la ciudad al fomentar o tolerar dentro de sus límites la convivencia con el maltrato y el sufrimiento del animal.

### **El animal y la ciudad: orden, higiene, biopolítica**

Tanto por tratarse de “uno de los compañeros más útiles del hombre” (SAPA, 1885: 15), como por la diversidad de aspectos de la vida urbana que recaen literalmente sobre su lomo, el caballo es, previsiblemente, el destinatario de una cruzada casi ininterrumpida de la SAPA en busca de mejorar sus condiciones de explotación. A fuerza de insistir sobre el tema, a través de la prensa y en notas de reclamo dirigidas a las distintas dependencias públicas, la autoridad de Sarmiento y su sociedad protectora será, hasta cierto punto, avalada

por las autoridades municipales. En 1883, incluso, el director de la Comisión de Higiene, José Elordi, considerará que la SAPA es la entidad más apta para “investigar la causa que motiva el lamentable estado en que se encuentra la caballada” (Elordi, 1883: 23) de la empresa de tranvías de Lacroze, y solicitará oficialmente un informe al respecto.

Sin embargo, los reclamos contra el sector público y privado acerca del maltrato padecido por los caballos en distintas actividades no cesarán a lo largo de todo el mandato de Sarmiento al frente de la SAPA. De hecho, en el informe anual de 1885, como en el artículo de *El Censor* de 1882, el padecimiento de los animales, el *espectáculo* de su sufrimiento y el deterioro que este genera en la vida urbana vuelven a interceptarse. El primer destinatario de las críticas será el intendente Torcuato de Alvear, a quien se acusa de haber desoído las múltiples peticiones “para que impida que la Administración de la Limpieza Pública se sirva de animales en tan lastimoso estado y ate potros ariscos a sus carros” (SAPA, 1885: 21). Por otro lado, el anexo documental del informe reproducirá también una nota de Ignacio Albarracín (1885a), sobrino de Sarmiento y secretario de la SAPA, dirigida a Toribio Almagro, en la que se lo acusa de ofrecer “un espectáculo hartamente desagradable” (Albarracín, 1885: 39) con la tropilla de caballos de su propiedad que abandonó en un baldío de Palermo y que se encuentra “muriéndose de hambre” (Albarracín, 1885: 39).

Con la búsqueda de mejorar las condiciones de explotación de los caballos, Sarmiento recubre su discurso de una cierta legitimidad para opinar sobre el estado del transporte público y de mercaderías, la venta ambulante y el servicio de policía y de limpieza, e incluso proponer innovaciones al respecto. Por caso, para agilizar el andar de los caballos y evitar esos accidentes que entorpecen la circulación por la ciudad y lesionan el “decoro público” (Sarmiento, 1900f: 85), Sarmiento impulsará el uso de un tipo especial de herraduras con tacos, por ser las que hipotéticamente se adaptan mejor a los resbaladizos y gastados adoquines de las calles porteñas. Después de varias gestiones, anuncia en *El Nacional* haber logrado el compromiso del intendente para aplicarlas en los caballos de la policía y el servicio de limpieza, así como el de las empresas de tranvías para utilizarlas en los animales de su propiedad. Todavía, sin embargo,

quedará el desafío de convencer de sus beneficios a los dueños de carros de carga, “que son los que más expuestos están á estos accidentes” (Sarmiento, 1900f: 85).

La situación ejemplifica la lógica que Sarmiento imprime a su ejercicio de la protección de los animales: una acción concreta, materializada sobre el cuerpo del animal al servicio del hombre, pretende resguardarlo de sufrimientos innecesarios, neutralizar *espectáculos de barbarie* que despierten en los ciudadanos instintos primitivos y garantizar la circulación ordenada y fluida de oficiales de policía, empleados de limpieza, comerciantes y transportes públicos. La defensa del animal útil, entonces, opera como un modo alternativo de entrar en la discusión sobre aspectos cruciales para el desarrollo de una ciudad moderna. Si esa lógica parece atravesar toda la producción textual de Sarmiento en torno a la protección de los animales, acercándolo a debates sobre los entretenimientos que se ofrecen al ciudadano, el tránsito y los servicios públicos, nada resulta más representativo de ella, no obstante, que sus sucesivas aproximaciones al ámbito del matadero.

Tópico saliente de la *agenda antianimal*, nudo problemático para los discursos de orientación higienista y modernizadora, ideograma de la barbarie vernácula por antonomasia, las alarmas encendidas por Sarmiento en torno al trato que el ganado recibe en los mataderos de Buenos Aires actualizarán, en nueva clave, todos esos elementos. A través de ese abordaje, el punto de intersección entre la idea del animal como amenaza y la vocación de protegerlo, entre la búsqueda de mejorar sus condiciones de vida y muerte y la solapada instrumentación de técnicas biopolíticas dirigidas indirectamente hacia la población porteña, se vuelve más evidente que nunca.

Como sucede, en general, en la cultura argentina del siglo XIX, los mataderos públicos de Buenos Aires constituyen en los textos de Sarmiento sobre la protección de los animales un *locus* retórico y material en el que se intersecan la barbarie, la violencia, la inmundicia, la enfermedad y, como causa o consecuencia de todo lo anterior, también el encuentro pernicioso y promiscuo de la vida humana y la vida animal.<sup>11</sup> Ese entramado de factores, que lo dotan de una par-

11 Para un análisis de las múltiples inflexiones del matadero dentro de la cultura argentina, centrado, en particular, en los cruces entre cuerpo y territorio, política

ticular eficacia simbólica y, al mismo tiempo, lo convierten en uno de los componentes más críticos de la ciudad, estará presente en las alarmas que Sarmiento encienda sobre el funcionamiento efectivo de los mataderos porteños, pero también se intuirá en sus usos retóricos como término de comparación para otras formas extremas del maltrato hacia los animales. Entre una y otra dimensión, no obstante, lo que destaca es la continuidad: a propósito de las corridas de toros, Sarmiento afirmará que

aquel espectáculo que se compone de bosta, de panza, sangre, alaridos y puñaladas traidoras [...] es el reflejo del estado moral de los espectadores. ¿Quiénes son los que gozan en los toros, los españoles, los argentinos y los orientales? [...] ¿Ven sin volver la cara tripas arrastrando, panzas despachurradas, carnes sangrando y mortecinas? Vayan á sus mataderos y vean la carne que comen, y la manera de matar las reses (Sarmiento, 1900c: 265-266).

Además de adensar las ya de por sí crudas descripciones sobre la mutilación, agonía y muerte de toros y caballos en el ruedo, la referencia al matadero configura una serie en torno al maltrato del animal que conduce desde su tortura como divertimento hasta su ejecución como parte de la cadena productiva, igualadas ambas acciones por su común condición de crueles, primitivas, bárbaras. La tolerancia del español, el oriental y el argentino frente a la mutilación del cuerpo de otro viviente como parte de la lidia se explica por su idéntica tolerancia frente al modo en que funcionan sus mataderos, y viceversa; la hipótesis de que la barbarie ejercida contra la vida animal insensibiliza y se propaga quedaría así ratificada.

Pero, al mismo tiempo, la cita introduce otra de las preocupaciones principales que Sarmiento expresa con respecto a las condiciones materiales de los corrales de abasto de Buenos Aires: la del tipo de alimento que en ellas se produce. Ya en 1882, un texto que se publica en *El Nacional* y se incluye dentro del folleto con instrucciones para los miembros de la sociedad protectora la esboza por primera vez:

y cultura, humanidad y animalidad, ver “La propiedad de los cuerpos: matadero y cultura”, en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, de Gabriel Giorgi (2014).

En los mataderos es donde se ejercita más á sus anchas las crueldades y actos de barbarie que nos vienen de los indios salvajes. Nuestras prácticas al respecto son abominables. Hasta el legislador que dio las ordenanzas parece ignorar que la carne *cansada* es venenosa, pues sus disposiciones principian sin prohibir que se correteen los animales de matanza, lo que hacen por gala los chulos y auxiliares de la carneada (Sarmiento, 1900g: 108).

Como en sus inflexiones alegorizantes, el matadero representa para Sarmiento un espacio fuera de la ley, un recorte de pura potencia bárbara. Abocado, una vez más, a detectar y repudiar ese regodeo en la barbarie que conlleva la crueldad hacia los animales, el énfasis que invierte en denunciar la crueldad en sí misma se disipa de inmediato. En esta ocasión, además de alertar sobre un potencial recrudescimiento del elemento bárbaro en la cultura de Buenos Aires, su interés girará en torno a los modos en que el padecimiento experimentado por el ganado antes de morir amenaza con afectar la salud de sus ciudadanos consumidores de carne.

El matadero como “resto repugnante de barbarie” (Sarmiento, 1883: 5; 1885:74) y la carne producida en él como amenaza al organismo de los consumidores: ese doble efecto pernicioso, planteado en términos casi idénticos en los informes anuales de 1883 y 1885, se pliega sobre un desencadenante común, el maltrato al ganado. En vista de tales circunstancias, el reclamo por mejoras en las condiciones en que los animales son recibidos, alojados, alimentados y sacrificados se autodefine como un acto triplemente beneficioso, puesto que aliviaría su innecesario sufrimiento y, a la vez, contribuiría “al bienestar moral y físico de los consumidores” (Sarmiento, 1885: 75).

Sin embargo, si la premisa hasta aquí repite los patrones habituales a través de los cuales Sarmiento quiere legitimar la intervención de la SAPA en distintos ámbitos de la vida urbana, algunos de sus reclamos y proyectos a propósito de los mataderos se situarán abiertamente por fuera del terreno de la protección del animal. ¿En qué medida mejorará las condiciones de vida y muerte del ganado el anuncio de que “se ha traído un tratado ilustrado de cocina francesa para poner á la vista de los miembros de la Sociedad muestras del color que afecta la carne enferma ó cansada” (Sarmiento, 1883: 6)? O, en el mismo sentido, ¿cuáles serían los beneficios para los

animales de aplicar, como quiere Sarmiento, una carnicería *a la inglesa*, “que da tan bellas formas a las viandas”, o de hacer correr profusamente agua sobre los cortes de carne “a fin de quitarles la apariencia desagradable que les da la sangre” (Sarmiento, 1883: 6)? La concepción que Sarmiento exhibe de su rol de protector de los animales se torna cada vez más abarcadora y, en consecuencia, cada vez menos aferrada al propósito restringido de morigerar el sufrimiento animal. Ahora, de hecho, ni siquiera se limita a pretender abarcar todos los ámbitos que, en la vida urbana, rodeen, afecten o resulten afectados por la vida animal: también es un mecanismo que se esgrime para controlar ciertas derivas que la materia animal recorre una vez que ha dejado de encarnarse en un cuerpo viviente y ha pasado a convertirse en producto a comercializar y consumir.

Las críticas y planes de reforma que Sarmiento proyecta en torno a los mataderos constituyen, así, a la vez una expresión representativa y extrema de su labor en pos de la protección de los animales. Como en los debates sobre los espectáculos ofrecidos a la población, el funcionamiento de los servicios públicos o el estado del tránsito por las calles de la ciudad, sus argumentos, denuncias e iniciativas trazan una abrupta solución de continuidad que va de la protección de vidas animales en circunstancias de explotación hacia la regulación de prácticas urbanas asociadas con ellas.<sup>12</sup> Civilización frente a barbarie, orden frente a caos, higiene frente a contaminación, salud frente a enfermedad: esta serie de alternativas, claves para el diseño de una ciudad moderna, también se dirimen, según Sarmiento, en los cuerpos animales interceptados por los engranajes de la vida urbana, en los modos en que se contienen o se desbordan sus fluidos corporales, en todas las formas que tiene el hombre de establecer su vínculo con ellos, de apropiarse de su materialidad y reducirla a la condición de objeto de consumo o *útil*.

Desde un terreno de discusión lateral, la sociedad protectora de animales representa, así, una vía de acceso novedosa para intervenir en los debates sobre la modernización de Buenos Aires que

12 Tanto para mensurar el surgimiento temprano de algunos de estos dilemas urbanos en la historia de Buenos Aires como para detectar la injerencia que el modelo rivadaviano de ciudad todavía reviste en el Sarmiento del ochenta, ver *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*, de Fernando Aliata.

convocaron la atención de Sarmiento durante los últimos años de su trayectoria pública. Y, frente a la *agenda antianimal* que impulsaban las políticas de inspiración higienista, su programa de defensa de los animales escoge dar un rodeo, pero sin dejar de tender hacia los mismos fines. Aunque elija definirlos en términos de su utilidad, y en ella fundamente la necesidad de otorgarles un trato *humanitario*, Sarmiento no deja de reeditar una solapada concepción de la materia animal como amenaza: amenaza de enfermedad, de desorden, de contaminación e incluso, de manera indirecta, de recrudecimiento de la violencia y la barbarie. Sin embargo, para contrarrestar sus efectos, la estrategia de cara a la amenaza consiste en interiorizarla a las prácticas urbanas modernas bajo la forma *civilizada* de la protección. La lógica que se insinúa es la de un paradigma inmunitario: “presupone la existencia del mal que debe enfrentar [...] Reproduce en forma controlada el mal del que debe proteger” (Espósito, 2005: 17). Si la presencia del animal dentro de la ciudad resulta, a la vez, útil y nociva, necesaria y peligrosa, la propuesta de Sarmiento reside en incorporarla en dosis controladas, en asimilarla a través de una protección relativa que no sea sino estricta regulación, para resguardar de la amenaza animal a las verdaderas vidas protegidas: las humanas.

Pero, así como el conjunto heterogéneo e inabarcable de vivientes que se subsumen detrás de la categoría de *animal* requiere, para Sarmiento, una serie de operaciones diferenciadoras que recorten el campo de aplicación específico de la labor proteccionista, la noción de *vida humana* también evidencia, en su pensamiento, fronteras internas y jerarquías. Esa es la circunstancia que, con su mordacidad característica, *El Mosquito* aprovecha para convertir la defensa sarmientina de los animales en un flanco abierto a la crítica. El “Monólogo de don Faustino”, publicado en el número del 9 de diciembre de 1883, imagina a Sarmiento repasando y, en buena medida, dando por buenas las críticas de diversa índole que acumuló en décadas de notoriedad pública. Desde alusiones a su apariencia física (“Podrán decirme que soy / Más feo que un endriago”) hasta crudas acusaciones contra su personalidad (“Que soy falso y envidioso / Provocativo, insolente / Egoísta, maldiciente, / Procaz, fatuo y rencoroso”), una primera zona del texto se cierra con sus dos estrofas más contundentes: “También decirme podrán / Que por malo y no

por necio, / Un buen día puse á precio / La cabeza de Jordán. / Que cuando fui Presidente, / Sin reparar en pelillos, / Hice asesinar caudillos, / E hice matar mucha gente”.

Precisamente en este punto, la alocución ficticia hace decir a Sarmiento un único argumento en su defensa, preparando el desenlace del poema: “los hombres imparciales, / Nunca dirán que no he sido, / Un protector decidido / De todos los animales”. A partir de entonces, la voz enunciativa del texto cambia y Sarmiento se convierte de monologuista en destinatario de los versos conclusivos: “Eres digno protector / De todos los animales, / Menos de los racionales, / [...] Tu proteges á potrillos, / Toros, vacas y carneros / Carpas, ovejas, corderos / Y novillos, / Pero no á los indiecillos”.

De este modo, la veta de protector de los animales que Sarmiento cultiva desde comienzos de la década de 1880 será un mecanismo para que *El Mosquito* reedite, al paso y sin profundizar, viejos cuestionamientos sobre el modo en que su literatura y su gobierno encararon dos de los dilemas centrales del siglo XIX argentino: el del caudillismo y el del indio. Pero, en esa búsqueda, la matriz crítica del texto también pondrá en cuestión los principios sobre los cuales Sarmiento funda su particular ejercicio proteccionista. Siguiendo la lógica del poema, la premisa kantiana y sarmientina según la cual el buen trato hacia el animal predispone a un trato noble y humanitario hacia el resto de los hombres se desarticula. Y no sólo porque el poema sobreentienda que la protección del animal no basta en sí misma como distintivo de nobleza y civilización, sino, sobre todo, porque niega, con Sarmiento como ejemplo, que ella y la crueldad hacia las vidas humanas (hacia ciertas vidas humanas) sean incompatibles.

## Bibliografía

Albarracín, I. (1885). “Nota al señor Almagro sobre unos caballos de su propiedad existentes en Palermo”. En *Cuarto Informe Anual de la Sociedad Argentina Protectora de Animales*. Buenos Aires, El Nacional.

Aliata, F. (2006). *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el*

*Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires: Prometeo – Universidad Nacional de Quilmes.



Alvear, T. (1881). "Nota a los SS. de la Secretaría de Seguridad". En *Memoria del Presidente de la Comisión Municipal*. Buenos Aires, M. Biedma.

Canepa, L. (1936). *El Buenos Aires de antaño*. Buenos Aires, Linari y cía.

Di Liscia, M. y Graciela Salto (2004): *Higienismo, educación y discurso en la Argentina, 1870-1940*. Santa Rosa, EDULPAM.

*El Mosquito*, 1883, 9 de diciembre.

Elordi, J. (1883). "Carta al Sr. Presidente de la Sociedad Protectora de los Animales, General Don Domingo F. Sarmiento". En *Segundo Informe Anual de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales*. Buenos Aires, El Nacional.

Espósito, R. (2005). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna cadencia.

Gorelik, A. (2016). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1837-1936*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Kant, I. (1988). *Lecciones de ética*. Barcelona, Crítica.

*La Nación*, 1871, marzo 5.

*La Nación*, 1871, marzo 15.

Lobato, M. (ed.) (1996). *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de la historia de la salud en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.

Philo, Ch. (1995). "Animals, Geography, and the City: Notes on Inclusions and Exclusions". En *Environment and Planning D: Society and Space*. v.13, 655-681.

Quesada, V. (1867). "La ciudad de Buenos Aires". En *Revista de Buenos Aires*, no 56, 530-542.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.

Román, C. (2017). *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires, Ampersand.

SAPA (1885). "Informe de la Secretaría". En *Cuarto Informe Anual de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales*. Buenos Aires, El Nacional.

Sarmiento, D. (1882). *Indicaciones que ayudarán á los miembros de la Sociedad Argentina para la Protección de los Animales*,

*en los casos de infracción de las leyes vigentes que llegasen á su conocimiento*". Buenos Aires, El Nacional.

Sarmiento, D. (1883). "Discurso del Presidente de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales". En *Segundo Informe Anual de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales*. Buenos Aires, El Nacional.

\_\_\_\_\_ (1885). "Nota á la Municipalidad, solicitando las medidas necesarias para evitar el mal trato de los animales en los Mataderos y la forma inconveniente de beneficiarlos". En *Cuarto Informe Anual de la Sociedad Argentina Protectora de los Animales*. Buenos Aires, El Nacional.

\_\_\_\_\_ (1900a). "Tregua a nuestras miserias". En *Obras Completas*, tomo XLII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900b). "Sociedad Argentina Protectora de Animales". En *Obras Completas*, tomo XLII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900c). "Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals". En *Obras Completas*, tomo XLI. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900d). "Rosario de Santa Fe". En *Obras Completas*, tomo XXII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900e). "Una cornada contra una ley". En *Obras Completas*, tomo XLII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900f). "Obstrucción". En *Obras Completas*, tomo XLII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900g). "Importante documento". En *Obras Completas*, tomo XLII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (1900h). "París" y "Madrid". En *Viajes por Europa, África y América. Obras Completas*, tomo V. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

\_\_\_\_\_ (2006). *Facundo*. Buenos Aires, Colihue.

# IMÁGENES SARMIENTINAS EN EL CINE DEL PRIMER PERONISMO<sup>1</sup>

Nicolás Suárez

Desde los comienzos mismos del cine nacional, la obra de Domingo Faustino Sarmiento fue objeto de diversas reelaboraciones cinematográficas que, a lo largo del siglo XX, actualizaron de distintas formas la clásica dicotomía entre civilización y barbarie. Ya en el contexto festivo y violento de las celebraciones del Centenario de 1910, se estrenó un cortometraje titulado *Facundo Quiroga* que proponía una relectura de la biografía del caudillo riojano en sintonía con las indagaciones de los historiadores del llamado pre-revisionismo. Algunas décadas más tarde, Luis José Moglia Barth realizó en *Huella* (1940) una relectura de un capítulo de *Facundo* (1845) en clave criollista y Enrique Muiño construyó en *Su mejor alumno* (1944) una imagen de Sarmiento, entre pop y escolar, que quedaría grabada en la memoria de varias generaciones. En los años inmediatamente posteriores a la aparición de esta película, es decir, durante el primer peronismo, las figuraciones del legado sarmientino en el cine fueron especialmente prolíficas y pueden recortarse, en este sentido, dos tipos principales de apropiaciones.

Por un lado, *Facundo, el tigre de los llanos* (1952) de Miguel Paulino Tato se mueve entre el imaginario literario del criollismo y la imaginación histórica revisionista. Al proponer una inversión valorativa de la dicotomía sarmientina, el filme resignifica la imagen condenatoria de Quiroga que había establecido Sarmiento en términos de lo que Maristella Svampa (2006) caracteriza como un tipo de apropiación *autorreferencial* de la barbarie. Por el otro, si se presta atención ya no a las imágenes de Quiroga sino a las de Sarmiento y, tomando *Recuerdos de provincia* (1850) como texto de base, se indaga en los modos de reescribir la biografía sarmientina,

1 Una versión diferente de este trabajo fue publicada en *Obra y vida de Sarmiento en el cine*, Buenos Aires, Ciccus, 2017.

en el cine argentino de estos años circuló con frecuencia una imagen de Sarmiento como prócer y “padre del aula” que se aproxima a un ideal civilizatorio o, de acuerdo con la terminología de Svampa, una apropiación *heterorreferencial* de la barbarie. Este proceso encontraría un quiebre con el golpe de 1955, que marca un viraje en las valoraciones de Sarmiento: si desde el discurso oficial y desde las películas producidas bajo el amparo estatal hasta ese momento se venía construyendo la asociación Perón-Sarmiento, luego del golpe se impone la relación Perón-Rosas, que la oposición promovía ya desde 1945 y que años más tarde, con la apropiación peronista del revisionismo, se resignificaría positivamente.

De esta manera, la elaboración del par Facundo-Sarmiento, lejos de ir por carriles propios en cada caso, parece suponer una implicación recíproca de sus términos, como si el desplazamiento en la apropiación ideológica de Sarmiento conllevara un uso de la figura de Facundo cuya valoración no siempre resulta, según lo esperable, inversa a la del prócer. El examen de las películas en las que se manifiestan estas cuestiones durante el primer peronismo posibilita pensar si esa mutua implicación se ha dado siempre de la misma forma o no, a la vez que –aun coincidiendo– permite investigar si se trata justamente de una coincidencia o de una operación de apropiación doble. A su vez, el análisis de estos desplazamientos en las apropiaciones de Sarmiento, pautados por los modos auto y heterorreferenciales de apropiación de la barbarie, se puede vincular con diferentes coyunturas específicas que atravesó el movimiento peronista entre 1943 y 1955. Para ello, a continuación, se establece primero un breve repaso de las condiciones estéticas y productivas bajo las que emergió la lectura de *Facundo* de Tato, tanto en el marco del cine argentino como latinoamericano, para luego focalizar sobre las imágenes de Sarmiento que se pueden rastrear a partir de una serie de “cameos patrióticos” del prócer en dos series de películas de finales de la década del cuarenta y comienzos de la del cincuenta, algunas de ellas escritas por Homero Manzi y otras dirigidas por Luis César Amadori.

## La comunidad de los laureles

El año 1952 fue, por la muerte de Eva Perón, una fecha excepcional en la historia argentina. En un sagaz estudio sobre las relaciones entre el primer peronismo y el cine, Gonzalo Aguilar (2015: 413-414) afirma, a partir del estreno de tres películas claves (*Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril, *Deshonra*, de Daniel Tinayre y *El túnel*, de León Klimovsky), que 1952 fue también un año excepcional en la historia del cine argentino. Todos estos filmes, sostiene, respondían a la demanda de situaciones sentimentalmente fuertes y límites que entonces exigía el cine y que correspondían a una “perspectiva emocional” presente en la política del peronismo (impulsada, de hecho, desde la propia Secretaría de Prensa y Difusión a cargo de Raúl Apold). A este listado de obras podría agregarse otras que también captaban esa química de los afectos, pero desde un lugar diferente, cuya politicidad provenía de la función revulsiva y plebeya que les otorgaba su condición de filmes criollistas: me refiero a *El camino del gaucho*, de Jacques Tourneur y la ya mencionada *Facundo, el tigre de los llanos*.

Filmada en la Argentina con capitales, técnicos y actores estadounidenses, *El camino del gaucho* –cuyo argumento estaba vagamente inspirado en *Martín Fierro* (1872 y 1879)–, surgió como resultado de una negociación entre los estudios Fox y la Subsecretaría de Apold: mediante un acuerdo, se le permitía a la compañía reutilizar las ganancias retenidas en Argentina, a cambio de que esos ingresos fueran invertidos en el país para realizar un nuevo filme. Desde una perspectiva regional, estas cuestiones pueden situarse en el contexto de las luchas ideológicas de las que fue objeto el cine latinoamericano de la época. Francisco Peredo Castro (2004), así, propone reenfocar el cine como industria y, a la vez, como medio de propaganda, en el marco de los favores, bloqueos y alianzas que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores entre los cines de América Latina y el cine de Hollywood, que gracias a la influencia ejercida por el Departamento de Estado y la política del buen vecino del gobierno de Roosevelt manifestó un interés creciente por los mercados de la región. Ese interés, según Peredo Castro, se plasmó a menudo a través de películas que adaptaron temas, obras y autores representativos de la literatura y

la historia hispanoamericana, como Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara* (1929), Vicente Blasco Ibáñez y *La barraca* (1898), José Revueltas y *El luto humano* (1943) o Juan Rulfo y *El llano en llamas* (1953).

En este contexto local y regional surgió en 1952 el *Facundo* de Tato, cuya excepcionalidad estaba dada por las circunstancias políticas particulares que rodearon la producción del filme. Tato trabajó, desde finales de la década del veinte, como crítico cinematográfico en diversos medios gráficos y radiales. En las décadas siguientes, la inestabilidad democrática le permitió acceder a algunos cargos públicos, llegando a ser designado director general de Canal 7 Argentina durante la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía. Pero si su figura cobró relevancia en la historia argentina fue por su feroz desempeño como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica entre 1974 y 1978. Existen varios textos que dan cuenta del desempeño de Tato como censor (Monteagudo, 2008; Neifert, 2012: 274) e incluso una somera biografía que repasa su flamígera trayectoria como crítico (Spinsanti, 2012). En los últimos años, gracias a la exhibición de una copia de *Facundo, el tigre de los llanos* restaurada por el Museo del Cine, se recuperó en algunos estudios la faceta de Tato como director (Díaz, 2010; Levinson, 2014). La figura de Tato, así, se despliega en tres facetas: crítico, director y censor. Vinculando la primera y la última de ellas, Romina Spinsanti arribó a la conclusión —esbozada ya por el propio Tato— de que su trabajo como censor es el corolario lógico de su trayectoria como crítico. Sin embargo, no parece haberse explorado del todo las relaciones entre la trayectoria de Tato como crítico-censor y su rol de director.

Los avatares de la producción de su única película dificultan la tarea, ya que la propia atribución de la autoría a Tato resulta dudosa. En 1951, Tato asumió la dirección de *Facundo, el tigre de los llanos* a partir de un guion de Antonio Pagés Larraya. Por una disposición sindical, era habitual que los directores debutantes fuesen asistidos por otros de mayor experiencia y en aquella oportunidad se convocó a Leopoldo Torre Nilsson, quien renunció al poco tiempo debido a serias discrepancias con Tato. A los tres días de iniciado el rodaje, Tato fue despedido de su cargo como director a raíz de una nueva discusión. Entonces, para que llevara adelante el resto del rodaje, se llamó a Carlos Borcosque, quien ya había trabajado para San Miguel

y era un antiguo conocido de Apold. A la vez, la Subsecretaría nombró como interventor de la película a Luis María Álvarez, que desechó parte del material filmado por su tratamiento polémico de la figura de Juan Manuel de Rosas y, para Pagés Larraya, cumplió la función de “supervisor oficial” (Neifert, 2012: 280). El director pasó a engrosar la lista negra, el protagonista fue amenazado y se prohibió una adaptación radial del guion (Kriger, 2009: 70). En palabras de Pagés Larraya:

El mal de fondo radicaba en la conducción totalitaria del cine y en que esa conducción estuviese en manos de un hombre inferior como Apold [...]. [Q]uisimos hacer una película con coraje, que suscitase un estado de polémica, que recibiese aplausos y silbidos. [...] Pero el gobierno tuvo miedo. [...] Con el pretexto de un conflicto director-productor, *Facundo...* resultó el primer caso de una película “intervenida”. [...] Cortes injustificados, fútiles añadidos, restaban coherencia al conjunto (Neifert, 2012: 281).

Por estas razones, *Facundo, el tigre de los llanos* fue considerado por Clara Kriger “un ejemplo de la censura que se aplicó en la época” (2009: 70). Matizando esta opinión, Aguilar sostiene que, para acercarse a la producción del período, antes que hacerlo con el concepto fuerte de *censura*, “hay que describir un campo lábil y equívoco que es el de la coerción en el que no se obliga a nadie a decir nada ni se suprime algo que se haya dicho sino que se pone a la gente del mundo del cine en una situación en la que saben qué es mejor decir y qué no” (2015: 428). ¿Cómo ubicar la película de Tato en este panorama? Por el carácter virulento del director y su desconocimiento del quehacer cinematográfico, creo que la singularidad del filme parece radicar en que forzó al sistema a extremar los mecanismos habituales de control y, de esa manera, escenifica una curiosa paradoja que se puede remitir a la identificación entre víctima y victimario: una de las primeras películas intervenidas en el cine argentino fue dirigida por quien luego se convertiría en el censor más feroz de la historia de nuestra cinematografía.

Cuando Tato asume al frente del Ente de Calificación en 1974, ya existía toda una tradición de control estatal sobre el cine en Argentina, que tiene en la figura de Apold un claro antecedente y

puede remontarse hasta la década del treinta. En 1936 el crítico Carlos Pessano y el senador Matías Sánchez Sorondo fueron designados, respectivamente, director técnico y presidente del Instituto Cinematográfico Argentino. En 1938 Sánchez Sorondo presentó al congreso un proyecto de Ley que no llegó a sancionarse, pero que consideraba el cine un medio para la propaganda de un ideario y otorgaba al Estado todavía más atributos para la censura que los que tenía en Estados Unidos gracias al Código Hays. Aunque la gestión Pessano-Sánchez Sorondo no haya producido cambios relevantes en el campo cinematográfico, Kriger resalta el impacto ideológico que ocasionó por la circulación de ideas católicas y nacionalistas que puso en marcha, enfatizando la “función profiláctica” que debía cumplir el Estado en relación con el cine (2009: 27-32).

Se puede trazar, en consecuencia, una línea imaginaria de organización de la censura cinematográfica en Argentina que se articula en la serie Sánchez Sorondo-Apold-Tato. Esta línea se prolonga, a su vez, en la serie Sánchez Sorondo-Pagés Larraya-Tato. Pagés Larraya fue un crítico literario, sarmientista, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en la cual ocupó, precisamente, el sillón Domingo Faustino Sarmiento, que antes había ocupado Sánchez Sorondo. Estas cadenas de relaciones revelan la continuidad de un pensamiento que va de la gestión estatal a la crítica cultural y viceversa. Al respecto, vale la pena citar las palabras de David Viñas cuando, consultado acerca del estado de la crítica cinematográfica argentina, decía: “Que se parece bastante a lo que, dentro de la crítica literaria representó, por ejemplo, un Pagés Larraya: muchas fichas, cataratas de datos, apasionamiento por lo nimio [...], devoción acrítica por todo lo que huele a erudición” (1960: 24). ¿Pero en qué sentido la perspectiva acrítica de Pagés Larraya se puede vincular con la tarea de Tato como crítico-censor (que sin duda era interpretativa) y, a la vez, con la película que, si bien “intervenida”, ambos concretaron? En repetidas ocasiones, Tato destacó el carácter “higiénico” de su tarea y se valió del campo semántico de la medicina para desplegar esta visión, que implicaba toda una mirada biopolítica de la censura: “La censura bien ejercida es higiénica. Y altamente saludable como la cirugía. Cura y desinfecta las películas insalubres, extirpándoles tumores dañinos, que enferman al cine y contaminan al espectador” (Spinsanti, 2012). Estas operaciones, en términos de



Roberto Esposito (2003), presuponen una lógica inmunitaria que está destinada a proteger a la comunidad de un contacto que la amenaza y que, si se observa más allá del cine, permite conectar la línea imaginaria de la censura ya trazada con otras series como la prensa, la propaganda o el higienismo (un ámbito en el que las apropiaciones y relecturas de Sarmiento fueron especialmente prolíficas desde el período de entresiglos).

Dicha lógica inmunitaria se puede encontrar en *Facundo, el tigre de los llanos* ya desde el comienzo, a través de una sobreimpresión que, en una operación típica del cine de esos años,<sup>2</sup> apunta a enmarcar la historia que se está por narrar: “Esta película no pretende reflejar estrictamente la realidad histórica. Es una obra de ficción inspirada en hechos reales”. Una advertencia de este tipo –que, con variaciones, aparece en muchísimas películas, incluso hasta el día de hoy– cobra una significación especial en el contexto de producción del filme, dado que, al acentuar la naturaleza ficcional de la obra, se neutralizaba su contenido político, como si los problemas sociales que se narran, al igual que en las transposiciones “cultas” de obras extranjeras que recibieron apoyo oficial durante esos años, poco tuviesen que ver con la “realidad histórica” y, mucho menos, con la coyuntura del peronismo. En sintonía con esta esterilización de corte populista de la historia, Pagés Larraya cuenta que, ante las diversas dificultades del rodaje, Perón les habría dicho a los responsables del filme: “No quiero ola. La película no puede ser rosista ni antirrosista. Si es rosista, le queman el cine los liberales, y si no, se lo queman los rosistas” (Luna, 2013). Del mismo modo, uno de los cambios que introdujo Apold fue la eliminación de una referencia a la ciudad de Montevideo, que –como en la época de Rosas– era el sitio preferido por los exiliados antiperonistas (Neifert, 2012: 281).

Luego de esa leyenda inicial, la operación de enmarcado del filme se completaba con la siguiente placa:

Pobres, huraños, ignorados, hijos de una América agreste y primitiva, bravos e indómitos como su tierra arisca. Así fueron aquellos gauchos que en las montoneras o en los ejércitos de línea guerrearon

2 El uso de marcos y la lógica del eufemismo son, para Aguilar (2015), las dos estrategias básicas de la acción estatal sobre el cine durante el primer peronismo.

años y años con salvaje denuedo. Ciegos en su ideal unos y otros dejaron su sangre mezclada al suelo de nuestra patria. Entre los resplandores de aquella edad heroica se levanta, legendario mito de nuestras guerras civiles la sombra de un caudillo provinciano, bárbaro y valiente, Facundo...

De marcada influencia lugoniana,<sup>3</sup> el texto toma de *La guerra gaucha* (1905) la noción del cuerpo del gaucho como reflejo del cuerpo del caudillo y la traslada a un contexto y una geografía diferentes: de la gesta independentista de Güemes y los gauchos del norte a la actuación de los llaneros de Quiroga en las guerras civiles. Esta operación apunta a la postulación de una comunidad nacional anclada en una construcción de la figura de Quiroga que se corresponde con lo que Esposito (2003: 44-45) denomina el pliegue mitológico de la comunidad o la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común. En la película de Tato, el modelo comunitario articulado en torno a esa esencia originaria es lo que, en *La guerra gaucha*, Lugones (2010: 196) llama la “comunidad de los laureles”: una comunidad guerrera que se basa en el ideal de la gloria, reforzado en el filme mediante una serie de fundidos encadenados y sobreimpresiones que articulan una apropiación autorreferencial de la barbarie y resaltan el carácter épico del retrato de Quiroga al superponerlo con las imágenes y los nombres de diversas batallas.

### Los cameos del prócer

Un examen de la imagen cinematográfica de Facundo durante el primer peronismo, no obstante, quedaría incompleto sin repasar las figuraciones de Sarmiento en el cine del mismo período. Ya en 1944, en pleno ascenso político del coronel Perón, Enrique Muíño había escenificado en *Su mejor alumno* el pasaje de una imagen de Sarmiento que iba del proyecto de la educación popular a la cultura de masas. Lejos de perder pregnancia luego del quiebre sociopolítico

3 Tato era un confeso admirador de la obra de Leopoldo Lugones, así como de la transposición filmica de *La guerra gaucha* (1942) y de la filmografía de Lucas Demare en general (Spinsanti, 2012).

de 1945, la imagen del prócer se mantuvo vigente en el cine durante los años siguientes.

El corpus de películas que ofrecen una imagen de Sarmiento durante el primer peronismo incluye *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949), *Escuela de campeones* (Ralph Pappier, 1950), *El grito sagrado* (Luis César Amadori, 1954) y *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955). Entre 1945 y 1955, pues, se estrenaron cuatro películas en las que aparece Sarmiento, tres de ellas dirigidas por Luis César Amadori y la restante por Ralph Pappier con guion de Homero Manzi, al igual que *Su mejor alumno*. En las tres películas de Amadori el personaje de Sarmiento es encarnado por el actor Juan Bono, mientras que Enrique Muiño es quien lo interpreta en las de Manzi. Manzi-Muiño y Amadori-Bono constituyen, de esta manera, las dos caras de la imagen de Sarmiento en el cine de la época.

