

Estéticas contemporáneas en la cultura latinoamericana

Paula Bertúa y Lucía De Leone
(coordinadoras)

NJ
Editor

PAULA BERTÚA Y LUCÍA DE LEONE

COORDINADORAS

**ESTÉTICAS
CONTEMPORÁNEAS EN LA
CULTURA LATINOAMERICANA**

**NJ
EDITOR**

Estéticas contemporáneas en la cultura latinoamericana / Paula Bertúa ...
[et al.] ; compilación de Paula Bertúa ; Lucía De Leone. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2025.

224 p. ; 22 x 15 cm. - (Asomante / 15)

ISBN 978-987-48994-3-9

1. Crítica Literaria. 2. Cultura Contemporánea. 3. Crítica Cultural. I. Bertúa,
Paula, comp. II. De Leone, Lucía, comp.

CDD 860.998



CC BY-NC-ND 4.0

Comité de evaluación

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

.UBA FILO
Facultad de Filosofía y Letras



Este volumen se publica con el apoyo de los subsidios de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Directora: Andrea Ostrov

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

Impreso en Argentina, 2025

PRÓLOGO

Paula Bertúa y Lucía De Leone

¿Cómo interpolar el tiempo para leer los efectos inesperados de la historia en los lenguajes artísticos del presente? ¿De qué forma interrogar esos lenguajes en un campo como el de la producción artística latinoamericana, donde las formaciones culturales se expresan en una argamasa compleja y vibrante, mezcla de fragmentos de culturas e identidades locales y contingentes? ¿Cómo dar cuenta de las diversas formas de enunciación y visibilidad estética en estos contextos en relación con un pensamiento político sobre el arte en América latina? En el presente volumen, *Estéticas contemporáneas en la cultura latinoamericana*, se propone un recorrido por una serie de escenas particulares del arte, la literatura y la cultura, cuyos términos ponen en tensión la propia fórmula que los expresa. Porque –lejos de lo que el nombre *estética* pueda sugerir como aquella categoría que, desde hace dos siglos, opera como discurso interpretativo y disciplina perceptiva y preceptiva sobre lo que puede y debe ser considerado arte– nos interesa pensarla como un tejido sensible y una inteligibilidad que habilita posiciones críticas y que propicia el gesto político de abordajes creadores de nuevas formas de pensamiento para objetos singulares.

Por otra parte, los ensayos de este libro indagan en lo contemporáneo sin ninguna pretensión de actualidad ni limitándose a las producciones últimas del presente. Participan, en cambio, de ese humor filosófico que Giorgio Agamben le atribuye a los trabajos que hablan el lenguaje de su tiempo sin fundirse con él, que establecen una relación con su época a través del desfasaje y del anacronismo de lo inactual, condición necesaria para una distancia crítica (2008). Contemporáneo es también, al decir del filósofo, aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Y ese es también uno de los objetos de este libro: mostrar cómo se constituye un régimen de sensación y percepción del arte, un sistema de evidencias sensibles que hace visible la existencia de una experiencia común –no evidente– sobre la

distribución de los espacios, el tiempo, los cuerpos, las memorias y los afectos.

Por eso, aspiramos a recuperar el sentido de la *Aisthesis* como una relación dislocada entre los modos de hacer y de ser pertenecientes a un sistema colectivo de enunciación y deseo que, al imperio de la estética como lengua única, opone poéticas múltiples, plurales y descolonizantes. Las escenas literarias y artísticas a las que se dedican los capítulos de este volumen conforman series que albergan palabras y formas, movimientos y ritmos, imágenes y silencios. Lejos de convalidar un sistema del arte, se abren, al decir de Jacques Rancière, a las “intrusiones de la prosa del mundo”, desdibujando tanto las especificidades que definen las artes como las fronteras que las separan del mundo prosaico (2013: 11).

Estas desobediencias a las jerarquías de lo fundante, lo verdadero y lo único asumen hoy inflexiones particulares en el contexto cultural latinoamericano. Las fuerzas críticas alentadas por las operaciones del feminismo, el poscolonialismo y la subalternidad, entre otras, ofrecen diversas prácticas de oposición y resistencia a la gramática del poder occidental, consumado en el proyecto moderno, colonial y capitalista. La politicidad de estos enfoques se trasluce en los abordajes que proponen los artículos que, como máquinas ópticas, nos permiten escudriñar el interior de diversos objetos estéticos y los posibles modos de percepción y formas de interpretación que se ponen en juego cuando somos implicados por un ser de lo sensible. Los ensayos aquí reunidos traman líneas de convergencia en torno a problemáticas comunes que interpelean un presente en el que se puede leer el obrar y desobrar de los lenguajes artísticos en relación con experimentaciones situadas que renuevan la materia de la experiencia en torno de ciertos núcleos significantes: los espacios, los archivos y los afectos.

En el primer apartado se reúnen aquellos trabajos que trazan cartografías que imaginan otros ejes desde donde mirar las formas de la espacialidad y los flujos socioculturales que no sean aquellos a los que las narrativas tradicionales nos han acostumbrado. Ante la insistencia del siglo XIX por la historia y el tiempo, desde el cambio de milenio y en el marco del denominado “giro espacial” en los estudios en humanidades y ciencias sociales, se identifica

un creciente interés por reconsiderar el espacio en un contexto socioeconómico, geopolítico y cultural global, en el cual las correspondencias con el orden nacional-estatal se vuelven cada vez más obstaculizadas. A la vez, se identifica en la escena cultural latinoamericana un conjunto relevante de ficciones que proponen experiencias en nuevas cartografías que revisitan las tradiciones literarias y construyen una polisemia espacial donde el fragmento, el recorte, la multidirección y la condición migrante confluyen en topografías, menos demarcadas en su fisicidad que fluidas y transportables: los viajes a destinos excéntricos que dislocan el derrotero esperable de peregrina cosmopolita del mundo occidental en el caso de María Rosa Oliver; la puesta en cuestionamiento del dispositivo tradicional campo/ciudad y toda la serie de imágenes nacionales y nacionalistas que este acarrea en las novelas de Sara Gallardo; la construcción de espacios intermedios que reconfiguran los mapas y las fronteras a la hora de ubicar los asentamientos vulnerables en zonas ni urbanas ni rurales como el caso de la novela de César Aira; las maneras de imaginar territorios y producir memoria desde los testimonios como forma literaria preferida para narrar la revolución boliviana del año 1952.

La segunda zona del volumen agrupa aquellos ensayos que problematizan los modos del archivo, entendido no ya como biblioteca, acervo o cofre que resguarda una memoria socio cultural, sino como un dispositivo que habilita movimientos heterocrónicos y expansivos. Así, los retornos al siglo XIX para reubicar la figura de Esteban Echeverría no solo abren un prisma retrospectivo sino que brindan la posibilidad de pensar cómo en el presente se construye la autoría. Pero también los materiales de archivo se miniaturizan o desmoronan en las ruinas y los vestigios que deja el material humano o se acomodan en el fondo del cajón para seguir arrojando luces sobre obras que parecían ya sedimentadas y enterradas, o se vuelven apenas translúcidos para refractar ficciones de la intimidad.

En *La sociedad de los afectos* (2018), el filósofo francés Frédéric Lordon analiza la pregnancia del llamado “giro emocional” en las ciencias sociales, recurriendo a la teoría de Spinoza para pensar un escape posible a la dicotomía entre el régimen emocional de los individuos y las estructuras sociales. Para ello acuña el concepto

“estructuralismo de las pasiones” por el cual desarrolla el funcionamiento del antisubjetivismo pasional spinoziano en el tiempo presente del capitalismo neoliberal. ¿De qué forma la vida emocional atina a ganar la partida al discurso o a las acciones? ¿Cómo, entonces, el régimen de las emociones toma otro pulso, instala nuevos tiempos y se presenta capaz de transformarse en algo diferente llevando al límite los pactos discursivos (Giorgi y Kiffer, 2020)? En el tercer apartado de este libro los ensayos abren la reflexión hacia la política de los afectos y muchos de ellos se preguntan cómo es que el poder deseante logra, aunque ocasionalmente, una huida de las normalizaciones institucionales: si hay algo del orden de lo precario que se adhiere a la escritura, entonces, ¿qué tipo de palabra asume lo precario y cuál sería el relato que puede desandar las flexiones de esa forma de vida? Así, por caso, lo amoroso exalta en primer plano la fragilidad, la exposición e intimidad de los cuerpos y subjetividades que transitan del espacio de lo íntimo hacia afectividades baldías; frente a la violencia social surgen modos de producir nuevos sentidos de la sensibilidad colectiva en torno a afectos, basados en experiencias emocionales comunes.

Si el presente tiene las vértebras rotas, según las metáforas de Agamben, los ensayistas de este libro que leen su contemporaneidad, se enfrentan a esos espacios, tiempos y sistemas afectivos del quiebre; en su gestualidad expansiva este volumen activa nuevas ideas, si no de compromiso, sí de responsabilidad sobre algunos de los problemas que atraviesan la escena contemporánea latinoamericana.

Bibliografía

Agamben, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17-29.

Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Lordon, F. (2018). *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Ensayos del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial.

ESPACIOS

MARÍA ROSA OLIVER, LA VOYAGEUSE ORIENTAL

Paula Bertúa

Tout est prodige et tout inattendu: le confus
s'agit: la Reine aux désirs changeants tient
sa cour. Nul être de raison jamais ne s'y aventure.

Son âme, c'est vers Là que, par magie,
Mou-wang l'a projetée en rêve. C'est vers là qu'il veut porter ses pas.

Avant que de quitter l'Empire pour
rejoindre son âme, il en a fixé, d'Ici, le départ.

Victor Segalen, "Départ", *Stèles*, 1912.

Entre los papeles del archivo de la escritora argentina María Rosa Oliver, una hoja suelta, fechada en 1970, que sintetiza, en forma de relato breve, lo que conocemos como "carrera de vida", marca un punto de inflexión en la trayectoria de esta viajera infatigable, que la incitó a aventurarse a horizontes novedosos, a una ruta inusual entre los escritores del campo cultural argentino de mediados de siglo XX: "En 1949, ante el peligro de una guerra atómica, Oliver acepta formar parte del Consejo Mundial de la Paz" (Oliver, 1970: 1).¹ A partir de ese momento, se sucede una serie de viajes a destinos excéntricos que dislocan su cartografía de peregrina cosmopolita del mundo occidental, en la que Europa y Estados Unidos se establecían como lugares centrales. La Unión Soviética y China en un primer momento, Ceylán y la India luego, trazan un derrotero que la ocupa por el lapso de varios años intensos de militancia política y diplomacia cultural y rinden su eficacia en la colaboración para medios tan eclécticos como los lugares visitados. Oliver escribe, por ejemplo, para las revistas *The Ceylon News* de Ceilán o *La mujer soviética* de Moscú. "De haber tenido

1 El archivo existente más voluminoso sobre la trayectoria vital e intelectual de la escritora María Rosa Oliver se encuentra en la Princeton University Library, Rare Book Division, acervo que se consultó para el presente trabajo.

tiempo de reunir todo ese material disperso, hubiera podido publicar tres libros más” (Oliver, 1970: 1), interviene en la mentada hoja de ruta una voz en primera persona que se lamenta y excusa por haber desperdigado en borradores mecanografiados –de diarios y memorias de visita– la experiencia de su viaje a Oriente, un trayecto que avanza firme siempre en dirección hacia el Este.

Para ser precisos, las construcciones que Oliver hace del mundo no occidental se corresponden menos con las demarcaciones exactas de la geopolítica que con las escapadas o desvíos del viaje ilustrado y estético, el tipo de viaje esperable en alguien de su origen y clase. Como afirma María Sonia Cristoff sobre las narrativas de viaje de escritores argentinos que se aventuraron hacia ese horizonte cultural: el viaje a Oriente siempre fue “dislocante”, una instancia de descentramiento o trastocamiento de las propias creencias, un encuentro con un nuevo orden de cosas que se advierte tanto en el nivel de la anécdota o del episodio relatado, como en la construcción del yo que narra (Cristoff, 2009: 14-17). Así, en los textos híbridos y eclécticos que derivan de los recorridos de Oliver, Oriente aparece como una entidad ciertamente ubicua que no termina de capturarse o desentrañarse, y que alude a un amplio espectro de representaciones que dan significación a las realidades divergentes comprendidas en su nombre –construcciones occidentales nada inocentes, y “a la medida de Occidente”, nos advertiría Edward Said (1990)– de las que Oliver se apropia, relee y metamorfosea bajo las formas del apunte rápido, la reflexión ensayística o en clave ficcional. La geografía que Oliver delinea en sus relatos de viaje es tanto social como personal, histórica y afectiva. Su *Stimmung* viajero configura un mapa de sus deseos y visibiliza, bajo la forma de paisajes, un itinerario intelectual que es también un itinerario de emociones y aficciones, y que se materializa en una topografía móvil. Así, puede pensarse a Oliver viajera mediante la figura que Giuliana Bruno propone, en relación con los mapas conceptuales y diagramas, que incluyen los mapas emocionales: la *voyagueuse* (antes que *voyeuse*) es decir, una espectadora itinerante que, al experimentar el espacio como movimiento, se implicará de un modo particular en relación con la percepción y reflexión sobre el entorno (Bruno, [1998] 2002: 6-9).