Un abordaje de estos filmes no puede obviar un dato que salta a la vista: la relación de sus autores con el peronismo. De los múltiples ámbitos donde podría constatar ese vínculo, tal vez sea en la producción de cortometrajes donde resulta más evidente la relación de estos cineastas con el oficialismo. Amadori, cuya amistad con Apold era de público conocimiento, había realizado dos cortos propagandísticos a pedido de la Subsecretaría de Prensa: *Soñemos* (1951) y *Eva Perón inmortal* (1952). Por su parte, casi al mismo tiempo que *Escuela de campeones*, Pappier estrenó los docudramas *Payadas del tiempo nuevo* (1950) y *Ayer y hoy* (1950). En el caso de Manzi, la cuestión es menos lineal ya que, proveniente del forjismo, se plegó al peronismo de manera relativamente tardía y, aunque en su obra poética no faltaron manifestaciones de adhesión peronista (compuso, por ejemplo, una "Milonga a Perón" y una "Milonga a Evita" para Hugo del Carril), su producción cinematográfica fue siempre más moderada y más cercana a un cine popular que militante. Pero, en definitiva, estas relaciones habilitan una indagación de las imágenes de Sarmiento que excede la problemática educativa para abrirse a una zona de imaginación cinematográfica articulada en torno al binomio Sarmiento-Perón. Desde esta visión, las películas no coinciden exactamente con la imagen oficialista de Sarmiento (para la cual la tarea de civilizar la barbarie suponía, en clave peronista, una forma de encuadrar políticamente a las masas trabajadoras), sino

que se constituyen más bien como un campo de experimentación en el que el cine, al ensayar rostros y poses para el prócer, imagina también diferentes formas de ser-en-común. Esta perspectiva exige desmarcarse de las valoraciones ideológicas de la obra de Manzi que sin mediaciones se aplican a lo estético, como la que propone Fernando Peña (2017) en “El cine militante de Homero Manzi”, o la de Marcela Croce y María Iribarren, para quienes “Si *Su mejor alumno* es la versión forjista del prócer de la ‘civilización’, *Almafuerte* es la versión oficialista del magisterio plasmada durante el peronismo” (2010: 269).<sup>4</sup>

Como rasgo común a las apariciones de Sarmiento en los cuatro filmes aquí considerados, cabe señalar que sus intervenciones son siempre laterales y sin demasiada relevancia para la trama, pero poseen una elevada carga dramática. Los protagonistas de las historias se entrevistan con el prócer, que por un breve instante ilumina sus vidas y, en una suerte de cameo patriótico, condesciende a mirarlos desde las alturas del panteón de los héroes para ofrecerles soluciones diversas a los problemas que los aquejan. El Sarmiento de estas películas es un hombre pragmático. Por eso, las contradicciones que –aunque tímidamente– asomaban en el personaje de Muiño en *Su mejor alumno* (la culpa, el dolor de ocasionar la muerte de su hijo) aquí desaparecen: el Sarmiento de los cameos no tiene tiempo para las ambigüedades. Su eficacia está vinculada al hecho de que todas estas películas son biografías de personajes históricos que probablemente no resultaran del todo familiares para el espectador: el poeta Pedro Bonifacio Palacios, el educador Alexander Watson Hutton, la patriota Mariquita Sánchez de Thompson y los actores Trinidad Ladrón de Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. El procedimiento biográfico, asimismo, está fuertemente enraizado en la obra de Sarmiento a través del concepto de matriz hegeliana del “grande hombre” u “hombre representativo” de una época, al que posiblemente haya accedido, como apunta Patricio Fontana (2012: 435), a través de la filosofía de Victor Cousin. Según Maranghello, esto sería lo que invalida el mecanismo identificatorio en las “vidas ilustres”

4 En contraste con este tipo de planteos, *Manzi va al cine* de Pablo Ansolabehere (2018) supone un abordaje integral y ajeno a los reduccionismos habituales a la hora de examinar la filmografía de Manzi.

del cine de estas décadas, ya que “nadie puede ser tan heroico, tan patriota, tan valiente como Sarmiento, Facundo o Mariquita Sánchez” (1999: 36).<sup>5</sup> De ahí, creo, que la imagen escolar de Sarmiento que replican estas películas funcione como una suerte de reaseguro para la identificación no tanto con los biografiados o con la figura del prócer como con un nuevo relato sobre los orígenes de la nación que, gracias a la intervención de este último, se percibe en parte como conocido y compartido a través de una mitología comunitaria.

La primera de estas biografías, estrenada en 1949, se basaba en la vida del poeta Pedro Palacios, que escribía con el seudónimo de Almafuerte y, en las primeras décadas del siglo XX, había sido de lo más leído entre la clase trabajadora. A partir de un encuentro real ocurrido en 1884 en Chacabuco, donde Almafuerte trabajaba como maestro, Amadori incorpora la figura del expresidente Sarmiento al filme, en cuya estructura le otorga un lugar privilegiado. La película se abre con algunas imágenes de la Conquista del Desierto, seguidas de un plano de Sarmiento declamando en el Senado y convocando a los maestros a un nuevo tipo de conquista que “ya no necesita de soldados”, dado que no será militar sino educativa. La continuidad de esta empresa es reforzada por el hecho de que *Almafuerte* parece arrancar allí donde finaliza *Su mejor alumno*, es decir, luego de la presidencia de Sarmiento y de la llamada Organización Nacional. En este marco, desde el comienzo, Sarmiento es presentado como una suerte de *magister magistrorum* y queda evidenciado el tenor de su relación con Almafuerte.

En esa breve secuencia, además, se percibe el encuentro de dos fuerzas presentes a lo largo de gran parte de la filmografía de Amadori: la pulsión biográfica y la pulsión escolar. “El tema de la vida escolar –[señala Claudio España]– es uno de los fuertes permanentes en el cine de Luis César Amadori, [...] en comedias, en biografías, en dramas y en melodramas” (1993: 24). Esta problemática se observa ya en su obra temprana, en *Maestro Levita* (1938) y *Hay que educar a Niní* (1940). Pero tal vez el antecedente más significativo de *Almafuerte* sea una película de otro director estrenada en los albores del

5 Si bien para Maranghello el caso de *Almafuerte* sería una excepción ya que se trata de “una vida ilustre, pero reconocible e imitable” (2000: 384), esto no atañe a la figuración de Sarmiento propuesta en el filme.

peronismo, *Cuando en el cielo pasen lista* (Carlos Borcosque, 1945), en la que Narciso Ibáñez Menta —el actor que interpreta a Pedro Palacios— ya había encarnado a otro maestro, el educador William Morris. En cuanto a la pulsión biográfica, *Almafuerte* no fue la única *biopic* de Amadori. En este género, para el que solía acompañarlo como libretista el poeta Pedro Miguel Obligado, pueden incluirse *Álbeniz* (1946) y la propia *El amor nunca muere*.

La siguiente aparición de Sarmiento en *Almafuerte* se produce cuando el protagonista les enseña a escribir a sus alumnos deletreando el nombre del prócer, en una escena que replica aquella de *Su mejor alumno* (tomada, a su vez, de *Vida de Dominguito*) en la que Sarmiento le enseña a escribir a su hijo. Si para Dominguito, entonces, aprender a escribir era aprender a escribir el nombre del padre, para estos niños de padres humildes que asisten a una escuela olvidada de la campaña bonaerense, aprender a escribir equivale a decir el nombre de uno de los Padres de la Patria. El encuentro personal entre el protagonista y el prócer también tiene lugar en el espacio simbólico del aula, adonde Sarmiento acude para felicitar y agradecer a Almafuerte por su labor docente. Su aparición es primero un grito fuera de campo: “¡Bien dicho, maestro!”, dice Sarmiento aprobando las palabras de Almafuerte antes de aparecer enaltecido por el contraluz y la música. Ese será el tono de la figuración de Sarmiento que propone Amadori: una presencia ausente, una voz, una imagen fantasmagórica que llega para iluminar “en la noche de ignorancia”, siempre aprobando o desaprobando el accionar ajeno según una dialéctica del orden y el desorden que se asienta sobre una pulsión biopolítica de cariz pedagógico. La escena culmina con un abrazo fraternal entre los dos maestros y, a continuación, por fundido encadenado, pasamos a ver un plano detalle de un retrato de Sarmiento coronado por un crespón negro. La cámara enseguida se aleja hasta descubrir a Almafuerte y sus alumnos realizando una serie de reformas en el aula. La asociación es clara: Sarmiento es el benefactor que posibilitó las reformas (“uno de los más preclaros benefactores de la patria”, de acuerdo con las palabras anteriormente pronunciadas por el propio Almafuerte). Pero gracias al abrazo de Sarmiento con Palacios, la noción de beneficencia aparece despojada del elemento distanciador que le es inherente (la separación entre los que dan y los que reciben), en un gesto que sintoniza con la

contemporánea disolución de la tradicional Sociedad de Beneficencia<sup>6</sup> y su sustitución por la Fundación Eva Perón, creada poco antes del estreno de la película.

Finalmente, la última aparición de Sarmiento en la película ocurre luego de que Almafuerte es expulsado de la escuela por no tener el título de maestro y, contemplando con pesar el retrato de Sarmiento, se lamenta: “Si él viviera...”. En esa queja se vislumbra uno de los modos fundamentales en que la imagen de Sarmiento volvería con una densa proyección política, en repetidas ocasiones, al cine de las décadas siguientes: como contrapunto entre los supuestos designios de gloria de la nación y las carencias del presente. Así, por ejemplo, la escena se traslada casi calcada a un contexto histórico y educativo diferente en *El profesor patagónico* (Fernando Ayala, 1970), segunda entrega de la trilogía del famoso profesor encarnado por el cómico Luis Sandrini, cuando luego de recorrer las instalaciones de una modesta escuela de montaña el protagonista le dice a un cuadro de Sarmiento: “Acá no pusieron un peso desde que la fundaste”.

Cinco años después del estreno de *Almafuerte*, Juan Bono encarnaría nuevamente a Sarmiento para Amadori en *El grito sagrado*, también con guion de Obligado. El filme era una biografía de Mariquita Sánchez de Thompson en la que la protagonista, interpretada por Fanny Navarro,<sup>7</sup> funcionaba abiertamente como una suerte de *alter ego* de Eva Duarte, fallecida apenas un par de años antes. Esta asociación se basaba no solo, según puntualiza Estela Erausquin (2008), en el uso del nombre en diminutivo (símbolo de juventud y afecto) y en la acreditada simpatía peronista de Fanny Navarro (intérprete de la versión radiofónica de *La razón de mi vida* y presidente del Ateneo cultural Eva Perón), sino también en la presentación de Mariquita como una heroína popular, capaz de organizar la acción conjunta de la comunidad nacional gracias al sentimiento de amor que la une a la patria.

6 Dicha asociación contó, en sus comienzos, con la participación de Mariquita Sánchez de Thompson, personaje que precisamente tuvo un rol protagónico en el filme que se analiza a continuación.

7 Para un extenso estudio de las múltiples vinculaciones de esta actriz con el peronismo, se recomienda consultar la biografía *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (1997), de César Maranghello y Andrés Insaurralde.

Otra relación posible en el filme, agrega Erausquin, sería la de Perón con la figura tutelar de San Martín (2008: 100). En efecto, San Martín es invocado constantemente, pero no aparece representado en la película. Erausquin sostiene que esto puede deberse en parte a que “la personificación del general hubiera dañado [...] el protagonismo de la heroína y de su esposo” (2008: 99). En un contexto más amplio, sería preciso tener en cuenta que la figura de San Martín, que cobró gran importancia para la iconografía peronista a partir de la conmemoración del centenario de su muerte en 1950, no tuvo sin embargo su correlato en el ámbito de la ficción cinematográfica. La apropiación del panteón liberal de héroes de la patria por parte del cine durante el primer peronismo nunca fue tan directa, acaso porque el movimiento contaba con sus propios mitos. Tal vez por eso se prefirieron los héroes anónimos –*El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque, 1948)– o civiles –como el doctor Ricardo Gutiérrez en *La cuna vacía* (Carlos Rinaldi, 1949) y los casos mencionados de Almafuerde y Alexander Watson Hutton– y cuando el cine de la época se acercó a los héroes militares, lo hizo procurando establecer una versión de sus vidas desprovista de polémica, como en la película de Tato y los diferentes Sarmientos de Amadori. En este sentido, la figura de Perón en *El grito sagrado* no parece vincularse tanto con la imagen de San Martín (que pese a ser evocada repetidas veces no tiene una participación activa en la trama) como con la de Sarmiento, que emerge en posición evidenciada al principio y al final del relato, puntuando el conflicto que contiene la narración enmarcada.

En una de las primeras escenas de la película, Mariquita recibe una invitación del edecán de Sarmiento a la ceremonia de traspaso del mando en la que este asumiría como presidente y ella le responde “ni en carroza de oro”. Enseguida añade: “Ninguno de esta casa tiene que hacerle el caldo gordo a ese viejo guarango y cascarrabias”. Rápidamente, una de las damas de la Sociedad de Beneficencia que Mariquita preside y que se encuentra allí reunida, objeta este último comentario y ambas entablan una discusión:

–Don Domingo Faustino Sarmiento no es viejo, misia María, y es hombre de mucho talento.

–Será, pero lo disimula.



–Además, un patriota y un gran educador.

–Por eso en el 59, siendo director general, nos sacó de un mantón cinco escuelas de estado. Y cuando le protesté, me mandó una nota diciendo que la Sociedad de Beneficencia estaba dirigida por veinte viejas ricas, feas e ignorantes.

–Con todo, Sarmiento fue su amigo.

–Fue antes de la nota. Aquí no pisará nunca. Por gritón y maleducado.

De esta manera, se plantea un enfrentamiento entre Mariquita y Sarmiento que quedará en suspenso durante todo el largo *flashback* de estampas conocidas que constituye la película y será retomado al final. Por toda respuesta, Sarmiento declara cesante a Mariquita en su cargo de inspectora de escuelas normales y recién en una de las últimas escenas se nos revela que en verdad se trataba de una estratagemata del flamante presidente para conseguir entrevistarse personalmente con Mariquita. Una vez logrado su cometido, confiesa:

Esperaba a ser presidente para poderle agradecer, en nombre del país, a María de Todos los Santos Sánchez de Thompson y Mendeville todo lo que ha hecho por él: en la Sociedad de Beneficencia, en el Asilo de Huérfanos, en la Casa de Expósitos, en el campo y en la ciudad, en la calle y en su casa, donde nació el himno nacional, y para ponerla de ejemplo a todas las mujeres de la patria.

A continuación, Sarmiento la recompensa con un título honorífico por su trabajo, homenaje que puede asociarse con el reconocimiento que en octubre de 1951 Perón había tributado a Eva Duarte: la Gran medalla de la lealtad peronista en grado extraordinario (Paladino, 2012: 44). Sarmiento, así, con su “gran corazón”, da legitimidad institucional a la figura de Mariquita-Eva, que se despide de él: “Adiós, señor presidente”. En la última escena, en medio de una tormenta, desfilan ante los ojos de Mariquita imágenes difuminadas de los diferentes personajes históricos que ha conocido a lo largo de su vida, hasta que su mano cae vencida y ella queda con los ojos abiertos, como petrificada o, se diría, embalsamada. Gracias a la intervención generosa del presidente, Mariquita entra, como quiere la

retórica peronista y como la Eva del corto documental de Amadori, en la inmortalidad.

Al terminar *El grito sagrado*, Amadori se había comprometido con Artistas Argentinos Asociados a realizar una versión de la vida de Camila O’Gorman. Las tensiones entre Perón y la Iglesia Católica, sin embargo, lo obligaron a cancelar el proyecto cuando ya se había construido parte de los decorados, que finalmente fueron reutilizados para uno de los episodios de *El amor nunca muere*. La película se divide en tres segmentos que transcurren en diferentes épocas y están unidos por la presencia de un medallón que pasa de mano en mano. Esta estructura tripartita permitía convocar en un mismo proyecto a las tres grandes actrices del momento: Zully Moreno, Mirtha Legrand y Tita Merello.

El episodio que aquí me interesa es el primero, protagonizado por la esposa de Amadori, en el que se narra un fugaz romance durante la época de Rosas entre los actores Trinidad Ladrón de Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. Esta relación se ve interrumpida cuando Casacuberta debe abandonar los escenarios y se refugia en Chile a causa de una insuficiencia cardíaca y de los ataques difamatorios del padre Castañeda (en una visión crítica de la Iglesia que contrasta con la figura bondadosa del padre en *El grito sagrado* y revela menos la escalada del enfrentamiento de Perón con esa institución que el modo personal en que esta vez el conflicto afectaba a Amadori). Quince años después de haberla visto en una bochornosa función que fue suspendida por Casacuberta, Sarmiento coincide con Trinidad Guevara durante su exilio en Chile. Ella se acerca a su despacho para agradecerle por las críticas que –en calidad de cronista de un diario local– Sarmiento le había prodigado. Este Sarmiento, exiliado, no es el *maestro presidente* de *Almafuerte* y *El grito sagrado*, pero se le parece en su carácter conciliador, ya que es un benefactor de Casacuberta, quien lo reconoce como su garantía en la proscripción. Pero este Sarmiento no es solo eso, sino que además opera de manera celestinesca al propiciar el reencuentro entre Trinidad y Casacuberta. Gracias a su intervención renace el amor entre los actores, tal como ocurría en el cortometraje *Ayer y hoy*, de Ralph Pappier, en el que “la pobre obrera” y “el pobre obrero” conocen su derecho “al amor y a la gracia” a partir de la llegada liberadora del 17 de octubre. Por último, en un final que exacerba la

ya de por sí melodramática muerte de Casacuberta, Amadori hace que el actor fallezca en el escenario la misma noche en que había acordado casarse con Trinidad.

La figuración de Sarmiento como un líder conciliador que se enfrenta a fuerzas incontrolables era especialmente oportuna para el turbulento momento histórico en que se estrenó el filme, el 11 de agosto de 1955, poco después del bombardeo a Plaza de Mayo y antes del golpe de Estado que derrocaría a Perón. Esa mirada del sarmientismo como una fuerza catalizadora de las relaciones amorosas y la felicidad del pueblo confirma que la analogía procerosa de Perón más productiva en el cine de la época era con Sarmiento y no – como ocurriría más tarde en el cine revisionista de los setenta– con San Martín o con Rosas, cuya actuación al proscribir a Casacuberta es eliminada de la película, en una visión conciliadora de la historia.

A diferencia de esta imagen de Sarmiento como maestro presidente o prócer de la civilización en las películas de Amadori, el Sarmiento de *Escuela de campeones* puede definirse, retomando las palabras de Paul Groussac, como un *montonero intelectual* (Bruno, 2004: 24). En este oxímoron convergen los rasgos del gaucho con los del civilizador, por lo que parece una expresión adecuada para describir la línea de continuidad que recorre la lectura de la obra-vida de Sarmiento que realiza Manzi no solo en *Escuela de campeones* sino también en *Huella y Su mejor alumno*.

*Escuela de campeones* era el tercero de una serie de filmes que Manzi se había comprometido a codirigir junto con Pappier para Estudios San Miguel, después de *Pobre mi madre querida* (1948) y *El último payador* (1950). La mitología de la nacionalidad y la épica patriótica que Manzi había contribuido a establecer hasta mediados de los años cuarenta en películas históricas como *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara* y *Su mejor alumno* se traslada en estos filmes de fines de la década a diferentes zonas de la cultura popular, como los orígenes del tango-canción y el fútbol. *Escuela de campeones* cuenta la vida del educador Alexander Watson Hutton, quien introdujo el fútbol como deporte en la Argentina. El filme se esfuerza en extraer el fútbol del terreno de la banalidad deportiva para situarlo en el de las pasiones populares y su potencial identificador para un público heterogéneo. En otras palabras, se trataba de presentar una imagen civilizada del fútbol, frente a su percepción como salvajismo

(que aparece en la escena en que una pelota golpea a una mujer y luego cuando un jugador muere a causa de una lesión). Por eso es que cuando, en relación con el fútbol, Sarmiento comenta “Ahh... ¿ese que se juega con los pies?”, Hutton le responde: “Y con la cabeza también”. Mente sana en cuerpo sano parece ser el “método de enseñanza moderna” que defiende Hutton y que Sarmiento aprueba (“Tiene razón: hay que apasionar a la juventud”, le dice), pero que entraña una metáfora organicista del Pueblo-Uno: según Perón, “las masas sienten y valen por sus conductores; son como un músculo dirigido por un centro cerebral” (1971: 141).

Varios críticos coinciden, asimismo, en señalar la visita del protagonista a Sarmiento en la Superintendencia General de la Nación como una “escena memorable” (Peña, 2012: 106) o “momento cumbre” (Alabarces, 2007: 75) de la película. Una vez más, el modo de introducir la figura de Sarmiento es la entrevista en su despacho para solicitar algún favor (aquí se trata de la autorización oficial para la apertura de una escuela), escena que se repite en *El grito sagrado* y *El amor nunca muere*. La excepción es *Almafuerte*, película en la que Sarmiento se presenta declamando desde su puesto en el Congreso. Pero en realidad siempre se trata de marcar una asimetría: el prócer habla desde la distancia y la altura, a veces literal, del panteón de los Padres de la Patria.

Si bien Manzi debió apartarse de la dirección debido al avance de su enfermedad, la imagen de Sarmiento que presenta *Escuela de campeones* es incuestionablemente de su autoría. El alto grado de pregnancia de la escena en cuestión se debe en parte a que Manzi vuelve sobre un mito creado por él mismo: Enrique Muiño interpretando a Sarmiento (Peña, 2012: 106). Pero a ese rostro de un actor que es ya el rostro de la patria, además del modo sentencioso de hablar que estaba presente en *Su mejor alumno*, se le agrega un sutil lenguaje metafórico que, lejos de la torpeza de un *slapstick* ejecutado con impericia y de algunas manifestaciones explícitas de adhesión peronista (probablemente la parte del trabajo que corresponde a Pappier), contribuye en buena medida a la riqueza de la escena.

Antes de despedirse, Sarmiento le dice a Hutton: “Un consejo, *mister*: enseñe. A patadas, a trompadas, a empujones pero enseñe”. El comentario es una traducción a la jerga del fútbol de la famosa sentencia sarmientina con que se abre *Su mejor alumno* (“Las

cosas hay que hacerlas: aunque sea mal, pero hacerlas”). En la frase pronunciada por el personaje de Muiño en *Escuela de campeones*, Alabarces observa la falta de conciencia acerca de la predilección británica por los castigos corporales (2007: 75), pero justamente allí radica la ambigüedad del Sarmiento construido por Manzi, cuyo costado bárbaro –a diferencia del Sarmiento-Bono de Amadori– nunca desaparece por mera voluntad del guionista. La cita que funcionaba como epígrafe de *Su mejor alumno* vuelve aquí como un *ritornello*, punto en común entre la imagen de un Sarmiento civilizado (*las cosas hay que hacerlas, enseñe*) y uno bárbaro (*aunque sea mal, a patadas*).

## Conclusión

Una pregunta que podríamos formularnos quizás sea dónde ha quedado el momento desterritorializador de este canturreo (la fase restante del *ritornello*, según Deleuze y Guattari (2002: 332)). No el territorio de la nacionalidad que postulan las películas de Manzi y Amadori, sino el territorio que ya no se tiene. Acaso una posible respuesta se halle en un proyecto frustrado sobre el que Manzi trabajaba con el último aliento, cuando estaba enfermo de muerte. Como el archivo de este escritor ha quedado en un lamentable limbo desde la muerte de su hijo, me manejo aquí con los datos aportados por Aníbal Ford, quien tuvo acceso a los papeles de trabajo de Manzi. La historia transcurre durante un hipotético 25 de mayo presidido por el alma de San Martín, que es interrumpido por la llegada de un grupo de explotados, a cuyo frente viene un viejo periodista. En el acto, los explotados les plantean sus problemas a los próceres: un niño le dice a Sarmiento que murió de hambre en una escuela que lleva su nombre, un obrero que enarbola una bandera roja le cuenta a Belgrano que bajo su bandera de amor se cobijan los fuertes para explotar a los débiles y un gaucho le señala a Güemes que su sacrificio solo sirvió para que hoy los gauchos no tuvieran tierra donde trabajar.

San Martín ante esto suspende los festejos y comienza a recorrer junto al periodista la Argentina del cuarenta. Manzi lo enfrenta con imágenes de miseria, explotación [...]. Por último, presencian la

muerte del hijo del periodista que es asesinado por luchar contra el régimen y a partir de ahí [...] el pueblo comienza a reaccionar, a emprender una lucha que va a terminar de nuevo en la plaza de Mayo. Allí pone Manzi “las imágenes de las multitudes felices [...], en una jornada que evoca sin nombrarlo [...] al 17 de octubre de la patria salvada... allí veremos... a los auténticos descamisados de la patria enarbolando sin el nombre de Perón, las leyendas de sus lemas y conquistas sociales” (Ford, 1971: 95-96).

El proyecto era una suerte de viaje imaginario a través de la historia argentina y llevaba por título *Oíd mortales*, lo cual sugiere desde la temática y el nombre un contrapunto evidente, aunque no deliberado puesto que es anterior, con *El grito sagrado*. Mientras que Amadori apuntaba al fortalecimiento de la comunidad nacional, este proyecto de Manzi, en su invocación a los *morituri* y en su forma misma, parece apelar a una comunidad de los ausentes, que serían no solo los próceres muertos sino también las masas que ingresan a la escena política a partir del 17 de octubre. Pero esta breve descripción, a la vez, sugiere una imagen de Sarmiento que frecuentaría el cine de las décadas siguientes. Liberada de la metaforización de Perón (cuyo lugar ocupa ahora San Martín), la imagen cinematográfica de Sarmiento como maestro presidente por primera vez abandona la celebración y el lamento elegíaco –los dos tonos que había conocido hasta entonces– para pasar a ser objeto de algo que se aproxima a un cuestionamiento.

Si este proyecto frustrado de Manzi señala el límite más allá del cual al cine le era imposible trazar una imagen de Sarmiento que continuara siendo peronista, existe un corto documental de 1955 que clausura los cameos del prócer durante el primer peronismo y, en un vuelco radical, inaugura para el cine un uso directamente antiperonista de la figura de Sarmiento. Se trata de una nota titulada “Por la ruta de Sarmiento”, que formó parte del número 811 del *Noticiero Panamericano*, estrenado en diciembre de 1955. Este noticiero cinematográfico, de aproximadamente diez minutos de duración, se proyectaba regularmente en las salas cinematográficas del país antes de las películas de ficción, con amplia información sobre los sucesos políticos, deportivos, culturales y sociales de la época.

La nota consiste en una serie de imágenes de rutas y paisajes de San Juan, que culminan con la famosa inscripción “*On ne tue point les idées*” y una serie de planos contrapicados del busto de Sarmiento, sincronizados con la siguiente locución:

Este es el camino que el gran sanjuanino siguió rumbo al exilio. Estas montañas no fueron obstáculo para su peregrinaje, como no fue obstáculo la tiranía para que su voz se escuchara, aun fuera de la Patria. Este camino es un símbolo tras el cual muchos otros marcharon aun con distinta meta. Pero hoy todos los caminos marcan un regreso. Y allí está la frase que grabada en la roca no se borrará jamás, como jamás podrá ser arrancada la figura de Sarmiento, mientras haya una escuela donde se enseñe a escribir la palabra: libertad.

El texto establece una analogía entre el exilio chileno de Sarmiento y el de los exiliados políticos del peronismo, a quienes estaba consagrada la nota que precedía a “Por la ruta de Sarmiento” en la misma emisión del noticiero. En esta línea, el número 808 del *Noticiero Panamericano*, de noviembre de 1955, destacaba un fragmento del discurso de asunción de Aramburu: “Un solo espíritu alienta el movimiento de la revolución: es el sentimiento democrático de nuestro pueblo que afloró en 1810 y resurgió después de Caseros”. La inferencia es clara: Perón es como Rosas. En su análisis de “Por la ruta de Sarmiento”, María Valeria Galván (2006) detalla las metáforas de las que se vale la locución para ir todavía más allá en la analogía que sugiere Aramburu: si Perón es como Rosas y Sarmiento es enemigo de Rosas, por lo tanto Sarmiento es enemigo de Perón.

En pocos años, pues, la imagen de Sarmiento en el cine recorre todo el arco que va del peronismo al antiperonismo. El propio Amadori, en *El amor nunca muere*, contribuyó a desdibujar la imagen de Sarmiento como montonero intelectual y maestro presidente para destacar su condición de exiliado, que es la que recupera la oposición antiperonista. Así, varios años antes de que se concretara el viraje del peronismo hacia el revisionismo, el cine de la época –no solo a través de los noticieros sino también de obras como las de Manzi y Amadori– sentaba las bases para que el cambio en la imagen cinematográfica de Sarmiento condujera a una valoración

positiva de la asociación Rosas-Perón que el antiperonismo venía alimentando desde 1945.

La conversión pública del propio Perón al revisionismo se produjo poco después en *Los vendepatrias: las pruebas de una traición* (1957). Allí, el expresidente asumía la dimensión cultural del enfrentamiento en marcha, concediendo que la filiación planteada por los golpistas de 1955 con la línea “Mayo-Caseros” era cierta y atribuyendo al peronismo otra tradición, que encontraba en Rosas uno de sus centros (Cattaruzza, 2003: 170). A partir de entonces, con respecto a la caída definitiva de una apropiación peronista de Sarmiento, resulta imprescindible tener en cuenta la variable de la propia historia del normalismo, que en cuanto deja de ser ejemplar como modo de acceso a la cultura y como mecanismo de movilización social, supone un vaciamiento de la figura de Sarmiento. En los sesenta y setenta, así, la figura del prócer más bien termina asociada, por un lado, a la militarización del imaginario social y, por otro, a los cuestionamientos provenientes de un discurso anticolonialista de proyección continental.

En adelante, emerge en el cine un nuevo punto de vista sobre la vida y la obra de Sarmiento, atravesado por las innovaciones estéticas que –iniciadas en la década del sesenta– encontraron su continuación en los últimos años y se inscriben bajo el fenómeno del nuevo cine argentino. A diferencia de los casos anteriores, en los abordajes de la figura de Sarmiento que se pueden rastrear en películas como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) o *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1964) resulta más difícil precisar una modalidad común de apropiación de la barbarie. Es por ello que, para dar cuenta de esa ambigüedad que a veces parece irreductible, parecería más pertinente aludir a una forma de apropiación de lo bárbaro que ya no es autorreferencial ni heterorreferencial sino, precisamente, *multirreferencial*. De ahí también que las figuraciones de Sarmiento en películas recientes como las de Matías Piñeiro o Nicolás Prividera, además de reelaborar su faceta de educador, organicen comunidades intelectuales en torno a su carácter de escritor, una zona de su obra que hasta entonces había permanecido inexplorada para el cine.



## Bibliografía

Aguilar, G. (2015). "El cine durante el primer peronismo: entre las emociones, la doctrina y el entretenimiento". En González, C. (comp.), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires, Final Abierto, 413-436.

Alabarces, P. (2007). *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo.

Cattaruzza, A. (2003). "El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas". En Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la historia*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 143-182.

Croce, M. e Iribarren, M. (2010). "Biografías literarias". En Campodónico, R. (comp.), *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine*. Buenos Aires, INCAA, 262-281.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Díaz, E. (2010). "Biografías cinematográficas, historia y política". En Campodónico, R. (comp.). *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine*. Buenos Aires, INCAA, 210-237.

España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Eurasquin, E. (2008). *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

Fontana, P. (2012). "El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías", *Sarmiento* (Dir. Adriana Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé, 421-450.

Ford, A. (1971). *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Galván, M. (2006). "La Revolución Libertadora y el uso polémico de la metáfora en el noticiario cinematográfico. El caso de 'Por la ruta de Sarmiento'". En *Question*, vol. 1, n° 11, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, septiembre.

Insaurralde, A. y Maranghello, C. (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Levinson, A. (2014). “*Facundo, el tigre de los llanos*”. En AAVV, *Cine argentino siempre II. Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Cultural*. Buenos Aires: Ediciones INCAA TV, 16-17.

Lugones, L. (2010). *La guerra gaucha*. Buenos Aires, Losada.

Luna, F. (2013). *Perón y su tiempo: la comunidad organizada (1950-1952)*, t. 2. Buenos Aires, Sudamericana.

Maranghello, C. (1999). “El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”. En César Maranghello, Elina Tranchini y Emilio Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.

\_\_\_\_\_ (2000). “*Almafuerte (1941, Luis César Amadori)*”. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vol. 2. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

\_\_\_\_\_ (2002). *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Monteagudo, L. (2008). “Prohibido prohibir en democracia”. En *Página 12*, 10 de diciembre.

Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Fabro.

Paladino, D. (2012). *Representaciones colectivas e imaginarios sociales de la escuela en el cine argentino (entre la década de 1930 y la de 1960)*: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/47154/Documento\\_completo.pdf?sequence=3](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/47154/Documento_completo.pdf?sequence=3)> (Consulta: 22-07-2019).

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

\_\_\_\_\_ (2017). “El cine militante de Homero Manzi”. En María Iribarren (coord.), *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires, CICCUS, 25-36.

Peredo Castro, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Perón, J. D. (1971). *Conducción política*. Buenos Aires, Freeland.

Spinsanti, R. (2012). “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 5: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/255/223>> (Consulta: 22-07-2019).

Svampa, M. (2006). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus.

Viñas, D. (1960). “Once preguntas concretas a David Viñas” (entrevista). En *El Grillo de Papel*, Buenos Aires, n° 2, diciembre-enero.



## **II. DEMOCRACIA ENTRE DICTADURAS**



## PROCEDIMIENTOS DE VANGUARDIA Y DENUNCIA POLÍTICA EN *LIBRO DE MANUEL* DE JULIO CORTÁZAR

Hernán A. Biscayart

*Libro de Manuel* (1973) tal vez no haya sido, de las novelas de Julio Cortázar, la que obtuvo una recepción más favorable por parte de la crítica, sobre todo cuando ya había publicado años atrás la aclamada *Rayuela*. Probablemente su manera de tratar el conflicto político de fines de los sesenta y comienzos de los setenta en América Latina haya influido en los juicios contemporáneos a su publicación, pero cuando ya han pasado más de cuatro décadas desde ese momento es posible una aproximación que no dependa de consideraciones determinadas por la inmediatez temporal.<sup>1</sup>

*Libro de Manuel* puede ser leída también, en una visión de conjunto del panorama de la literatura hispanoamericana de la época, como un ejemplo de una búsqueda estético-política común a otros escritores. Julio Cortázar, algunos años antes, había escrito:

Insisto que a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra el imperialismo en todas sus formas, pero sí que sea testigo de su tiempo, como querían Martínez Estrada y Camus, y que su obra y su vida (¿pero cómo separarlas?) den ese testimonio en la forma que les sea propia (citado por Gilman, 2003: 147).

1 Entre quienes han leído críticamente la novela en los últimos años destacamos el trabajo de Óscar Martín (2009). Allí Martín recoge un testimonio filmico de Cortázar en el cual, al hablar de esta novela, recuerda cómo se concretó su declarada intención de donar los derechos de autor del libro a la causa de los perseguidos políticos en Latinoamérica: parte de ese dinero sirvió para pagar los gastos de viaje de las madres de los detenidos en la cárcel de Trelew. El escritor resume así el objetivo que se había propuesto: que el libro “continuara en la vida”. En otro momento de esta entrevista, sin embargo, lo considera “el peor de mis libros”. La entrevista es la que contiene el fragmento citado como Cortázar (1977). Martín observa que tras la publicación de la novela, Cortázar empezó a verse como un exiliado político.

Dentro de esta búsqueda estético-política, el género novela ofrecía, en la medida en que renovara sus formas tradicionales –herencia del realismo decimonónico–, una posibilidad privilegiada que Cortázar ya había experimentado con *Rayuela*. Claudia Gilman observó como uno de los rasgos generales de la práctica de muchos escritores latinoamericanos de la época “el peso que tuvo, en la memoria histórica y estética de los artistas y críticos latinoamericanos de la época, la experiencia de las vanguardias rusas y la dirigencia revolucionaria” (2003: 313). La imposición del “realismo socialista” fue resistida por los artistas que adherían a la Revolución Rusa pero esta resistencia “terminó mal”, agrega Gilman. En América Latina, en un contexto muy distinto, se dio una “aspiración revolucionaria” y una “aspiración experimental”, según la autora.<sup>2</sup>

Lo que de entrada llama la atención cuando nos introducimos en la lectura de *Libro de Manuel* es la cambiante perspectiva de la narración, en la que se alterna una primera persona que se dirige en tono enigmático al lector con una tercera que observa el conjunto desde una cierta distancia. El “libro” al que se refiere el título no es un volumen precisamente homogéneo sino el resultado de una acumulación inorgánica de recortes periodísticos de época que han de ser leídos por Manuel, un bebé de poco más de un año, cuando tenga edad suficiente para comprenderlos. El “de” no identifica autoría sino destinación: la paradoja es que cuando Manuel haya podido leer esos recortes el mundo ya no será el mismo, y la utopía revolucionaria seguirá estando en un horizonte lejano.

En un paratexto que funciona como prólogo, escrito en primera persona, se nos propone una dicotomía que ha de orientar la lectura, de manera menos ambiciosa que en *Rayuela* pero no menos inquietante:

este libro no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico, mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días (Cortázar, 1981: 5).

2 En la línea del análisis del contexto de la escritura de la novela propuesto por Gilman se inscriben otros trabajos críticos como el de Jaume Peris Blanes (2006).



Al margen de etiquetamientos cuestionables, es posible leer las páginas de la novela, sin dejar de tomar en cuenta el marco contextual del momento de su escritura (lo que sería imposible), como un documento de época que deja abierta una puerta a lecturas que atiendan al análisis de cuestiones procedimentales.

En este paratexto, en el cual aparece una voz que puede asimilarse a la del propio Cortázar, se explica que esas noticias de la prensa eran leídas

a medida que el libro se iba haciendo: coincidencias y analogías estimulantes me llevaron desde el principio a aceptar una regla del juego hartamente simple, la de hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses (6).

Los personajes, que entran y salen de la historia como los actores en la escena teatral, hacen un coro de esas noticias cuyas fuentes son principalmente las agencias internacionales, y que en su mayoría están redactadas en un estilo burocrático e impersonal que no les impide generar en la opinión pública posiciones determinadas frente a los acontecimientos que en diversas partes del mundo se suceden: presos políticos mediante detenciones arbitrarias, atentados guerrilleros, violaciones a los derechos humanos (que continuarán en el resto de la década), denuncias de organismos internacionales, y así sucesivamente. El prólogo culmina con una posdata fechada el 7 de septiembre de 1972, mientras se disputaban los Juegos Olímpicos de Munich y se producía el atentado que causaba la muerte de once atletas israelíes por un comando palestino. La voz narrativa hace notar que esa es la noticia dominante en los medios de todo el mundo, que ha opacado hasta desconocer lo que días antes se había producido en una lejana cárcel del sur argentino, episodio que conocemos como la Masacre de Trelew y que dejó como saldo dieciséis víctimas, miembros de organizaciones armadas allí detenidos, ultimados por un pelotón de fusilamiento que operó al margen de toda norma legal.