María Rosa Oliver viaja a Rusia y a China para encontrarse con la realización del deseo político y colectivo de una sociedad más igualitaria, pero también se aventura a la India y a Ceilán, donde se enfrenta con imágenes distópicas de un acelerado e inconcluso proceso de descolonización. Sus impresiones de viaje aparecen tensionadas por un desplazamiento que se produce en las representaciones sobre el tema oriental en la cultura argentina al que Martín Bergel denominó “orientalismo invertido”: si en el siglo XIX los grupos letrados habían asociado Oriente a valores negativos de los que toda sociedad moderna debía escapar y a hechos que debían evitarse en una nación civilizada, luego de la Primera Guerra Mundial, al desestabilizarse el Occidente europeo como campo hegemónico de referencias ilustradas, acontece un rediseño de los mapas político-culturales y una valorización de bienes simbólicos provenientes de otras zonas del mundo, proceso que continuaría y se profundizaría en las décadas siguientes (Bergel, 2015: 11-15). Oliver formó parte del entramado de figuras, grupos intelectuales y dispositivos culturales que participaron en la elaboración y difusión de diferentes versiones de Oriente, y cuyas intervenciones políticas y culturales expresaron fundamentalmente dos perspectivas que alcanzarían un paulatino espesor significativo: el antiimperialismo y el espiritualismo.

El viaje en dirección hacia el Este comienza en diciembre de 1952, cuando María Rosa asiste, como delegada del Consejo Argentino por la Paz, al Congreso Mundial de los Pueblos por la Paz, celebrado en Viena.² Otros intelectuales, escritores y artistas ligados a la órbita del Partido Comunista la acompañaban: entre ellos, el dirigente Ernesto Giudice, fundador del Consejo Argentino, su esposa, la escritora Fina Warschaver, el abogado Norberto Frontini, el artista plástico Juan Carlos Castagnino y Leónidas

2 En 1949, los comunistas argentinos constituyeron la sede local del Movimiento por la Paz, según Adriana Petra, “la iniciativa frentista más importante que Moscú promovió una vez desatada la Guerra Fría y en la que los intelectuales jugaron un rol crucial” (Petra, 2013: 101). De él formaron parte, además de María Rosa Oliver el ensayista Ernesto Giudici (1907-1992) y el periodista y escritor Alfredo Varela (1914-1984). Para una reconstrucción del perfil de esta organización, véanse, entre otros: Petra (2013) y (2017).

Barletta, conocido integrante del grupo de Boedo y fundador del Teatro del Pueblo.

Durante el viaje, la visita de algunas ciudades de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas fueron tan solo escalas breves o zonas de pasaje. Con todo, para Oliver como para otros intelectuales de izquierda, ese destino era cifra de realización: marcaba el territorio preciso donde se había “materializado” la revolución (Saítta, 2009: 13). Convertida en centro de referencia de los comunistas, la revolución rusa representaba, para los escritores argentinos que adherían a su causa, una nueva cultura, un principio de transformación radical que desestabilizaba todos los lugares sociales establecidos; por ello se convirtió rápidamente en un modelo para los discursos y las prácticas artísticas y para la articulación de grupos intelectuales que veían en su desenlace una inspiración para todos los pueblos del mundo (Sarlo, 2003: 122-123). Reñida con la autoreivindicación de cualquier pretendida objetividad, de ser una cronista moderada, con mirada racional, que comprobara *in situ* los aciertos y desaciertos del régimen, Oliver cedía a la conmoción de estar en un país al que admiraba por tres razones: era indiscutible que en Rusia se había producido la revolución moderna que más gravitaba en el destino del hombre; el heroísmo de su pueblo había sido decisivo en la derrota del hitlerismo; y, por último, era la tierra de los escritores que habían fraguado su imaginación libresca sobre una cultura hasta entonces extraña y remota. La Rusia de Oliver antes de su viaje era en esencia de factura literaria, nutrida por las lecturas de los modernos: Dostoievski, Tolstoi, Chéjov o Gogol, sin haberse atrevido a las vanguardias, aunque para la época de su visita la figura de Maiakovski ya fuera moneda corriente en los *souvenirs* que se entregaban a los turistas, estampados con los rostros de Lenin y Stalin (Oliver, 1960a y ca. 1975a: 1).

El relato del viaje, que María Rosa pone por escrito dos décadas más tarde, avanza ritmado por el trayecto en un viejo tren soviético que atraviesa la frontera austríaca para dirigirse hacia Moscú y terminar en Leningrado. “Impresiones de dos ciudades. (Moscú y Leningrado)” (Oliver, 1960a y ca. 1975a: 1), bosqueja Oliver en manuscrito sobre el borrador mecanografiado, lleno de

tachaduras, correcciones y citas incrustadas o fragmentos reescritos una y otra vez en busca de la forma justa. Y el título provisorio parece acertado para emular una sintonía con la percepción del recorrido condensado en esas instantáneas en barrido, que el medio de transporte habilitaba, del paisaje natural, así como de los trabajadores de las estaciones o de las cúpulas de los edificios más salientes. En palabras de Oliver, a través de la ventanilla del tren, el exterior se volvía una “moviente realidad cinematográfica” que le permitía releer la historia, en distintos momentos: primero un documental en grises, luego un dibujo animado y, por último, un “magicolor feérico” (Oliver, 1960a y ca. 1975a: 4). El contacto entre Oliver y el entorno, informado por un dispositivo audiovisual que se asemeja al cinematográfico, transita de lo óptico a lo háptico. Así, su recorrido no es solo visual, sino una forma espacial de cognición sensitiva que involucra el movimiento y la emoción que este produce. Las ventanillas panorámicas, que recortaban imágenes de aldeas arrasadas, le sugerían un recorrido mental y la representación de lo que había sido un “teatro de la guerra”, similar a aquel que Bertolt Brecht montara en su *Arbeitsjournal* con recortes de noticias e imágenes urgentes, en diálogo con el contexto político y con sus propias historias dramáticas. Dice Oliver:

...recuerdo los mapas donde se marcaba, en curva creciente, el avance de las huestes hitleristas. Me parece tomar hasta el olor de la tinta de los diarios que abría angustiada, por la mañana, en una primavera en Buenos Aires. Y la fluctuante curva de la invasión fue inflándose en los mapas durante el verano, el otoño, el invierno y otra primavera, y otro verano (Oliver, 1960a y ca. 1975a: 3).

Oliver hace de su viaje un trabajo de escritura y de pensamiento. Podemos arriesgar que en ese imaginar implica “tomar posición”, practicar un enfoque, retener la inmediatez de la noticia, disponer los elementos evocando el trabajo del poeta, el trabajo de Brecht, que operaba con fragmentos, para crear nuevas configuraciones del recuerdo, atravesadas por el *sensorium* de los medios de masas (Didi-Huberman, 2008).