El texto propone la lectura de todos estos materiales en clave lúdica, enhebrados en una serie de historias menores de las que en mayor o menor medida participan estos personajes. ¿Qué es lo que tienen en común todos ellos? Son argentinos, latinoamericanos o

incluso europeos que por alguna circunstancia están viviendo en París. No podemos llamarlos “exiliados”, pues no es esa circunstancia la que los une. Tampoco tienen un medio de vida fácilmente caracterizable, pero podría decirse que casi todos desempeñan alguna clase de trabajo intelectual.

Ese desdoblamiento de la voz narrativa se hace visible desde el comienzo: no hay una presentación en sentido clásico de esos personajes sino simplemente una entrada en escena: “el que te dije supone algo así como que todos están sentados en la misma fila de plateas frente a algo que podría ser si se quiere una especie de pared de ladrillos; no es difícil deducir que el espectáculo dista de ser vistoso” (14). La entrada en escena no es otra cosa que mostrar a esos personajes como si estuvieran mirando un espectáculo carente de atractivos visuales. Los que están sentados en la fila de adelante tienen una mayor participación en la historia, pero no dejan de ser meros espectadores de un espectáculo cuyos signos de avance temporal son las noticias carentes de fecha y que se han acumulado durante tres años. No hay en el espectáculo mayores jerarquías, y aunque se presume una linealidad en el desarrollo de las situaciones narrativas, no tiene por qué haberla en la lectura. Es el juego también propuesto por Cortázar en *Rayuela*, pero ya no dictado por la voz narrativa que sugiere un orden alternativo: “vaya a saber cuáles son las páginas de adelante y las de atrás en una novela, puesto que el hecho de leer es adelantar en el libro, pero el de aparecer es atrasar con respecto a los que aparecerán después, detalles formalistas sin importancia” (14).

Este espectáculo visual puede ser visto como un sinsentido, un absurdo beckettiano, pero también como un reverso del absurdo, porque ellos saben que están participando de un absurdo: “ese absurdo de ir hacia lo absurdo es exactamente lo que hace caer las murallas de Jericó, que vaya a saber si eran de ladrillo o de tungsteno prensado, que para el caso” (15). El conocido episodio bíblico de la destrucción por parte de los israelitas de una ciudad amurallada puede ser leído como metáfora de lo que sucede en el espectáculo: la resistencia que los oprimidos en todo el mundo ofrecen a sus opresores, y cuya eficacia está dada no por sus acciones bélicas sino por las trompetas que los sacerdotes tocan al unísono en el relato de

Josué, que podría asimilarse al deseo de un escritor que se identifica con la causa de la revolución:

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría (6).

Este grupo de amigos se reúne en casa de alguno de ellos, generalmente Susana y Patricio, los padres de Manuel, a comer y beber, y en ocasiones también a practicar el sexo lúdico. Lúdica es también la manera de expresarse de Lonstein, un cordobés que se ocupa de redactar informes médico-legales, que habla a la manera de un poeta de vanguardia: “Uno es como esos verdugos clásicos que terminaban neuróticos porque solamente tenían a su hija no menos clásica para contarle los detalles de las tortucomias y las plomochirrias” (39).

Estos personajes participan de distintos modos en la organización de la Joda, palabra que escrita con mayúsculas excede el significado del habla popular y parece referirse a alguna clase de acción conspirativa. Alguna de esas acciones se concreta en un episodio más cercano a la picaresca que a lo que suele entenderse como mística del revolucionario: la venta de dólares falsos traídos en avión desde Buenos Aires.

Algo que desde el comienzo sorprende al lector es el desdoblamiento de las perspectivas de la narración, que oscila entre una primera persona que se dirige a un interlocutor hablando de un tercero a quien simplemente llama “el que te dije” y una tercera más distanciada. Esta primera persona da orientaciones que permiten al lector avanzar en la lectura, de un modo semejante al propuesto en *Rayuela* pero ya no con una indicación explícita sobre el orden que debería seguir:

[H]abía preferido proporcionar de entrada diversos datos que permitieran meterse desde ángulos variados en la breve pero tumultuosa historia de la Joda y en gentes como Marcos, Patricio, Ludmilla o yo (a quien el que te dije llamaba Andrés sin faltar a la verdad) (9).

Hay entonces dos planos en la narración, una figura identificada con el enigmático “el que te dije”, y el personaje de Andrés. Eduardo Romano, en una reciente obra dedicada a un análisis de conjunto de la obra de Cortázar, que toma como foco a *Rayuela*, observa agudamente este juego. Allí Romano considera a Andrés “verdadero protagonista” de *Libro de Manuel* (2017: 253).

“El que te dije” es un personaje que contempla a los demás desde una cierta altura, pero el que revela este juego, y su presencia en la organización de la trama narrativa, es el propio Andrés, que es quien narra en primera persona y compara su función con la figura del constructor de puentes, cuya utilidad consiste en que puedan ser cruzados por las personas. Lo que justifica esta afirmación, más que el real avance de la historia a partir de las acciones de Andrés, es este lugar que Romano le asigna como “alter ego” de Cortázar. El crítico desarrolla esta idea al señalar que “[l]as vacilaciones de Andrés, figura a través de la cual el autor ha problematizado el recrudecimiento de sus dudas en el nuevo contexto internacional, consisten en cómo hacer el pasaje del hombre ‘viejo’ al ‘nuevo’” (258).

La novela es vista así como un puente:<sup>3</sup>

¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? La praxis intelectual (sic) de los socialismos estancados exige puente total: yo escribo y el lector lee, es decir, que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente un puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che (26).

Así se retoma el conocido planteo barthesiano, formulado en aquellos mismos años desde París, sobre el lugar del lector en el

3 Sobre la figura del “puente”, Romano acota, siguiendo a Saúl Yurkievich, que “los ‘puentes’ presuponen la participación de iniciados, un nivel de sensibilidad, reflexivo, que es privilegio de pocos” (213). En esta lectura se sugiere que Cortázar buscaba determinados lectores para su obra, no solamente aquellos provistos de un saber enciclopédico que les permitiera entender las múltiples alusiones a la cultura popular argentina durante la juventud del autor. Las palabras de Andrés parecen confirmarlo.

texto, que es quien recoge la “multiplicidad de escrituras” que establecen entre sí “un diálogo, una parodia, un cuestionamiento” (Barthes, 1987). La lectura en voz alta de las noticias periodísticas que formarán parte del libro de Manuel, convenientemente traducidas por Susana al castellano para uno de los personajes que no domina el francés, da lugar en ocasiones a observaciones de naturaleza metateórica: “cambiando de nuevo de tiempo verbal, estos muchachos deben haber leído a Michel Butor aunque sin beneficios morales” (44). Por momentos, en efecto, se percibe la lectura de la hoy un tanto olvidada novela de Butor *La modificación*, de la cual seguramente se ha tomado ese procedimiento de dirigirse a alguien en segunda persona mediante aquel “el que te dije”, que enmascara a un tercero.<sup>4</sup>

El procedimiento de introducir las noticias y otros documentos en la historia en forma facsimilar las va salpicando a lo largo de la novela, pero la diferencia de tipografías advierte al lector que es una presencia heterogénea de la que se toma distancia, especialmente cuando las agencias noticiosas hablan de “guerrilleros” o “terroristas”. Otras veces se introducen anotaciones entre líneas, a la manera de una galera de corrección pero en un cuerpo más pequeño, distrauyendo la atención del lector. Acaso esto sea un signo de inmediatez que procura ilustrar cómo se iba armando el texto a medida que sucedían los acontecimientos del mundo exterior. En la entrevista citada por Martín (2009), Cortázar se refiere a *Libro de Manuel* como una novela “escrita contra reloj”, cuya eficacia “dependía de la velocidad con que fuese publicada”. El oficio “pequeñoburgués” del novelista, acostumbrado a “escribir tranquilo”, dio paso al del periodista acostumbrado a manejarse con la inmediatez. Cortázar lo define como “un experimento apasionante, pero no creo que estuviera plenamente realizado”.

Eduardo Romano, en su ya citado libro dedicado a la obra de Cortázar, caracteriza la producción del escritor como la expresión de un “neovanguardismo”, una de cuyas notas es “una actitud cada vez más interesada en la comunicación con sus lectores” (2017: 48), a

4 Cortázar definió *Libro de Manuel* como “el paso del yo al tú o al vos. Y del vos a todo el resto. Es, en el plano literario, mi evolución en el plano personal” (Jozef, 1997: 117).

diferencia de la “primera vanguardia” (la de comienzos de siglo), “despectiva de sus auditorios o lectores” (51). El procedimiento de insertar las notas periodísticas en el texto de la novela hace pensar, para Romano, “en algunas fórmulas del *pop art* que comenzaban a difundirse con éxito desde los Estados Unidos” (252).

Una de las noticias recogidas habla, por ejemplo, de la muerte de un guerrillero boliviano que había adoptado como nombre de guerra “Francisco”, de quien se informa que “le dejó una carta a Dios antes de morir de hambre”. “Francisco” era un exseminarista que había estudiado en un colegio jesuita. Esta noticia se enfrenta a otra que se ubica en la página opuesta: “Resultado de las gestiones efectuadas en EEUU: La misión Brignone obtuvo, en principio, créditos por 722 millones de dólares” (328-329).<sup>5</sup>

Otra de las noticias se titula “Crimen de homosexuales”, y en ella pueden leerse los estereotipos discriminatorios habituales en la prensa, disimulados en una colorida crónica. Susana, víctima de sus propios prejuicios, medita en voz alta si es conveniente que ese texto forme parte del libro.

Precisamente, vieja, responde Patricio para inmensa delicia del que te dije que ha leído el recorte en diagonal sistema John F. Kennedy cuarenta segundos tres décimas [...] Susana tiene que darse cuenta de que los rescates y las liberaciones son insuficientes si no van acompañados de recortes paralelos y complementarios. Manuel se lo agradecerá algún día, ponete la firma (340).

Los textos insertados en la novela no son solamente de procedencia periodística: también puede leerse un poema escrito por Lonstein: “Fragmentos para una oda a los dioses del siglo”, subtulado “Tarjetas para alimentar una IBM”, donde se pasa revista a los lugares comunes de la propaganda capitalista con un estilo típicamente vanguardista. A modo de estribillo se lee: “Al borde de las calles / deténgase / saludelos / ofrezca libaciones” (89). La técnica

5 Se refiere a la gestión en procura de financiamiento externo que realizó el presidente del Banco Central durante el gobierno de facto de Agustín Lanusse, Carlos Brignone, a comienzos de 1972. En forma de tabla se informa qué entidades bancarias otorgaron créditos y por qué montos.

del *collage* y el montaje, que podría ser el ejemplo más visible de este “neovanguardismo”, sin embargo, ya había sido empleada por Cortázar en su obra inmediatamente anterior.<sup>6</sup>

Otro material que se introduce son las “cartas de Sara”, enviadas al “que te dije” por una joven voluntaria de la Cruz Roja Internacional, donde cuenta sus peripecias durante un viaje por América Central. Podría pensarse que se trata de un personaje más de la novela, pero en nota al pie se advierte: “Las cartas de Sara son auténticas: las pruebas están a disposición de cualquier santotomás que quiera verlas, siempre que primero lo solicite por escrito (y por sonso). Además de cambios de algunos nombres de pila, se han suprimido pasajes personales y referencias políticamente comprometedoras para terceros” (49). El drama de Sara –a quien no se vuelve a nombrar en la novela– puede resumirse en esta frase: “Hay quienes creen que soy una emisaria de la United Fruit Company, otros una emisaria de Castro (horror), y otros que viajo con cargamentos de yerba buena” (54).

Casi al final de la novela, a dos columnas, vuelven a enfrentarse dos documentos: el que se ubica a la izquierda de la página es el relato de las torturas que sufrieron varios presos políticos en distintas cárceles argentinas entre 1970 y 1972, difundido en una conferencia de prensa por el Foro de los Derechos Humanos, y a la derecha puede leerse el testimonio de soldados norteamericanos que participaron de la guerra de Vietnam ante el abogado Mark Lane. Los soldados relatan cómo torturaban a los detenidos, qué técnicas utilizaban y cómo las habían aprendido. Uno de ellos reflexiona: “Claro que nos entrenaban para la tortura, pero la gente no quiere saber nada de eso, o no quiere creerlo. Pero si existe aunque sea una mínima posibilidad de que sirva para algo, le contaré cómo era la cosa” (398).

La lectura enfrentada de ambos documentos retroalimenta el horror de los relatos. Pensando nuevamente en el destinatario de esta recopilación, el aún niño de meses Manuel, Lonstein dice simplemente: “Pobre pibe, avisá si es una manera de equiparlo para el futuro, a los trece años va a ser un espástico completo”. Andrés le

6 Véase también el análisis que realiza Navarro (2002: 167-185). Este crítico considera que estos “experimentos de fragmentación” ya se habían iniciado con la publicación de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), pero destaca su subordinación al carácter “pedagógico y moral” de la novela.

responde: “si le echás una ojeada al álbum verás que no todo es así, yo por ejemplo en un descuido de esta loca [por Susana] le puse una cantidad de dibujos divertidos y noticias muy poco serias para el consenso de los monobloques, si me seguís la idea” (415). El riesgo sería el que previene Patricio: “con tus mezclas refinadas nadie comprenderá un belín si le cae el álbum en las manos”.

En el mismo año de la publicación de *Libro de Manuel*, Rodolfo Walsh daba a conocer su cuento “Un oscuro día de justicia”, escrito en 1967, en una edición precedida por una entrevista que le realizó Ricardo Piglia en 1970. Allí Walsh se refería a la tensión que sentía como escritor que pretendía que su obra tuviera un potencial revolucionario:

Nosotros no tenemos en nuestra literatura una lucha obrera claramente representada. [...] Si nuestra literatura fuera sometida a un marciano, un visitante de afuera para que a partir de nuestra literatura desentrañara la realidad argentina, ese visitante se formaría una idea totalmente exótica; quiero decir que más verdad se encuentra en los diarios, porque por lo menos está la foto. [...]. No es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si alguna vez lo fue (Piglia, 1973: 24-25, 27-28).

En esa fecha Walsh rechazaba, como se puede observar, que se lo identificara como escritor de ficciones y ya se asumía como militante político cuya “arma” era la máquina de escribir. Así justificaba el giro realizado con la publicación de *¿Quién mató a Rosendo?*, cuando para contar la historia del asesinato del sindicalista Rosendo García eligió el formato del libro de investigación periodística en lugar de transformar ese material en narrativa de ficción.

Muchos de los críticos contemporáneos de *Libro de Manuel* no fueron complacientes ante la aparición de la obra: lo acusaron de “abandonar la literatura pura”, desde una posición meramente esteticista, o de caer en la “frivolidad”, desde la izquierda peronista. En cambio, el citado Ricardo Piglia, en una nota publicada en *La Opinión* en 1974, titulada “La responsabilidad del intelectual latinoamericano”, observaba que “el hombre cortazariano por excelencia es el coleccionista, es decir alguien que sustrae los objetos del



mercado, los clasifica y mantiene con ellos una relación apasionada, exclusiva”, lo cual tiene como consecuencia que “los agitadores de su novela confunden práctica estética y agitación revolucionaria” (Romano, 2017: 255). En su libro dedicado a la obra de Saer, Puig y Walsh, que recopila las clases de un seminario dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1990, Piglia identifica una etapa de “constitución” de las “grandes poéticas ‘argentinas’ de la novela”, cuyos exponentes son, entre otros, Marechal, Arlt, Macedonio Fernández y Cortázar, que se cerraría con la publicación de *Rayuela* o con la de *Museo de la novela de la Eterna*, en 1967 (2016: 13). El corte que allí establece sería de índole temporal, ya que de los nombrados los únicos que continuaban escribiendo eran Marechal y Cortázar, cuyas obras posteriores a esa fecha serían simplemente una continuidad de esas “poéticas” de la vanguardia argentina gestadas en las décadas previas.

Las noticias y otros documentos que forman el *Libro de Manuel* tienen como protagonistas a personas cuyos nombres han pasado al olvido en su mayoría, pero los años posteriores de la década de los setenta las actualizaron dolorosamente. Si Cortázar concibió esta novela como una herramienta de reflexión y de apoyo a ciertas causas, como se desprende de alguna entrevista, en algún sentido la obra perdió actualidad.<sup>7</sup> Pero si se recupera el oficio que hay detrás de esta acumulación de textos y de diálogos lúdicos entre amigos, puede leerse *Libro de Manuel* como una etapa más en la búsqueda experimental que caracterizó la obra de su autor a lo largo de su vida. Si es así, la novela finalmente encontró a sus lectores, distintos de los previstos durante su escritura –Cortázar (1977) recuerda que algo así sucedió con la publicación de *Rayuela*–, de la misma

7 Una lectura relativamente contemporánea a la publicación de la obra es la que propuso Antonio Planells (1980), con un expresivo título: “Del ‘ars masturbandi’ a la revolución”. Allí se detiene en la práctica compulsiva del autoerotismo de Lonsstein como expresión de una contradicción inherente a los personajes del mundo literario de Cortázar: “una de las características más sobresalientes de los personajes de Cortázar es su alergia fulminante al trabajo” (49). La novela, según Planells, no solamente se puede leer como denuncia del autoritarismo militar y de la acción de otros agentes de la opresión que responden a los intereses del imperialismo norteamericano sino como denuncia de la “incapacidad crónica de nuestros ‘revolucionarios’ para elaborar y materializar una auténtica e integral reforma social” (50).

manera en que el puente lo es en la medida en que alguien lo cruce, sin importar quién lo haga.<sup>8</sup>

Hoy Manuel sería un hombre de mediana edad y sus propias vivencias alimentarían el libro de recortes que sus padres pensaron entregarle en algún momento posterior de su vida. Los lectores muchas veces hacemos cosas con los libros que no son las previstas por quienes los escribieron o por quienes nos los regalan, pero eso no siempre es por un error de cualquiera de ambas partes.

## Bibliografía

Barthes, R. (1987 [1968]). “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.

Cortázar, J. (1977). Fragmento de la entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano en el programa de Televisión Española “A fondo”, emitido el 20 de marzo de 1977: <<https://www.youtube.com/watch?v=VfypoXC2taI>> (Consulta: 30-4-2019).

\_\_\_\_\_. (1981). *Libro de Manuel*. Barcelona, Bruguera.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Jozef, B. (1997). “Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 17. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Martín, Ó. (2009). “*Libro de Manuel*, antes y ahora real: Julio Cortázar”, en *Espéculo*, revista de la Universidad Complutense de Madrid, n° 43: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/limanuel.html>> (Consulta: 30-4-2019).

8 En el testimonio citado, Cortázar destacaba que los lectores que mejor recibieron *Rayuela* en el momento de su aparición fueron los “jóvenes” y no tanto los “de mi edad”, lo que también habría sucedido con *Libro de Manuel*. Un ejemplo del renovado interés por la obra de Cortázar lo constituye la organización del “Simposio *Rayuela/Libro de Manuel*”, una iniciativa del “Archivo Julio Cortázar” de la Universidad de Poitiers junto a la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, al cumplirse cuarenta años de la publicación de *Libro de Manuel* y el cincuentenario de la de *Rayuela*, y en vísperas del centenario del nacimiento de Cortázar. Por tratarse de un simposio, los participantes no elaboraron ponencias escritas.

Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Universidad de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans.

Peris Blanes, J. (2006). “*Libro de Manuel* de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética”, en *Cuadernos de investigación filológica*, nº 31-32 (2005-2006), 143-161.

Piglia, R. (1973). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, entrevista a Rodolfo Walsh incluida en la publicación de *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Planells, A. (1980). “Del ‘ars masturbandi’ a la revolución: *Libro de Manuel* de Julio Cortázar”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº 35, 1980, 43-58: <[https://www.persee.fr/doc/AS-PDF/carav\\_0008-0152\\_1980\\_num\\_35\\_1\\_1534.pdf](https://www.persee.fr/doc/AS-PDF/carav_0008-0152_1980_num_35_1_1534.pdf)> (Consulta: 30-4-2019).

Romano, E. (2017). *Cortázar, 1963. Acerca de Rayuela*. Buenos Aires, Unipe Editorial Universitaria.



# LA MORAL DEMOCRÁTICA EN DISCUSIÓN

LOCALIZACIÓN DEL (BIO)PODER EN  
VILLA DE LUIS GUSMÁN Y DOS VECES JUNIO  
DE MARTÍN KOHAN

Mariángeles Baroni

## Los enigmas del poder

La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.

Paul Valéry (1995: 91)

Esta ya clásica frase de Paul Valéry fue usada, muchas veces, para introducir el análisis de las prácticas discursivas del poder represivo. Su uso radica en la potencia explicativa de la fórmula: nos obliga a sospechar. El poder se presenta como un acertijo, hay que desentrañar su discurso, develarlo.

La última dictadura militar argentina (1976-1983) no escapa a esta fórmula: se le presenta al campo intelectual (literatura incluida) como un enigma de doble resolución: por un lado, porque el relato del poder que la sostenía (“proceso de reorganización nacional”, una ficción paranoica que actualizaba con las nuevas tecnologías médicas el viejo organicismo de principios de siglo XX fusionado con la lógica cristiana del Bien y el Mal) ocultaba tanto el objetivo real del golpe (institucionalizar el poder de las grandes corporaciones y del capital financiero con el fin de integrar a la Argentina al proceso de mundialización capitalista) como el método para ponerlo en marcha: la masacre del activismo, la aniquilación de la guerrilla, la derrota del movimiento obrero. Por otro lado, porque la excepcionalidad de la violencia obligaba a bucear en el pasado para poder explicar (comprender) cómo habíamos llegado hasta ese horror: el campo de concentración en el mapa de la nación.

La literatura de la dictadura –en su doble acepción: escrita y leída en la dictadura y la que la refiere– ha ensayado diferentes respuestas a una doble pregunta: qué contar y cómo hacerlo. Ha contribuido a reconstruir la memoria –a develar los enigmas– apelando a diversos procedimientos que permitieran tanto la indagación de nuestra historia para poder explicar ese desenlace como la inclusión de las voces que la historia oficial del poder dictatorial había obturado. Se ha dado la tarea de oponer el dialogismo al relato monológico y unidireccional que clausuraba los vínculos discursivos (Sarlo, 1987: 40). De una u otra manera, la literatura en su afán de darle una explicación colectiva a las experiencias atomizadas y silenciadas por el discurso oficial ha ido ajustando cuentas con el pasado y ha logrado (en diferentes medidas) develar la “cultura del miedo” en la que se sostenía el relato de terror.<sup>1</sup>

Ahora bien, si la literatura desnuda y desarticula el carácter monológico del relato del poder dictatorial, ¿qué sucede cuando ese relato deja el poder? ¿Qué relación establece la literatura con el relato del poder cuando este habla desde la “democracia”? ¿Cómo se mira el horror reciente cuando el poder posdictatorial instala el relato de la reconciliación? ¿Cuál es el enigma a develar? ¿Qué relación se establece entre los enigmas del pasado y los del presente? Proponemos abordar estas preguntas a la luz de dos novelas: *Villa* (1995) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan.

## La democracia es buena

*El poder también se sostiene en la ficción.  
El Estado también es una máquina de hacer creer.*

Ricardo Piglia (2000: 113)

Cada vez que la crítica ensayó una sistematización de la narrativa sobre la dictadura tuvo que indagar, necesariamente, en las condiciones de discursividad social que condicionaron esas miradas al

1 Esa clausura de los vínculos discursivos *hablaba*, sin decirlo, del terror que operaba sobre los cuerpos: “Ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror” (Piglia, 2000: 114).

pasado.<sup>2</sup> Entre las periodizaciones que han hecho un aporte sustancial se encuentran la de Gramuglio (2002) y la de Dalmaroni (2004). En ambas se toman hitos políticos de la posdictadura para señalar un antes y un después en esa narrativa.<sup>3</sup> Aunque no nos detendremos en estas ya canónicas lecturas, sí nos importa señalar cómo las condiciones de discursividad social imperantes en el contexto de producción de *Villa y Dos veces junio* son consideradas –por ambos críticos– determinantes para explicar cómo, primero Gusmán y luego Kohan, han elaborado la experiencia de nuestro pasado desde un lugar sumamente novedoso –para el campo literario–, haciendo ingresar a la literatura las voces de los que funcionaron como resorte del poder represor. De esta manera, *perspectivizaron* las miradas de cierta literatura testimonial –habilitadas por el fin de la censura– que intentaba una restitución de la experiencia de las víctimas desde un relato totalizador y, muchas veces, maniqueo.

Lo novedoso de estas novelas –la historia contada desde la perspectiva de los “segundos” del poder– está, entonces, habilitado por las confesiones (y “autocríticas”) por parte de los genocidas –los jefes y los colaboradores– que circulaban a mediados de los noventa por los medios masivos de comunicación. Los horrores de la

2 No entraremos aquí en el debate instalado en la crítica acerca de cuál sería el peso relativo del contexto sociohistórico y cuál el de las propias leyes del campo literario en las formas en que la literatura decide abordar el periodo de la dictadura (cfr. Sarlo, 1987 y Dalmaroni, 2004). Sin desconocerlo, nos interesa poner el énfasis en las relaciones entre literatura y sociedad.

3 María Teresa Gramuglio (2002) fue una de las primeras en intentar una periodización de esas novelas y propuso dos etapas: la primera, una literatura inmersa en pleno contexto represivo; la segunda etapa, ya en la posdictadura, marcada por el Juicio a las Juntas y el informe de la CONADEP. Dalmaroni (2004), reformulando y complejizando la periodización de Gramuglio, señala que, a mediados de los noventa, las condiciones de discursividad social cambian nuevamente como resultado de una suma de hechos históricos: represores admitiendo públicamente las atrocidades cometidas, algunos bajo órdenes de superiores; ex militantes que publican su experiencia en los años previos a 1976; la aparición de la red de H.I.J.O.S. en 1995/96. Para citar solo algunos de los artículos canónicos sobre la literatura de la dictadura: Beatriz Sarlo (1987), “Política, ideología y figuración literaria”; María Teresa Gramuglio (2002), “Políticas del decir y formas de la ficción: novelas de la dictadura militar”; Miguel Dalmaroni (2004), “Posdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes” y “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura militar (1995-2002)”; y Silvia Saítta (2014), “En torno al 2001 en la narrativa argentina”.

dictadura, en boca de sus perpetradores, aparecen con la liviandad de un reality show:<sup>4</sup> el *backstage* era la impunidad legalizada por el Estado a partir de las Leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y los indultos presidenciales (1989-1990). El relato de la reconciliación ya había permeado en gran parte de la sociedad mientras otros sectores de la sociedad continuaban exigiendo *Ni olvido ni perdón*.

Silvia Schwarzböck propone una lectura provocadora de la postdictadura: la concibe como una *continuidad*, un “pasado-presente”, es “*lo que queda* de la dictadura, de 1984 hasta hoy [2015], después de su victoria (económica) disfrazada de derrota” (2016: 23; cursiva en original). Y al mismo tiempo que declara la victoria *silenciosa* del proyecto económico de la dictadura, Schwarzböck denuncia las operaciones discursivas que hicieron posible disfrazarla: la victoria de la dictadura es la victoria de la *vida de derecha* y, a partir del alfonsinismo, esa vida de derecha se disfraza de vida de izquierda como vida cultural, como vida pública, promovida desde la Secretaría de Cultura alfonsinista.

El poder, así, gran fabulador, nos entrega otro enigma para develar: las relaciones sociales de producción permanecen inalteradas –pero *ocultas*– tras la ficción que pone en marcha el poder posdictatorial para lograr estabilizarse –el *borrón y cuenta nueva*–. Para la “reconstrucción democrática” se necesitó la “teoría de los dos demonios” sostenida, a nivel institucional, por las leyes de Punto Final, Obediencia Debida e indultos y replicada por una enorme porción de la sociedad.<sup>5</sup> La reconciliación profetizada por la pluma

4 “En 1995, Horacio Verbitsky daba a conocer en *El vuelo* las similares y más detalladas confesiones de ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo, que tras la publicación del libro comenzó a repetir las por televisión. [...] Ese mismo año, el comandante en jefe del Ejército Martín Balza, también por televisión, pretendió que pasara por ‘autocrítica’ el blanqueo retóricamente condenatorio de las atrocidades cometidas por los suyos” (Dalmaroni, 2004: 155-156).

5 La “teoría de los dos demonios” repartía las responsabilidades del pasado dictatorial equitativamente entre el gobierno militar y la guerrilla. El pueblo argentino era colocado en el lugar de la víctima, de los buenos. El Bien y el Mal eran, así, absolutos: de un lado, el pasado; del otro, el presente democrático. Para tener dimensión de la resonancia que tenía esta teoría en la sociedad, pueden verse las posiciones acerca de ella de dos diarios masivos como *Clarín* y *La Nación* a lo largo del periodo (1984-2004) en un excelente editorial del portal eldsd.com titulado “*Clarín* se aleja de la ‘Teoría de los dos demonios’ pero *La Nación* se resiste al



de Ernesto Sábato en el Prólogo del *Nunca más* oculta el carácter de clase del Estado.

Se instala así, discursivamente, una voluntad progresista, la voluntad de democracia en tanto modo de vida regular y, para hacerlo, la dictadura pasa a ser *necesariamente* “no sólo su contrario, sino su pasado inmediato: algo con *carácter de enemigo* (porque produce identidad política) y con *carácter de fantasma* (porque acecha)” (Schwarzböck 2016: 96; cursiva en original). De ahí que el discurso políticamente correcto de ese momento no hable de posdictadura, sino de democracia (a secas). En ese presente *no queda nada* de la dictadura, la operación es terminante: “el lenguaje político se *buenifica*. El *nosotros* y el *ellos* dejan de pertenecer al vocabulario de la política para incorporarse al de la moral: la democracia [...] es el bien, porque su contrario (la no democracia, que no tiene atributo) es el mal” (89; cursiva en original). La población civil, del lado del *nosotros*, es *santificada*. Incluso, hay quienes –mucho antes de la institucionalización de la ley de Obediencia Debida o de los indultos– ya habían sido exculpados (*santificados*) por el poder *democrático*:

Al articular un programa para tratar las violaciones de derechos humanos, Alfonsín identificó tres categorías de autores: los que planearon la represión y emitieron las órdenes correspondientes; quienes actuaron más allá de las órdenes, movilizados por crueldad, perversión, o codicia; y quienes cumplieron estrictamente con las órdenes. Alfonsín creía que mientras las dos primeras categorías merecían el castigo, los que pertenecían al tercer grupo debían tener la oportunidad de reinsertarse en el proceso democrático. Alfonsín articuló por primera vez públicamente estas distinciones en una conferencia en la Federación Argentina de Colegios de Abogados en *agosto de 1983* (Carlos Nino, citado por Schwarzböck, 2016: 43; cursiva nuestra).

cambio”. Las posiciones siempre fueron las de acompañar y sostener el relato de la reconciliación, hasta que en 2004, con la recuperación de ESMA para la memoria, Clarín comienza a matizar su discurso. Disponible en <http://www.diariosobrediaros.com.ar/dsd/notas/4/195-clarin-se-aleja-de-la-teoria-de-los-dos-demonios-pero-la-nacion-se-resiste-al-cambio.php#.XO6syIjlszx> (Consulta: 29-05-19).

En ese contexto, *Villa* y *Dos veces junio* –desde un realismo despojado de esteticidad (Dalmaroni, 2004: 159)– desdican el relato moral del bien y del mal (los relatos del poder suelen ser paranoicos y conspirativos) y exhiben el carácter ficcional del discurso democrático instalando la figura del colaborador ahí donde la *buenificación* había *santificado* a la población civil.

En 1995, *Villa* introduce por primera vez en la narrativa de la posdictadura la voz de un colaborador como narrador en primera persona, un médico servil que es partícipe directo del terrorismo de Estado. La acción principal –que se irá entrelazando con temporalidades anteriores– transcurre entre los días previos a la muerte de Perón (1 de julio de 1974) y las primeras semanas luego del golpe militar de 1976. *Villa* es un médico que llegó a serlo *por casualidad* (“la vida me ha hecho médico”, 175) y que, también *por casualidad* trabaja en la división de vuelos y emergencias sanitarias del Ministerio de Salud Pública (que luego, bajo el lópezzreguismo pasará a llamarse de Bienestar Social y funcionará como centro de operaciones de la Triple A). Pertenece al mundo de los *segundos* (Sarlo, 1995), un obsecuente, un *mosca* del poder de turno en el Ministerio (primero, Firpo; con el lópezzreguismo, Villalba; con el golpe, Matienzo, Mujica y Cummings), que termina –en su derrotero de colaborador, delator y cómplice– participando en escenas de tortura y falsificando actas de defunción.

Lo interesante de la figura de este colaborador es cómo, en la larga cadena de obsecuencias, va revelando una complejidad que impide toda clasificación: ¿por qué colabora? ¿Porque en su constitución identitaria no puede ser más que un “mosca”, “el que revolotea alrededor de un grande” (25)? ¿O porque es “una víctima de los acontecimientos” (193), una “hoja en la tormenta” que no “puede escapar de los acontecimientos que lo envuelven” (137)? ¿O simplemente es un autómatas más que garantiza el funcionamiento de una estructura que trasciende responsabilidades individuales (159, 160, 173, 180, 185, 192, 194, 202, 216)? ¿O, contradiciendo todo determinismo, es capaz de tomar decisiones, como matar a una detenida torturada cuando nota que es una ex novia y teme que lo comprometa (216, 217), lo que revela la miserabilidad del cobarde y la más absoluta indiferencia moral? “Todas estas cosas contradictorias entre sí son, a su manera, verdaderas” (217), dirá *Villa*. Así, la novela es un

compendio de excusas y justificaciones que va tejiendo el narrador en su intento desesperado por colocar el poder fuera de sí, en los otros a los que sirve (como mosca). Sin embargo, el poder no cesa de incluirlo, porque el poder *no cree en su inocencia*:

Y estoy cansado de tu estilo empalagoso con este Villa. Que sepa de una vez de qué se trata. Que él también está hasta las manos. Estoy harto de su inocencia y de que esté distraído como si fuese un convidado de piedra. Sépalo, Villa, usted también es parte de este festín (141; Mujica a Cummings y a Villa).

¿Pero qué le estoy contando? ¡Si usted es uno de los nuestros! (223; Villalba a Villa).

Así, la figura del colaborador en *Villa* pone en entredicho la “obediencia *debida*”<sup>6</sup> que exculpa. No es la pura coacción el motor de sus actos, al sometimiento del subalterno se le agrega la complicidad del que, en algún momento, también decide:

Es un momento en que hay que estar en un lugar o en otro. Villalba lo está, está en el del poder (125).

Y yo sabía que de alguna manera había elegido a Villalba y no al Polaco. La gente siempre quiere que uno esté de un solo lado. El Polaco no me había dejado opción. Yo tenía que hacer mi carrera y Villalba era un eslabón para llegar (119).

¿Acaso no había sido siempre *mi política*? Donde me daban lugar, me quedaba (34; subrayado nuestro).

De esta manera, Villa no solo *ronda* al poder como un *mosca*, sino que *por ser mosca*, también lo constituye: “¡Ah, se llama Villa, entonces es una parte mía ya que yo me llamo Villalba!” (35). El

6 La obediencia debida aparece como una excusa más en ese mundo de obsecuencias que va construyendo Villa, ¿por qué quiere ser el *mosca* de Firpo?: “¿Por miedo? ¿Por lealtad? ¿Por conveniencia? La cabeza se me abría en una pregunta infinita. Trataba de *encontrar un argumento* que más tarde también me sirviera para esgrimirlo ante mi mujer. Como siempre, hubo algo que me salvó. [...] Villalba me había dado el argumento para mi mujer: yo solo cumplía un pedido de Villalba y si la cuestión se ponía más complicada *podía decir* que había cumplido una orden” (Gusmán 83-84; subrayado nuestro).

poder represor se revela, entonces, como una compleja estructura inasimilable al Mal Absoluto y Villa es solo una perspectiva:

Me pregunté cómo conocía esa costumbre de Firpo que yo desconocía. [...] Distintos puntos de vista que yo ignoraba absolutamente. Ahí me di cuenta de que *Villa era sólo un punto de vista* (95; subrayado nuestro).

En ese desdoblamiento que provoca el pasaje a la tercera persona hay un doble gesto: el narrador se confirma y a su vez confirma a *Villa*, la novela, como visión diferenciada y relativa. “Se lo dije con énfasis: -Yo también tengo mi punto de vista” (197). Personaje y novela se unen en el significante: *Villa-Villa* mira como mosca, se mueve como mosca, rodea al poder, lo constituye, pero no lo simboliza como a un todo.

Esa figura de *segundo* “moralmente indiferente” (Sarlo, 1995: 7), subalterno del poder represor, será retomada por Martín Kohan en *Dos veces junio* (2002) en la voz de un narrador que recuerda desde su presente, como estudiante de medicina, su paso por la colimba cuatro años atrás como *leal* chofer de un médico colaboracionista del terrorismo de Estado, el Dr. Mesiano, a cargo de la supervisión de las torturas en todos los campos de concentración de la ciudad y sus alrededores. La novela está dividida en dos partes desiguales en su extensión, dos fechas que explican su título: “Diez del seis” (de 1978), donde transcurre la mayor parte de la acción, y “Treinta del seis” (de 1982) que funciona como epílogo y presente de la narración. Ambas fechas refieren a dos derrotas futbolísticas, las dos frente a Italia, las dos en el marco de la Copa Mundial: la primera, en pleno auge del poder dictatorial, va a contrapelo de la memoria colectiva –“Argentina, campeón mundial” (tapa de *Clarín*, 26 de junio de 1978)–; la segunda funciona como eco de la derrota en la Guerra de Malvinas y decadencia del poder dictatorial.<sup>7</sup>

7 Dalmaroni (2002: 3) analiza esa relación entre fútbol y dictadura en términos de metonimia: “[E]l fútbol, concentrado en torno de esas dos efemérides malditas, funciona como la escueta metonimia de la condición precisamente concentracionaria que el estado terrorista de 1978 y el estado de la aventura guerrera de 1982

Una pregunta abre la novela y será el motor de toda la acción de la primera parte: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (Kohan, 11). Esa pregunta, que sacude al lector, es la medida de la distancia moral del narrador: lejos del espanto, a él le fastidia la incorrección de la forma: “Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía” (12). Así, desde el inicio, el narrador actúa impelido por las reglas de un sistema (el de la lengua): corrige compulsivamente la “s” por “z”. Inmediatamente, esa compulsión le costará un estado de culpa y paranoia por la certeza de haber incumplido las reglas de otro sistema, las de la jerarquía militar: “Yo podía saber bien las reglas ortográficas [...]. Pero eso no me daba derecho a corregirlo, ni tenía por eso que sentirme superior, porque yo en ese lugar no era un superior, era un subordinado” (16).

Como Villa, este narrador –al que conocemos solo por su número de documento de identidad, “seiscientos cuarenta era yo” (12)– se encuentra sirviendo al poder represor por casualidad: es el número alto del sorteo, “cuatrocientos noventa y siete”, que decide su suerte como colimba. Pero esa suerte no lo lleva al “*sometimiento cómplice*” de Villa (Gramuglio), al titubeo pusilánime del cobarde: su servicio al poder se explica por la *comprensión* de ser parte de un sistema. Con ese convencimiento, la única forma de cumplir con su “destino” es adaptarse: “Con el tiempo me acostumbré, porque todo en la vida es cuestión de costumbre” (29). Este narrador no vacila, se esfuerza en adquirir la rutina, es metódico y ahí reside su ventaja: “Yo supe adaptarme prontamente, en mis funciones de chofer, al rigor de los horarios y a la disciplina. Entendí, y ese fue mi mérito, que si las cosas funcionaban era porque se las hacía siguiendo un método” (37). Seguir las reglas, amoldarse al funcionamiento de la estructura, al “principio de autoridad” (44), es algo que aprendió del anecdotario de su padre, un desborde de lugares comunes sobre el hombre-macho en la colimba (16-18, 20, 22, 23); ser metódico es la enseñanza que le deja el Dr. Mesiano (43). Hay algo también de su estructura emocional que explica el desapego de su tono, el cliché de los “hombres no lloran”: “Todo

procuraba imponer a la población y que tantos argentinos acataban de buena gana, concentrados en el Monumental de Núñez o en la Plaza de Mayo”.

lo sentimental me ha resultado siempre despreciable. Tanto más durante aquel año en el que fui soldado: un año transcurrido entre las armas y los hombres” (50). En ese mundo de servicio al poder, el narrador se mueve cómodo, se sabe un elemento más en su estructura: lo único que hay que procurar es cumplir con su parte para que todo funcione, no infringir la norma. Esto vale para todos: “Cada integrante del servicio estaba obligado, sin que importara su función o su jerarquía, a reportarse sin demoras si se precisaba su presencia. Era uno de los requisitos para que el sistema funcionara” (47).

Esa voz narrativa, que domina la novela, aparece diseminada en fragmentos numerados entre los que se intercalan relatos en tercera persona: las sensaciones de una detenida en uno de los campos de concentración (antes, durante y después de parir), las sesiones de tortura desde una perspectiva médica, la transmisión radial del partido Italia-Argentina. Esos fragmentos en tercera persona refuerzan la indiferencia con la que el protagonista refiere los hechos de los que es testigo: la tortura y la apropiación del bebé de la detenida por parte de la hermana del Dr. Mesiano. Los “horrores de la dictadura” quedan, entonces, librados de moral y cuidados por el silencio metódico del narrador.

Así, a contrapelo de la memoria social construida desde el poder posdictatorial y de la literatura testimonial que las precede, ambas novelas incluyen algo novedoso: la *perspectivización* de la mirada que nos aparta de una representación totalizadora de un infierno confinado por siempre al pasado. Desmienten, con la figura del colaborador, la fórmula maniquea del “ellos” versus “nosotros” y sugieren un vínculo entre pasado y presente.

## **Villa-Dos veces junio: hablan (d)el lenguaje del (bio)poder**

*En la biopolítica moderna, que asume su forma más acabada en la política eugenésica del Tercer Reich, el médico y el soberano parecen intercambiar sus papeles.*

Giorgio Agamben (1998: 181)

*[S]iempre es importante conocer el funcionamiento. Sobre todo para un soldado, supongo que para un médico también. Los dos nos ocupamos de organismos.*

Luis Gusmán (1995: 180)

*Era una de esas personas que sabía resolver problemas médicos, en tiempos en los que sobraban problemas médicos.*

Martín Kohan (2016: 83)

El relato del poder dictatorial, sostenido desde una lógica organicista, justificaba –sin tener que explicitarlo– los crímenes cometidos desde el Estado. La “labor de saneamiento” (como se autodenominaba la acción militar) venía a “limpiar”, a “eliminar”, “extirpar”, “operar” el “cáncer” de la subversión. La lógica organicista se fusionaba con un relato mesiánico de autosacralización:<sup>8</sup> había que erradicar el Mal de un cuerpo social enfermo para garantizar un estilo de vida basado en el patriotismo, la moral del cristianismo católico y el respeto a la propiedad privada. Se justificaba con el lenguaje de la burocracia, la medicina y el progreso la suspensión de derechos y la masacre.

El lenguaje del poder disfrazaba con eufemismos la mecánica del terrorismo de Estado y creaba, así, un efecto siniestro de irrealdad: la distancia aséptica señalaba la amenaza que se invisibilizaba,

8 Pilar Calveiro señala cómo el poder concentracionario se erigía en esa autosacralización de los torturadores que se adueñaban no solo de la vida (quién sobrevive e incluso quién nace), sino de la muerte de los secuestrados (cuándo y cómo): “Esto es lo subyace más directamente a la afirmación ‘Aquí adentro nosotros somos Dios’, o a esta otra: ‘Solo Dios da y quita la vida. Pero Dios está ocupado en otro lado, y somos nosotros quienes debemos ocuparnos de esta tarea en la Argentina’; subyace la pretensión de dar muerte y dar vida” (Calveiro, 2004: 56).

mientras se erigía con tono patriótico el mito de la identidad nacional de la que muchos eran expulsados.

Esa distancia es la que se pone en escena en ambas novelas: narradas desde la desafección cuentan *con el lenguaje del poder* lo que el poder *hacía*. Al restituirlo al acto, lo sacan de la dimensión mítica devolviéndolo a la historia. Exhiben la operación del poder (burgués) sobre el mundo:

El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias. Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano. La función del mito es eliminar lo real (Barthes, 1999: 129).<sup>9</sup>

Así, contra el *habla despolitizada del mito*, ambas novelas vuelven política esa relación entre medicina y poder, *la ponen en acción*:

La red sanitaria era un éxito [...] servía para enviar mensajes cifrados, que quince cajones de vacunas eran quince cajones de muertos, diez equipos fuera de servicio eran diez muertos; que un equipo mudo era un secuestrado a quien no se pudo hacer hablar (Gusmán, 122).

En *Dos veces junio*, por su parte, la tortura se narra desde un lenguaje que funde lo militar y lo médico en una sola jerga, ambos se ocupan de los límites *científicos* del cuerpo: su capacidad de resistencia.

El sargento Torres me explicó que el hecho [...] de que un niño contara con una capacidad de resistencia sensiblemente inferior a la de un adulto, en nada afectaba la calidad del procedimiento. Esta ciencia [“técnicas interrogativas”] consistía en llevar a cada persona

9 Utilizamos la versión digitalizada de la edición de 1999, con lo cual, el número de páginas no coincide con la edición en papel.



hasta el límite de su capacidad de resistencia, fuera cual fuese esa capacidad de resistencia (30).

¿Qué es la medicina, finalmente? Yo estudio medicina. La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía [...], y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que un cuerpo puede ser llevado (82).

Será en el Dr. Mesiano en quien se conjuguen el lenguaje militar y el médico puestos al servicio de un mismo objetivo: hacer hablar a la detenida. “El arte de la guerra consiste justamente en eso: en detectar la mayor fuerza con que cuenta el enemigo [‘ser preñadas o madres’] para convertirla en su mayor debilidad” (119), le enseña el Dr. Mesiano al narrador. Torturar al bebé recién nacido será la posibilidad de poner en práctica aquella táctica bélica, pero eso se resuelve estrictamente desde la medicina. Tal como sucede con el *Mesías*, aguardan su llegada para actuar: “Lo esperaba, doctor Mesiano, con bastante ansiedad, porque tengo acá a una piba en el borde entre la vida y la muerte [...] Todos los métodos fallaron con esta piba. Se la ve muy preparada. Pero tenemos al chiquito” (121):

“*Hable como médico. ¿Cuál es su opinión?*”

“Yo lo veo menudito”

“Hable como médico, Padilla. Usted lo ha sujetado, supongo.”

“Sí, lo he sujetado.”

“¿Y qué peso le calcula?”

“Para mí, no llega a los tres kilos.”

“¿Y qué peso exacto, qué peso exacto, doctor, le calcula usted? Hable como un médico.” [...]

“Yo diría: dos kilos y medio. O quizás menos.”

“Sea preciso, doctor. No revolee cifras. Hable como un médico.”

“Yo diría, déjeme ver. Yo diría: dos trescientos.”

“¿Nada más? Qué pena: es muy chiquito” (125-126, cursiva nuestra).

El lenguaje médico puesto en acción deja en la perplejidad al lector. Y sumamos: el efecto de desapego que produce el lenguaje *higiénico* del terror se multiplica al ser los *segundos del poder los que lo hablan*.

Yo había ido a buscar un traumatismo de cráneo (Gusmán, 26).

Lo cierto es que las Itakas y las cuarenta y cinco volvieron a aparecer ante la mirada impávida de los empleados [...] tuvimos que *acostumbrarnos mansamente* a esos objetos [...] No sé si lo nuestro era resignación o una aceptación temerosa, y *me daba miedo de mí mismo* porque me llevaba a una *indiferencia tan absoluta* que hacía que esas *armas se volvieran abstractas, desafectadas de su función real* [...] no pensábamos que eran para matar (79; subrayado nuestro).

El doctor Mesiano estaba en otro piso [...] conversando con el doctor Padilla *conversando sobre asuntos médicos*. Sucede a menudo que los especialistas se entusiasman con los temas de su profesión. [...] El doctor Mesiano se estaría ocupando ahora de inspeccionar esa balanza que le había mencionado el doctor Padilla. Estaría viendo que *no le servía para esta ocasión*, tal como lo había supuesto (Kohan, 135; subrayado nuestro).

Con “asuntos médicos” el narrador se refiere al diálogo transcrito más arriba. El eufemismo en la voz del narrador amplifica el efecto de la pregunta que abre la novela (“¿A partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño?”). Con esa asepsia, el narrador de *Dos veces junio* saca sus conclusiones, todo es sistematizable, la tortura, la medicina, el poder: “cada engranaje funciona en relación con otros engranajes, y que en esa máquina, al igual que en cualquier motor, hay piezas más importantes y piezas menos importantes” (Kohan, 79). La medicina y el poder político tienden, así, a la automatización: “En su profesión [le dice a Villa el coronel a cargo del operativo represivo que se lleva a cabo desde el Ministerio] uno se tiene que volver un robot. En algo se parece a lo mío” (Gusmán, 185).

De esta forma, en las dos novelas, la mirada desde abajo del poder, sin dejar de estar *en* el poder, nos evita el patetismo y nos devuelve una visión de la historia desafectada: *Villa* y *Dos veces junio*,

desde la distancia que instala el eufemismo, nos muestran que el mundo de la represión se explica desde la eficacia del método y nos anuncian una continuidad que perturba: los campos de concentración no fueron un desvío del poder.

### La eficacia del método o la fabricación de cadáveres

–Villalba, coronel, sólo piensa en la sistematización. Piensa que el ex Ministro fracasó porque su política represiva era poco sistemática.

Luis Gusmán (1995: 192)

[El Dr. Mesiano] precisaba distinguir jurisdicciones, porque cada jurisdicción definía una competencia, y cada competencia, una responsabilidad. Así las jurisdicciones ponían orden en los acontecimientos: no había hecho alguno que quedara fuera de ese orden, y de él obtenía su significación.

Martín Kohan (2016: 99)

Tratando de comprender las condiciones de posibilidad del horror que fue Auschwitz, Giorgio Agamben llega a una conclusión que perturba: el exterminio de los judíos no tiene ningún valor religioso, no fueron sacrificados en un holocausto, sino exterminados “como piojos”, como “nuda vida”. El *judío* como la actualización del *homo sacer* arcaico. “La dimensión en que el *exterminio* tuvo lugar *no es la religión ni el derecho sino la biopolítica*” (1998: 147; cursiva nuestra).

El filósofo italiano toma el concepto de *biopolítica* de Foucault<sup>10</sup> pero da un paso más: propone la relación entre el modelo jurídico-institucional y el modelo del *biopoder* para poder comprender cómo se articula la *nuda vida* (la vida biológica, la *zoé* foucaultiana)

10 Foucault marca como inicio de la biopolítica la modernidad, momento en el que la vida biológica vuelve a ser incluida en los cálculos del poder estatal y la política para poder crear “cuerpos dóciles” (Agamben, 1998: 12). La modernidad, de esta manera, tiene como acontecimiento fundacional el “ingreso de la *zoé* en la esfera de la *polis*, la politización de la *nuda vida* como tal” (13). Lo singular del planteo de Foucault fue apartarse de los modelos jurídico-institucionales (la definición de la soberanía, la teoría del Estado) para dedicarse a analizar los modos concretos en los que el poder entra en el cuerpo.

con la *existencia política*. Para ello se remonta a los orígenes de la política occidental con el fin de demostrar que la *nuda vida* ya estaba incluida en su ordenamiento jurídico bajo la figura de *homo sacer*. Esta figura del derecho romano arcaico permitía *incluir* al viviente (*nuda vida*) en el orden jurídico bajo la forma de su *exclusión*. Al estar excluido de la ley, despojado de todo predicado ciudadano, el *homo sacer* era, por un lado, insacrificable y, por el otro, pasible de ser matado por cualquier persona sin que ello constituyera un homicidio. Es esa articulación exclusión-inclusión la que funda el dispositivo del poder soberano. El soberano, al decidir el estado de excepción (la suspensión de la ley) decide la exclusión, *produce* la *nuda vida* para incluirla al orden jurídico como vida aniquilable. El Estado moderno, al “situar dentro de sus cálculos la vida biológica”, reactualiza “el más inmemorial de los *arcana imperii*” (16): todo hombre es potencialmente eliminable. La política occidental tiene, desde sus *orígenes*, un carácter rigurosamente *biopolítico*.

Agamben postula, así, la figura jurídico-política del *estado de excepción* como “estructura fundamental” de la política occidental (que no es otra que el nexo entre violencia y derecho). Advierte, entonces, que el *estado de excepción*, como límite o umbral, es una *zona ilocalizable* de indiferenciación “a partir de la cual lo interior y lo exterior entran en esas complejas relaciones topológicas [de exclusión-inclusión] que hacen posible la validez del ordenamiento” (32).<sup>11</sup> Es decir: el estado de excepción es el fundamento del orden político. La singularidad de la modernidad, de la que Auschwitz es el paroxismo, es que en ella el estado de excepción como estructura política fundamental tiende a convertirse en la regla: “cuando nuestro tiempo ha tratado de dar una localización visible a eso ilocalizable, el resultado ha sido siempre el campo de concentración” (33). Así, la biopolítica se afirma y amplía su radio de acción y el campo de concentración deviene el paradigma del funcionamiento político. El nazismo, afirma Agamben, “fue el primer estado radicalmente biopolítico”, es el momento en que “el médico y el soberano parecen

11 Con este planteo, Agamben discute el postulado de Carl Schmitt según el cual la excepción, en tanto distingue lo que está adentro de lo que está afuera, es “el principio de toda *localización* jurídica”, porque fija por primera vez en un espacio “un cierto *ordenamiento de un determinado territorio*” (32; cursiva nuestra).

intercambiar sus papeles” (180-181).<sup>12</sup> El exterminio, entonces, no fue un acto sacrificial, ni la ejecución de la pena capital (147), el juicio deviene una *actualización* del *homo sacer* arcaico, es *nuda vida*.

¿No es esto lo que proponen esas miradas cómplices, desde abajo, desafectadas, amorales, desideologizadas de los narradores de *Villa* y *Dos veces junio*? ¿No nos dicen, como Agamben, que esas muertes, esos cadáveres que cubrían el mapa (el mapa del estado de excepción) no eran más que cuerpos despojados de toda humanidad, de todo atributo ciudadano, *nuda vida* eliminable? ¿No es acaso eso lo que sostiene el Dr. Mesiano cuando establece una equivalencia entre el cuerpo del prisionero de guerra, el del enfermo y el de la puta? Son todos cuerpos sobre los que el poder puede operar porque ellos ya se entregaron (al enemigo, al médico, al hombre), esos cuerpos, dice Mesiano, ya no son de nadie (Kohan, 120), por lo tanto, sobre ellos no se puede cometer ningún crimen (no hay asesinato, ni mutilación ni tortura, porque ese cuerpo entregado ya es un cuerpo muerto; no hay violación, porque “¿Qué puta no sabe que su cuerpo no es suyo?”). ¿Y en *Villa*, no son cuerpos deshumanizados, burocratizados, sobre los que intervienen las vacunas (para hacer vivir) y las armas (para hacer morir)? La vida y la muerte como estadísticas revelan el dispositivo del poder soberano del Estado moderno y ponen al desnudo la relación (y la fisura) entre existencia biológica y ciudadanía.

El *estado de excepción* agambeniano, entonces, que produce *nuda vida*, es el que permite la *distancia afectiva* con la que narran estos personajes los horrores de los campos de concentración. Las novelas desnudan la estructura del poder con el mismo lenguaje que utiliza el poder para ocultarla. Pero al hacerlo, lo ponen a funcionar en un relato fragmentado, de temporalidades yuxtapuestas: lo arrancan del discurso histórico-mítico del progreso y el “futuro de grandeza”. Lo dislocan.

En el caso de *Villa*, la trama está construida con un juego de yuxtaposición de temporalidades: como ya señalamos, la acción principal transcurre entre los días previos a la muerte de Perón (1° de julio de 1974) y las primeras semanas luego del golpe militar de 1976,

12 Agamben piensa no sólo en la política eugenésica del nazismo, sino también en el programa de eutanasia que Hitler propuso apenas asumió el poder.

pero en ella se van intercalando tiempos anteriores (1956, año de la polio; 1963, el comienzo de la historia con su primer amor, Elena; 1964, ingreso al Ministerio de Salud) que irrumpen como recuerdos formando una red en la que el narrador va entrelazando su vida privada con los acontecimientos políticos del país. El hecho de que lo central del relato transcurra en el marco institucional de la democracia abona la lectura de continuidad entre el Estado democrático y el Estado totalitario: con la caída del lópezrreguismo y el advenimiento del golpe, el Ministerio de Bienestar Social pasó a manos de Matienzo, el hombre de confianza del nuevo poder dictatorial. Villa conversa sobre el destino laboral con un colega:

–¿Usted cree que habrá traslados masivos de funcionarios a otras reparticiones?

– No creo, aunque traerán a su gente de confianza, como todos. Lo que les importa es la estructura, el funcionamiento, como dice Matienzo, nosotros no contamos. [...] [Matienzo] sólo piensa una cosa: un funcionamiento perfecto es la mejor manera de exterminar al enemigo (182-183).

La apuesta formal en *Dos veces junio* va un poco más allá: la historia-mito o el relato fabulador del poder aparece fragmentado en una red de intertextos en la que fragmentos de otras voces van armando un relato-montaje: son citas sin comillas que exigen del lector una actitud atenta. Los une el tono desafectado propio del lenguaje del poder, un tono burocrático, médico, técnico que contrasta con los horrores que se cuentan. Contra el mito del progreso y el totalitarismo de la identidad –argentina, cristiana, (pequeño)burguesa– *Dos veces junio* instala el montaje,<sup>13</sup> desarticula la ficción paranoica del poder represor *al mismo tiempo* que desmiente el relato de la moral democrática posdictatorial y señala la continuidad de un relato-mito que sigue funcionando para *hacer creer*: el ejército liberador de

13 Traemos, acá, a manera de eco una frase de Agamben (en la que retumba claramente Benjamin): “[C]ada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente ‘cambiar el mundo’, sino también y sobre todo ‘cambiar el tiempo’” (Agamben, 2001: 131).

la patria (el de las montoneras y de los montoneros), el fútbol (la novela insiste en mostrar las derrotas contra el mito de Argentina campeón), la bandera (a la que no se le tiran piedras), el héroe de Malvinas (que no se llora), la familia (y con ella, la propiedad privada). Queda expuesta, así, la construcción del mito burgués, borrar la violencia sobre la que se asienta su poder: “Al difundir sus representaciones a través de un catálogo de imágenes colectivas para uso pequeñoburgués, la burguesía consagra la indiferenciación ilusoria de las clases sociales” (Barthes, 1999: 118).

Como señalamos, ambas novelas exponen el vínculo entre medicina y poder político desactivando la opacidad de los eufemismos: los usan mientras muestran qué es lo que hacen sobre los cuerpos. Tanto Villa como Mesiano o el doctor Padilla *hacen posible* la aplicación del estado de excepción, su función es indivisa de la del poder soberano: el soberano decide el afuera de la ley y el médico opera sobre ese afuera. Y en tiempos en los que *el estado de excepción es la regla*, el médico está en el centro del poder porque son tiempos, como afirma el narrador de *Dos veces junio*, en los que “sobran problemas médicos” (83): el Estado no cesa de fabricar nuda vida, el médico amplía su campo de acción, hay multiplicación de cuerpos biológicos, sin política, sin *logos*, sin habla.

Volví a revisarlo y vi que había quemaduras en el bajo vientre. Lo habían picaneado. [...] Pensé que si este hombre pudiese hablar diría lo mismo [“Matáme, pibe, no me dejes sufrir”] [...] Y me dije, *menos mal que no puede hablar* [...] Cuando llegué a mi casa [...] pensaba en el cuerpo del hombre tirado en la cama con el bajo vientre quemado. Y *no sentí ningún remordimiento*, no podía hacer nada por él, ni siquiera aliviarle el dolor (Gusmán, 139-142; cursiva nuestra).

Villa no experimenta sentimiento de culpa, no porque no podría haber hecho nada aunque hubiera querido, sino porque el hombre *carecía de habla*: el hombre no era hombre, era cuerpo, era animalidad sin humanidad, estaba fuera de la ley (y Villa, fuera del homicidio).

En *Dos veces junio* no hay tampoco remordimiento, culpa, vergüenza. No existe el *eufemismo* que *adora en silencio el horror sin poder decirlo* (Agamben, 2000: 32): los crímenes de la dictadura,

el secuestro masivo, la tortura, la desaparición y el robo de bebés como crímenes “metódica y cuidadosamente calculados” (Dalmaroni, 2004: 164) son narrados *literalmente*. Y en esa *literalidad* vacía de esteticismo, de moral, de afectividad, se encuentra la potencia de esa narración del terror medido y sistemático: con una asepsia que espanta, la narración despoja a la tortura de todo patetismo y, con un lenguaje técnico y científico (el lenguaje médico del poder), nos sumerge en un horror minucioso, concienzudo:

El doctor Padilla detectó un intenso silbido respiratorio y calculó la existencia de agua acumulada en los pulmones. Por tales motivos, recomendó la suspensión temporaria de *las técnicas interrogativas de inmersión*, siempre y cuando existiera *la necesidad de preservar la vida de la detenida* (Kohan, 30).

Y aquí, la necesidad de “preservarle la vida” para hacerla hablar no le devuelve, sin embargo, humanidad a la detenida. El habla (que aparece únicamente como pedido de ayuda al conscripto) sale de un cuerpo que ya fue para siempre *deshumanizado*; excluido en el campo de concentración, al viviente *se le extirpa hasta la experiencia de la propia muerte*: “‘Callate de una vez’, le dije yo, ‘no hables más, hija de puta, no ves que *ya estás muerta*’” (Kohan, 139). En el campo de concentración, donde la muerte es “trivial, burocrática y cotidiana” (Agamben, 2002: 79), ya no se muere, se producen cadáveres, “cadáveres sin muerte”. Y es esa muerte degradada lo que constituye el horror del campo (73-74). Sin la posibilidad de una experiencia de muerte, el cuerpo de la detenida pierde toda conexión con lo humano; más allá de la animalización, se vuelve cosa.

“Lo esperaba, doctor Mesiano, con bastante ansiedad, porque tengo acá a una piba en el *borde entre la vida y muerte*.”

“¿*De qué borde me habla*, doctor? Por favor le pido: no me haga frases.”

“En buen criollo, doctor: está hecha *bolsa*. [...] puede que la perdamos.”

“¿Que la perdamos, dice?”



“Que la perdamos como *fuerza de información*, claro. A eso me refiero” (Kohan, 121-122; cursivas nuestras).

## **Esparcido por el mapa, lo ilocalizable se hace visible**

La ruptura de *Villa y Dos veces junio* con los *discursos totalizantes* es, pues, perturbadora: el *colaboracionismo* como condición de posibilidad de las atrocidades cometidas sobre los cuerpos viene a instalar dos ideas: la idea del *consentimiento social* que, por un lado, interpela e incomoda al lector –a ese lector con una moral democrática que lo exculpa– al devolverle, en la figura de los narradores, la imagen de los argentinos que “colaboraron, consintieron, o callaron y prefirieron olvidar” (Dalmaroni, 2004: 160); y, por el otro, disloca el *lenguaje político buenificado* de los noventa.

La otra idea que instala el colaboracionismo en la figura de los médicos (aún más perturbadora) es la de *continuidad* y el borrado de esa línea que demarca claramente dos épocas (dictadura–democracia) al desnudar la estructura del poder tras el relato “democrático”: los campos de concentración no son un desvío en la historia, sino que son *la visibilización del dispositivo* (el estado de excepción) que funda el poder en Occidente en tanto *biopoder*.<sup>14</sup> En palabras de Agamben, los campos son el resultado de “*la localización permanente de lo ilocalizable*” (1998: 33): los cadáveres que empiezan a aparecer en los descampados del barrio de Villa, espacio que se convierte en “tierra del miedo” (49); esos alfileres que Firpo y luego Villa van pinchando en el mapa de una Argentina cubierta de cadáveres; el mapa que tiene el Dr. Mesiano en su mente de los *campos de concentración* (y descampados) de la *ciudad* y que recorre con el narrador como chofer como parte de su rutina “laboral”.

14 El estado de excepción se vuelve “el paradigma de gobierno dominante” y se presenta “desde esta perspectiva como un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo” (Agamben, 2004: 23-24). No es que Agamben vea una equivalencia entre totalitarismo y democracia, sino que advierte que el estado de excepción como dispositivo de poder es el que funda todos los Estados modernos. Así puede explicar Auschwitz: los campos no fueron un desvío, solo hicieron de la excepción, la regla. Y está Guantánamo, por ejemplo, para demostrar que en el centro de los Estados democráticos, la excepción es el dispositivo del biopoder por excelencia.

A veces me encontraba contemplando el mapa. Mi mirada se perdía en ese país extenso que decían que se estaba cubriendo de cadáveres (Gusmán, 102).

Cada porción de suburbio tenía sus campos y sus descampados, sus propios centros, sus propios pozos, y su lugar en el mapa (Kohan, 100).

El mapa separaba y distinguía zonas diferentes [...]. De allí la importancia de quienes, como el doctor Mesiano, estaban facultados para moverse de un lado a otro, porque podían desplazarse y hacer traslados (102).

En las dos novelas, el campo de concentración se hace visible y ocupa la ciudad, se extiende sobre *la tierra de los hombres*, se vuelve el paradigma del funcionamiento político y jurídico, está ahí para mostrar que todos somos potencialmente eliminables porque nuestra vida está desde siempre incluida como exclusión en el orden político y jurídico. *Villa* y *Dos veces junio* son cifras del biopoder: denuncian el estado de excepción como fundamento del ordenamiento político, al hacerlo queda expuesto el nexo entre violencia y derecho. Y la ficción del (bio)poder, desarticulada.

## Bibliografía

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.

\_\_\_\_\_ (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_ (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

\_\_\_\_\_ (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México, Siglo XXI. Versión digitalizada: <[https://www.ddooss.org/libros/mitologias\\_Roland\\_Barthes.pdf](https://www.ddooss.org/libros/mitologias_Roland_Barthes.pdf)> (Consulta 15-05-2019).

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue.

Dalmaroni, M. (2002). “La peor conversación argentina”: <<http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=276&tabla=resenas&contenido=resena>>

(Consulta 02-03-18).

\_\_\_\_\_. (2004). “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura militar (1995-2002)”. En *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile, Melusina / Ril.

Gramuglio, M. T. (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción: novelas de la dictadura militar”. En *Punto de Vista*, no 74, 9-14.

Gusmán, L. (1995). *Villa*. Buenos Aires, Alfaguara.

Kohan, M. (2016 [2002]). *Dos veces junio*. Buenos Aires, Debolsillo.

Piglia, R. (2000 [1986]). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

Sáitta, S. (2014). “En torno al 2001 en la narrativa argentina”. En *Literatura y lingüística*, no 29, Santiago de Chile, Universidad Católica Silva Henríquez. En sitio web Scielo, Scientific Electronic Library Online: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100008>> (Consulta 02-03-2019).

Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En *Ficción y política*. Buenos Aires, Alianza.

\_\_\_\_\_. (1995). “Coincidencias: ‘Villa’ de Luis Gusmán”. En *Punto de Vista*, no 54, abril, 4-7.

Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: estética y posdictadura*. Buenos Aires, Las Cuarenta y El río sin orillas.

Valéry, P. (1995). *Estudios literarios*. Madrid, Visor.



# EFICACIAS DE LA IMPOSTURA

EL ASCO. THOMAS BERNHARD EN SAN SALVADOR  
DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

Sebastián Oña Álava

## La impostura

*El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* ha sido leída junto a un grupo de novelas,<sup>1</sup> por una parte de la crítica, en función de una suerte de síntoma de la literatura centroamericana de finales de siglo XX y principios de este: la violencia y su representación, así como la inminencia de un nuevo sujeto literario. Para delinear estas problemáticas, se ha incorporado la denominación de literatura de posguerra, propuesta por las críticas Beatriz Cortez (2010) y Alexandra Ortiz Wallner (2012), entre otras, para un grupo de ficciones centroamericanas; idea que procura dar cuenta no de un estricto periodo de producción sino más bien de un modo en común de abarcar las problemáticas mencionadas, vinculadas al desencanto, y por esto, distanciadas de la literatura comprometida y la literatura testimonial que predominaba el campo intelectual centroamericano entre los años sesenta y noventa del siglo XX.

Amparados bajo los cambios sociales y culturales que trajo el fin de la guerra, un grupo de intelectuales centroamericanos y extranjeros ha propuesto una Historia de las Literaturas Centroamericanas<sup>2</sup>

1 Beatriz Cortez (2010) estudia algunas novelas de Salvador Canjura, Claudia Hernández, Rafael Menjívar Ochoa de El Salvador. Por su parte Ortiz Wallner (2012) estudia una parte de la narrativa de los guatemaltecos Luis de León, Dante Liano, el guatemalteco-nicaragüense Franz Galich, la salvadoreña Jacinta Escudos, entre otros. Ambas coinciden en el estudio de parte de la obra (pero no las mismas novelas) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa y el hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya.

2 El nombre completo es *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas* dividida en seis tomos. La historia reúne trabajos académicos de varios especialistas en literatura centroamericana. Justamente las editoras del tercer tomo,

que dé cuenta de las múltiples y complejas lecturas de aproximación a esas particularidades que serían dichas literaturas. Como bien señaló en su momento la crítica Alexandra Ortiz Wallner para distanciarse de un concepto de posguerra que trate de hegemonizar las diversas lecturas: los textos estudiados son entendidos “como textos ‘fronteras’, en tanto el proceso político, económico, social y cultural de la transición no está perfilado en su totalidad” ya que “no existe [...] un proceso acabado y completo en el cual puedan ser localizados por la crítica de forma exclusiva, unívoca y absoluta” (2004: 84). Esta afirmación permite también mostrar la distancia que hay entre esta novedosa propuesta y otras que vinculaban a la literatura centroamericana con distintos proyectos nacionales revolucionarios, apenas unas décadas antes.

Bajo esta contexto de la posguerra, habría que ver en qué medida el grupo de novelas puede ceñirse a lo que Amar Sánchez señala como *escrituras de la derrota* que responderían a las consecuencias de un proceso que “dentro del arco que va desde la entrada de Fidel en La Habana el 8 de enero de 1959 hasta el inicio de la década de 1990 signado por varias derrotas, se extienden, en el lapso de treinta años, las dos generaciones” (Amar Sánchez y Basile, 2014: 328). Un grupo de escritores latinoamericanos que escriben en y a partir de este lapso histórico darían cuenta de los conceptos de derrota y (o) fracaso, desencanto y desarme, y ofrecerían una lectura a través del duelo y la melancolía, la escritura y lo indecible.

Amar Sánchez opone la idea de la derrota a la de fracaso, viendo en la primera una posición más cercana del derrotado hacia un proyecto interrumpido pero no del todo destruido, acabado, irreparable como se lo ve desde el enfoque del fracaso. A mi parecer, el protagonista de *El asco* no está totalmente determinado por ninguno de los dos polos, si bien el contexto no puede ser sino ese, en lo que se refiere a las consecuencias de la posguerra en El Salvador y, lo más importante, comparte una disposición narrativa con los sujetos *derrotados* y *fracasados* que los lleva hacia la introspección (del sujeto) –ante el proyecto nacional fallido–, y en el caso de *El asco*, produce un discurso vehemente, desbordado, antipatriótico.

Cortez ha calificado este tono narrativo como cínico. Ante la constatación de ciertas peculiaridades de la ficción centroamericana de posguerra en relación al desencanto, Ortiz Wallner señala que esto “la conduce simultáneamente a observar que se trata a la vez de una oportunidad para explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad en la producción ficcional” (2004: 108).

Cortez entiende que hay una disposición a “explorar la sensibilidad de la posguerra que contrasta con la sensibilidad utópica y esperanzadora que acompañaba la fe en los proyectos revolucionarios”, que “dio lugar a la formación de una subjetividad precaria en medio de una sensibilidad de posguerra colmada de desencanto: se trata de una subjetividad constituida como subalterna a priori, una subjetividad que depende del reconocimiento de otros” (2010: 25).

Mientras que el sujeto siga ansiando obtener reconocimiento social seguirá atado al contrato moral social. Por consiguiente, la agenda del cinismo en la literatura centroamericana de posguerra presenta una paradoja: solamente le permite al individuo resistirse a las normas de la moralidad dentro de los confines establecidos por al ámbito del espacio privado. Como resultado, la culpa, el sacrificio, y las necesidades que el individuo siente de obtener reconocimiento social de su propia subjetividad lo mantienen atado a la misma moralidad a la que intenta resistirse (Cortez, 2010: 303).

Por ello, las producciones de las que da cuenta la estética del cinismo son reflejos de un proyecto fallido: “como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto” (2010: 26). El contexto al que se remite el protagonista de *El asco* no puede ser sino el de un proyecto fallido. Edgardo Vega, el personaje de la novela, se encuentra en los años noventa en El Salvador, visitando brevemente su país de origen. A través de una especie de monólogo despliega una narración violenta y contestataria, que se burla de la idea de nación y se encona con una serie de costumbres y ritos culturales; en definitiva, se mete con la patria en sus emergentes cotidianos: “nunca se te vaya a ocurrir criticar las pupusas, nunca se te vaya a ocurrir decir que se trata de una comida repugnante y dañina, te pueden matar, Moya” (2007:

67). El alegato de este personaje, cuyas afrentas limitan y por momentos desbordan, según se avanza en la novela, hacia la desmesura por la acumulación de insultos hacia El Salvador y sus habitantes, no encuentra mediador alguno. Vega, que se encuentra de visita en El Salvador para resolver una herencia después del fallecimiento de su madre, le pide a su antiguo compañero de colegio, Moya, que se junte con él a tomar unos whiskies y conversar. Tras este encuentro, Moya es quien transmite la historia e ideas de Vega sin opinar nada al respecto.

Por lo tempestuoso de la narración pareciera tratarse de una voz en primera persona y, aunque la mayoría del tiempo lo es, Moya nos recuerda que él es el depositario –el supuesto dialogante– de esa historia, aunque de él ni de sus opiniones se dice (ni se sabe) absolutamente nada. El protagonista es Vega, pero quien cuenta la historia es Moya. La operación narrativa es peculiar porque permite ejercer una distancia y hegemonía entre los personajes: la voz de Vega y sus ideas son dichas por un tercero, Moya. Cuando finaliza el relato Vega ya no existe; se ha transformado en un canadiense cuyo nombre es Thomas Bernhard, nombre elegido por ser el mismo del escritor austriaco, cuyas técnicas narrativas (como esta disposición narrativa que acabo de señalar) se utilizan y despliegan en esta novela.

La voz hegemónica de Vega anula cualquier posibilidad de oposición: la dialéctica está anulada. El discurso de Vega se establece como una verdad y el mutismo de Moya no hace sino facilitar esa disposición. No encontrar más voces que maticen o se opongan a las acusaciones que Vega alega hace que sus aseveraciones y dictámenes no encuentren un contexto exacto en lo que se refiere a las situaciones de disconformidad del sujeto de la posguerra salvadoreña. Vega apela a una extranjería que sobrepasa los dos polos opuestos: la izquierda y la derecha (sintetizo y doy por sentado las múltiples divisiones entre sectores); al hacerlo, reniega del proceso revolucionario, de la ofensiva conservadora y de la posguerra en sí misma. Ese vacío del discurso que remite en un punto al ser nacional parece dotarse de una irracionalidad tal que pareciera que existe un desfase, un intento fallido también, anterior al proyecto modernizador de la República, cuyos orígenes los desconoce el lector (y presumiblemente el propio Vega).