De Moscú, la delegación argentina, a la que se sumaban autoridades internacionales del Consejo Mundial, siguió su viaje rumbo a Pekín, durante los meses de septiembre y octubre de 1953. Oliver volcó sus primeras percepciones de la Nueva China en unas pocas páginas que arman una suerte de diario de visita, una modalidad que hace estallar las fronteras entre su historia personal y la historia política, la invención y el documento, librando la escritura a un juego asociativo. Sin ahondar en mayores explicaciones, afirmaba convencida: “No hay diferencia entre China y la URSS, hay, sí, una sensibilidad distinta en la manera de sentir la situación actual” (Oliver, ca. 1970: 3), refiriéndose a las percepciones ante la ofensiva atómica. Las visitas de rigor en la ruta fijada por el gobierno, que incluían las Comunas Populares, la Exposición de la Industria, óperas y desfiles militares, y que culminaban con el ansiado recibimiento de Mao Tse Tung, le ofrecían imágenes de un Pekín transformado, donde se hacía visible el tan mentado “salto hacia adelante” de la sociedad china. Pero aun cuando se tratara de un viaje de constatación de las conquistas de la incipiente revolución cultural (conquistas de la que estaba bien informada por su militancia), la experiencia no dejaba de ser desconcertante: “Es difícil conseguir detalles entre lo mucho que estamos viendo y oyendo” (Oliver, ca. 1970: 2), anotaba en su diario, después de una jornada agitada, repartida entre reuniones de trabajo, recepciones y una función de gala en la Asamblea.

Como narradora experta, Oliver se tomó el tiempo y la distancia para digerir el impacto que le produjo la experiencia en China. En 1955, a dos años de su estadía, publicó *Lo que sabemos hablamos... Testimonio sobre la China de hoy*, un relato pormenorizado del recorrido oriental, escrito en colaboración con Norberto Frontini e ilustrado por Juan Carlos Castagnino. Ese juego de elaboración plural o trabajo conjunto dejó sus huellas en un ejercicio de escritura múltiple, organizada en treinta y seis secciones de impronta ensayística que tratan sobre arte, sociedad, geografía, educación y religión y fraguado desde un nosotros donde, sin embargo, es posible rastrear las improntas personales. De Frontini provienen, probablemente, la nota histórica, el dato exacto y la cifra estadística para un volumen que en buena medida se proponía

ser una descripción objetiva de la situación política y social de China. Castagnino ilustró esos pasajes con dibujos hechos del natural de escenas callejeras, sus habitantes, algunos oficios típicos o figuras representativas, imágenes visuales que traducían en papel las imágenes mentales de ese encuentro cultural. Oliver intervino con algunos capítulos de tono testimonial, firmados con sus iniciales, en un punto frágil y dialéctico que articulaba, en doble juego, interioridad y exterioridad. Fue autobiógrafa, asentando la historia de su vida en la historia de los acontecimientos; y al mismo tiempo actuó como memorialista, inscribiendo la Historia y las historias singulares de los protagonistas, en el relato de su vida. María Rosa veía, por ejemplo, en Huang Tse Tzung, un hijo de banqueros chinos, devenido en pastor religioso y comprometido con la nueva república, una particular confluencia de intereses que le devolvía la imagen espejada de quien era o prefiguraba ser: esa mujer de extracción burguesa que, hacia el final de su vida, encontraría en la línea de la teología de la liberación una renovada síntesis entre cristianismo y revolución (Oliver y Frontini, 1955: 232). Además, por las particulares modulaciones del género, y siguiendo a Rosario Hubert, *Lo que sabemos hablamos...* puede leerse a la luz de las teorizaciones contemporáneas sobre el testimonio en términos de una “obra polifónica”, es decir, una narración esencialmente colectiva que, al incorporar diálogos, silencios y paráfrasis de los sujetos individuales, no funciona tanto como una declaración de hechos sobre el país por parte de intelectuales argentinos, sino más bien como una suerte de “epopeya china” escrita por autores argentinos (Hubert, 2016: 342).

El recorrido por China, que duraba un mes y atravesaba varias ciudades con eje en Pekín, impactó en el compromiso político y en la sensibilidad de ese grupo de “compañeros de ruta” que, en distintas delegaciones, y a lo largo de las décadas del 50 y 60, fueron dejando testimonio de sus vivencias.³ La lista de visitantes argen-

3 Con el proceso inaugurado en 1949, la República Popular China ejecutó un programa de diplomacia cultural que produjo un flujo interesante de intercambios de un continente al otro: muchos intelectuales, artistas y escritores latinoamericanos visitaron China por períodos extensos y ciertas figuras del campo cultural asiático arribaron al subcontinente americano, produciéndose

tinios es extensa: Bernardo Kordon, José Portogalo, Raúl González Tuñón, Saulo Benavente, Carlos Astrada, Juan L. Ortiz, Andrés Rivera. Con el objetivo de trabar una continuidad orgánica entre la dimensión material de la vida social y la esfera cultural, y conscientes de la importancia de los intelectuales en ese proceso, cada escritor o artista viajero abordó el contacto con esa cultura ajena de acuerdo con su contexto y desde el prisma de su propia poética. Así, algunos apostaron por continuar lazos mediante organismos y publicaciones. Warschaver y Castagnino, por ejemplo, fundaron la Asociación Argentina de Cultura China, organizaron exposiciones, pronunciaron conferencias y editaron su órgano de difusión, *Cultura China* (1954-1955), una revista de arte, literatura e información general, donde Oliver fue colaboradora frecuente. Para otros, como el escritor, Bernardo Kordon, China pasó a ser el *leit motiv* de su obra ensayística, donde recopiló distintos momentos transcurridos durante sus ocho visitas a la República Popular.⁴

Algunos vivieron ese viaje en su dimensión política y estética, con el alcance de una revelación. Porque sus propias búsquedas se vieron afectadas por otras formas novedosas y sugerentes de contacto con una nueva *imago visual*, punto de partida de la pintura y de la poesía, como se sabe, artes hermanadas desde la tradición de la *uc pictura poesis*. Tanto para el poeta Juan L. Ortiz como para Castagnino, la experiencia en China marcó un parte aguas en sus derivas expresivas. Juan L. conoció allí un modo de ver contemplativo, una filosofía vital y una entonación que matiza su obra poética desde *El junco y la corriente*, caracterizada

un fenómeno novedoso que desplazaba a Europa como centro cultural de la modernidad. Sobre algunos de los protagonistas de esos viajes, sus experiencias, prácticas político-culturales y producción literaria véase el dossier: Jorge L. Locane y María Montt Strabucchi (coords.) (2020).

4 Adrián Celentano pondera la importancia de Bernardo Kordon en el *corpus* de las ediciones del maóismo argentino, dado el carácter prolífico y productivo de sus crónicas de los viajes que realizó a China entre 1958 y 1985: *600 millones y uno* (1958), *El teatro chino tradicional* (1959), *China, la revolución para siempre* (1967), *Reportaje a China: una visión personal del país que conmueve al mundo* (s/f), la antología *El cuento chino* (1981) y *Viaje nada secreto al país de los misterios: Chin a extraña y clara* (1984), entre otros. Ver Celentano (2012).

como una poética transparente o de la intemperie.⁵ Castagnino, a través del contacto con el artista Chi Pai-Shih, al que retrató en su viaje, se entrenó en técnicas tradicionales en papel de arroz y tinta que lo impresionaron fuertemente y le permitieron incorporar nuevos materiales y modalidades gráficas. El modo de dibujar en Oriente concedía especial atención a la observación previa y a la reproducción rápida posterior. La célebre serie de ilustraciones de su *Martín Fierro*, para las ediciones populares de Eudeba en los años 60, constituye todo un ejercicio de traducción cultural, al haber importado a la pampa los aprendizajes visuales de Oriente.