Vega habla desde un afuera, una extranjería tal que le permite oponerse a los adversarios políticos, sean militares o guerrilleros. Él no pertenece a la zona de los melancólicos, menos aún de los desfasados en el proyecto revolucionario. El despliegue de su voz que enfatiza en la primera persona (identificable en muchas de las narraciones de Castellanos Moya) tiende a establecer un punto de vista centrado en el sujeto y que se opone a un común. Si la crítica ha insistido en explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad en la literatura, esta condición del narrador habilita esta disposición.

Este modo narrativo permite leer toda la novela como un extenso monólogo o un singular diálogo, al tiempo que otorga a la narración un ritmo acelerado y caótico, de allí que, por momentos, la palabra sea más cruel que la historia que se relata. Este recurso otorga a lo relatado un nivel de credibilidad muy alto y sirve para articular voces individuales con voces sociales (Vila, 2010: 329).

Lo que lleva a pensar en la importancia que obtuvo la primera persona del singular en la literatura testimonial, cuya cercanía histórica (contextual) es la misma a la que se remite la voz del protagonista de *El Asco*. Al momento de la publicación de la novela de Castellanos Moya la literatura testimonial ya había adquirido un lugar predominante, incluso empezaba a saturar los espacios del canon de la literatura centroamericana –aunque impulsada desde la academia estadounidense–.

Al igual que en el discurso del relato testimonial, los novelistas de posguerra aprovechan técnicas narrativas ya legitimadas –por la academia norteamericana pero también en su momento por aparatos estatales– que apuntan tanto a la narración de la memoria cuando no directamente a la verdad. De ahí la confusión (deliberada en el caso de la literatura y que no quiere ni necesita ser resuelta) para dar cuenta de esa oscilación entre realidad y ficción que sugieren los planteamientos de Ette retomados por Ortiz Wallner (2012) sobre lo que denominan la fricción en la literatura de posguerra: una oscilación entre la dicción y la ficción, realidad y ficción.

Sarlo, leyendo a Ricoeur, recuerda que el presente de la enunciación es el “tiempo de base del discurso”, porque es presente el

momento de ponerse a narrar y ese momento queda inscripto en la narración” (2005: 64). Esto implicaría que el narrador le otorga a su discurso un modo persuasivo. “Los relatos testimoniales son ‘discurso’ en este sentido porque tienen como condición a un narrador implicado en los hechos, que no persigue una verdad exterior al momento en que ella se enuncia” (2005: 64).

Esta disposición propia de la enunciación del relato, siguiendo a la misma Sarlo cuando se refiere al interés novelístico de los objetos, el uso del sujeto y su perspectiva para dar a entender la historia, se da “con recursos que en muchos casos provienen de lo que, desde mediados del siglo XIX, la literatura experimentó como primera persona del relato y discurso indirecto libre: modos de subjetivación de lo narrado” (2005: 21). Por lo que se puede apuntar que por lo menos hay una doble relectura de los elementos propios del discurso de la subjetividad. Si la literatura del testimonio es una vuelta de tuerca a un discurso que proviene del siglo XIX, la literatura de posguerra propondría una nueva vuelta de tuerca, que con ironía o no (en el caso de *El asco* con ironía y rabia) apela nuevamente a su propia lectura del testimonio para dar cuenta de una realidad que no encuentra formas de decir precisas para dar cuenta de la guerra.

Si como anota Sarlo, “en consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (2005: 22), las apabullantes declaraciones de Vega no hacen sino exasperar a quien se ve ante dichas confidencias.

Hay que señalar que esta disposición testimonial en *El asco* tiene la peculiaridad de que la voz enunciativa que se opone al otro, al salvadoreño, por nombrarlo de algún modo, no se ve implicada en la comunidad que describe. Este yo testigo padece la exterioridad total, está alejado de los hechos que juzga y describe. Al hacerlo, la voz de Vega se ve desplaza de esa moralidad con la que él mismo juzga y queda libre de culpas; pero al no implicarse en ese juicio, se queda en el vacío.

Como es necesario que exista una experiencia a narrar –“no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es

decir, lo *común*” (Sarlo, 2005: 29)–, las revelaciones del accionar de Vega en El Salvador son por lo menos irritantes si se las compara al horror de lo que se conoce de la guerra. Entonces, para dar cuenta, para equiparar sus desatinos y pequeños problemas cotidianos a los grandes acontecimientos nacionales, el discurso de Vega no puede sino encadenarse a la violencia de la guerra. Y en la escritura de la violencia no solo la representación de la realidad es excesiva, es también la representación de una realidad excesiva (Seel, 2010: 294). El mínimo suceso narrado de la cotidianidad de Vega es imaginado con un paroxismo alarmante, propio de un estado de excepción, donde los militares juegan con sus granadas en los bares tras sus largas borracheras.

Por su desmesura verbal, la violencia parece desbordar la representación. Acevedo Leal reflexiona sobre la novela: “el uso de un lenguaje que arremete contra el lector y la utilización de ‘estrategias escriturales’ [...] rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal. Se trata de una estética que pretende resolverse en una agresividad ‘que da la impresión de ser gratuita’” (2000: 103). La pregunta que me surge es por qué no debería ser gratuita. ¿Por qué la literatura tendría que encargarse de esa decisión? Si no fuera por su gratuidad se tendría que obviar, como señala Seel, que “la situación fundamental de la violencia no sólo comprende su sufrimiento y su ejecución, también encierra su contemplación. El artista convierte la violencia en aparición porque quiere hacer apariciones con la violencia” (2010: 298). El exceso verbal da cuenta de una violencia cotidiana que no puede sino remitir a la época de la guerra, por lo tanto, las cuestiones asociadas a la guerra “toman un giro que se direcciona a focalizar la violencia en un territorio que busca un modo de marcar [...] en el cuerpo y en el lenguaje, la pérdida de los sueños, el abandono de los proyectos sociales y un nivel de violencia que no decae” (Vila, 2015: 131).

En múltiples ocasiones, Horacio Castellanos Moya ha expuesto que la condición primera para escribir un personaje es pensarlo desde la oralidad: sus personajes primero hablan. Esa imagen busca en el habla, o mejor dicho en el recuerdo de cierto hablar, los modos y matices de un medio (El Salvador), y de ese modo el retorno a ese pasado del habla, como ejercicio de memoria, que no se percibe

como creadora o evocadora sino más bien como una deformación del recuerdo.

¿Cómo se da esta articulación de voces sociales, que en más de un sentido conmocionó al lector de la novela? En el exceso, en el abuso, en la desmesura de la narración que se da –y de ahí su poder– en la apropiación de lo que ve, porque elige su visibilidad y no como un mero efecto de un poder político que legisle y delimite. Precisamente es en la tensión de ese afuera, que vincula sentimientos que se creen exclusivos pero que se leen como compartidos socialmente, donde el lenguaje adquiere la violencia necesaria para provocar el exceso que estalla con mayor rigor en escenarios cargados por su abyección. “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo, 2005: 166).

Tras sobrellevar a su hermano, hacia el final de la novela Vega lo acompaña junto a un amigo de este a una noche de esparcimiento: salen a emborracharse, a bailar en una discoteca y finalmente a un prostíbulo. Vega se siente atrapado en esta última salida, que es lo último que lo separa de su ansiado regreso a Canadá, y vomita después de todo el asco y la náusea que viene acumulando:

Alcancé a sacar mi pañuelo para taparme la nariz, pero ya era demasiado tarde, Moya, por concentrar mi energía en evitar una caída sobre aquellos charcos de semen y orines, penetré sin defensa a esa cámara de gases pútridos y cuando alcancé a sacar mi pañuelo ya era demasiado tarde. Vomité, Moya, el vómito más inmundado de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podés imaginar, porque yo era un tipo vomitando sobre un vómito, porque ese prostíbulo era un enorme vómito salpicado de semen y orines. Verdaderamente indescriptible, Moya, aún se me revuelve el estómago de sólo recordarlo. Salí de los sanitarios, tambaleante, con la firme decisión de abandonar ese antro inmediatamente, sin importar lo que argumentaran mi hermano y su negroide acompañante, con la terminante decisión de subir a un taxi y dirigirme a casa de mi hermano, me dijo Vega. Y entonces sucedió el acabose, lo inverosímil, el hecho que me hizo entrar en una espiral delirante, en la

angustia más extrema que podés imaginar: mi pasaporte, Moya, mi pasaporte canadiense, no estaba en ninguna de mis bolsas, lo peor que podía sucederme en la vida, extraviar mi pasaporte canadiense en un inmundo prostíbulo de San Salvador. El terror se apoderó de mí, Moya, el terror puro y estremecedor: me vi atrapado en esta ciudad para siempre, sin poder regresar a Montreal; me vi de nuevo convertido en un salvadoreño que no tiene otra opción que vegetar en esta inmundicia, me dijo Vega (2007: 120).

Si la estética y la política aparecen, tal como la plantea Rancière, de forma simultánea, sus apariciones pueden rastrearse en *El asco* en esos detalles que van surgiendo en el relato del personaje, en esos espacios donde interactúan sus compatriotas y dan cuenta justamente de una redistribución, donde se visibilizan y ocultan; de donde surge justamente todo lo que le produce asco, todos los síntomas de la pobreza, realidad de la que Vega huye. Hay un espacio social de convivencia en la novela, donde habitan pero también trascienden los personajes cuasi anónimos, que va más allá del fracaso del proyecto revolucionario y el Estado capitalista a cargo, y que se evidencia en los seres ordinarios, “los seres dedicados a la repetición y a la reproducción de la vida al desnudo” (Rancière, 2011: 26). Un deslinde entre las relaciones sobre lo que se puede decir, las maneras de hablar, que habían adquirido ya una nueva forma hegemónica –una verdadera manera de contar el proceso de guerras desde el testimonio–, y que en *El asco* encuentran otra forma de enunciarse: excesiva, desmesurada. Es ahí donde esta narración se distancia de las corrientes dualistas y predominantes para entender la situación de posguerra, si bien, como he tratado de dar cuenta, utiliza, irónicamente, provocativamente, similares procedimientos narrativos.

Rancière escribe:

La literariedad que ha hecho posible a la literatura como nueva forma del arte de la palabra no es una propiedad específica del lenguaje literario. Al contrario, es la democracia radical de la letra, de la que todos pueden servirse. La igualdad de temas y de formas de expresión que define esa novedad literaria está ligada a la capacidad de apropiación de un lector cualquiera (2011: 30).

En un punto, la democratización literaria es permitir la visibilidad total de la palabra: “¿qué otra cosa es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que ocurre sobre una página de escritura, disponible a cualquier mirada?” (Rancière, 2000: 22). La transparencia rayana en lo nauseabundo de *El Asco* permite esa igualdad que “destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada sólo por la circulación aleatoria de la letra” (2000: 22).

### **Hablo, digo la verdad**

*El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* es la novela más conocida de Castellanos Moya. Aunque en varias ocasiones él ha tratado de restarle valor al calificarla como un ejercicio de estilo de imitación (2007: 139), al compararla a las novelas que conforman la saga de una familia de por lo menos tres generaciones y que abarca la guerra y posguerra salvadoreña, *El asco* es un referente inevitable para dar cuenta de su tono narrativo. Quizá por ello, en la nota del autor que acompaña las diversas publicaciones de la novela desde 2007, además de explicitar lo antes dicho, cuenta la siguiente anécdota: Castellanos Moya se entera en Guatemala de que una semana después de la publicación de *El asco* empiezan a llamar a su casa salvadoreña para amenazarlo de muerte. “El Salvador no es Austria. Y en un país en el que sus propios camaradas izquierdistas asesinaron en 1975 al más importante poeta nacional, Roque Dalton, bajo la acusación de ser agente de la CIA, más valía largarse antes que jugar al mártir” (2007: 137).

Esta anécdota ha sido utilizada para afianzar el rumbo de una tendencia crítica que lee las novelas de Castellanos Moya desde un qui-jotismo o bovarismo peculiar. Amparados en que las declaraciones de Vega pertenecen al autor, se deja leer que Castellanos Moya no es bienvenido (o no fue por un tiempo) en El Salvador.

Esta lectura parece entorpecer una vez más el vaivén de la fricción, en términos de Ette, donde la diferenciación clara y tajante entre lo real y lo textual como campos bien definidos entre los que la novela y sus lecturas oscilarían se ven, se pretenden, indiscernibles, una vez más. Obviamente hay que pensar que esos límites que ofrece

la novela son potenciados desde la literatura para su propia configuración, que la narración ha fagocitado la anécdota, le ha otorgado un giro distinto y se ha mantenido en una suerte de suspenso, un instante de inmovilidad en el que lo que se experimenta es el límite y no la oscilación. Este para-texto configura otros espacios de clausura de la novela, que ya había tenido un predecesor, un pre-texto, la Advertencia del autor.

Hay una Advertencia inicial que pretende imponer una suerte de verosímil en relación con una supuesta realidad extratextual:

Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe: reside en Montreal bajo un nombre distinto –un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard. Me comunicó sus opiniones seguramente con mayor énfasis y descarno del que contiene este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores (2007:11).

Esta advertencia ubica a la novela en una especie de frontera; quiere otorgarle un origen externo aunque en sí mismo difuso: Edgardo Vega existe; su nombre no es Thomas Bernhard. Esta dualidad del afuera/adentro del texto sólo puede ser dicha desde la novela. Cuando se dice: “me comunicó sus opiniones”, se transfiere la responsabilidad de lo dicho a otro; pero lo dicho es a fin de cuentas dicho *en* el texto. Esta dualidad se da también en el narrador de la novela, Moya, quien narra la diatriba de Vega. Así, la voz de Vega se deja oír en el saludo, “suerte que viniste Moya”, a la vez que otorga a Moya una narración que constante se adjudica al otro y que sólo se interrumpe con el reiterativo: “me dijo Vega”.

De este modo, la advertencia, queriendo ser una declaración, deviene una ausencia en sí misma. Pero es en esta ausencia donde el verosímil con que trabaja la novela empieza a ser creado. Se registra: “Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores”. La advertencia permite no tener que recurrir a la inauguración de la narración con una puesta en escena, si no prolongarla al incipit de la novela: “Suerte que viniste, Moya” (15).

Pero también hay que preguntarse por qué hay una advertencia y cuál es su sentido. Entiendo que esa señal de precaución que anticipa que esto es una novela no es más que es un ejercicio de estilo a lo

Thomas Bernhard, en especial si se tiene en cuenta que la narración de Moya concluye de la misma manera: “Mi nombre es Thomas Bernhard, me dijo Vega, un nombre que tomé de un escritor austriaco que admiro y que seguramente ni vos ni los demás simuladores de esta infame provincia conocen” (126).

Se podría pensar que justamente la transformación de Vega en Bernhard hacia el final de la novela da un nuevo giro con respecto a lo dicho en la Advertencia, ese primer origen difuso, en el cual el personaje deviene una vez más ausencia tras lo narrado y se da un nuevo desarreglo del orden, en cuanto a los estatutos con los que tanto juega el autor entre lo real y lo ficticio.

Si se insiste (me remito a la crítica que esboqué antes) en la percepción de la violencia, en su representación y en la creación de un sujeto de desencanto a lo largo de la narración, también hay que detenerse y pensar en la forma en que se configura la violencia aquí, en los umbrales de la novela, no ante la moral, los valores patrios ni el orden social sino ante el pacto realista establecido a través de un supuesto Edgardo Vega que deviene ni más ni menos un ejercicio de estilo de un escritor salvadoreño, emigrante en Canadá, que quiso emular al escritor austriaco que admira.

La evocación de una situación humana extrema implica al mismo tiempo una situación estética extrema. Para que el arte pueda convertir la *violencia* en acontecimiento debe convertirse *el arte mismo* en acontecimiento. Para mostrar una erupción de violencia, tiene que explotar al máximo sus propios medios (Seel, 2010: 287).

Fricción, violencia, producto del devenir del sujeto precario-fallido en una nación trunca, conforman el síntoma que devela la lectura literaria del fracaso social de las nuevas democracias centroamericanas hacia finales del siglo XX. Al parecer, no alcanza tanta demanda de verosimilitud para dar cuenta del horror y el hastío: Edgardo Vega pretende convertirse en un ser de carne y hueso, no solo Thomas Bernhard sino también Horacio Castellanos Moya.



## Bibliografía

Acevedo Leal, A. (2000). “La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada”. En *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José, TEOR/ética-Gate Foundation, 2000/98, 108.

Amar Sánchez, A. M. (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos.

Amar Sánchez, A. M. y Basile, T. (2014). “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”. En *Revista Iberoamericana LXXX*, 247, 327-349.

Castellanos Moya, H. (2007). *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona, Tusquets.

Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala, FyG.

Ortiz Wallner, A. (2004). *Espacios asediados, (Re)presentaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra*. Tesis de posgrado en Literatura para optar al grado de Magister Litterarum en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica.

\_\_\_\_\_ (2012). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet.

Rancière, Jacques (2000). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires, Prometeo.

\_\_\_\_\_ (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del zorzal.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Katz.

Vila, M. P. (2010). “Escritura de la violencia. La narrativa de Horacio Castellanos Moya”. En Salto, G. (comp.). *Memorias del silencio. Literaturas en el caribe y Centroamérica*. Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_ (2015). “Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana”. En Basile T. [comp.] *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>> (Consulta 22-07-2019)



### **III. TIEMPOS DE MERCADO**



# LA LITERATURA PUESTA EN ESCENA

CUERPO Y ARTE EN *MANO DE OBRA* DE DIAMELA ELTIT

Marina Ríos

## Contextos

Este artículo se propone leer, a partir de la novela *Mano de obra* (2002), un aspecto de la trayectoria de Diamela Eltit como antecedente de una narrativa contemporánea que hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI renueva los cruces entre literatura y arte estableciéndose como una cuestión relevante para pensar la dimensión de *lo político* en relación con los debates entre los propios artistas, escritores e intelectuales acerca de sus prácticas. En Eltit, este sesgo viene dado por su impronta experimental evidenciada ya desde su participación en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet, pero también por sus primeras novelas donde el discurso del cuerpo se cruza con el lenguaje del cine o del teatro como, por ejemplo, ocurre en *Lumpérica* (1983).<sup>1</sup>

1 *Lumpérica* fue publicada en 1983 a diez años del golpe de estado en Chile; a pesar de su escasa recepción inmediatamente posterior a la publicación, conforma un texto experimental en el que la literatura y las artes se traman para cuestionar formas de representación ligadas a la lengua, el Estado, la Nación, el control de los cuerpos y las subjetividades, al género pero también al vínculo entre las propias artes. Motivos por los que hacia los años noventa, en el auge de los Estudios Culturales, parte de la crítica colocó la atención sobre este texto y sobre el resto de la obra de la escritora. *Lumpérica* coloca a un cuerpo (el de L. Iluminada) en una plaza pública y a partir de escenas, luces, personajes narrados a partir de fragmentos, enunciaciones variadas, registros ficcionales de tomas filmicas, etcétera, se conforma una trama en las que cuerpo y arte se yuxtaponen. Ya en uno de los primeros estudios sistematizados sobre la narrativa de Eltit, compilado por Juan Carlos Lértora en 1993, Nelly Richard a propósito de *Lumpérica* y la narrativa de Eltit en general, esgrime: “Tal como lo real es puesta en escena, escenificación [...] el cuerpo y la biografía son figuración y representación: teatralización del yo, montaje y trucaje gracias a la instrumentalización de la técnica, cuyo dispositivo remodela la herida en tatuaje, el dolor en grafía” (45).

Quien aborde un análisis ya sea parcial o exhaustivo de la obra de Diamela Eltit no podrá evitar tener en cuenta algunos aspectos fundamentales. Ella es artista, escritora, pero también es crítica literaria. Su narrativa se encuentra atravesada por discursos críticos tales como el psicoanálisis, el marxismo y perspectivas como la biopolítica y el género, entre otras. Por ello, sus ficciones poseen una dimensión ensayística-filosófica que la crítica literaria se ha ocupado en señalar con énfasis. Y quizás ésta sea la razón de por qué la crítica cultural norteamericana la ha abordado con frecuencia y exhaustividad.<sup>2</sup> Más allá de estas lecturas, la escritora chilena, en una entrevista que le realiza Adrián Ferrero, advierte:

Yo soy una persona formada en el área literaria, no tengo especialización en el campo de las ciencias sociales, y por lo tanto, carezco de solvencia teórica en este campo. *Pero sí estoy segura de que no hay ninguna escritura ajena a la experiencia política y, más aun, diría que la escritura es política.* No lo señalo en tanto una cuestión lineal de tendencias políticas, sino más bien me refiero al escenario textual. Es decir, escoger una determinada sintaxis entre otras posibles ya implica una toma de posición de la letra (Eltit, 2008: 295-296; énfasis mío).

Eltit adopta una posición política para pensar su práctica literaria. Este lugar está relacionado con sus experiencias previas. Como anticipamos, hacia 1979, Eltit integra el grupo de arte conocido como CADA (Colectivo de Acciones de Arte) durante la dictadura de Pinochet. Formaban parte de este grupo los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. El objetivo de ellos fue intervenir el espacio público promoviendo y reflexionando sobre la relación entre arte y sociedad. Este colectivo se inscribió bajo lo que se conoció como la “Escena de Avanzada” en Chile, término acuñado por Nelly Richard para referirse a diversos artistas, grupos y acciones artísticas que mezclaban arte, cine, escritura y video.

2 Me refiero a la inserción de Eltit en la academia norteamericana impulsada en parte, tal como repone Rubí Carreño (2006), por la crítica feminista de intelectuales como Francine Masiello, Jean Franco, Gwen Kirkpatrick y Mary Louise Pratt.

Tres acciones de arte que realizó este colectivo fueron bien conocidas: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *¡Ay Sudáfrica!* (1981), *NO +* (1983). La primera de estas acciones es desarrollada en diferentes espacios, soportes y momentos simultáneos: mientras los artistas reparten leche en un poblado de la ciudad de Santiago (en alusión al gobierno de la Unidad popular que garantizaba un litro de leche diario por niño), en la revista HOY se publica el siguiente texto:<sup>3</sup> “Imaginar esta página completamente blanca/imaginar esta página blanca/accediendo a todos los rincones de Chile/como la leche diaria a consumir/imaginar cada rincón de Chile/privado del consumo diario de leche/como páginas blancas por llenar”. A su vez, en las puertas de la CEPAL de Santiago de Chile se transmite un discurso titulado “No es una aldea” en cinco idiomas diferentes. En paralelo, en el museo se coloca una vitrina con sachet de leche, la revista y el casete del discurso brindado en la CEPAL. Este momento fue presenciado por artistas, críticos y personas de los poblados. *¡Ay Sudáfrica!* consistió en arrojar alrededor de medio millón de volantes desde avionetas que sobrevolaron la ciudad de Santiago, los volantes decían: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista”. Por último, la acción *NO+* consistió en escribir en los muros de las calles esta frase para que las personas pudieran completar el sentido: *NO + muerte/hambre/dictadura*.<sup>4</sup>

Tanto el CADA como otras manifestaciones que Nelly Richard nuclea bajo el ala de la Avanzada fueron prácticas marginales respecto de otras que también se presentaban como acciones contestatarias al golpe de Estado. La pregunta que estos artistas de la Avanzada se hacían y dejaban entrever en sus intervenciones era acerca del significado y límite de su práctica en el contexto represivo. Nelly Richard (1993) restituye este contexto:

3 La idea original del CADA era publicar una página en blanco pero la revista no aceptó.

4 Robert Neustadt les realiza una entrevista a Raúl Zurita y a Diamela Eltit (miembros del CADA) en donde los artistas-escritores describen con detalle algunas de estas acciones (2004: 44-45).

La ortodoxia militante de la izquierda tradicional privilegió aquellas estéticas del testimonio y de la denuncia que movilizaban la sensibilidad popular a través de una comunicación emotivo-referencial basada en el figurativismo ideológico del mensaje protestatario. Contra ese expresionismo de la contingencia batalló un segmento artístico y literario de corte neo-vanguardista empeñado en la reconceptualización crítica del pensamiento cultural que, después de 1977, estremeció la red de la cultura académica e institucional, desatando conmociones sin precedente en el pasaje de las artes visuales, la poesía y la literatura. La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló –explosivamente– el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen (37-38).

Justamente por estas características que releva Richard, las intervenciones del CADA fueron motivo de debates entre los críticos literarios y culturales que intentaron conceptualizar no sólo las prácticas político-artísticas durante el golpe sino todo el contexto chileno de los sesenta y setenta en los que el activismo artístico y político fue prolífico más allá de las diferencias entre las décadas. Jaime Donoso (2009) realiza una lectura específica acerca del CADA. Por un lado, caracteriza las prácticas e intervenciones artísticas como inéditas y excepcionales y las define como vanguardia. Para él son de vanguardia no sólo por la forma que asumen –que se diferencian de las prácticas artísticas de la cultura oficial de ese entonces– sino por el sentido político del término, porque el CADA “respondía a la práctica operativa, a las acciones coordinadas y previamente consensuadas por un colectivo que funcionaba como célula generadora de ideas” (240). Sin embargo, Donoso también diferencia las prácticas del CADA de las neo-vanguardias o prácticas de Avanzada (que para él son indistintas aunque entiende que la Avanzada intenta distanciarse de la vanguardia). En cualquier caso, para él el CADA se acerca más que otras prácticas de la Avanzada a lo panfletario y al muralismo (próxima, aunque diferente, a las prácticas de finales de los sesenta y principios del setenta del muralismo brigadista de



izquierda, por ejemplo).<sup>5</sup> En una línea semejante, Federico Galende lee las prácticas del CADA como una excepción en el sentido en que no sólo estas prácticas se limitan a testimoniar la catástrofe (como otras prácticas contemporáneas a ellos) ni a transformar la vida en su totalidad (como pretendían los muralistas o la pintura política) sino que se manifiestan de manera más limitada y local. Una pequeña red colaborativa que genera espacios alejados de la soledad y de la utopía de transformar el mundo. Galende lo rotula como “comunismo de ocasión” o “comunismo de contingencia” (184).

Caracterizo de modo sucinto estas prácticas del CADA porque el cruce entre texto, imágenes y soportes conforman rasgos que los textos literarios de Diamela Eltit poseen, pero también por su “transposición” entre las intervenciones y sus ficciones en las que la puesta de cuerpos (a veces artísticos, otras populares, otras intervenidos) cobra centralidad a la hora de constituir el relato. En este sentido y en paralelo a su actividad literaria, durante estos años, Diamela Eltit realiza varias *performances* o intervenciones en las que expone su propio cuerpo. Por ejemplo, en 1980 realiza un video titulado “Zona de dolor” en donde se corta y se quema la piel antes de ir a un burdel a leer partes de su novela *Lumpérica*.<sup>6</sup>

Estos antecedentes de la escritora trazan un recorrido de continuidad y de ruptura respecto al contexto de producción de *Mano de obra* (2002). Continuidad porque el carácter teatral ocupa un lugar central en la narración de la escritora y ruptura porque se configura un discurso sobre las subjetividades y los cuerpos enraizado en un contexto diferente al de obras como *Lumpérica*: el de pos-dictadura y mercado.<sup>7</sup>

5 Hacia 1968 aproximadamente y luego, durante el gobierno de la Unidad Popular, se desarrollaron prácticas muralistas con referentes como José Balmes y Roberto Matta y la brigada. También cabe mencionar al muralismo brigadista formado por artistas y militantes de izquierda (obreros, intelectuales) de los que se destaca la Brigada Ramona Parra. Para ampliar sobre este periodo: Galende, 2014.

6 La trama y el video se pueden consultar en la página del Instituto Hemisférico de *Performance*: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>

7 En el trabajo que reúne Rubí Carreño (2009) se pueden leer las diversas formas de situar la obra de Eltit posterior a la dictadura. Más allá de los diferentes análisis el denominador común siempre será el avance neoliberal entre las cuestiones locales y las globales.

## El despertar de los cuerpos

La hipótesis de partida es que en la novela *Mano de obra* es posible identificar la figura de la puesta en escena que exhibe cuerpos móviles y *excritos* (en el sentido de Nancy) como forma de resistencia al supermercado neoliberal, al tiempo que la escritura también explora maneras en las que el discurso sobre el cuerpo descoloca formas de representación y discursos dominantes. El término *puesta en escena* es una noción que proviene del teatro, sin embargo, dada la concepción que la propia Eltit desarrolla sobre la literatura y el arte, se convierte en una categoría que resulta productiva para pensar cómo los cuerpos se plasman, en sus textos literarios, a partir de una noción que justamente quiere mostrar y hacer visibles a estos cuerpos. En el diccionario de Pavis, la puesta en escena es definida a partir de sus funciones:

En una acepción amplia, el término *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación [...] En una acepción restringida, el término *puesta en escena*, designa la actividad que consiste en la disposición, en cierto tiempo y en cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática (Pavis, 1987).

Pavis recoge la puesta en escena como una noción elemental en la que, en un escenario, se disponen elementos teatrales para la realización del hecho teatral, y a la vez considera la idea de “interpretación” que requiere una obra dramática para su concreción. Ambas acepciones designan la puesta en escena como una categoría general en la que se tiene en cuenta, la disposición de elementos, espacios y personajes, y además los medios técnicos (luces, decorado, actores, etcétera) que hacen posible esta realización. Líneas más adelante Pavis explica que la puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática de un texto teatral en una escritura escénica.

Esta definición que funciona como piedra basal para pensar en dicha categoría resulta operativa para ponerla en funcionamiento como figura en las narraciones de la escritora. Las claves para una transposición se encuentran en la idea de una “escritura escénica”

por un lado, y una “especialización” que en Eltit se da en el plano del texto. Por ello, Pavis (basándose en Artaud) piensa a la puesta en escena como la concreción de una partitura textual. No se trata de complejizar esta categoría, que en el plano teatral tiene sus derivas, mutaciones y disputas, sino de partir de un concepto elemental que Eltit reescribe en el terreno de la ficción narrativa. Sobre esta cuestión, la autora esgrime:

La lectura de *Cobra* [de Severo Sarduy] me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras, asustada [sic]. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, en la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro (Morales, 1998: 37).

Esta respuesta que Eltit le brinda a Morales es a propósito de *Lumpérica*, novela que comulga con el lenguaje del cine, que es lo siguiente por lo que le pregunta el crítico. Sin embargo, Eltit responde que, si bien las nociones de cámaras, planos y *zoom* se encuentran en el texto, su referente de fondo siempre es el teatro. Independientemente de la constatación de Eltit acerca del modo de pensar su relación entre la escritura y el teatro, es posible rastrear estos intereses (con relación a lo teatral) en textos de Eltit posteriores a la dictadura, como es el caso de *Mano de obra*.

Acerca de este carácter teatral, Cristian Opazo (2009) releva que *Mano de obra* se llevó al teatro en el año 2003 bajo la dirección de Alfredo Castro. El crítico se pregunta por las características formales del texto y los mecanismos de representación que posee la novela, por un lado, y el hecho teatral, por otro. En efecto, es interesante la propuesta de Opazo que intenta leer aspectos teatrales ligados a la ficción. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica, esboza, quizás sin profundizar, la idea de que la trama textual está configurada como si fuera una suerte de didascalía que hace a la ficción susceptible de ser adaptada teatralmente:<sup>8</sup> “desde la perspectiva teatrista

8 La puesta en escena de Alfredo Castro fue a partir de una adaptación del texto que la propia Eltit realizó y que luego fue publicado como adaptación.

con ojo semiótico [...], tanto la parquedad de la sintaxis como la mecánica robótica de los verbos aproximan el discurso del ojo-cámara a las didascalias [...] de los textos dramáticos de postvanguardia” (229-230). Si bien un estudio desde una perspectiva semiótica (incluso con mayor detalle que la que alcanza en este artículo Opazo) sobre la modalidad de la novela con relación al texto dramático podría ser iluminador,<sup>9</sup> la cuestión teatral se encuentra más allá de la sintaxis y atraviesa toda la novela tanto en el aspecto temático-formal como en el discurso que se establece sobre los cuerpos y las subjetividades que se enraízan en los personajes. De esta manera, *Mano de obra* formula una puesta en escena en la que las actuaciones de los personajes figuran cuerpos que se exceden y se exponen.

La novela cuenta, en la primera parte, la vida del narrador quien relata su experiencia como trabajador de un supermercado. En la segunda, se cuenta sobre la vida de varios empleados (incluido a este narrador) en el espacio doméstico de una casa que comparten. El título de la primera parte con el que se inaugura la novela es “El despertar de los trabajadores, Iquique, 1919” (12). Los siguientes apartados tienen nombre de periódicos del pasado, también un lugar y una fecha como, por ejemplo, “Verba Roja, Santiago, 1918” (13). Estos títulos corresponden a diarios dedicados a la prensa obrera que visibilizaban la lucha de los trabajadores a comienzos del siglo XX. En la segunda parte, se opta por el título del periódico cercano al gobierno de la Unidad Popular y se titula “Puro Chile, 1970” (77), la trama se desarrolla al interior de una casa habitada por empleados del supermercado que viven juntos como forma de subsistencia. Los apartados que siguen ya no serán titulares de los periódicos sino pequeños títulos descriptivos a la manera de acotaciones o próximos a formas más arcaicas y populares (epígrafes internos, paratextos con la lógica de la didáctica medieval), como por ejemplo: “Sonia tenía las manos rojas” (105) o “Isabel tenía que pintarse los labios” (119). Sobre esta estructura general de la novela Raquel Olea (2009) establece que se trata de un relato fracturado,

9 También Opazo establece una relación con el teatro de la crueldad de Artaud: “De ahí que enfrentarse a un texto cruel sea situarse ante una representación donde lo que está en crisis no es un orden social externo sino, muy por el contrario, la misma acción de representar la crisis” (233). La relación no deja de ser sugerente a pesar de su breve desarrollo.

de dos partes que manifiestan hablas disociadas entre sí, al tiempo que los titulares de los diarios conducen al lector a un tiempo histórico marcado por el recorrido de las luchas sociales.

Sin embargo, *Mano de obra* no se trata de un relato fracturado por el hecho de tener dos partes que funcionan como una unidad en sí misma. Su propia yuxtaposición es la que conforma las características del texto. Por otro lado, si bien esos titulares podrían “llevar al lector al tiempo histórico” –como sostiene Olea– este lector no deja de ser “un lector modelo” que sea capaz de recordar, conocer este material discursivo que se glosa. Es claro que la novela posee estas dos partes diferenciadas, que esos titulares (de la primera parte) están ahí para ser leídos de ese modo; sin embargo, también con esta estructura se hace evidente un procedimiento específico: el montaje. La continuidad entre estas dos secciones está estructurada por las escenas enunciativas que se desarrollan en ambas partes. Mientras que en la primera se trata de una “enunciación performativa”, es decir, que narra al tiempo que suceden los hechos: “Ahora mismo estoy diciendo que sí con la cabeza (asiento como un muñeco de trapo) y me disculpo ante el cliente apelando a mi extenso servilismo laboral” (22); en la segunda, se trata de un narrador que enuncia desde un nosotros inclusivo que habla como un integrante de la casa y da lugar entre apartados a que este narrador pueda rotar de personaje pero también desde una concomitancia entre la enunciación y el enunciado. Por otra parte, los subtítulos alusivos se comportan como una imagen, en el sentido que le diera Mitchell (2009) cuando en el marco de lo que fue el “giro pictorial” desglosa el sintagma “lenguaje visible” que expresa la idea de que la escritura convierte en visible al lenguaje. El nombre, la fecha, el lugar de estos subtítulos ofrecen una doble función: se reconoce la alusión (las referencias concretas a las que remiten esos titulares) pero al mismo tiempo se produce un desfase temporal entre la trama de cada capítulo/apartado (que refieren al contexto neoliberal) y esos intertítulos fechados (que remiten a las luchas obreras pasadas). El puente entre las luchas obreras referidas en los titulares y el supermercado neoliberal están allí para señalar su exclusión mutua, su incongruencia respecto al tiempo histórico (no cronológico) de la trama. Entonces, a partir de montaje de las partes que escenifican un desfase temporal entre pasado y presente, se desarrolla la diégesis de la novela.

En esta dirección, la puesta en escena es entendida, desde su desplazamiento a la escritura, como la disposición de un espacio-escenario (en este caso, el supermercado primero y el espacio doméstico, después) en el que los personajes ejecutan determinadas acciones (culturales, rituales, teatrales) a partir de una voz enunciativa particular:

Los observo [a los clientes] llegar con sus rodillas rotas, sangrantes, dañadas después de poner fin a una peregrinación exhibicionista desde no sé cuál punto de la ciudad. Ingresan como mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos, pero, al fin y al cabo, *orgullosos de formar parte de la dirección general de las luces* (14-15; énfasis mío).

Dos elementos convergen en la trama: cuerpos y espacio. De este modo, el “súper” cobra relevancia narrativa a partir de su “representación fija” como sitio en donde los trabajadores, clientes y supervisores actúan bajo estas luces determinantes. El supermercado en la novela funciona como lugar alegórico del país o la Nación bajo un régimen político-económico neoliberal, que enferma y aliena a los ciudadanos que bien podrían ser los trabajadores del supermercado. Alegoría que el texto transparenta y que la crítica ha leído en varias ocasiones. Sin embargo, este espacio del “super” se convierte también en una zona ambigua que cuestiona estas alegorías, metáforas o metonimias sobre el cuerpo del trabajador alienado, enfermo, híper-explotado. Por momentos, este sentido se interrumpe dando lugar a otras distribuciones del espacio y de los cuerpos. El supermercado se posiciona como un lugar heterotópico (en término de Foucault) porque se yuxtapone este “escenario teatral” (y se superponen otros como la representación navideña del pesebre que los personajes actúan) en el que el juego de luces y cámaras de vigilancia (que ofician de público) orquestan una suerte de teatro neoliberal donde los cuerpos diseñan sus estrategias de supervivencia:

Su existencia [la de un cliente] parece transcurrir en medio de una ingenuidad elemental que lo lleva a estudiar de manera concentrada (y exitosa) la disposición de las luces para aprovechar al máximo sus efectos. Se solaza en la luz que cae, demarcando su perfil. Como

si fuera una sombra (china) se ubica bajo los focos para exhibir y favorecer su teatral y pasmosa alegría fatua. Y entonces, sin intentar disimular sus intenciones, me busca a mí [al narrador] para cautivar-me (a sus deseos) entre los estantes del súper (32).

Las luces son centrales en todo el relato más allá de las reminiscencias a *Lumpérica*, lo que persiste es el carácter “escénico” que contamina la narración pero ya no en el extremo experimental de *Lumpérica* (que cierta crítica ha rotulado de ilegible, hermética) en el que el texto se convertía en un set de exteriores de cine, comentarios y notas sobre las escenas más semejantes a indicaciones teatrales y narraciones acerca de esa representación, sino desde una idea de puesta en escena a partir de elementos más precisos. Por un lado, el montaje de la estructura y por otro, desde lo temático-formal, la actuación de los cuerpos y el punto de vista del narrador. Se narra desde una perspectiva “picada” (para usar un término visual) como si el narrador tuviera su punto de observación desde el lado de las luces o las cámaras de vigilancia al tiempo que actúa: “Pongo en marcha el ojo. Este ojo mío, dispuesto como un gran angular, sigue el orden de las luces” (16).

A pesar de la primera persona y del punto de vista “parcial” del narrador, el énfasis en las luces o las cámaras producen en la lectura el efecto de estar “viendo la escena desde arriba”. El narrador actúa frente a los clientes y estos lo seducen por ello, el narrador cuenta relaciones diversas y ambiguas con los clientes. Estos personajes despliegan su cuerpo y lo tiñen de teatralidad, de allí el juego de seducción entre clientes y trabajadores que se observa a lo largo de todo el texto.

Estas actuaciones saturan los sentidos (aquellos alegóricos que mencioné anteriormente) para volverlos inestables, no fijarlos pero sobre todo des-colocar sus funciones en un tiempo y lugar. Es decir, los cuerpos actúan, se contorsionan para ejecutar funciones de trabajadores, clientes, supervisores que rigen el despliegue de estos cuerpos:

Por eso es necesario que emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (una contorsión absurda) que me desmerece ante mí mismo. Y resguardado en un

orden precariamente sublime, doy comienzo a una forma extravagante de danza a través de la cual consigo esquivar esa mirada hiriente (27).

Un baile corporal que consigue o no (el narrador resulta ambiguo al respecto) esquivar una mirada que se convierte en prácticamente un oxímoron, si partimos de la idea de que la danza o toda práctica semejante más que ocultar vuelve visibles los cuerpos. Eltit (2008) en su rol crítico conceptualiza una idea de cuerpo en la literatura y sostiene que puede leerse como un diseño social, un mapa de discursos que establecen construcciones de sentido y en el que se plasman los sistemas sociales. La literatura viene a acopiar las diversas intensidades que manifiestan esos relatos corporales, los pone en correlación con los sistemas productivos y determina que: “desde una perspectiva analítica, se podría aludir a una suerte de cuerpos técnicos o cuerpos funciones, en tanto actúan como los soportes pensantes y parlantes en que se van a anclar las experiencias económicas-políticas (15). “Cuerpos funciones” dice Eltit, cuerpos que por momentos se teatralizan, por otros se automatizan –“Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas. Ordeno una a una las manzanas” (55)–, y por otro, se enferman. Cuerpos y teatralidad se solapan bajo las luces artificiales del supermercado, a veces iluminadoras y otras perturbadoras, y bajo esos haces los cuerpos se exponen. A medida que el narrador avanza (en un sentido figurado porque todo es expresado a partir de un presente simultáneo entre la enunciación y los eventos que se narran) el efecto de las luces lo enferma. Sin embargo, páginas más adelante este narrador niega su condición de enfermo. Porque justamente se trata de interrumpir cualquier idea de progresión (y por ende significación acabada) de los personajes.

Ahora bien, esta novela intenta ir un poco más lejos que la propia conceptualización de Eltit. La insistencia de “iluminar” los cuerpos conduce a una forma de exposición que desarticula sentidos cerrados. El narrador padece y goza de los clientes; actúa, danza y se enferma, todo esto bajo las luces penetrantes del supermercado en las que las paradojas abundan. También, las reiteradas alegorías sobre el trabajador alienado, explotado, enfermo se convierten en procedimiento a lo largo del todo el texto a partir de los empleados que



se mimetizan con las mercancías, objetualizan a los clientes o bien funcionan como autómatas. Sin embargo, estas referencias también se fisuran en el relato mismo. Es decir que, si el cuerpo del narrador se figura como un cuerpo que danza, que se automatiza, que goza, que se enferma, que mira, que muta, entonces se transforma en un “cuerpo móvil”, ya no el cuerpo que pretende Eltit, que funciona como “soporte de las experiencias políticas y económicas” que se corresponden en la serie social.

Jean-Luc Nancy, en sus conceptualizaciones sobre el cuerpo, propone abordarlo sin intentar significarlo. De manera paradójica, el acto de escribir nos aleja de los cuerpos pero de lo que se trata es de exponerlo para inscribirlo fuera del discurso:

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta *fuera de texto* como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una “caída”, eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre (Nancy, 2003: 14).

El cuerpo en tanto ocupa el extremo es abertura, escribir es el gesto para tocar sentido, por lo tanto, escribir es tocar el cuerpo en el pensamiento de Nancy. Su abertura da lugar a acontecimientos: gozar, pensar, sufrir. En este sentido, la novela lleva al límite de la propia escritura estos cuerpos expuestos. Eltit coloca a los cuerpos en el límite de una significación.

Como contrapunto, en la segunda parte, si bien los efectos de la luz siguen tratando de exhibir estos cuerpos, las intervenciones o desplazamientos disminuyen en el contexto doméstico y vuelven a significar, a moldear “sentidos”, instalando una vez más el montaje entre ambas partes. En este espacio conviven los trabajadores del supermercado bajo lo que se podría pensar a partir de dos procedimientos yuxtapuestos: plasmar cuerpos en descomposición y hacer foco en la sinécdoque a partir del desempeño manual de estos empleados.

De este modo, Isabel, quien trabaja con las promociones de los productos, comienza a padecer la flexibilización laboral del supermercado y su cuerpo se transforma, su porte cambia, se encorva y

su rostro se vuelve huesudo. De modo semejante, Sonia, la cajera es trasladada a la sección de pollos y su cuerpo pasa de la contaminación de los olores de los billetes, de las monedas, al hedor de los pollos sanguinolentos. Ella también se transforma, primero pierde el dedo índice y luego es trasladada a la pescadería para poder continuar su trabajo. Sonia absorbe en su cuerpo todos los olores de la sangre, el pescado y también su deterioro se manifiesta en ella.

Al tono del narrador de la primera parte se le añade, a través del discurso indirecto, las voces populares que emplean los personajes y, junto con esto, sus funciones “corporales-trabajadoras” disminuyen, se desordenan, dejan de ser estratégicas o influyentes, al tiempo que el punto de vista del narrador se vuelve parcial y deja de narrar desde la visión “picada” de la primera parte. Me refiero a que en la primera parte el narrador, que siempre es el mismo personaje, cuenta desde cierta perspectiva que invita a observar la escena desde arriba:

Los clientes recorren velozmente cada uno de los productos: los observan y los palpan como si necesitaran desprenderse de todo el tiempo del mundo mientras me asedian con sus preguntas maliciosas. Los clientes (el que ahora mismo me sigue y me desquicia o el que me corta la respiración o el que me moja de miedo) se reúnen únicamente para conversar en el súper. Yo me estremezco ante la amenaza de unas pausas sin asunto o me atormento por los ruidos insípidos y sumergido de lleno en la violencia me convierto en un panal agujereado por el terror. Amarillo. (Me pongo amarillo). Después, transformado en un ser pálido, preciso y enjuto, me desplazo a lo largo de los pasillos con un doloroso aguijón plateado que se incrusta en el costado más precario de mi encía (13).

En la segunda parte, el nosotros inclusivo (que de apartado en apartado va rotando de personaje) narra desde una perspectiva interior y parcial:

estos culiados mentirosos que rebajan las mierdas que están de más y el montón de conchas de su madre se precipita a comprar las cagadas que les meten y se van felices los imbéciles, sin darse cuenta que estos maricones se los están pichuleando hasta por las orejas (164).

No obstante, este narrador-empleado continúa con su perspectiva artística sobre los cuerpos, pero esta vez a partir de la sinécdoque que impone el atributo manual. La mano de obra trabajadora resulta mano de obra-artista a pesar de la descomposición gradual que los personajes sufren en esta parte. Para el narrador, mientras Sonia troza pollos en la parte de atrás del supermercado y “[a]llí se cursaba el espectáculo de las pirámides de pollo que Sonia, día a día, trozaba de manera cada vez más mecánica, más precisa y más bella. Unos cortes perfectos” (121-122), Gabriel el empaquetador

[c]on una habilidad cercana a la magia, convertía a esa carne sanguinolenta [la que cortaba Sonia] en un espectáculo. [...]. Sus manos trazaban una suerte de malabarismo que deshacía la catástrofe que portaban los productos. Su manera de empaquetar causaba conmoción en los clientes del súper. Su don, como decían las cajeras [...] *Como un artista popular, como un tragafuego, como un músico, como un malabarista, como un payaso*, para conseguir, al final, después de toneladas de paquetes, una propina que inevitablemente le resultaba insignificante, despreciable (127; énfasis mío).

Los productos se transforman en la mano de los trabajadores, que en estado de máxima explotación y alienación adquieren un sesgo artístico, una mano de “artista popular” como describe el narrador. Estos cuerpos bajo las luces asumen su propia puesta en escena, performativamente asisten a su función vital:

Iluminado por las luces del súper, en fila, listos para recibir una paga que no merecía perdón de Dios [...]. Sobrevivir vestido con el signo monótono del uniforme y su marca desmesurada brillando bajo las luces de los focos del súper (150-151).

El cuerpo puede funcionar como lugar de resistencia. El cuerpo se representa –para Lazzara (2009)– como un “locus posible” para la “disrupción y la dislocación” del ordenamiento del mercado. Sin embargo, *Mano de obra* no representa cuerpos explotados, alienados, disciplinados, sino que el montaje entre la primera y la segunda parte contribuye a interrumpir un modo de representación en el sentido de poner en correlación la serie social con la literaria. Esto

significa que si, en la primera parte, se figuran cuerpos móviles, evidentes y *excritos*, en la segunda, en el espacio doméstico (que siempre remite al supermercado), se figuran cuerpos que resisten desde su “mano de obra artista” que los habilita a diseñar de modo performativo su supervivencia. La novela *Mano de obra* trabaja a partir de una perspectiva marginal que visibiliza un carácter artístico de los cuerpos como un mecanismo de “acción en la resistencia” frente al poder neoliberal que conforma el escenario del supermercado. De esta manera, la puesta en escena funciona como una figura privilegiada que permite destacar “el acontecer de los cuerpos” bajo una impronta artística: cuerpos que danzan, realizan actuaciones, entran en trance y se hacen visibles bajo alguna exposición que exalta sus anomalías.

Eltit propone cierta continuidad respecto de sus acciones como integrante del CADA y de sus prácticas artísticas; al tiempo que la diferencia radica en poner el foco en la construcción de una narrativa en la que los regímenes de expresión (Rancière, 2010) aparecen combinados en una política de la escritura que ostenta no sólo cuerpos explotados, alienados sino también cuerpos productivos a partir del desempeño manual de los personajes. Por último, retomando las palabras de la escritora, “la toma de posición de la letra” reside en la trasmedialidad performativa de esta puesta en escena cuya política se despliega en prácticas artísticas que la narrativa construye y deconstruye en cada parte de la novela.

## Bibliografía

AA.VV. *Nomadías* (2000). Chile, Cuarto propio.

Carreño Bolívar, R. (ed.) (2009). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

\_\_\_\_\_ (2003). “Mano de obra, una poética del (des)centramiento”. En *Revista Casa de las Américas*, enero-marzo.

Donoso, J. (2009). “Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago de Chile, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2002) *Mano de obra*. Santiago de Chile, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2008). *Signos vitales, escritos sobre literatura, arte y política*. Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Galende, F. (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vidas y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Chile, Metales pesados.

Lazzara, M. (2009). “Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de Obra* de Diamela Eltit. En Carreño Bolívar, R. (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos. 155-164.

Lértora, J. C. (1993). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto Propio.

Llanos, B. (ed.) (2006). *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto propio.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Madrid, Akal.

Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid, Arena Libros.

Nancy, J.-L. (2015). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires, La cebra.

Neustadt, R. (2004). “Arte y política desde 1960 en Chile”. *Revista de Crítica Cultural*, Nº29/30, noviembre 2004, pp. 44-45.

Olea, R. (2009). “El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por lo patria* y *Mano de obra*”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós.

Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires.

Richard, N. (1993). “Tres funciones de escritura: Deconstrucción, Simulación, Hibridación”. En Lértora, Juan Carlos, *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile, Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_ (2009). “La memoria compartida”. En Carreño Bolívar, Rubí (ed.). *Diamela Eltit: Redes locales, redes globales*. Madrid, Nuevos hispanismos.



# POLICIAL CIVILIBÁRBARO

## CRÍTICA DE LA RAZÓN CAPITALISTA

Elsa Drucaroff

### La nueva forma del policial

En 2005 Carlos Gamerro escribió un “Decálogo del policial negro argentino” que da cuenta casi con perfección del cambio del género en la postdictadura. Sus preceptos indican, entre otras cosas, que el crimen deberá ser encargado o cometido por la policía, que el propósito de la investigación policial y judicial será encubrir la verdad, todo acusado por la policía será siempre inocente, el principal sospechoso, la víctima y la búsqueda de la verdad, en el relato, jamás estará a cargo de integrantes del sistema ni conducirá a que realmente se haga justicia.<sup>1</sup> Son preceptos que mantienen dolorosa vigencia: ignorarlos al escribir un policial negro verosímil sigue siendo difícil.

Es cierto que la categoría postdictadura perdió algo de su anterior potencia descriptiva, sobre todo cuando el Estado tomó la decisión política (durante la era kirchnerista) de terminar con la impunidad para los responsables del terrorismo de Estado durante el último gobierno militar, lo cual alivió decididamente a las generaciones nuevas del peso de caminar entre fantasmas de su edad, insepultos,

1 *Eñe, Clarín*, 13/8/2005; Gamerro, 2006: “1.El crimen lo comete la policía. 2.Si lo comete un agente de seguridad privada o —incluso— un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía. 3.El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad. 4.La misión de la Justicia es encubrir a la policía. 5.Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción. 6.Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima. 7.El principal sospechoso (para la policía) es la víctima. 8.Todo acusado por la policía es inocente. 9.Los detectives privados son indefectiblemente ex-policías o ex-servicios. La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular. 10.El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia”.

torturados y asesinados sin que hubiera habido castigo. Con la nueva política frente a los crímenes de lesa humanidad, la joven Antígona pudo enterrar a todos sus hermanos. Ciertos rasgos de las nuevas ficciones dejan leer un relativo alivio del trauma por aquel pasado. Ejemplos de esto son el humor festivo y el experimento lúdico que leemos, por ejemplo, en la narrativa de Ariel Magnus posterior a *Sandra* (2005) –una obra en la que aún son fuertes los rasgos de postdictadura (Drucaroff, 2011)–. Me refiero a *Un chino en bicicleta* (2007) o *Cartas a mi vecina de arriba* (2009). También se ve esta vocación de disfrute y juego en los trabajos performáticos literarios, teatrales y musicales que transcurrían en los slam de escritura que se hicieron a partir de 2011 en el Centro Cultural Pachamama, o en el ciclo “Sucede” (2012), muy ligado a ellos; allí participaron con sus textos Diego Arbit, Mariana Bugallo, Sol Fantín, Alejandro Berón Díaz, Mateo Ingouville, Sebakis y otros. Son producciones que surgen en la última parte de la era kirchnerista y, si bien comparten con las ficciones de postdictadura el humor o la ausencia de solemnidad y de intención de denuncia social, agregan una potencia festiva que antes difícilmente se registraba.

Aun así, hasta hoy se lee en mucha narrativa que el trauma pervive. Las huellas del terrorismo de Estado no están borradas<sup>2</sup> y, aunque con transformaciones, siguen apareciendo en la literatura actual. La irrestricta impunidad del accionar clandestino y criminal de las fuerzas de seguridad que la dictadura consagró no es un hecho pasado. El policial negro, siempre tan entrelazado con la actualidad social, hace literatura con esta experiencia generalizada.

Desde su origen el género policial confrontó con las pretensiones democráticas de las instituciones capitalistas, oponiéndoles tramas que desnudaban su mentira; pero la corrupción que denunciaban no era radicalmente estructural. Había policía o jueces corruptos que ocasional o frecuentemente cometían crímenes, eso no habilitaba una *preceptiva* donde al crimen *lo debe* cometer la policía y la

2 El kirchnerismo tuvo algunas contradicciones fuertes en su política de verdad y justicia; el macrismo, por su parte, intentó desprestigiar el problema y revalidar la impunidad; ni uno ni otro desactivaron una herencia de la dictadura: la naturalización sistémica de la corrupción de las fuerzas de seguridad y de su violencia sobre un sector importante de la ciudadanía, que ahora es menos el de los militantes que el de pobres y excluidos.



misión de la justicia es encubrir. El decálogo de Gamerro percibe artísticamente que el carácter *sistémico* –no anecdótico ni frecuente– del crimen estatal determina la verosimilitud del policial negro en la Nueva Narrativa Argentina (NNA).

Porque de verosimilitud, en definitiva, trata esta propuesta crítica. Quisiera arriesgar que se puede agregar un precepto nuevo al vigente decálogo de Gamerro, uno que ya era rastreable al comienzo de la NNA pero hoy es cada vez más frecuente. Ese precepto podría enunciarse así: tanto la investigación del crimen, como sus razones y la resolución del relato rozan el absurdo o se sumergen en él. *La irracionalidad es su principio constructivo*.

¿Irracionalidad remite a barbarie? ¿Razón, a civilización? Esas relaciones ya no tienen vigencia. La dicotomía civilización/barbarie estuvo activa en el imaginario literario y el policial, como género, se ubicaba allí del lado de lo civilizatorio. Tanto el clásico como el negro comparten una investigación (a cargo o no de un personaje) y una fuerza autoral que organiza la novela y su enigma, guiando la lectura hacia una dilucidación racional de la verdad; es decir, construyen un devenir que juega a apoyarse en deducciones lógicas aunque use la trampa de la abducción que simula una deducción, tal como señala Eco (1998). Como género, todo policial estaba estructurado por la deducción como verosímil. Y ese verosímil expresaba la confianza de que la razón conducía a la verdad. Algo del orden, de la luz, se imponía sobre un estado de cosas atroz o injusto, incluso cuando las instituciones no quisieran justicia. Cerrábamos el libro habiendo transitado la investigación iluminadora, narrar/leer era afirmar la razón como arma contra la oscura ignorancia, socialmente dañina. La verosimilitud se apoyaba en un círculo virtuoso acción/razón.

Pero entrada la última década del siglo XX irrumpe algo diferente: la Nueva Narrativa Argentina (NNA), escrita por las generaciones de postdictadura (Drucaroff, 2011). En ella se desactiva, al mismo tiempo que la Modernidad, la oposición civilización/barbarie, que había atravesado desde su fundación a la literatura argentina. Una de las características que trajo la NNA es precisamente ese final y el imperio de una estética nueva: la civilibábarie (Drucaroff, 2011, 2013, 2017, 2018). La antinomia que hace algo más de treinta años aún signaba a nuestra literatura carece de potencia porque ya no es creíble que la razón se delimite de lo monstruoso, que la democracia

burguesa sea una democracia, que el progreso sea progreso. Y tampoco es creíble que el caos, las pulsiones desatadas y la crueldad enfurecida puedan diferenciarse de las instituciones democráticas capitalistas. El policial negro no se asombra por eso, ni siquiera pronuncia “civilización versus barbarie terminó”. Simplemente, lo da por sentado.

### **Civilibarbarie en cuatro novelas policiales**

Es objetivo de este artículo analizar cuatro obras recientes que no sólo cumplen con el decálogo de Gamerro, también tienen la irracionalidad civilibárbara como principio constructivo: *Entre hombres* (Germán Maggiori, 2002), *Reality* (Beatriz Vignoli, 2004), *La mitad mejor* (Marcos Herrera, 2009) y *Un publicista en apuros* (Natalia Moret, 2012).<sup>3</sup>

*Entre hombres:*

Una serie de casillas de cartón y chapa a cada lado de un camino de tierra que sigue desde abajo el trazado de la autopista, como un río de barbarie que corre subterráneo al monstruo de hormigón, hierro y velocidad amasado por la civilización (Maggiori, 2001: 178).

En esta cita la barbarie no es una *opción* que se opone al “monstruo amasado por la civilización”, sino el *visible* río subterráneo de una civilización que a su vez *construye* un “monstruo”. La profundidad de la barbarie es paralela, obvia, constitutiva.<sup>4</sup>

*Reality:* la rosarina Beatriz Vignoli inventa el siguiente proyecto de instalación, presentado en la novela por una joven artista de la pretenciosa ciudad provinciana de Atopia:

3 Maggiori, Germán (2001) *Entre hombres*. Buenos Aires, Alfaguara. Vignoli, Beatriz (2004) *Reality*. Municipalidad de Rosario. Herrera, Marcos (2009). *La mitad mejor*. Madrid, 451. Moret, Natalia (2012). *Un publicista en apuros*. Buenos Aires, Mondadori. Todas las citas que siguen corresponden a estas ediciones.

4 Durante la edición de este artículo el editor de este volumen de *Asomante*, Juan Pablo Luppi, subrayó cómo en el *Facundo* de Sarmiento la figura de Rosas puede leerse como el monstruo amasado por Buenos Aires. En la obra que consagra la poderosa y seductora oposición civilización/barbarie, entonces, en pleno siglo XIX, subyace una intuición de lo civilibárbaro.

autor@: romina montesco

título de la obra: de goya 2

género: cadavre schizo

subtítulo: homenaje a fco. de goya y lucientes

material: la persona del crítico de arte del diario el atopiano

técnica: descuartizamiento

medidas: variables (Vignoli, 2004: 24-25).

La instalación rehará el grabado de Goya “¡Grande hazaña! ¡Con muertos!” y en la novela se hará, en efecto, con el cuerpo descuartizado de Carrara, crítico de arte del diario. Pero esta audaz obra de arte civilibárbaro está al servicio del capital: es consecuencia del ajuste económico en el país en crisis. Para no pagar indemnizaciones, el poderoso dueño de *El Atopiano* encargó el asesinato masivo de sus periodistas. La instalación con Carrara se debe tan solo a la coyuntural talentosa excentricidad de los asesinos: la joven artista y un pariente *kelper* del magnate atopiano, quien se formó a modo civilibárbaro, en la villa y en el cultivado establishment, simultáneamente.

*La mitad mejor:*

La trama gira alrededor de un basural junto al río que se va pudriendo bajo el sol y genera unos gusanos transparentes, cuyas formidables propiedades alucinógenas ha descubierto Griley, un científico demente y cruel que sintetizó con ellos una poderosa pastilla. A ese negocio (y al de otras drogas poderosas que el genial Griley inventó) lo explota la Foca, el mafioso que controla el crimen, la policía, la justicia y el poder político de la ciudad. De la basura, de la toxicidad y la acumulación salen bichos alucinatorios que la ciencia letrada sabe poner al servicio del capital. El basural es un magma civilibárbaro que produce relatos, ficción: “Cualquier cosa sometida a ese inmenso espacio y a ese tremendo brillo”, afirma el texto, se mueve “en el límite de lo real” (Herrera, 2009: 74).

La civilibarbarie cruza toda la trama de esta novela: Juan vive en el basural y recibe en su rancho a un grupo de chicos de la calle, los vuelve su familia, les lee la Biblia, reflexiona. Pero su reflexión

filosófica sobre Dios lo conduce “lógicamente” a apuñalar y vengarse con saña de quienes han dañado a él y a sus chicos. En otro hilo de la misma trama, un psicótico vagabundo relata la heroica lucha del pueblo vietnamita a un grupo de pibes de la calle y se transforma en ideólogo de la bandita que lidera el adolescente conocido como Ho Chi Minh, pero la acción de esa banda que se mueve como fuerza justiciera se desliza sin crisis hacia el robo común y sanguinario. El deseo de justicia por mano propia de su nuevo integrante, Jinete, se diluye en su decisión de asaltar y asesinar a mano armada. En toda la novela los personajes se devanean entre poderosas imágenes poéticas, preocupaciones metafísicas y teológicas, violencia salvaje, crueldad inenarrable.

*Un publicista en apuros:* Federico es un millonario culto, ingenioso y psicópata y Javier, el publicista narrador, posee una agencia exitosa y sostiene su vida con humor, cinismo y cocaína. En una salida nocturna, Federico monta una escena de humillación sexual usando a un adolescente marginal para gozar sádicamente, pero no logra la satisfacción que esperaba. El publicista cuenta que Federico se enoja:

Antes de decirle puto de mierda le pegó una patada en el estómago. Después de decirle puto de mierda empezó a pegarle en la cabeza, en la frente, en la boca... para romperle los pocos dientes que todavía le quedaban [...] El chico empezó a sangrar. Primero se protegió con las manos, pero en menos de un minuto quedó inconsciente. Federico le pegaba más fuerte. Tal vez sí quería matarlo. Yo estaba otra vez en pausa y me quedé a un costado, no quise meterme. ¿Qué podía hacer? ¿Separarlos, salvarle la vida y decirle que dejara de afanar para comprar cerveza, droga y celulares? ¿Llevarle cigarrillos a la granja hasta que se desintoxicara y ayudarlo a completar la inscripción en el secundario de la zona? Yo soy un tipo bueno, con buenas intenciones, pero antes soy un hombre sensato. Salvar a ese chico era imposible (Moret, 2012: 46).

Javier participa por omisión en la civilibárbara catarsis del empresario frustrado; su complicidad no es bárbara sino reflexiva. Sabe que no hay otro horizonte que el capitalismo. Su voz, en la novela, es un hallazgo: filósofa y vitriólica, critica tanto a las clases dominantes

adonde él mismo aspira llegar como a las dominadas, entiende la funcionalidad que tienen para el sistema su cocaína y su hambre de dinero. Ríe y también entiende la complicidad de su risa.

### **Cuando la luz no tiene nada que ver con la razón**

En todos estos ejemplos no hay dualismo, hay una fuerza única civilibárbara donde lo atroz no reside en uno u otro término. Barbarie y civilización son indiscernibles; aunque haya sido antes un campo de discusión donde se dirimía la cuestión nacional y el país se pensaba críticamente, aunque haya sido –al preciso decir de Jitrik (1970)– una “traducción” de la “guerra social”, hoy esa antinomia ya casi no opera en la nueva literatura, salvo, diría Williams (2009), como “residual”. Las cuatro novelas que propongo comparten un rasgo clave de la NNA: el sarcasmo (aunque en el caso de *La mitad mejor*, su lenguaje, sin renunciar a él, apuesta más a la poesía que a la ironía y el humor). El Estado y la clase dominante ejercen un terrorismo criminal con impunidad pero a la luz: no hay mucha necesidad de ocultamientos ni excesiva oposición entre los hechos clandestinos y oficiales. La hipocresía ha caído en gran medida, las instituciones de la civilización disimulan poco su barbarie, la ficción que sostenía la dicotomía está quebrada. El show, la exhibición, es útil al poder. Las pantallas y los medios masivos tienen roles claves en Maggiori, Vignoli y Moret. Las cuatro novelas son thrillers que agregan al género algo que el género no tenía: la fuerza constructiva de lo irracional.

“El cronista [de policiales de *El atopiano*] concluyó que, en materia de crímenes, el sentido nunca había sido el problema” (Vignoli, 2004: 4). La frase sintetiza la esencia de este nuevo policial. Veamos cómo actúa en las obras.

*Entre hombres*: en el mundo “civilizado”, se creía que las fuerzas represivas custodiaban el orden, fuera éste justo o no. Siguiendo la metáfora de Marx, las fuerzas represivas son el brazo armado de la clase dominante. Pero en Maggiori no funciona una razón cognoscible que motive su accionar; las policías Federal o Bonaerense no se encuadran claramente en intereses de una clase o un grupo de poder: autonomizadas, intentan hacer su negocio en un enredo de acontecimientos y paranoias cuya enorme complejidad termina

desdibujando, incluso para sus actores, dónde está realmente ese negocio. Y los lúmpenes criminales son la otra cara de esa misma moneda, sometida al capricho feroz de la fuerza policial, que juega su propio juego.

*Reality*: asesinar al personal del diario sí se explica por intereses de clase pero tiene la brutalidad payasa de un irrisorio *reality* de TV y desencadena hechos locos que van mucho más allá de lo que el empresario periodístico quería lograr –e incluso lo enfurecen–. El móvil capitalista se confunde con móviles personales. La violencia avanza con espasmos rizomáticos, leer nos exige renunciar al verosímil del thriller anterior.

*La mitad mejor*: Mulno, el investigador contratado para desentrañar los enigmas, sabe que

[e]sto que me está pasando es la confirmación de todas mis sospechas. [...]. Esto es la nada. Mis tres carpetas son una misma cosa: el caos de un loco que se divierte conmigo. Soy el peón en un tablero de ajedrez curvo, trucado, malparido (Herrera, 2009: 155).

Un tablero de ajedrez curvo es la imagen perfecta del absurdo: los ejércitos enfrentados conducen uno al otro, se juntan, cae cualquier dicotomía. Curvo y malparido: lo malparido es el mundo, la sociedad civilibárbara de fusiones horribles, delirantes. Curvo y trucado: en efecto, todos los encastres de la trama de *La mitad mejor* son trucos artificiosos que no se proponen pasar inadvertidos. A Mulno lo contratan para investigar los propios criminales, quieren descubrirse a sí mismos, que alguien debe lo que ellos ya conocen. Semejante móvil, subrayado por la novela (de tal modo que no se lee como un error de coherencia sino como propuesta consciente de la trama), se pierde en la potencia poética del tablero curvo, del *loop* pesadillesco y poético que construye el libro.

*Un publicista en apuros*: acá sí la relación entre estructura y enigma es clásica. En la novela existe una noche que tiene todas las respuestas a la incógnita, pero Javier, nuestro publicista, estaba tan drogado que no logra recordarla. Mientras tanto, una cadena de graves e inexplicables acontecimientos lo empujan a una catástrofe final que al menos traerá sentido y verdad a todo lo que pasó. La estructura imita clásicas novelas de enigma magistrales, como *El*

*sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares,<sup>5</sup> sólo que (a diferencia de la obra de Bioy Casares), en Moret esa verdad trae un pequeño pero intenso escándalo respecto del género en que quiere inscribirse. Federico ha montado una máquina de causas y efectos tan compleja y obsesiva como inútil, al menos para sus objetivos de empresario rapaz empeñado en hacer más dinero y tener más poder: nada de eso perseguía su maquinaria.

Lo curioso es que estas irracionalidades civilibárbaras no construyen novelas negras encuadrables en una estética vanguardista “del absurdo”: no estamos frente a un regreso al teatro de Beckett o a la narrativa de Boris Vian. No se transgrede la ley del género que ordena encadenar los núcleos narrativos en una relación causa-efecto, ni se recurre al thriller para generar expectativas de lectura y luego dejarlas caer al servicio de impactos poéticos, alegorías o reflexiones metafísicas (al modo de filmes como *El camino de los sueños* de David Lynch, novelas como *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño).<sup>6</sup> Estamos frente a novelas negras en regla, thrillers diferentes, sin ética de buen ciudadano, donde la razón no abre ningún camino.

### **Misticismo civilibárbaro**

Hay no obstante poesía en *La mitad mejor*, pero eso no le impide ser, sobre todo, un thriller:

Los siete chicos habían caído en lo del Cuervo horas después de que Pico y el Perro se fueran. El Cuervo dormía. El sueño del Cuervo, envuelto y protegido por los efectos del vino y de su pipa de cannabis, transcurría en una especie de playa pálida y vacía. Cuando sus ojos lo arrancaron de esa suave esfera para ponerlo en la realidad de siete rostros violentos, demasiado jóvenes, y siete cuerpos que se movían con destreza y crueldad, su cansado mapa mental esbozó una oración: Son como picos de cuervos en el lomo de un perro herido. No

5 Agradezco esta sagaz observación a Juan Pablo Luppi.

6 *Mullholland Drive* es un filme de David Lynch de 2001, protagonizado por Naomi Watts y Laura Harring, que fue estrenado en Argentina en 2002 como *El camino de los sueños*. *Monsieur Pain* es una novela de Roberto Bolaño (Barcelona, Anagrama, 1984).

se dio cuenta de que en esa oración había incluido a Pico y al Perro, y que se había incluido a él mismo. Los soldados de Ho Chi Min no le dieron tiempo de meditar y percatarse del pequeño milagro marihuanero (Herrera, 2009: 68).

Los apodos de los personajes de esta novela funden ideologemas alrededor de lo civilibárbaro donde lo bestial y zoológico –el Cuervo, el Perro, la Foca, la Tigra– se mezclan con la civilización industrial –Pico, Celofán (que, claro, también aluden a las drogas)–, con la política revolucionaria que intentó transformarla –Ho Chi Minh–, con la industria cultural –“Jerry como el ratón” (Herrera, 2009: 43), Pitufo–. Todas las fronteras se borran y en el título, “la mitad” pareciera aludir –dadas las innúmeras reflexiones sobre Dios y el Diablo que aparecen en el texto– al Bien o al Mal. Sin embargo, saber cuál mitad es “la mejor” se vuelve muy difícil. Esta fusión, este desorden, nada tiene que ver con el caos bárbaro que tan precisamente releva Noé Jitrik (1971) en su lectura de la descripción del matadero en funcionamiento, en el clásico relato de Esteban Echeverría.

Esto es otra cosa: en la fusión civilibárbara del capitalismo salvaje todo es al mismo tiempo eso que antes era claramente su antítesis. En *La mitad mejor*, la cultura televisiva y la cultura revolucionaria coexisten sin tensiones, igual que la razón y la locura, Dios y el Diablo, el sinsentido que vuelve a los cuerpos que se tocan “redes como tramas sinfónicas amasadas por la locura de Dios” (Herrera, 2009: 87).

¿Ying y yang? No. Porque la dialéctica tensa entre ying y yang construye armonía. En estas novelas la armonía es imposible porque no hay dos que *también* son uno, hay un magma sanguinolento de dos indiscernibles. En *Entre hombres* de Maggiori, el de las fuerzas del orden y fuerzas del delito; en *Reality* de Vignoli, el del sentido y sin sentido de la crueldad y el crimen; en *Un publicista en apuros*, el de la avidez capitalista y la fuerza enloquecida del amor. Y en *La mitad mejor* leemos una suerte de neoteología: un yingyang pesadillesco, la occidental e hipercapitalista versión ominosa del budismo.

### ¿El policial del realismo capitalista?

Para pensar este nuevo policial civilibárbaro sirve el concepto de “realismo capitalista”, de Mark Fisher (2016), que describe lo que



podríamos definir como el modo de producción ideológica actual. La categoría parece referenciarse (con amarga ironía) en el “realismo socialista”. Fisher tiene profunda conciencia del poder modalizador de mundo que supone lo estético. Retomando el slogan que impone Margaret Thatcher –*there is No alternative*–, sostiene que el realismo capitalista secuestra la esperanza, la posibilidad de concebir alternativa. “El capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable”; “es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo”, titula su brillante comentario a un filme distópico de ciencia ficción (Fisher, 2016: 21-34).<sup>7</sup>

Tal vez la caída de la antinomia civilización-barbarie se deba a este nuevo “realismo”. Cuando la oposición tenía *verosimilitud* se podía optar por uno u otro de sus términos, también se la podía denunciar como una traducción del enfrentamiento social (eso hacen los pensamientos críticos de Noé Jitrik, David Viñas, Josefina Ludmer o Ricardo Piglia en diferentes momentos de su obra), pero era evidente que en la oposición latía la lucha por el cambio, la tensión por producir algo nuevo. Ya filié la caída de civilización versus barbarie en el neoliberalismo y el capitalismo salvaje (Drucaroff, 2011, 2013, 2018). Hoy propongo, siguiendo a Fisher, que *es un efecto literario nacional del realismo capitalista*.

Continuemos leyendo nuestras novelas. El publicista en apuros se presenta: “Estoy en el mercado de la promoción del consumo. Promocionamos de todo: autos, cánceres de pulmón, maquillaje, democracia” (Moret, 2012: 29). Y también explica:

Hacer plata está en mi naturaleza. Hacer plata me gusta, me sale... Hacer plata es algo mágico, y gastarla... gastarla es una borrachera que no termina nunca. Las morales bien educadas se horrorizan ante el drogadicto que vende el televisor de sus padres para conseguir tres gramos más de merca. Las morales bien aprendidas se tapan la nariz frente al aliento del cirroso que lleva quince días tomando hasta la uremia. Pero nadie se espanta frente a las huestes diarias de señoras y señores y niñas y niños bien educados que atacan los shoppings,

7 El filme es *Children of Men* (2006), de Alfonso Cuarón, protagonizada por Clive Owen, Julianne Moore y Michael Caine, estrenado en Argentina en el mismo año con el título *Niños del hombre*. La película se basa en la novela homónima de la escritora británica P. D. James.

los supermercados, los outlets de descuento, totalmente arruinados, con un pedo tísico, con una borrachera estructural. [...] Escuche el consejo de su publicista amigo: CONSUMA. No tiene condena social. No le arruina el hígado. Y no deja resaca (Moret, 2012: 93-4).

“Total tenía toda la tarde. Total no había nada que hacer. Total nadie iba a darle trabajo. Nunca, nadie, jamás”, piensa el hijo de la mucama en *Reality* (182) y mientras lo piensa, vuelve a disfrutar del video donde amputan a un hombre vivo la lengua, los brazos y las piernas.

El gore presente en las cuatro novelas es similar a lo que Fisher llama “tono neo-noire” y ve en los policiales de James Ellroy o el cómic *Sin City*:<sup>8</sup> un tono que “no quiere embellecer el mundo” con las preocupaciones éticas de la anterior novela policial. “Pero su fijación con lo venal y morboso desdibuja más que pone en crisis este ‘realismo’, que a la vez se vuelve un poco payasesco debido a la insistencia hiperbólica en la crueldad, la traición y el salvajismo” (Fisher, 2016: 33).