Según Adriana Petra, la huella que dejó China en María Rosa Oliver sería determinante y de algún modo marcaría su alejamiento del mundo comunista (Petra, 2013: 115). No obstante, o mejor, paradójicamente, *Lo que sabemos hablamos* es un relato sin fisuras (aunque Oliver fuese consciente de la dinámica de propaganda del régimen), donde no se perciben aún signos de desencanto, sino la confianza de que ese modelo de sociedad ejemplar podía ser trasladable utópicamente a Latinoamérica. Con el transcurso de los años, la historia del comunismo en estas y en otras latitudes demostrará ser la historia de una hipótesis jalonada por desvíos, rupturas y crisis. En esta línea, puede pensarse que la experiencia de Oliver en muchos aspectos resulta antagónica a la de Roland Barthes en los años 70 con el grupo *Tel Quel*, relatada en *Diario de mi viaje a China*. Mientras Oliver se atiene al recorrido de visita preestablecido, que incluye fábricas, monumentos, espectáculos y actividades emblemáticas para los occidentales visitantes, Barthes se lamenta la ausencia de improviso, que él llama “pliegue” o “incidente” (Herschberg citado en Barthes, 2010: 9) y busca puntos de fuga en el itinerario; Oliver se involucra en la vida cotidiana, traba lazos de amistad y camaradería, Barthes registra con distancia crítica los paisajes, los cuerpos y las situaciones, con puntuaciones irónicas o humorísticas, anotadas entre corchetes. En suma, Oliver creía en el carácter progresista y democrático de

5 Juan L. Ortiz tradujo a poetas chinos, a Mao Tse Tung, Quo Ing, Emi-Sio. Esas traducciones fueron recogidas en la revista *Xul* de 1997. En la compilación *Testigos de China*, al cuidado de Juana Bignozzi (Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968), también hay una serie de poemas que derivan de su viaje.

un proceso en el que ella entendía que confluían solidariamente, obreros e intelectuales, políticos y campesinos; para Barthes, en cambio, la cultura de la revolución era un bloque de “estereotipos” (2010: 30-32) cimentados en una “Doxa” (2020: 35) que impedía cualquier manifestación creativa individual.

En 1958, un año después de haber viajado a la costa oeste asiática para asistir a encuentros del Movimiento por la Paz, Oliver escribe para *La Gaceta Literaria*, la revista dirigida por Pedro Orgambide, el artículo “Meditación en Ceilán”. La nota bien resume su experiencia en el país asiático en términos que hoy leeríamos como una crítica a la visión orientalista, y sus formas de representación para tratar con lo extraño, asimilado a lo exótico. De esta perspectiva abrevaba gran parte de su biblioteca: “...mi mente y mi sensibilidad se habían formado en un molde hecho adrede para incapacitarme a advertirlo. Parte de la literatura europea me había hecho caer en la trampa” (Oliver, 1958: 7). Oliver le da sentido selectivamente a sus lecturas pasadas y arma, entonces, una genealogía con algunos escritores occidentales que habían ignorado o consentido las condiciones de desigualdad coloniales y que habían dibujado, en sus obras, un linaje simple de afirmaciones sobre Oriente. Como toda genealogía, es sesgada ya que circunscribe las tradiciones nacionales a las corrientes británica y francesa, con el agregado de Conrad que, como se sabe, eligió el inglés como lengua literaria. Curiosamente, esa lista soslaya, también, la tradición orientalista argentina y su herencia ilustrada que, desde mediados del siglo XIX, había sido constitutiva del pensamiento y la literatura nacionales.⁶ Dice Oliver:

En los relatos de Kipling sobre la India, la jungla y los animales están descritos con un amor, un cuidado y un vigor que no se prodigan cuando de describir a los hindúes se trata, y en las magníficas novelas de Joseph Conrad, salvo en *Tifón*, cuyo principal protagonista es un negro, la acción se desarrolla siempre entre blancos. Francia, cuyo imperio fue menor que el de Gran Bretaña, tuvo

6 Sobre el impacto del orientalismo en la configuración de la cultura letrada argentina, véanse los estudios de Axel Gasquet (2007) y (2015).

también en calidad menor su especialista en exotismo, Pierre Loti. Mas, basta con leer la crónica que este remilgado cuan olvidado oficial de marina hiciera de la ocupación de Pekín por ocho ejércitos europeos en 1900, para que las puestas de sol, los dorados minaretes y los crisantemos, tan abundantes en sus novelas, se hundan en el vómito moral que aquella nauseabunda descripción provoca (1958: 7).

A las imágenes estáticas de la literatura exotista, representaciones que, con otros dispositivos tecnológicos, también reproducían el cine, la TV, la radio y las historietas, Oliver les opone una contra-genealogía en ciernes, más ecléctica y quizás también más controversial que incluía, entre otros, a Pearl Buck, Henry Malraux y Graham Green, escritores que de distintas formas habían otorgado palabra a los sin nombre, dignidad a los sin imágenes. Oliver construye también un relato personal. Su estadía en Ceilán, testimoniada en sus memorias de viaje, transcurre en hoteles similares a los de las novelas inglesas, donde convenientemente se defiende a los blancos de los nativos; y ese escenario no puede más que evocarle los famosos versos de Kipling en “The White Man’s Burden” (1899) (Oliver, ca. 1960: 1). Como expresaba el poema, de forma más terminante que cualquier discurso o proclama, la pesada carga que llevaba el hombre blanco era haber entrado a los pueblos atrasados, llevarles cultura, incorporarlos a la línea del progreso humano, concederles la civilización como gran logro de la modernidad occidental. Con ese uso libre y desenfadado de la lengua que Piglia le elogiara, Oliver desmontaba la gran epopeya del *homo* colonialista y escribía su propia historia, esquivando la autoridad esquemática de los relatos en favor de los encuentros directos con los hombres. En sus memorias, ese hombre blanco, ya no llevaba el pesado “fardo”. Un tanto alicaído, entraba a los bares donde bebía whisky escocés y transaba de igual a igual con los nativos en operaciones de poca monta.