Esta des-sensibilización, dice Fisher, es realismo capitalista que apaga en quienes leemos cualquier resistencia. Sin embargo, hay una diferencia central entre el arte que observa Fisher en la vieja resignada Europa y el cinismo de las novelas que acá estamos trabajando. Él afirma que en el realismo capitalista los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas. Lo nuevo ha muerto. Si la novedad sólo se gesta de lo anterior y lo resignifica, el agotamiento de lo nuevo nos ha privado hasta del pasado.

Tal vez en Europa sea así, lo cierto es que en el neoliberalismo argentino Cucurto generó su multicultural e inédita lengua poética, el cine de Lucrecia Martel reformuló lo regional, bandoneones de renacidas orquestas de tango dieron sonido a un diálogo entre Pugliese y “Los Redondos”, Samanta Schweblin inventó un fantástico desencantado post 2001 (Drucaroff, 2008) y este artículo examina

8 *Sin City* es una serie de novelas gráficas creadas por el guionista y dibujante Frank Miller que la editorial Dark Horse Comics publica desde 1991. En 2005 el propio Miller, junto con Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, dirigieron una adaptación para el cine (*Frank Miller's Sin City*), protagonizada entre otros por Mickey Rourke, Benicio del Toro, Bruce Willis, Jessica Alba y Rosario Dawson.

un fluir de relatos que parecen proponer un nuevo policial: el de la razón civilibárbara.

“Cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, lo que queda es un consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas” (Fisher, 2016: 26). Acá seremos consumidores-espectadores, pero no caminamos entre ruinas, buceamos en rutas abiertas por generaciones nuevas. En el arte argentino, en la invención literaria-política como subversión que descubrió Ricardo Piglia (Drucaroff, 2017) y ojalá en otros lugares de la Patria Grande, el realismo capitalista coexiste con una *fuerza de negatividad* que insiste en buscar alternativa. Escribo negatividad en el hermoso sentido adorniano que también Fisher rescata en otros momentos de su obra, como cuando sostiene que en las fiestas rave de jóvenes británicos, en tiempos de Thatcher, latió –para citar a Marcuse– “el espectro de un mundo que podría ser libre” (Fisher, 2018: 203).

## Dispositivos de invención

*Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis.*

Ricardo Piglia

Entonces, el cinismo o el sarcasmo de las voces narradas en estas cuatro novelas, ¿se debe sólo a la distancia irónica que –denuncia Fisher– hoy elogian los intelectuales bien pensantes del primer mundo porque nos inmuniza contra las seducciones de cualquier fanatismo?

En la poesía oscura de la voz omnisciente de *La mitad mejor* pareciera haber una respuesta. El basural funciona ahí como un cronotopo (Bajtín, 1986), ya que se representa un espacio concreto en el cual transcurren acontecimientos centrales de la trama pero su representación implica mucho más: allí leemos el cruce entre espacio y tiempo, de la geografía y el devenir humanos. Esta fuerza cronotópica del basural puede seguirse en el texto desde muchos aspectos. Por un lado, junto al basural hay un río, y si el río es la metáfora por excelencia de lo histórico imparabable, acá su movimiento está marcado por la negrura del realismo capitalista: el río es “un tren de ventanas negras que brillaban vacías” (Herrera, 2009: 33).

La fuerza cronotópica del basural está también en el modo en que se construyen buena parte de los personajes en la novela. Es un espacio que ocupan familias miserables, hombres y mujeres desocupados, niños y niñas excluidos, lumpenes resentidos, trabajadores y trabajadoras: allí duermen quienes no tienen ningún otro remedio pero también acude incesantemente un proletariado y una maquinaria que posibilita los negocios del poder legal/ilegal, civilibárbaro. Metafórico y hasta alegórico por un lado (el poder de autorreciclarse del capitalismo es infinito, como fénix renace de sus desechos contaminantes), poderosamente metonímico por el otro (allí se encadenan y adquieren sentido todos los núcleos narrativos de su trama), este espacio es algo más: un dispositivo de invención. Existe en él una poesía disparatada que sólo puede hablar, como planteaba Ricardo Piglia, de ficción que resiste a la *real politik*. “Cualquier cosa sometida a ese inmenso espacio y a ese tremendo brillo” se mueve, como vimos, “en el límite de lo real” (Herrera, 2009: 74).

El basural es el espacio donde el proxeneta Leira alimenta el odio y la violencia pero también el lugar donde Juan amó a su mujer y la perdió ahogada en el río, donde después albergó a chicos marginales que salvaron su existencia porque “fueron trepando las paredes que lo aislaban del mundo hasta formar parte de su vida” (13). Es el espacio donde los camiones capitalistas recogen los gusanos pero también el que inventa los relatos que le resisten.

Es evidente hasta dónde las hipótesis que Ricardo Piglia derivara de sus lecturas de la obra de Macedonio o de Roberto Arlt en los finales de la dictadura siguen funcionando para pensar lo que hoy se escribe. ¿Pero se trata ahora de una estetización del margen, de la derrota? Puede haber algo de esto en muchos personajes de las cuatro novelas, no obstante en todas hay un quiebre donde es el realismo capitalista (y no las fuerzas que se le resisten) el que sucumbe.

Dos son las rajaduras. Una se enlaza con el Orden de Géneros<sup>9</sup>, ya que las cuatro novelas encuentran algo intocado por el capital

9 Orden de Géneros y Orden de Clases son las categorías que propongo para reemplazar el término ideología, categoría cuya crítica desarrollé extensamente (Drucaroff, 2016). Propongo dos órdenes discursivos en perpetua formulación y en los cuales —a la manera en que propone Voloshinov— transcurren respectivamente los enfrentamientos de géneros y los enfrentamientos de clases. Partiendo de la fórmula de Marx según la cual las personas producen y reproducen su vida en

en un territorio muy particular: el de los afectos. Es el amor (y el odio) lo que construye, permite la existencia siempre conflictiva de la subjetividad humana, es en el Orden de Géneros, en este modo de producción de personas, donde esta se constituye.

Recorramos, en este sentido, las cuatro novelas. En Vignoli, el único trabajador del diario que se salva de la masacre es también el único trabajador que armó una pareja por amor. Aferrado a su amor transita el horror con sus compañeros pero por él se sostiene y (se) protege. En la novela de Herrera, sólo pervive inalterable el amor (de Juan a su mujer, del niño dañado a Juan). En Moret también es el amor lo único que la cínica lucidez del realismo capitalista no consigue cooptar: una fuerza antieconómica, gloriosamente irracional, loca y tanática, pero también a salvo de los cálculos empresarios. En Maggiori, el cinismo de la voz de su narrador omnisciente solamente encuentra un límite en la consciencia de la opresión de género. Aunque la representación de esta voz abreva en eso que Fisher llama “machismo desmitologizante” –porque es una voz a la que “no le tiembla la mano y no quiere embellecer el mundo” con los valores éticos del policial (Fisher, 2016: 33)–, la representación suspende cualquier cinismo cuando tiene que contar que los sangrientos y realistas pactos “entre hombres” asesinan a una prostituta adolescente y a dos travestis callejeras. El único momento donde la novela se permite conmovir desde el amor y la sensibilidad es cuando narra el infarto de la muchacha, el instante final en que recuerda la despedida amorosa de su madre con cáncer (Drucaroff, 2011).

Maggiori además hace explícito el dispositivo de invención como bastión de resistencia, presente como vimos en las cuatro obras. Es el gesto adorniano de generar una ficción como tozuda disconformidad contra el mundo. En *Entre hombres*, los únicos personajes amables son unos muchachos drogonos y lúmpenes que se juntan en un bar. La lúdica potencia de su ir y venir de historias de vida,

sociedad, y de la idea de Raymond Williams (2009) acerca de que esta producción es simultáneamente no semiótica y semiótica —atañe a lo corporal y rápidamente considerado como material, pero también a esa otra materia que es lo discursivo—, tomo una antigua fórmula de Voloshinov (1976) y propongo que la producción de riquezas *transcurre* —en su dimensión discursiva— en “la arena” del Orden de Clases y la producción de personas *transcurre* —en su dimensión discursiva— en “la arena” del Orden de Géneros.

que cuentan en voz alta, celebra esa confianza de Piglia en la fuerza subversiva de la invención literaria, o la de Fisher en la colectividad carnavalesca de las fiestas rave. Son todo lo contrario a la desesperación (también de Fisher) por la imaginación mutilada del realismo capitalista. No casualmente esta novela culmina con desopilante justicia poética: el video que iba a usarse para chantajear políticos, cuya búsqueda tanta sangre inútil derramó, queda en manos de estos chicos. La novela termina con uno de ellos que se arrellana en su sillón, prende un porro y se dispone pacíficamente a mirarlo, sin saber con qué se va a encontrar.

Si la dialéctica mercantil va por todo, la estética del realismo capitalista es la modelización de ese triunfo. Estas novelas no lo niegan, pero lo niegan: el amor que sostiene la posibilidad misma de volverse persona, el fluir de relatos que la humanidad viene creando alrededor de un fogón o de una mesa, la capacidad de inventar lo que va más allá de lo posible, esos son hechos donde lo mercantil no reina. Seguimos celebrando, aun en medio de la sangre, perviven ciertas verdades incluso si es al final de cualquier cosa verdadera. Una razón no instrumental, una razón no cartesiana ni científicista consigue seguir creando entre la sucia niebla uniforme del capitalismo.

## Bibliografía

Bajtín, M. (1986). “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. (Ensayos sobre poética histórica)”. En *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 269-468.

Drucaroff, E. (2008). “Fantástico desencantado. Los nietos de Julio Cortázar”. En Revista *Axxón*, no 155 <http://axxon.com.ar/re-v/155/c-155ensayo.htm> (Consulta: 11/5/2019)

\_\_\_\_\_ (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

\_\_\_\_\_ (2013). “Sacarse la careta. Sobre la civilbarbarie en tres obras recientes de la NNA”. En Liliana Massara, Raquel Guzmán y Alejandra Nallim, (directoras). *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e Investigaciones*. Vol. III. UNJU – UNAS – UNT. San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 247-259.

\_\_\_\_\_ (2017). “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie”. En Geneviève Fabry e Ilse Logie (coord.).

Dossier “Resistencia y resiliencia en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *Helix. Dossiers zur romanischen Literatur Wissenschaft*. Universitätsverlag, Winter, Universidad de Hildelberg, 68-87. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42024/35740>

\_\_\_\_\_ (2018). “El quiebre en la postdictadura: narrativas del sinceramiento”. En Jitrik, Noé (director de obra), Jorge Monteleone (ed.). *Una literatura en aflicción. Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 287-315.

Eco, U. (1988). “La abducción en Uqbar”. En *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 173-184.

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja negra.

Fisher, M. (2018). “Rayos solares barrocos”. En *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires, Caja Negra, 99-207.

Gamerro, C. (2006). “Para una reformulación del género policial argentino”. En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma, 79-91.

Jitrik, N. (1970). “Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento”. En *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 12-34.

\_\_\_\_\_ (1971) “Forma y significación en *El Matadero*, de Esteban Echeverría”. En *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, 63-98.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

Piglia, R. (1981). *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire.

\_\_\_\_\_ (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, La Urraca.

\_\_\_\_\_ (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.





# TRILOGÍA DE UN FUTURO CUBANO

EL GEN DE DIOS DE JUAN ABREU

Mariela Escobar

## La trilogía

Juan Abreu formó parte de la generación Mariel, que se establece como tal con la publicación de la revista y, fundamentalmente, con su primer editorial que hace las veces de manifiesto; un manifiesto que no propone una estética particular pero que recorta con claridad las intenciones de la revista: dar voz a aquellos cubanos que llegaron a Estados Unidos en 1980 a través del puente Mariel-Key West: desmentir el “relato” periodístico que los describía como adictos y delincuentes y proponer la libertad como principio absoluto. En esa generación, con Juan Abreu convivieron Reinaldo Arenas, Miguel Correa, Carlos Victoria, Reinaldo García Ramos, Roberto Valero. En un recorrido por los números de las revistas, además de la búsqueda de poéticas individuales, puede percibirse un entramado de temáticas y procedimientos que se entrecruzan para exponer una especie de canto coral en el que desfilan una determinada visión de su tierra, un punto de vista concreto acerca de la multiculturalidad, una idea clara de la marginalidad y de la intemperie; temáticas tejidas a través procedimientos que se repiten como las prosas metafóricas o metonímicas, la conversión de escritores en personajes de novelas, la intertextualidad como método poético para refundar el canon cubano tradicional y bosquejar su espacio en la nueva tradición. Abreu, como otros miembros de la generación, convirtió su exilio en literatura, al narrar en sus novelas anécdotas de su juventud en la Isla que lo llevaron a escapar y sus recorridos, junto a su familia, por las ciudades del exilio, Miami o Barcelona.

Sin embargo, en este trabajo nos ocuparemos de analizar cómo Abreu se aleja de esta filiación con Mariel en la trilogía *El gen de Dios*, en tanto construye una distopía que pone en tensión el género

ciencia ficción y desarrolla una fuerte crítica al sistema capitalista, encargado de destruir su tierra pero, al mismo tiempo, elabora una prosa en la que recurre a los procedimientos marielistas como la intertextualidad, la nostalgia por la imposibilidad del retorno y la aparición de escritores como personajes, fundamentalmente, expone su afinidad con Reinaldo Arenas.

*El gen de Dios* es una trilogía compuesta por *Garbageland*, *Orlán Veinticinco* y *Ángelcaído*. El primer libro se publicó en 2001, es el que sienta las bases para los siguientes ya que describe un mundo en un futuro muy lejano después de las Guerras del Reorden. La segunda novela de la saga se publica en 2003: presenta el mismo mundo y establece la continuidad con la novela anterior a través de dos personajes, Orlán Veinticinco y Alfil Tres. Estas dos novelas vieron la luz en ediciones tradicionales de papel. La última historia de la trilogía aparece por primera vez en una edición digital que compila los tres relatos y le da el título general, *El gen de Dios*; la publicación está a cargo de Linkgua y es de 2011.

La trilogía presenta personajes que van abandonando la condición humana para convertirse en seres virtuales a través de una sustancia denominada “gen de Dios” que es distribuida por el Estado según los consumos anotados por cada ciudadano. En tanto avanza la historia, progresa la deshumanización y la adaptación al mundo virtual. La primera novela transcurre generalmente en *Garbageland* y narra la historia de un grupo de humanos que no forman parte del sistema virtual-carnal y son exterminados por los ejércitos represores de Tierra Firme. La segunda se desarrolla en Tierra Firme y relata la lucha antisistema de dos personajes considerados terroristas, Orlán Veinticinco y Alfil Tres. La última se sitúa en *Webland Tierra Santa* y cuenta la vida de Guntaar, un personaje deprimido que no puede adaptarse a su vida de videojuego de internet y pretende eliminar su genética virtual. La poética de los tres relatos propone una narración fragmentaria que se articula aleatoriamente para dar cierta continuidad a las historias que no manifiestan finales cerrados, sino que sugieren líneas de lectura que continúan en los tres textos y otras que se difuminan y desaparecen sin cerrarse. El lenguaje es, por momentos entrecortado y reiterativo: construye una prosa que no apunta a la belleza y a la claridad, sino que reproduce el gesto de desorientación en el que se desarrollan los personajes. Una de las

características es la aparición de neologismos conformados por palabras compuestas que conforman una, como por ejemplo “lenguajemarkas”, “atletadios”. El tono varía entre el descaro, el discurso autoritario y, solo en los pocos recuerdos del pasado cubano, apela a la nostalgia y al lirismo.

### **Un mundo distópico**

Las tres novelas presentan un futuro distópico, que en la primera es indefinido pero que se ajusta en *Orlán Veinticinco* para ubicarse exactamente en 2563 y de ahí avanzar unos pocos años. La sociedad ha encontrado una forma de orden feliz basado en el consumo permanente y el Estado aparece diseminado en las grandes empresas que son las que detentan el poder económico e ideológico, la fuerza y la violencia. Si bien Abreu es un exiliado cubano que ha criticado rigurosamente al gobierno de Fidel Castro y al régimen que crea un Estado que todo lo ve y todo lo sabe, en este relato critica la otra sociedad, aquella que conoció en sus primeros años de exilio. La distopía lleva al extremo dos de las características más estereotípicas del capitalismo estadounidense: el consumismo como forma de felicidad y la disolución del Estado como garantía de equidad social. Sin embargo, reserva para el Estado el ejercicio de la violencia. Las referencias a Estados Unidos son muy claras ya que las empresas que se nombran representan a actuales marcas que se asocian con Norteamérica y porque la capital de Tierra Firme es New Manhattan.

La trilogía construye un mundo que se caracteriza por la desmesura de un capitalismo feroz cuyos rasgos se asemejan a los de la posmodernidad. Fredric Jameson define la posmodernidad como

lo que existe bajo una modernización mucho más completa, que puede sintetizarse en dos logros: la industrialización de la agricultura, esto es, la destrucción de todos los campesinados tradicionales, y la colonización y comercialización del inconsciente o, en otras palabras, la cultura de masas y la industria cultural (2004: 21).

En este sentido, *El gen de Dios* lleva al extremo estos logros, ya que, en el mundo de los ganadores, Tierra Firme, no hay espacio para la agricultura tradicional, la vida se desarrolla a través de las

pantallas. Debido a la contaminación, el sol quema a los humanos y provoca enfermedades en la piel, por lo que el Cielo es tapado por carteles de diferentes empresas y los habitantes de Tierra Firme viven en un mundo artificial. Solo Garbageland está al descubierto, por lo que sus habitantes deben vivir en túneles. La alimentación está a cargo de las grandes empresas como Coca Cola, Nestlé, Doritos. La mención de marcas reconocidas de empresas multinacionales propone la continuidad entre el mundo actual y el mundo futuro del relato. El sistema económico se centra en la especulación financiera y en las empresas de servicios y entretenimiento. Los personajes son individuos que no tienen una ocupación clara pero que forman parte de diferentes corporaciones. Uno de los personajes de la primera novela, George, quien realiza una excursión a Garbage-land junto a su esposa, simboliza a los habitantes de Tierra Firme. Durante el viaje “reparaba los resultados de la Bolsa China en el Coordinador familiar adosado a su muñeca. [...] Si la moneda asiática continuaba tan fuerte tendría que considerar el cambio de sus dólares de ahorro, aunque fuese en el mercado negro” (Abreu, 2011: 30). En *Orlán Veinticinco*, aparece el personaje Jeff Sullivan, quien había sido un jugador del equipo de basketball más famoso, New Manhattan All Star, lo que significaba pertenecer al mundo de los elegidos pero que, llevado por el consumismo televisivo, había dejado de adorar a Dios Mick (la divinidad del mundo ligada al Estado y, por consiguiente, a las empresas) y se había convertido en mecánico. Sullivan es convocado nuevamente para portar un Sacrobalón con lo que se convertiría en un Superfan de su AtletaDios, el mejor de todos, Dios Mick. En este ejemplo, puede leerse la crítica a las vinculaciones entre el deporte y la política dado que los Superfans se someten absolutamente a sus atletas dioses y el resto de los ciudadanos se convierten en sus fanáticos admiradores; se continúa la rueda del consumo también en el deporte. Dios Mick redime al viejo Sullivan para entregarle el Sacrobalón y lo interpela. Él responde en primera persona del plural y el narrador aclara:

Usaba el “nosotros”, siempre, en lugar del yo, al hablar de sí mismo. Patología sumamente extendida y que los sociólogos denominaban Síndrome de autonomía y Orgullo del Yo Empresarial. Para los que lo padecían, la mayoría de la población adulta de Tierra Firme,

considerarse “yo” constituía un desprecio inadmisibles al espíritu empresarial. Considerarse “nosotros”, un símbolo de pridelaboral, educación, buen gusto y dedicación a la empresa (Abreu, 2011: 190).

El vínculo entre lo individual y lo colectivo resulta borroso dado que la pertenencia a la empresa exige abandonar la individualidad, sin embargo cada personaje lleva un Coordinador personal o familiar, según corresponda en el que se anotan los logros de consumo personales y se recaba información política y económica. Se desdibujan tanto los límites entre lo individual y lo colectivo como los límites entre la libertad y la dependencia ya que esos controladores son monitoreados por emporios que dan puntaje a cada consumo.

El sistema económico se basa en corporaciones y megaempresas que, a su vez, rigen el sistema político dado que conforman el Estado. Anthony Giddens explica cómo, según Weber, el Estado se reserva el monopolio de la fuerza:

Weber define la sociedad política como aquella cuya existencia y cuyo orden están protegidos continuamente, dentro de un área territorial determinada, por la amenaza y la aplicación de la fuerza física por parte del personal gubernativo. [...] Una organización política se convierte en “Estado” cuando llega a ejercer efectivamente un monopolio legítimo sobre el uso organizado de fuerza dentro de un territorio determinado (Giddens, 1999).

En este sentido, la trilogía presenta un Estado conformado por las corporaciones encabezadas por Disney, quien se encarga de organizar las fuerzas represivas y de personalizar el poder a través del Dios Mick. Como parte de las legiones de represores aparecen los Cánceres Disney: “No eran máquinas. Se los consideraba productos virtuales, seres vivos que nacían y se reproducían en los criaderos de Tierra Firme. [...] Cánceres Disney. Producidos para la corporación Disney por Maten Inc. Laboratorios Opalocka-Miami” (Abreu, 2011: 109). Estos cánceres defienden fuertemente las decisiones de los burócratas de Tierra Firme. Abreu juega con el efecto paradójico de mezclar la imagen infantil e inocente de Disney con la palabra cáncer usada como medio de represión, como forma de provocar la muerte, y redobla el efecto al incorporar la empresa

Maten, palabra en la que se lee una dilogía ya que, por un lado, es el presente de indicativo del verbo “matar” pero, al mismo tiempo, es un parónimo de la empresa de juguetes Mattel. A lo largo de la primera novela de la Trilogía aparecen unos avisos de juguetes para niños y para adultos fabricados por Maten cuyo slogan es “Porque Maten no es otra realidad, es la Realidad”. Además, la organización estatal se confunde con la religiosa: en la irracionalidad del mundo novelesco, Dios se corporiza en el Ratón Mickey (Dios Mick) y, en el desarrollo de la historia, mientras los personajes se alejan más de lo terrestre para convertirse en seres virtuales, el discurso de la religiosidad se afianza. La razón se reemplaza por la fe y la lengua por el “lenguajemarkas”. En Ángelcaído, un grupo de pastores conversan en un lenguaje que obliga a reiterar una y otra vez las marcas de los productos comerciales que se consumen permanentemente; el “lenguajemarkas” exalta el consumismo que, en este caso, se articula con el consumo más importante, el gen de Dios, la sustancia que los convierte en seres cada vez más virtuales, cada vez, menos humanos.: “-Hemos Doritos Doritos comprado a los niños Doritos Doritos dosis suplementarias Doritos Doritos de gen de Dios [...] -Ojalá nosotros Nike Nike pudiéramos [...]” (Abreu, 2011: 417).

El segundo logro mencionado por Jameson también es llevado al límite: la cultura de masas solo apunta al entretenimiento constante que implica un consumo permanente. Las figuras de la televisión son estrellas a las que la población de Tierra Firme idolatra e imita y existe una industria cultural que propone formas artificiales y efímeras de entretenimiento. Desde la cacería de los humanos de Garbageland, en la primera novela, hasta la vida en videojuego de Guntaar, en la última, los habitantes de Tierra Firme o de Webland Tierra Santa adoptan como modo de vida el entretenimiento permanente, todo el tiempo es ocupado por los juegos virtuales, incluso la sexualidad forma parte del entretenimiento virtual con el Masturbador, una máquina que cumple los deseos íntimos. El entretenimiento y la diversión se asocian con el consumo que es contabilizado por los Controladores personales. Cuanto más se consume, más se sube en una escala que le permite al individuo posicionarse mejor en el universo, lograr más dosis de gen de Dios y pasar a vivir en el paraíso llamado Web Land Tierra Santa, la vida de videojuego.

## Los enemigos del sistema

Cuando Jameson reflexiona acerca de la nueva modernidad se detiene en uno de sus significados: “La estandarización proyectada por la globalización capitalista en esta tercera etapa o fase tardía del sistema siembra dudas considerables sobre todas esas piadosas esperanzas de variedad cultural en un mundo futuro colonizado por un orden universal del mercado” (2004: 21). En *El gen de Dios*, ese orden se ha puesto en marcha y toda variedad cultural es exterminada: los diferentes se convierten en enemigos del sistema, terroristas, inadaptados que encontrarán sus armas en el mundo perdido, en el arte del mundo antiguo.

El Estado disuelto en corporaciones ejerce la violencia sobre esos insubordinados que varían en las tres novelas. En *Garbagedland*, se presenta el Caribe como el basurero de Tierra Firme; es este el mundo en el que la civilización se desarrolla; este tipo de civilización descarta toneladas de basura tóxica que se descarga, principalmente, en la antigua Cuba donde, sin embargo, sobreviven algunos pocos humanos en un mundo subterráneo que consigue, a pesar de los peligros, conservar trozos de la antigua civilización; son ellos los insubordinados forzosos, los que luchan por sobrevivir. En ese submundo existe El Black, un río que atesora en sus aguas negras y pestíferas elementos perdidos de la cultura cubana desaparecida y añorada, que ciertos valientes exploradores rescatan como, por ejemplo, una grabación con la música de Benny Moré. En las profundidades del Black, se resguarda el segundo libro sagrado. El primero es custodiado por El Gran Dharma en los pasadizos ocultos de Garbagedland. Este mundo es permanentemente atacado por las fuerzas armadas de Tierra Firme y los habitantes son puestos a prueba por civiles de Tierra Firme mediante un juego cuyo premio es cazar una presa (un humano de la Isla). Todos los habitantes de la sociedad triunfante hiperconsumista y superentretendida son virtuales humanos y su genotipo ha sido mejorado mediante el gen de dios, salvo los sobrevivientes de Garbagedland.

En *Orlán Veinticinco*, la segunda novela, los habitantes de Garbagedland, supuestamente, han desaparecido pero un grupo de insurgentes se resiste a adaptarse a la sociedad de extremo consumismo y diversión. Por un lado, está Orlán Veinticinco, quien ya había sido

presentada como terrorista en la novela anterior; en estas circunstancias llevará a cabo su ataque más feroz al intentar destruir al hijo de Dios que se presenta al público en un multitudinario evento atlético-místico, “La santa misa anual deportiva”. Sus armas son su propio cuerpo y la propuesta de un soporífero aburrimento. El otro enemigo del sistema también se continúa de la novela anterior, se llama Alfil Tres y es una cría del viejo Garbageland, secuestrada y modificada genéticamente: su lucha consistirá en despojarse de sus genes implantados y enfrentarse cuerpo a cuerpo con el hijo de Dios (Dios y su hijo fueron concebidos a imagen y semejanza del ratón Mickey). Forman parte del grupo sedicioso las Hermanas Impolutas de la Santísima Cofradía de la Blancura Impoluta, monjas guerreras que se enfrentan al enemigo hasta morir y que utilizan la música como arma. En este mundo, salvo los enemigos del sistema, los ciudadanos aspiran a ser cada vez más virtuales a través del consumo del gen de dios para poder resucitar en la virtualidad y acceder a vivir en Webland Tierra Santa, un paraíso de internet.

La última novela, Ángelcaído, tiene como protagonista a Guntaar, un viajero del tiempo que establece también una continuidad con la primera historia. Los hechos ocurren ya en Webland Tierra Santa, donde él trabaja en una especie de parque temático que reproduce mundos antiguos y donde los turistas pasean, consumen y cazan. Guntaar no está absolutamente adaptado y no sabe por qué. Se suicida permanentemente y es resucitado de inmediato, su único placer es ingresar en el Masturbador, un aparato de la vieja Tierra Firme que permitía vivir o alucinar historias sexuales, su obsesión era sodomizar viejos dictadores de la antigua historia: Hitler, Franco y, obviamente, Fidel Castro. Puede leerse acá la única crítica al gobierno comunista de su isla natal, el autoritarismo, la represión y la persecución de personas que caracterizaron los regímenes de Franco y de Hitler se asocian a los de Castro, al colocar a los tres personajes en una misma tradición.

### **Cuestión de género**

La trilogía despliega una serie de descripciones de un mundo en el que la tecnología organiza la cotidianeidad de los personajes y en el que la realidad real y la realidad virtual se confunden. La frontera



entre lo real y lo virtual se diluye, tanto en torno al transcurso de la vida cotidiana (lo que parece ser una anécdota de la vida de un personaje, se convierte en parte de una película o una serie) como en el reconocimiento de la realidad (dos sparrows, pájaros de gran tamaño que habitaban Garbageland, se convierten en una ilusión que conlleva un arma explosiva). Lo cibernético aparece en los ciudadanos adaptados y felices de Tierra Firme y en los personajes de la Resistencia que conviven con la sociedad triunfante: tanto Orlán Veinticinco, como Alfil Tres y las Hermanas Impolutas de la Santa Cofradía de la Suma Blancura obtienen de su vínculo con lo cibernético sus poderes. Según Isabel Exner, *Garbageland* puede considerarse la primera novela larga cubana que participa del género cyberpunk. Para Walfrido Dorta (2017: 40): “contiene muchos elementos que autorizan la inclusión de la novela en el cyberpunk”. Este subgénero, que se desprende de la ciencia ficción, surgió en los años ochenta en Estados Unidos. Exner explica que se considera la novela de culto *Neuromancer*, del autor estadounidense William Gibson, publicada en 1984 como el texto fundacional del cyberpunk, donde se acuña el término ciberespacio (cyberspace) para la realidad virtual generada por computadoras. Otros nombres importantes del género serían Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) y Bruce Sterling (*Crystal Express*). También el cine se apropió de las características del cyberpunk, los filmes más conocidos son *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *The Matrix* (hermanos Wachowski, 1999). Juan Toledano (2005: 6) recopila diferentes definiciones del género: según George McKay, los jóvenes estadounidenses se apropiaron de la estética y la postura punk británica, la adaptaron y la vincularon con la pasión por las novelas gráficas y las computadoras de su país; Dani Caballero lo define como un híbrido de la terminología usada para el mundo cibernético y el mundo urbano cultural que rodean la contracultura del punk de los años ochenta; para Frederic Jameson (2004), es la expresión posmoderna de la paranoia frente a las elusivas entidades multinacionales del capitalismo tardío. Isabel Exner (2015) precisa:

los textos y las películas llamadas cyberpunk no se basan en la suposición que el desarrollo tecnológico, en términos generales, hará cada vez más cómoda la vida humana en el futuro sino que es un

género radicalmente oscuro y distópico: las tecnologías hipermodernas contrastan con una sociedad y relaciones humanas degradadas en un universo ficticio que extrapola los rasgos peores del capitalismo liberal; la convivencia es muy controlada y fuera de control, al mismo tiempo, pintada a través de ambientaciones neo noir en escenarios urbanos que tienen como trasfondo casi siempre la catástrofe ecológica.

Todas estas concepciones del género que, en diversos autores interesados por los fenómenos de la literatura del Caribe son la base para analizar el fenómeno de la novela cyberpunk en los jóvenes escritores cubanos de fines de siglo XX y comienzos del XXI, dan cuenta de las características de *Garbageland* y de la trilogía completa. Aunque Juan Abreu no responda a las mismas condiciones de producción de los jóvenes novelistas cubanos, cultiva el género en su novela. Sin embargo, lo entreteje con una visión personal de la cultura artística europea y la tradición literaria cubana, como forma de transgresión a la sociedad que bosqueja en sus textos.

Abreu critica duramente la sociedad capitalista pero no para defender al enemigo tradicional de la guerra fría, el comunismo. La nostalgia por su tierra natal se vincula con lo cultural anterior a la Revolución o a lo que nació y creció en la cultura cubana de los desterrados a partir de la llegada al poder de Fidel Castro. Su postura anticastrista es pública desde su participación en la revista *Mariel*. Lo que rescata Abreu y también otros miembros de la generación es una tradición cultural cubana que, según ellos, se troncha con la soviétización de la revolución y con la persecución del Estado castrista a los opositores, fundamentalmente a los artistas y creativos. Es por eso que, en la novela, se establece una lucha ante un sistema que también cercena las libertades individuales, aunque de otra forma; el Estado diseminado en corporaciones y empresas resulta también perturbador, persecutorio, y, con la estandarización, provoca excluidos perseguidos. Para Abreu, la lucha contra el capitalismo supremo de *El gen de Dios*, como contra el comunismo castrista, tiene un arma que se recupera de la cultura tradicional: el arte.

## Exponer la tradición

Como ocurre con otros escritores de la generación Mariel, el recurso que le permite exponer sus vínculos con su propia tradición cultural es la intertextualidad. Este concepto, que Kristeva (1981) deriva del dialogismo bajtiniano y que implica una concepción del texto como mosaico de citas, es entendido de una manera particular en la trilogía de Abreu. No solamente la entiende como los vínculos entre otros textos y el texto propio sino también como la relación con la obra del otro escritor al incorporarlo como personaje de la historia narrada. Además, la intertextualidad no solo es literaria, sino que entran en la composición, también, las artes plásticas. En este sentido, podría pensarse en la incorporación de “elementos transmediales”, sin embargo, la utilización de las obras pictóricas, que responden a un sistema semiótico diferente y que irrumpen en la rutina discursiva de la letra de molde, funciona en las novelas de manera similar a los intertextos lingüísticos. En *El gen de Dios*, los diferentes intertextos serán las armas con las que los personajes construyen sus formas de resistencia.

Los “intertextos pictóricos” entran en escena de tres maneras diferentes, siempre en relación con la terrorista Orlán Veinticinco. La primera forma es la figura misma del personaje basado en la artista Mireille Suzanne Francette Porte, conocida como Orlan, quien inventa el concepto de *Carnal Art* en 1990 al realizar una *performance* que exponía la primera de una serie de cirugías de su rostro; para la reconstrucción de su cara eligió diferentes detalles de obras de arte que los cirujanos reproducían creando una suerte de collage en el que su rostro se combina con la barbilla de *Venus* de Botticelli, la frente de la *Mona Lisa*, la boca de *El rapto de Europa* de Boucher, los ojos de *Psique* de Gerome y la nariz de una escultura de Diana. El personaje de Abreu destruye y construye su propio cuerpo en los espectáculos pero, además (y esta sería la segunda forma de introducir “intertextos plásticos”), viaja y se conecta con sus aliados a través de pasajes de una realidad otra a la realidad de diversos cuadros, que se describen minuciosamente, cuyos nombres se citan en las novelas y que aparecen en el paratexto final de *El gen de Dios*. El primero es *Cabeza y botella* de Philip Guston, lo utiliza Orlán para salvar de una muerte segura a Alfil Tres y a otros dos personajes:

“El cuadro empezó a crecer hacia ellos. Alfil Tres saltó hacia atrás para evitar ser engullido. [...] Ray y Asún quedaron dentro. Echaron a andar, internándose en el insólito paisaje. [...] Era como caminar dentro de un *toon*” (Abreu, 2011:133). El recurso se reitera y multiplica en la segunda novela, en la que Alfil Tres viaja al pasado para encontrar a Pierre Bonard, llevarlo al futuro y hacerlo participar de la preparación del espectáculo de Orlán, Además, Alfil Tres viajará por los cuadros de Bonard en los que encuentra un arma para resistir, la belleza sin ningún propósito. Esa sensación se reitera al entrar en cuadros de Johanes Vermeer y de Rembrandt. La selección de autores no se vincula con un período ni con una tradición determinada sino con las circunstancias en las que las pinturas se invocan. La tercera forma, que aparece solamente en la segunda novela, es la reproducción de la obra, por ejemplo, en el caso de estos últimos dos cuadros, *El arte de pintar* de Vermeer y *La ronda nocturna* de Rembrandt, así como *El ojo* de Philip Guston se reproducen sin epígrafes, simplemente después del paso del personaje por la obra, aparecen las pinturas como si fueran fotos. Al final de la trilogía, Abreu escribe una “Nota de Autor” en la que cita cada uno de los cuadros reproducidos y aclara que enlista “las pinturas que son parte, no ilustran esta novela” (Abreu, 2011: 522). La incorporación de cuadros de autores europeos que fueron trabajados con técnicas tradicionales (son pinturas al óleo) como zonas de paso o refugio de los enemigos del sistema configuran una cartografía de resistencia en la que el viejo continente se complementará con la literatura cubana para pelear contra los Estados Unidos, en cierto sentido, en esta distopía se invierte la ecuación que se desarrolló en 1898, cuando la independencia de la Isla de la metrópoli española.

El recurso se repite con la literatura. En *Garbageland*, son dos los intertextos literarios más importantes: por un lado, el *Diario de Campaña* de José Martí, el primer libro sagrado que atesora el Gran Dharma y que contiene la verdad y, por el otro, *El monte* de Lydia Cabrera, el segundo libro sagrado que abre una puerta secreta a la antigua civilización en el fondo de El Black. La selección de estos dos libros como los sagrados protectores de la cultura se vincula con la tradición postulada por los autores de la generación Mariel. Tanto Martí como Lydia Cabrera fueron escritores exiliados y desde allí representan la visión nostálgica de la Isla. En el caso de Martí, el libro

relata el ansiado regreso a la patria con el ejército revolucionario que llevaría a Cuba a la libertad pero que resultó en su muerte. *El monte* es un compendio de los saberes de la cultura negra, del monte, sus árboles y sus plantas. Ambos contrastan con el mundo artificial, plástico y consumista de Tierra Firme. Para proteger el primer libro de los Micks y de los Cánceres Disney, llegarán los pocos niños que se salvan de la destrucción de la vida en la isla, a través de las aguas negras. La historia culmina cuando un libro toca al otro libro; no se sabe lo que ocurre después de ese encuentro mágico. La narración abandona a los niños y pasa a describir el otro lado de *El monte*, una anciana que aguarda a la sombra de una ceiba y dos viejos negros, los guardianes que le preguntan si vendrán, a lo que la anciana responde “Vendrán.” Esta aserción permite vislumbrar que, de manera subterránea, la vida de la antigua civilización continúa y esa permanencia no es otra cosa que la cultura cubana encerrada en ambos libros sagrados.