Hacia el final del artículo en *La Gaceta*, Oliver extendía, más allá del orientalismo, hacia consideraciones de género y clase, su análisis de las representaciones de los “Otros”. Siguiendo a Simone de Beauvoir, sostenía que en la civilización hecha por los

varones, tratándose de los dos sexos, el otro era lo femenino, y en la sociedad dividida en clases, la otra era la proletaria. En su rechazo a dicotomizar los contrastes entre nosotros y ellos, proponía, como desafío intelectual, defender la idea de un “nosotros” que incluyera a todos los humanos, buscando la similitud en lo esencial. Y esa búsqueda de representaciones más auténticas tomó en su discurso un sesgo claramente humanista. Cabe preguntarse si el privilegio de ubicarse por encima de los particularismos culturales, de hablar para y por la humanidad y por experiencias universales no sea, acaso, un privilegio inventado por un liberalismo occidental totalizador. Cabe preguntarse también si, de algún modo, ese trasfondo inconfeso (incluso o fundamentalmente para sí misma) no se advierta en las zonas omitidas del relato a Oriente, en esos tramos que muy posiblemente no pasaran la instancia del borrador. De su paso por Bombay, de regreso de Ceilán, nos queda, por ejemplo, una descripción naturalista de los prostíbulos de la ciudad:

...los ojos se nos van a las ventanas que encuadran de arriba abajo racimos de mujeres y niños semidesnudos, madres que amaman-tan a sus hijos, niñas que también muestran sus senos, jamonas de odres ya caídas. La desnudez no sale, no baja a la calle, donde la mercancía se reconoce por los afeites y los atuendos. La hay para todos los gustos, aún para los que “merecen palos”: viejas disfrazadas de niñas, hombres vestidos de mujer, menores de ambos sexos emperifollados para agradar a un solo sexo. No distingo en la pululación a los hombres que buscan esa oferta. Ni sé por qué supongo que no hay mujeres buscando lo mismo. Diferenciar, individualizar es imposible. Los seres son los cristales de un caleidoscopio barato que gira al infinito y sin brillo. Ni el menor rastro de la más ficticia alegría hay en ese infierno (Oliver, 1975b: 1-2).

Si de acuerdo con Georges Didi-Huberman –que sigue a Walter Benjamin– la exposición de los pueblos, su representación política y estética se corresponde con explorar ese espacio donde pasan y se establecen las relaciones entre diferencias, en ese conflicto permanente entre barbarie y cultura se condensa toda la historia

trágica de su aparecer (Didi-Huberman, 2014: 23). Bajo la mirada de Oliver, en la escena de Bombay hay cuerpos que hablan y actúan, pero que no tienen rostro o nombre (“diferenciar, individualizar es imposible” dice); no hay espacio para lo singular ni para un reconocimiento en esa multitud del otro como semejante o como un sujeto con voz. Es aquí donde tanteamos los inquietantes bordes de esa ética humanista, porque es donde la *humanitas*, es decir, el arte de hablar con otros, la búsqueda de la comunidad, parece imposible y donde ese lugar de lo común se asemeja, quizás demasiado, al lugar común.

En suma, durante un lapso prolongado de años marcados política y culturalmente por la Guerra Fría, la escritora María Rosa Oliver atravesó las fronteras que separaban dos modos de organización social, dos proyectos políticos distintos y sus formas de vivir lo común, dos maneras también de tratar con la herencia cultural. Y exploró, con valentía y franqueza aunque también con suspicacia, formas culturales que la acercaron tanto a los deseos utópicos de la modernidad como a sus efectos fantasmagóricos.

Sus recorridos físicos y textuales fueron una modalidad de tratar afectivamente con las ondas sísmicas provocadas por la virulenta crisis de la modernidad. Ondas que llegaban ya debilitadas y transformadas por el tiempo y la distancia pero indudablemente portadoras de una “débil fuerza mesiánica” como diría Walter Benjamin (1968: 93). De ahí que en la obra de esta “sismógrafa” hubo de combinarse necesariamente la memoria y el experimento, el traslado y el relato. Su viaje hacia el Este, desperdigado en apuntes de viaje y memorias de visita, contiene huellas de un compromiso vital narrado en clave autobiográfica, esa zona donde la historia de una vida encuentra en la rebeldía sus pautas de inteligibilidad y en los avatares históricos, el espacio para la gestación de un sujeto político.

Bibliografía

Barthes, R. (2010). *Diario de mi viaje a China*. Buenos Aires, Paidós.

Benjamin, W. (1968). “Apuntes sobre el concepto de historia”. En *Dirección Única*, Madrid, Alfaguara.

Bergel, M. (2015). *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York, Verso [1998].

Celentano, A. (2012). “Las ediciones del maoísmo argentino”. En *Primer Coloquio Argentino del Libro y la Edición*, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre, La Plata: <file:///D:/Publicaciones/2020/Volumen%20Asomante/Bert%C3%BAa/Celentano,%20Las%20ediciones%20del%20%20maoismo%20argentino.pdf> (Consulta: 14-07-2020).

Cristoff, M. S. (2009). “El viaje dislocante”. En *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*, prólogo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1. Madrid, Machado Libros.

_____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Gasquet, A. (2007). *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eudeba.

_____ (2015). *El llamado de Oriente: Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires, Eudeba.

Herchsberg, A. (2010). “Presentación” en Barthes, R., *Diario de mi viaje a China*. Buenos Aires, Paidós.

Hubert, R. (2016). “Intellectual Cartographies of the Cold War: Argentinean visitors to the People’s Republic of China 1952-1958”. En Robert Tally (ed.) *Handbook of Literature and Space*. London, Routledge.

Locane, J. L. y Montt Strabucchi, M. (coords.) (2020). “El viaje América Latina-China. Una interacción sur-sur sui generis”.

En *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, nro.3, University of California: < https://escholarship.org/uc/ssha_transmodernity/9/3> (Consulta: 20-07-2020).

Oliver, M. R. (1958). "Meditación en Ceilán". En *Gaceta Literaria*, Año III, no 12, 7.

_____. (1960a y ca. 1975a). "Memorias de su visita a la Unión Soviética (Moscú, Leningrado)", manuscrito, 1960a y ca. 1975a. En *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 42, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

_____. (1960a y 1975b). "Memorias de sus visitas a Ceilán y Bombay en 1957, ca. 1960a y 1975b". En *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 45, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

_____. (ca. 1970). "Diario de visita a China, en sep.-oct. 1953, como miembro de la delegación presidencial del Consejo Mundial por la Paz", manuscrito, ca. 1970. En *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997 (bulk 1930-1975)*, box 1, folder 10, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

_____ y Frontini, N. A. (1955). "*Lo que sabemos hablamos...*". *Testimonio sobre la China de hoy*. Buenos Aires, Botella al Mar.

Petra, A. (2013). "Cultura comunista y Guerra Fría: los intelectuales y el Movimiento por la Paz en la Argentina". En *Cuadernos de Historia*, nro. 38, 99-130, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.

_____ (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Said, E. W. (1990). *Orientalismo*. Madrid, Libertarias.

Sáitta, S. (2009). "Hacia la revolución". En *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, prólogo. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA VILLA MISERIA COMO ESPACIO LITERARIO

DE VERBITSKY A AIRA

Hernán A. Biscayart

En 1957, Bernardo Verbitsky publicó su novela *Villa Miseria también es América*, que obtuvo una mención en el certamen “América en la Novela” de la editorial Kraft y el Premio Municipal de Novela de ese año. Transcurría la llamada Revolución Libertadora, y la publicación fue leída en tono de denuncia contra cierto ocultamiento de los asentamientos que fueron levantándose en los suburbios de Buenos Aires desde la década de 1930 en adelante¹, que habría tenido lugar durante los gobiernos encabezados por Juan Domingo Perón.

En 1998, César Aira escribió *La Villa*, novela editada tres años después, en el marco de una crisis económica y social que determinó un pronunciado aumento de los índices de pobreza e indigencia en la Argentina. A primera vista esto es demostrativo de la permanencia y profundización del problema de la extrema pobreza, agudizado por las medidas que fueron desplegándose en

1 El cine argentino de la época también trató el tema. El título de la película *Detrás del largo muro*, dirigida por Lucas Demare y estrenada en 1958, se refiere al muro que ocultaba uno de los llamados eufemísticamente “barrios de emergencia”. Una breve crítica de esa película, escrita por Luis García Fanlo, puede leerse en <https://cineargentinidad.wordpress.com/2015/11/28/detras-de-un-largo-muro>. Puede verse que los tópicos de denuncia son más o menos los mismos que aparecen en el libro de Verbitsky.

En fecha relativamente reciente, Mempo Giardinelli escribió una columna que hace referencia directa al título de la novela (<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-260016-2014-11-17.html>). Si bien destaca la “drástica” disminución de la pobreza y la indigencia durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, su conclusión es elocuente: “No deja de ser curioso que este artículo se escriba cuando el Congreso acaba de sancionar una ley declarando el Día de la Identidad y los Valores Villeros, en homenaje al cura Carlos Mugica. No está mal esa ley. Sobre todo si acaso fuera el prólogo de la dignidad villera, que seguramente se alcanzará cuando las villas miseria desaparezcan y este país sea más justo para todos”.

el país, especialmente durante la dictadura militar (1976-1983), pero también durante la década en la que gobernó el presidente de origen justicialista Carlos Menem, que aplicó políticas habitualmente definidas como neoliberales.

En este trabajo propongo analizar, a propósito de los libros mencionados, la permanencia de este tema en la literatura argentina, teniendo en cuenta que si bien hay ciertas similitudes en el tratamiento realizado en ambas novelas, la elección de los procedimientos estéticos es bien diferente, lo que se debe, entre otras cosas, al tiempo transcurrido y a las circunstancias sociales que determinan otro acercamiento a la cuestión.

La novela de Verbitsky es representativa de cierto realismo de izquierda típico de la literatura argentina de mediados del siglo XX, mientras que la de Aira, sin alejarse de una cruda descripción de los ambientes en que transcurre su historia, se permite ciertas licencias a lo que es propio del modelo realista, como ha observado Martín Kohan: “Otra literatura hubiera hecho con esto realismo o neorrealismo social. Aira hace cosas bien distintas: ensaya delirios, trama desvíos, prueba desmesuras, produce irrealidades. Pero no ha dejado de tocar por eso lo más real de lo real”².

En ambos casos la historia es narrada en tercera persona, pero focalizada en dos personajes que son ajenos al mundo representado. En *Villa Miseria...* es un estudiante cuyo nombre nunca se revela, y que es conocido simplemente como “Espantapájaros” por su aspecto descuidado, quien se acerca a uno de estos barrios tras un vagar fantasmagórico por distintos puntos de la ciudad. El “Espantapájaros”, como se cuenta ya avanzada la novela, viene escapando de las torturas que recibió por su militancia política, según se sugiere, ya que lo han arrojado desde un auto y su cuerpo cayó por un terraplén desde la avenida General Paz, siendo rescatado por los habitantes de uno de estos barrios precarios ubicado imprecisamente en la traza del arroyo Maldonado. El “Espantapájaros” arrastra una historia que conoció penurias y pérdidas, y la calla hasta poder encontrar con quién compartirla: hasta que se hace parte del barrio, su presencia es silenciosa y misteriosa,

2 Citado en el texto de la contratapa de la edición de Emecé (Buenos Aires, 2011).

pero nadie desconfía de él: “Lo tenían como un loco manso, por un excéntrico aislado del mundo, sumido en otro mundo impenetrable” (Verbitsky, 1966: 105). Más adelante se conoce que un día había intervenido en ayuda de obreros en huelga y “solo por eso, casi fue destruido”.

En la novela de Aira, la focalización es sobre otro personaje masculino y joven, Maxi, quien aún no ha terminado el colegio secundario pese a tener cerca de 20 años, y que vive con sus padres en un departamento del barrio de Flores. Su única ocupación es ir a un gimnasio en horas de la mañana, lo cual le permite -pero hasta cierto punto consumir las energías acumuladas por el ocio predominante en su vida hasta tanto decida rendir las materias pendientes. En sus tardes libres empieza a caminar por las calles del barrio y allí descubre una realidad desconocida para él, la de los cartoneros que hurgan en la basura para buscar materiales reciclables que puedan vender, de manera de poder obtener un ingreso mínimo para la subsistencia. Al empezar a seguirlos, y sin entablar mayor conversación con ellos, se ofrece espontáneamente a ayudarlos a levantar sus pesadas cargas, lo cual no le ocasiona mayor esfuerzo debido a un estado físico que es producto del entrenamiento habitual.

Los cartoneros proceden de los arrabales de Flores, unidos al eje céntrico del barrio por la calle Bonorino, que se convierte en el enlace inesperado entre la vida cómoda de un joven de clase media cuyo futuro incierto no parece preocuparlo y la de los desaharrapados de la villa que diariamente luchan por su subsistencia, a menos de veinte cuadras de distancia. No es precisamente una conciencia política lo que lleva a Maxi a este gesto de solidaridad con los cartoneros sino simplemente su deseo de quemar estas energías sobrantes. Pero a diferencia del Espantapájaros, todas las noches duerme en su cama.

En los años noventa la pobreza de estos sufridos habitantes de los márgenes de la ciudad se hizo más evidente para los miembros de la también golpeada clase media. En cambio, el Buenos Aires de los años cincuenta ofrecía a los habitantes de las provincias menos favorecidas y a los de los países limítrofes, especialmente Paraguay, una oportunidad de inserción laboral, para los hombres,

en las fábricas que entonces se levantaban en los barrios del conurbano o como albañiles o pintores, y para las mujeres, también aparecía como posibilidad el trabajo en fábricas, como empleadas en casas de familia o mucamas de hospital. Pero el déficit de vivienda ya era ostensible, y por eso se empezaron a ocupar los espacios baldíos que todavía existían, al principio con casuchas de materiales precarios e inflamables, y luego, en la medida de cierto progreso, que a la vez denunciaba la imposibilidad de salir de allí, con casas hechas de ladrillos sin revocar, pero manteniendo la falta de acceso al agua corriente y a las cloacas.

La mirada del narrador de *Villa Miseria...* va mostrando, en forma de apunte con pretensiones sociológicas, las características de este asentamiento cuya denominación es incierta. Para el catastro municipal, su nombre es “Barrio Hortensio Quijano”, en homenaje al vicepresidente de la República durante el primer gobierno de Perón, porque “La designación universal se reservaba para lugares que se pudieran mostrar” (Verbitsky, 1966: 36)³. La cercanía con el arroyo Maldonado hacía que informalmente se lo conociera como Villa Maldonado, pero la costumbre de sus habitantes los llevaba a llamarlo “Villa Mugre” o “Villa Perrera”, ante la conciencia de la indignidad de las condiciones de vida que tenían.