Los aspectos que se recuperan de ambos textos son diferentes y se proponen de distintas formas. El *Diario* de Martí es citado en el transcurso de toda la novela; las citas, generalmente pertenecientes a la segunda parte del diario *De Cabo Haitiano a Dos Ríos*, se emplean como una suerte de “separadores” entre los fragmentos de la novela, se mencionan de manera desordenada (en tanto el orden cronológico del libro) y se vinculan aleatoriamente con los fragmentos que preceden o que cierran. Lo cierto es que cada una de las frases alude al paisaje selvático con el que el cronista se encuentra al llegar a su Cuba natal. Abreu rescata al Martí que regresa del destierro y se encuentra con el bosque en el que se reconoce y con el que, en su muerte, se funde. (Abreu reproduce la figura martiana que Reinaldo Arenas traza en su artículo “Martí en el bosque encantado” publicado en el número ocho de la revista *Mariel*, ejemplar que fue un homenaje al poeta José Martí, en 1985). La valoración de la belleza natural a través de la belleza de las palabras representa un ideal del viejo mundo que se opone al divertimento consumista de la sociedad representada en *Garbageland*, es en el basurero donde se resguarda el libro que es citado en todo el texto. El capítulo “El libro” relata una escena en la que las citas del *Diario* son leídas por el Viejo Dharma, es decir, son los habitantes del basurero los únicos que pueden entender esas palabras en las que las plantas, las hojas,

los colores, el agua cristalina de los arroyos y del aguacero producen una oportunidad de bienestar.

“Suavidad” es la palabra con la que se cierra ese capítulo y también la novela en el capítulo “El monte” en el que el libro de Lydia Cabrera no es citado, sino que es aludido a través de la descripción y de los personajes que conservan las enseñanzas ancestrales del monte. A la cita directa y a la alusión se suma la presencia de un personaje en este último capítulo, que forma parte de esta descripción bucólica de un paisaje encerrado en las entrañas de la tierra: “Al fondo, en el monte, bajo la sombra de miel, hay gente que pasea. Rumor de risas, plácidas conversaciones. Niños corren. Ancianos juegan al dominó. Un muchacho de pelo ensortijado escribe en el tronco de los árboles. Una mujer se mece en un sillón. Madres cantan, adolescentes se besan” (Abreu, 2001:216) En esta cita, se representan acciones que son prohibidas no solo en Garbageland, que es un depósito de desechos, sino también en Tierra Firme donde pasear, jugar o conversar son actos de absoluto aburrimiento; la música ha desaparecido y el contacto físico está absolutamente condenado. En este recuento de hechos impuros, la figura del niño encarna al protagonista de *Celestino antes del alba*, cuya escritura no es otra cosa que un trazo de resistencia al mundo que lo rodea y, al mismo tiempo, simboliza a su autor, Reinaldo Arenas cuya obra se erige toda como una suerte de irreverencia a diversas formas de poder.

La literatura también va a aparecer en la segunda novela de una manera más radical. Los libros en esta civilización ya no existen, solamente algunos ejemplares son resguardados por Moitón Toonosevich, un antropólogo particular que atesora objetos inútiles de la Antigua Civilización, un ciudadano pleno del gen de Dios. Va a ser la terrorista Orlán Veinticinco la que, junto a su grupo de insubordinados, robe de la biblioteca de Moitón el libro de José Lezama Lima, *Paradiso*, y consiga una cinta del poeta recitando el poema “Rapsodia para el mulo”. En el caso de Lezama, Abreu recurre a dos formas de intertexto: la cita directa y la aparición del poeta como personaje. El tratamiento puede sonar irrespetuoso dado que a Lezama se lo conoce como El Gordo y la función del poema, cuya lectura será reproducida en La santa misa anual deportiva mediante todas las pantallas interferidas por Orlán, es matar, literalmente, de aburrimiento a los presentes, sean gente común o fuerzas de seguridad. El

aburrimiento implica pensamiento y el pensamiento no es permitido por lo que la gente muere antes de reflexionar, escuchar o interpretar palabras cuyo significado no puede decodificar. La literatura ya no forma parte de la cultura de los seres de Tierra Firme y se convierte en un arma letal. Abreu critica esta sociedad vacía a través de la ironía: lo que para la generación Mariel, para el pasado nostálgico, significaba belleza y plenitud aparece como algo deleznable y mortal: solo unos pocos elegidos, entre ellos los terroristas sediciosos, pueden entender el mejor lenguaje de la Antigua Civilización.

Otro texto que conserva la biblioteca de Moitón es un ejemplar particular de la obra de James Matthew Barrie, *Peter Pan y Wendy*:

Lo curioso, lo que hacía extraordinario, único, el ejemplar que Moitón sostenía con extremo cuidado era la dedicatoria escrita en la primera página. De puño y letra de un tal Reinaldo y dirigida a un tal Juan, rezaba: “Querido Juan: Ahí te va este Peter Pan, si encuentras uno de carne y hueso, empácalo y mándalo. Tuyo siempre” (Abreu, 2011: 201).

La dedicatoria se reproduce a través de la foto de la página real del libro. Aparece con este recurso un doble juego: la reproducción facsimilar de una dedicatoria que rompe con la rutina de la letra de molde (del mismo modo que ocurría con la reproducción de las obras de arte) y la inserción de un fragmento de pura intimidad que recupera la figura de Reinaldo Arenas como amigo y lector. Es un guiño hacia los lectores que conocen la importancia que tiene el personaje de Barrie en la obra de Arenas: nombrado en algunos reportajes, aparece citado en *El asalto* (novela que también presenta una distopía) y en *El color del verano*. Otra vez el trazo de Arenas en la novela, como una curiosidad escondida, subversiva y prohibida ya que representa, oculta en una biblioteca secreta, la firma de uno de los escritores más perseguidos en Cuba por su lucha por la libertad estética y política, aspiración condenada por el régimen comunista del que escaparon Arenas y Abreu y que se replica en la desmesura capitalista de la distopía de *El gen de Dios*. El vínculo íntimo se representa en la novela y puede leerse, también, en esta escritura nueva, íntima pero pública que procura el blog de Juan Abreu, “Emanaciones”. En la entrada 269 de este blog, que resulta

ser un híbrido entre un diario íntimo y una crónica (en el que también se mezclan las palabras con fotos o dibujos), escribe acerca del proceso de escritura de *Orlán Veinticinco*. Hace comentarios sobre algunas elecciones en la ficción y cierra la entrada con una reflexión que abarca la filosofía misma de la novela: “Mientras trabajo, tengo de música de fondo la voz de Reinaldo. Dice: Yo no he venido aquí a respetar a nadie”.

*El gen de Dios* se manifiesta como una irreverencia, representa una distopía que lleva al extremo la sociedad de consumo en la que la humanidad desaparece y en la que las formas de lucha son las manifestaciones artísticas: cuando se trata de plástica, europeas y, cuando se habla de literatura, la tradición cubana de los escritores de Mariel. En este sentido, puede leerse una representación de un mundo en el que han triunfado los Estados Unidos y en el que los enemigos apelan a la humanización del arte. De alguna manera, Abreu coloca en estos pocos subversivos la defensa de los ideales de Mariel a los que suma la defensa de las artes plásticas europeas. En síntesis, convoca su propia tradición cultural para resistir al poder político y económico que todo lo domina. Y como eje vertebrador, público y privado, a Reinaldo Arenas.

## Bibliografía

Abreu, J. (2001). *Garbageland*. Barcelona, Mondadori.

\_\_\_\_\_ (2011). *El gen de Dios*. Linkgua.

Arenas, R. (2001). “Martí en el bosque encantado”. En *Necesidad de libertad*. Miami, Universal.

Cabrera, L. (1993). *El monte*. La Habana, Letras cubanas.

Dorta, W. (2017). “Fricciones y lecturas del archivo cultural cubano: Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”. En *Letral*, número 18: C:/Users/Usuario/Documents/Caribe/Garbageland%20Dorta.pdf. (Consulta: 22 de octubre de 2017).

Exner, I. (2015). “Islas inundadas por el futuro. Los paisajes invisibles de una literatura cyberpunk cubana: Juan Abreu, Garbageland”. En Ottmar E. *Paisajes sumergidos, paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlín. Tranvía. 127-145: file:///C:/Users/Usuario/



Documents/Caribe/Exner,%20Isabel%20Islas\_inundadas\_por\_el\_futuro.\_Los\_paisa.pdf. (Consulta: 23 de octubre de 2017).

Gamero, A. (2013). “Orlan, la mujer que sacrificó su cuerpo al arte”. En *La piedra de Sísifo*: <http://lapiedradesisisifo.com/2013/03/08/orlan-la-mujer-que-sacrific%C3%B3-su-cuerpo-al-arte/> (Consulta: 10 de abril de 2019)

Garrido, D. (2017). “La artista que ha modificado su cuerpo para convertirlo en una obra de arte”: <https://culturacolectiva.com/arte/artista-orlan-modifico-su-cuerpo-para-convertirlo-en-una-obra-de-arte> (Consulta: 20 de febrero de 2019)

Giddens, A. (1999). “Tercera parte: Max Weber. Conceptos fundamentales de sociología”. En *El capitalismo y la moderna teoría social*. Barcelona, Labor.

Jameson, F. (2004). “Regresiones de la era actual”. En *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa.

Kristeva, J. (1981). “La palabra, el diálogo y la novela”. En *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.

Maguire, E. (2009). “El hombre lobo en el espacio. El hacker como monstruo del *cyberpunk* cubano”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXV. Número 227: <file:///C:/Users/Usuario/Documents/Caribe/Maguire.%20Cyberpunk.pdf>. (Consulta: 31 de julio de 2017).

Martí, J. (2001) *Diarios. De Montecristi a Cabo Haitiano. De Cabo Haitiano a Dos Ríos*. En *Obras Completas*. La Habana, Centro de Estudios Martiano. Vol.19: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/Vol19.pdf>. (Consulta: 3 de marzo de 2017).

Toledano Redondo, J. (2005). “El *cyberpunk* cubano (traducción al español de “From Socialist Realism to Anarchist-Capitalism: Cuban *Cyberpunk*”): [https://www.academia.edu/25241474/El\\_cyberpunk\\_cubano\\_traducci%C3%B3n\\_al\\_esp%C3%B1ol\\_de\\_From\\_Socialist\\_Realism...](https://www.academia.edu/25241474/El_cyberpunk_cubano_traducci%C3%B3n_al_esp%C3%B1ol_de_From_Socialist_Realism...) (Consulta: 22 de mayo de 2019).



## POSFACIO

### EL BOSQUE Y LAS HOJAS

Víctor Barrera Enderle

Existen, lo sabemos, diversas formas de abordar la literatura. Los estudios literarios, si bien son una de las múltiples consecuencias de la modernidad occidental, poseen antecedentes milenarios, los cuales pueden resumirse, de manera abrupta, con la siguiente pregunta: ¿qué buscamos en la literatura? Pongamos sobre la mesa, por el momento, dos de las maneras más socorridas de acercamiento y sus respectivos procedimientos y circunstancias de enunciación. Las llamaré, para fines prácticos, crítica académica y crítica pública. ¿Cómo operan? ¿Qué procedimientos despliegan? Abusando también de las definiciones, y tratando de no caer en la rígida limitación, podríamos decir que el enfoque académico trabaja con herramientas teóricas e historiográficas y que la reflexión pública de lo literario se las arregla más con impresiones y estrategias de difusión o de censura. Desde el ámbito de la academia, la sucesión de metodologías en los últimos lustros revela más un afán de aspiración a un orden sistemático que la posibilidad de diálogo. En contraparte, desde el espacio público (léase la prensa, los medios y ahora las redes sociales), el abordaje suele ser más cercano y, al mismo tiempo, más contingente: demasiados intereses y mediaciones se cruzan en el camino. ¿Cómo conseguir un equilibrio? Tal vez la respuesta radique en la combinación de enfoques y en el intercambio de experiencias. Un paso necesario, en todo caso, consistiría en evitar la esencialización y el aislamiento del fenómeno. Tratar de mirar el bosque y las hojas.

Leer la literatura como proceso implica resaltar, entre otras cosas, su vínculo con lo político: reparar en su historicidad y sus funciones sociales, tratando de no establecer ningún tipo de determinismo, sino, por el contrario, de hacer visibles sus redes y conexiones con otros discursos. Ahora bien, hablar de literatura latinoamericana nos coloca de frente a esa índole dinámica y ante un inmenso y heterogéneo corpus textual, en permanente tensión. La lectura de

*Variaciones del antagonismo: Literatura y política* (libro coordinado por Juan Pablo Luppi) me confirmó la viabilidad de este enfoque múltiple, pues el tomo realiza, de manera efectiva, un ejercicio crítico que avanza en diversas direcciones: cuestiona y confronta; indaga y revela nuevas aristas; hace evidente (sin caer en simplificaciones) el lazo entre literatura y política.

Leído en su conjunto (un conjunto heterogéneo, pero con sólidas líneas de continuidad), el volumen indagó en ese proceso: las maneras, múltiples y diversas, en que un texto o artefacto literario produce política o, mejor dicho, hace evidente su dimensión política, sin caer en el tono panfletario ni en la simple estrategia propagandística. De ahí que no hablemos de lo que Alfonso Reyes calificó, en *El deslinde*, como “literatura ancilar”, o, dicho en otras palabras, de la literatura al servicio de otros discursos. *Variaciones del antagonismo: Literatura y política* profundizó en la relación entre ficción y realidad, pero al mismo tiempo develó los mecanismos y articulaciones que subyacen a esta compleja relación. La literatura latinoamericana parte, como describió José Carlos Mariátegui en el último de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de la condición colonial, esto es, de una subordinación impuesta (tanto en las maneras de escribir como en las formas de leer), y tal sujeción era al mismo tiempo simbólica y material, pues también afectaba la confección y distribución de libros, periódicos, proclamas, revistas y hojas sueltas. La convulsa era republicana convirtió al campo literario (un territorio en plena gestación) en zona de combate y disputa. La literatura debería añadir entonces más cosas a su propia búsqueda y no sólo ser el “reflejo” sino la proyección de las nuevas naciones. Los ensayos reunidos aquí no sólo se ocuparon de obras o autores, sino de las circunstancias, las relaciones, los entramados y los procesos de lectura y recepción.

Estos diez trabajos cubrieron casi doscientos años: partieron de los albores de la formación nacional hasta el presente, donde la hegemonía del mercado parece imponer las pautas y los límites de lo literario. El libro, dividido en tres partes, también aporta herramientas para la historiografía (con cortes temporales y plausibles modelos de periodización); cada una de las partes engloba procesos concretos: “Proyección civilizatoria”, “Democracia entre dictaduras” y “Tiempos de mercado”. Esta triada me pareció, como recién

sugerí, afortunada para dar cuenta de las transformaciones, resignificaciones y adecuaciones de la literatura argentina en particular y de la literatura latinoamericana en general. El énfasis en las producciones locales, comprensible teniendo en cuenta que el libro surgió de espacios de estudio argentinos, estimula e invita a un ejercicio de comparación y contraste con otros procesos análogos en diversas zonas culturales latinoamericanas. Al resaltar los procedimientos críticos que acompañaron a cada uno de los autores y las obras estudiados, se abrió la posibilidad de configurar de nuevo el mapa del campo literario resaltando su dimensionalidad política, es decir, su interacción con las sociedades en las cuales se produjeron.

Me detendré un poco en cada una de estas secciones y trataré de reparar en sus conexiones con el campo literario latinoamericano. La “Proyección civilizatoria” tiene un protagonista incuestionable: Domingo Faustino Sarmiento. También es indiscutible aquí el papel que desempeñó el escritor en la formación del discurso crítico hispanoamericano. Sarmiento potencializó géneros literarios inusuales hasta entonces como el alegato y la polémica, e hizo de los artículos de opinión una afortunada combinación entre creación y reflexión. El ensayo de Josefina Cabo, “Política e impresión en las primeras ediciones en libro de *Facundo*”, iluminó otra faceta poco conocida del escritor: su labor como empresario de proyectos editoriales durante la mitad del siglo XIX, luego de la publicación, en el formato de libro, de su emblemático texto *Facundo*. Un escritor que no deja de intervenir en su creación una vez publicada. Su trabajo como impresor se concatenaba con su proyecto político. La preocupación de Sarmiento por los aspectos materiales de la lectura (impresión, tipografía, diseño) confirmaban la estrategia múltiple de su escritura: no sólo escribía para un público, trabajaba al mismo tiempo para su formación. Ese aspecto resulta fundamental para entender y revisar el desarrollo de la literatura latinoamericana durante el siglo XIX y las funciones que cumplió en la conformación de los estados nacionales. La interacción entre literatura y política fue parte sustancial de la vida pública a lo largo de ese periodo convulso y hoy no sólo resulta imposible sino contradictorio tratar de asilarlas o pretender clasificar y ordenar ese corpus textual con criterios puristas o importados de otros campos literarios. Añado más: el uso político de la imprenta, no sólo por el contenido de los libros y periódicos

que imprimía, sino por el formato en que los envolvía, y el lugar simbólico que Sarmiento le otorgaba en el proceso civilizatorio son, asimismo, factores a considerar. No podemos pensar la literatura decimonónica sin los medios en los cuales se producía y distribuía. Algo similar puede decirse del Sarmiento protector de animales en el ensayo de Leandro Siamari (“Sarmiento, protector de animales: barbarie, higiene y biopolítica en 1880”): un agente intelectual que resignificaba los procesos de urbanización basados en la higiene y las teorías miasmáticas, las cuales impactaban directamente sobre el cuerpo de los animales. La ciudad, Buenos Aires, como foco de civilización y dispositivo privilegiado, servía al autor de *Facundo* para elaborar, desde la prensa y la sociedad protectora de animales, su propio programa de políticas urbanas. Entre el impresor y el protector de animales han pasado varias décadas: el escritor exiliado había regresado y se había convertido en presidente de la nación, y ahora, al final de sus días, seguía bregando en pos de la condición civilizada para su nación. La escritura no había dejado de ser para él un dispositivo político.

El ensayo “Imágenes sarmentinas en el cine del primer peronismo”, de Nicolás Suárez, describió el procedimiento mediante el cual el autor de *Facundo* se convirtió en imagen y cómo ésta fue trasladada al cine de la época peronista, dando inicio con ello a la construcción del binomio Sarmiento-Perón, en aras de encuadrar políticamente a las masas trabajadoras. ¿Qué elementos de la biografía del escritor se destacaron en los filmes estudiados y cuáles no? Si en el siglo XIX, el peso recaía en la palabra impresa, al mediar el siglo XX el cine operaba como uno de los principales moderadores de las conductas públicas y, tal vez, como el más poderoso difusor de los proyectos políticos de corte popular. Palabra e imagen se vincularían, como nunca antes, en la historia de la literatura.

El tránsito histórico, recorrido a través de la figura de Sarmiento, nos llevó, en el marco de la historia latinoamericana, de la formación de los primeros Estados nacionales (de corte oligárquico), a los gobiernos de orientación popular de las primeras décadas del siglo XX, la literatura pasó de ser un vehículo para la propagación del discurso liberal a una especie de redefinición de las identidades nacionales. La década del cincuenta experimentó importantes procesos de modernización literaria (el paso de las novelas criollistas a las

narraciones urbanas y experimentales; la transmutación del ensayo, que dejó atrás la obsesión por la índole de la identidad colectiva para dar paso al énfasis en procesos más particulares y concretos; la exploración poética se extendió hasta llegar a las formas y elementos de las culturas populares y de masas). Al mismo tiempo, la región padeció también algunos reveses políticos (enmarcados en la nueva geopolítica de la guerra fría) y terminó por convertirse en parte ominosa del llamado “Tercer Mundo”. Algo sucedió, sin embargo, entre la segunda mitad de la década del cincuenta y la primera parte de los años setenta. Enumero algunos acontecimientos representativos: la Revolución cubana, el auge de las clases medias, la visibilización de la sociedad civil, la demanda y exigencia de derechos de los grupos minoritarios o marginales, el crecimiento de la actividad editorial en la región y el surgimiento del *boom* narrativo. La “Democracia entre dictaduras” nos presentó diversas manifestaciones de la literatura argentina y latinoamericana que dieron cuenta de ese periodo y sus repercusiones. Arrancó con el ensayo “Procedimientos de vanguardia y denuncia política en *Libro de Manuel* de Julio Cortázar”, de Hernán A. Biscayart: una original relectura de la obra más polémica del autor de *Rayuela*; continuó con el agudo análisis de Mariángeles Baroni en “La moral democrática en discusión: localización del (bio)poder en *Villa* de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan”. Y terminó con “Eficacias de la impostura: *El asco. Thomas Bernhardt en El Salvador* de Horacio Castellanos Mora”, a cargo de Sebastián Oña Álava. En términos generales, podríamos describir ese recorrido como la trasmutación que experimentó la literatura latinoamericana desde el crepúsculo del *boom* (cuando sus protagonistas definieron sus posturas políticas y polarizaron el medio intelectual) hasta las manifestaciones posteriores a las dictaduras sudamericanas y las guerras de Centroamérica.

El tiempo de las narraciones totalizadoras comenzó a quedar atrás, y se inició un periodo de revisión y cuestionamiento de la propia tradición literaria. Principió con la experimentación formal hasta llegar al cuestionamiento de los contratos ficcionales. El anhelo de conjugar la aspiración revolucionaria con la vanguardia artística animó a escritores como Julio Cortázar a dejar la comodidad del “autor consagrado” para tratar de convertir a la novela en un “vehículo subversivo”, tal como apuntó Biscayart. La búsqueda de esa potencialidad

rebelde hace del *Libro de Manuel* (una novela estructurada a partir del pastiche) una obra poco valorada por la crítica, que la tomó como excepcionalidad cuando en rigor formaba parte de un proceso mayor: el advenimiento de los géneros referenciales en la ficción latinoamericana (tomemos como ejemplo la aparición novelas y relatos testimoniales, tales como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet y *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila* de Moena Viezzer), que buscaban la demarcación de un campo de poder textualizado. Cortázar, sin abandonar la ficción recurría a la reproducción de noticias para denunciar, entre otras cosas la complicidad de la prensa con los poderes políticos represores. (No hace falta recordar aquí el papel que desempeñó *El Mercurio* en la dictadura chilena de Pinochet.)

El siguiente ensayo, como ya apunté, dio un salto temporal y aterrizó en la década del noventa, ampliando su registro hasta los primeros años de este siglo. Profundas transformaciones empezaron a manifestarse. Tras las dictaduras y el regreso de las democracias, la inercia de la violencia y la irresolución de conflictos se hicieron evidentes. Mariángeles Baroni señaló con razón que el triunfo de la dictadura fue la victoria de la vida de derechas que se instaló en nuestros países a partir de los años ochenta. El biopoder y la implantación de su enigma (dónde radica, cómo ópera) implicaron un desafío narrativo: qué contar y cómo hacerlo. La develación de un miedo tácito. Las novelas de Gusmán y Kohan describieron la formación de nuevas experiencias sobre el pasado reciente. Entre otras cosas, narraron la historia de los “segundos” en el poder y de la instrumentalidad de la represión. Se ensayó aquí una ruptura con los discursos totalizadores y con la visión maniquea sobre el pasado; la biopolítica (a través del biopoder) impulsó y ha sostenido desde entonces el estado de excepción en el que hemos vivido desde hace años, y en el cual se ha trocado al ciudadano por el *homo sacer* (el sujeto que se convierte, vía la maquinaria del biopoder, en objeto prescindible y sin derechos).

La violencia y su representación han sido uno de los temas fundamentales de la llamada literatura de posguerra en Centroamérica: un corpus de obras caracterizado por el desencanto y su distanciamiento de la literatura comprometida y los géneros testimoniales. Sebastián Oña, siguiendo a críticas como Alejandra Ortiz Wallner,



se hizo cargo de la manera en que Castellanos Moya deconstruyó las jerarquías de la representación y, a través de la ironía, reescribió la experiencia de la derrota y el desencanto.

No sólo la Revolución (con mayúsculas) no llegó, sino que, en lugar de ella, se impuso la hegemonía del mercado y el torbellino de la globalización. En la década del noventa, la literatura latinoamericana (en específico, la narrativa), experimentó el reacomodo de las industrias culturales y la transformación del mercado editorial. “Tiempos de mercado” cubrió la más reciente etapa de transformación en el campo literario sin dejar de preguntarse por el funcionamiento de la dimensión política en la literatura. Cómo dar cuenta del presente, sin convertir al pasado en fetiche ni caer en la repetición de fórmulas comerciales. Lo político, en la literatura, consiste, entre otros factores, en la permanente puesta al día de sus significaciones.

Esa revelación nos conectó con el ensayo “La literatura puesta en escena: cuerpo y arte en *Mano de obra* de Diamela Eltit”, de Marina Ríos. La escenificación de la escritura, la corporeidad de lo literario son elementos que destacan en la narrativa de Diamela Eltit: una precursora de la performatividad de las conductas y apuestas literarias desde los días más oscuros de la dictadura chilena. Marina Ríos expuso en su ensayo el vínculo de esa novela con varias corrientes de la narrativa contemporánea y la definió como espacio adecuado para repensar la dimensión de lo político entre los propios artistas, escritores e intelectuales, esto es, la proyectó como una vía para cuestionar sus propias prácticas discursivas.

Como parte de las transformaciones recientes del campo literario se ha hecho evidente la revaloración de géneros otrora considerados como secundarios. La novela negra latinoamericana ha alcanzado difusión y notoriedad. Pero también ha reelaborado sus propios principios, tal como sostuvo, en “Policial civilibárbaro: crítica a la razón neoliberal”, Elsa Drucaroff, al hablar de las nuevas transmisiones del género en la región. El principio constructivo es, en una vuelta más de tuerca, la irracionalidad. La llamada nueva novela argentina desactivó la oposición civilización/barbarie, lo que da como resultado un nuevo efecto del realismo del capitalismo tardío: la ya mencionada civilibarbarie.

Finalmente, Mariela Escobar, en “Trilogía de un futuro cubano: *El gen de Dios* de Juan Abreu”, abordó la obra de este escritor caribeño,

y en particular su peculiar manejo de la ciencia ficción. A partir de ahí esbozó el panorama de muchas de las narrativas actuales, destacando los procedimientos de las nuevas prácticas escriturales: la prosa metafórica (o, en contraposición, metonímica); la conversión de escritores en personajes de novela; la intertextualidad como método poético en raso de refutar a la tradición y dar cabida a nuevas voces. Nos ofreció, así, un atisbo crítico del posible futuro que nos espera: un porvenir determinado por las pulsiones del mercado. No muy distinto, por cierto, a lo que ya estamos viviendo en el presente.

El trayecto recorrido en la lectura de *Variaciones del antagonismo: Literatura y política* confirmó las sospechas: lejos de desvincularse o volverse un simple producto de mercado (instantáneo y desechable), la literatura latinoamericana permanece en constante tensión con su realidad inmediata, tal como lo apuntó Juan Pablo Luppi en la introducción de este libro: “La literatura distorsiona la lengua mundial impuesta por el mercado, propone desvíos al consenso democrático donde los medios hegemónicos disimulan la construcción monopólica de las realidades”.

El mercado, el estado de excepción (también llamado “fallido” o “necroestado”), la criminalización de la migración y la pobreza, la narcoviolencia, los feminicidios, los reveses de la izquierda y el empoderamiento de la derecha populista y fascista, más un largo y sombrío etcétera, sirven para dar una idea del panorama actual de la realidad latinoamericana. Dentro del ámbito literario la situación no es tan distinta: los embates de la globalización y el neoliberalismo han reconfigurado su fisonomía; pero en esa mudanza de piel, la crítica ha perdido visibilidad (opacada por las estrategias de difusión de las industrias culturales, o por los fuegos fatuos que encandilan a las redes sociales) y se han estrechado sus vías de comunicación. Como nunca antes, tenemos que dar cuenta de la parte y el todo, del bosque y las hojas.

De ahí la importancia de que esfuerzos como este vean la luz. Si la literatura resignifica la realidad y nos muestra sus posibilidades, la crítica hace visible las infinitas conexiones al interior y el exterior del universo literario. Uno de los lazos que unen a la literatura y a la política es la dimensión crítica. Tengámoslo en cuenta a la hora de pensar el estado actual de nuestras producciones artísticas y culturales.

## COLABORADORES

**Mariángeles Baroni.** Licenciada y profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Cursó un año en la Facultad de Filología Moderna de la R-K. Universität Heidelberg (Alemania). Fue Investigadora de apoyo en el proyecto UBA-CyT “Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable” dirigido por la Dra. Marcela Croce (FFyL, UBA). Durante esos dos años, participó de la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana y fue admitida en el doctorado de la UBA. Se ha dedicado a la enseñanza en el nivel secundario y especializó su formación en Didáctica de la Lectura y Escritura. Colaboró como expositora en varios encuentros organizados por Escuela de Maestros del Ministerio de Educación de CABA y participó con un artículo en la publicación de esa entidad. Integró el Proyecto PRIG “Cartografía de lo ominoso. Palabras e imágenes para pensar lo inefable (Argentina, c.1983-2003)” dirigido por la Dra. Paula Bertúa, proyecto que dio inicio a la investigación que se presenta en este volumen. Actualmente se desempeña como docente y como capacitadora en Lectura y Escritura y está escribiendo el trabajo final de la carrera de Especialización en Docencia de Nivel Secundario de la UBA.

**Víctor Barrera Enderle.** Escritor. Trabaja con diversos registros, como el ensayo, la crítica, la historiografía de la literatura, la crónica, el diario, el diálogo, la epístola y la biografía. Se licenció en Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey, México), y estudió el Magíster en Teoría Literaria y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Chile. Obtuvo el Certamen Nacional de Ensayo “Alfonso Reyes” en 2005, y el Premio Internacional de Ensayo “Ezequiel Martínez Estrada” en 2013. En 2017 fue reconocido con el Premio a las Artes por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Fue director de la revista *Armas y Letras* y Coordinador del Centro de Escritores de Nuevo

León. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *De la amistad literaria, Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)*, *El centauro ante el espejo (Charlas y apuntes sobre el ensayo)*. Se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México.

**Hernán A. Biscayart.** Profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ejerce la docencia en la misma Universidad, en las cátedras de Teoría y Análisis Literario (Domínguez) y Semiología (Vitale). Integró la Junta Departamental de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en representación de los graduados y la Junta del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), en representación de los auxiliares docentes investigadores. Es socio fundador de la Asociación Argentina de Retórica y ha publicado numerosos artículos sobre literatura argentina, hispanoamericana y argumentación en el discurso político. Coordinó el volumen *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*, uno de los que iniciaron en 2013 la colección Asomante.

**Josefina Cabo.** Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la materia Literatura Argentina I B en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también realiza el Doctorado en Literatura con un proyecto de investigación sobre las políticas literarias y editoriales de Domingo F. Sarmiento y Juan B. Alberdi en *Facundo* y las *Bases*. Es becaria de posgrado UBACYT en el marco del proyecto “Letras de imprenta en la cultura del Cono Sur, 1810-1960”, con sede de trabajo en el Instituto de Literatura Hispanoamericana.

**Elsa Drucaroff.** Investigadora, docente y escritora. Doctora en Ciencias Sociales, investiga en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha dictado conferencias y cursos de grado y posgrado en muchas universidades nacionales y

extranjeras. Publicó innumerables artículos sobre literatura argentina contemporánea y teoría crítica. Ensayos: *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas, Arlt, profeta del miedo y Otro logos. Signos, discursos, política*. Publicó numerosas novelas y realizó antologías de nueva narrativa argentina: *Panorama Interzona* (2013) y *El nuevo cuento argentino* (EUFYL, 2016). Durante 2019 aparecerá su libro de relatos *El punto del encuentro*.

**Mariela Alejandra Escobar.** Magister en Literaturas Española y Latinoamericana por la UBA, con la tesis *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico*, dirigida por la Dra. Celina Manzoni. Profesora y licenciada en Letras (UBA). Dictó clases de literatura y teoría literaria en Institutos de Formación Docente de la Provincia de Buenos Aires. Da talleres de lectura y escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche de Florencio Varela. Forma parte del Programa para el Fortalecimiento de la Escritura Académica (UNAJ). Es profesora evaluadora para el ingreso al Traductorado (Facultad de Derecho, UBA). Dictó seminarios en la Maestría en Traducción de la misma universidad. Es miembro del Grupo de Estudios Caribeños (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA) y forma parte de proyectos de investigación dirigidos por la doctora Manzoni en el mismo instituto. Es autora de artículos sobre literatura cubana, en especial acerca de Reinaldo Arenas. Participó como expositora en congresos nacionales e internacionales con ponencias acerca su especialidad.

**Juan Pablo Luppi.** Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura. Investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, donde ha sido becario doctoral y posdoctoral. Desde 2008 participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y dicta clases en dicha facultad y en el Colegio Paideia. Se ha desempeñado como maestro de grado y profesor de nivel secundario y terciario, y

desarrolló actividades de extensión y divulgación en medios e instituciones públicas y privadas. Es autor de *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh* (Eduvim, 2016).

**Sebastián Oña Álava** (Quito, 1981). Cursó la carrera de Comunicación con mención en Literatura en la Universidad Católica de Quito. Realizó estudios de Iluminación y Cámara en la Fundación Universidad del Cine, y una maestría en Literatura Hispanoamericana y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Tras una postulación con un proyecto de investigación sobre la posguerra centroamericana en la narrativa de Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya, obtuvo en 2013 una beca doctoral por parte del Estado argentino a través de su Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y pasó al programa de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, con la dirección Pilar Vila (Universidad de Comahue) e Isabel Quintana (Universidad de Buenos Aires). Formó parte del grupo Ubacyt: “Espacio, paisajes y afectos: dispositivos narrativos en el campo de lo sensible”, dirigido por Isabel Quintana.

**Marina Cecilia Ríos.** Doctora en Letras (UBA). Se ha desempeñado como docente en diversas universidades nacionales e instituciones de Educación Media. Ha publicado artículos, reseñas y ensayos en revistas académicas y de divulgación. Ha sido adscripta a la cátedra de Teoría y Análisis Literario A/B de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2010 es profesora del Secundario a Distancia de la misma casa de estudios. Para realizar su investigación doctoral ha obtenido dos becas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), respectivamente.

**Leandro Simari.** Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFYL-UBA) y becario doctoral del CONICET. Ha publicado artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos. Se encuentra desarrollando una tesis sobre las

inflexiones de la animalidad en la cultura de Buenos Aires del siglo XIX.

**Nicolás Suárez.** Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Estudió Guion en la ENERC. Recibió una beca del Conicet para realizar una tesis doctoral sobre las adaptaciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Dicta clases de Teoría y Análisis Literario en la Universidad Nacional de las Artes. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio Feisal en el Festival de Mar del Plata) y el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale y Gran Premio en el Festival de Biarritz). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del 2º Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Obtuvo el primer lugar en el 7º Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Recibió el Premio al Mejor Ensayo Publicado de estudiante de Posgrado en 2017-2018, de la Sección de Cine de LASA (Latin American Studies Association).





# ÍNDICE

Introducción, *por Juan Pablo Luppi* .....5

## I- Proyección civilizatoria

Política e impresión en las primeras ediciones en libro de *Facundo*,  
*por Josefina Cabo*.....17

Sarmiento, protector de los animales. Barbarie, higiene  
y biopolítica en 1880, *por Leandro Simari*.....37

Imágenes sarmientinas en el cine del primer peronismo,  
*por Nicolás Suárez*.....59

## II-Democracia entre dictaduras

Procedimientos de vanguardia y denuncia política  
en *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, *por Hernán A. Biscayart*...87

La moral democrática en discusión. Localización  
del (bio)poder en *Villa de Luis Gusmán* y *Dos veces junio*  
de Martín Kohan, *por Mariángeles Baroni*.....101

Eficacias de la impostura. *El asco*. Thomas Bernhard  
en *San Salvador* de Horacio Castellanos Moya,  
*por Sebastián Oña Álava* .....125

## III- Tiempos de mercado

La literatura puesta en escena. Cuerpo y arte  
en *Mano de obra* de Diamela Eltit, *por Marina Ríos* .....141

Policia civilibárbaro. Crítica de la razón capitalista, <i>por Elsa Drucaroff</i> .....	159
Trilogía de un futuro cubano. <i>El gen de Dios</i> de Juan Abreu, <i>por Mariela Escobar</i> .....	177
Posfacio. El bosque y las hojas, <i>por Víctor Barrera Enderle</i> .....	195
Colaboradores.....	203

## COLECCIÓN ASOMANTE

*Figuras y figuraciones críticas en América Latina*  
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

*Literatura y representación en América Latina.*  
*Diez ensayos críticos*  
María Guadalupe Silva (coordinadora)

*Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*  
Hernán Biscayart (coordinador)

*Cuerpos, territorios y biopolíticas*  
*en la literatura latinoamericana*  
Andrea Ostrov (coordinadora)

*Genealogías literarias y operaciones críticas*  
*en América Latina*  
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

*El factor literario. Realidad e historia*  
*en la literatura latinoamericana*  
Gustavo Lespada (coordinador)

*Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*  
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

*Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico*  
Silvana López (coordinadora)

*Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo*  
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

*Territorio de sombras. Montajes y derivas*  
*de lo gótico en la literatura argentina*  
Marcos Zangrandi (coordinador)

*Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras*  
*en la literatura latinoamericana*  
Andrea Cobas Carral (coordinadora)

*Variaciones del antagonismo. Literatura y política*  
Juan Pablo Luppi (coordinador)

Con singulares rastreos del espesor político en las formas narrativas y los entornos culturales, estas Variaciones del antagonismo descubren lo que aún podemos encontrar en el transitado vínculo entre literatura y política. Cada artículo entrelaza referentes coyunturales con tonalidades materiales específicas y circunscribe con sesgos particulares el objeto común: lo político legible desde 1840 al presente (y en las condiciones actuales de legibilidad) en discursos literarios editados como cartas, notas de prensa, guiones de películas y novelas en América Latina. De allí resulta una propuesta coral que acaso contribuya a la acción política de reinsertar en la situación latinoamericana las articulaciones críticas de los textos, la potencia abierta por sus formas de incluir lo imaginario en lo real y superponer tiempos en el presente.