El narrador también explica cómo cada uno de ellos fue llegando hasta allí, desde distintas provincias o desde países vecinos, como Paraguay. Su lectura es arquetípica: “Aproximadamente desde 1945 Buenos Aires advirtió su propio crecimiento en detalles visibles que afectaban a sectores mayores o menores de la población. Eran también efecto de la prosperidad de aquella inflación inicial. Así, ya no fue posible ir un sábado de noche al cine o al teatro sin reserva previa de localidades”. Lo que en las clases trabajadoras ya asentadas se convirtió en hábito de consumo cultural, para quienes estaban menos favorecidos significó privaciones en el acceso a la vivienda, por los efectos del congelamiento de los alquileres, y la respuesta fue casi inmediata: “floración fulgurante

3 Se cita por la edición de Eudeba (Buenos Aires, 1966). El narrador elude constantemente, en cumplimiento de un decreto del gobierno de facto que prohibía la mención del nombre del presidente Perón, referirse a su persona.

de un barrio nuevo que parecía nacer viejo y envilecido” (Verbitsky, 1966: 44). Desde la visión de los llegados de tierra adentro, la gran ciudad es, más que fuente de oportunidades, la única forma de escapar a situaciones de miseria y explotación, incluso a la posibilidad de delinquir. Uno de ellos, el salteño Godoy, observa amargamente que “el justicialismo llegó entero hasta Córdoba, no más. De ahí, en todo caso, siguió cansado” (Verbitsky, 1966: 93).

Lo que observa Maxi, el joven de clase media del barrio de Flores, al acompañar a los cartoneros a su destino relativamente cercano, es bien diferente, un “exceso de luz”, y esto se explica por el uso de instalaciones clandestinas, el “colgarse” a la red sin pagar. Los habitantes del bajo Flores son ingeniosos, pero “en fase básica”: “No le temían a la electricidad, como los burgueses, y de hecho no tenían por qué hacerlo” (Aira, 2011: 30).

El proceso de inmersión de Maxi en la realidad de la villa es diferente al del Espantapájaros, pero de alguna manera la experiencia los va transformando. Sin embargo, el adolescente que pasa más tiempo en el gimnasio que ante los libros escolares es simplemente un visitante, alguien que en el mejor de los casos podría contar su experiencia a quienes tuvieran alguna curiosidad sobre ella. El joven estudiante que ha aprendido las teorías acerca de la explotación del trabajo, en cambio, encontrará en los rostros y en las palabras de los personajes la confirmación de aquellas lecturas. Esta es una gran diferencia entre el enfoque de ambas novelas: la de Aira se ramifica en un relato de tinte policial, cuya noticia llega a Maxi de forma casual: en uno de los diarios viejos que recogen los cartoneros lee las noticias acerca de un crimen del cual ya había tenido referencias: el asesinato de una compañera de clase de su hermana, una chica que había sido becada para poder seguir sus estudios en un tradicional colegio del barrio. La joven tiene un apellido que resuena en las crónicas de la época: Cabezas. Como el del fotógrafo asesinado, su crimen es investigado con hipótesis muy variadas: una de ellas sugiere que el trasfondo es promover el desalojo de los locales alquilados a gimnasios para convertirlos en templos evangélicos, algo que ya venía sucediendo con las salas de cine que habían resistido la competencia de la televisión y las videocaseteras.

En el recorte se transcribe una carta escrita por el padre de la adolescente, quien denunciaba el trabajo que realizaban en la villa algunos pastores evangélicos con fines de “captación”. Pero esta trama se confunde con otra hipótesis, más verosímil: un trasfondo de bandas de narcotraficantes. Todos estos datos no son adecuadamente decodificados por Maxi por un simple detalle: según el narrador, ignora que las noticias tienen una fecha y para él todo diario es de “hoy”: “Sabía de qué trataba la carta y quién la había escrito, pero no le quedaba claro a quién estaba dirigida y qué objeto perseguía”. Pero Maxi nunca podría ser detective, además, por otro detalle importante: le cuesta identificar rostros y situaciones. No reconoce, por ejemplo, a Jessica, una amiga de su hermana que asiste al mismo gimnasio, con quien intenta un tímido acercamiento.

La mediatización del crimen de Cynthia Cabezas llega a convertirla en una “santa”, comparándosela con la cantante conocida como Gilda, muerta en un trágico accidente automovilístico poco antes de la época de los acontecimientos de la novela. Pero para agregar otros datos a la historia, un inspector de la policía afectado a la comisaría de la zona con motivo de una de las habituales reestructuraciones de la fuerza de seguridad se apellida también Cabezas, y el destino lo lleva a tener que ocuparse de la resolución del crimen. Así se encuentran un profesional que cree saber lo que está buscando y un aficionado a quien le faltan cualidades esenciales para llegar a encontrar una respuesta.

A fines de los años noventa la villa es invisible para muchos, que sin embargo saben de su existencia, en la mayoría de los casos, por haber visto notas en la televisión o por verlas desde lejos, pero en la superficie. En cambio, en los asentamientos de mediados de los cincuenta, como la villa imaginada por Verbitsky, la muerte puede llegar a causa de una pelea entre vecinos, y su descubrimiento también resulta casual: a un grupo de chicos que jugaban al fútbol la pelota se les mete en la puerta abierta de una de las casillas, y uno de ellos presencia un espectáculo macabro: en una cama yace un hombre muerto, con los ojos muy abiertos. La habitación carece de ventanas. Por iniciativa de algunos vecinos se llama a la policía. Sin embargo, algunos de ellos temen que se los

responsabilice de la muerte o, peor aún, que se utilice este episodio para expulsarlos de los terrenos que ocupan. El hombre es un completo desconocido y aparece evidente para los vecinos que se trata de una muerte natural. Uno de ellos propone organizar una colecta para darle una digna sepultura, pero los policías insisten en que debe practicarse una autopsia. La reflexión de un paraguayo de apellido Pastor es desesperanzada: “A ése ni lo entierran; lo descuartizan” (Verbitsky, 1966: 91).

Pastor es un obrero de la construcción, tesorero de la comisión interna de una obra de gran envergadura, al que podría definirse como un exiliado de la entonces joven dictadura de Alfredo Stroessner⁴. En tal carácter encabeza el reclamo para que se provea un comedor para los más de 100 trabajadores que se desempeñan en ella, debido a que quien se ocupaba de comprar los víveres para el almuerzo se quedaba con un porcentaje de lo que recaudaba. Si bien obtienen lo reclamado, él se queda sin trabajo por ser identificado como “comunista”. El Espantapájaros, que escucha el relato que les realiza a sus vecinos, agrega:

La obra es del gobierno, la compañía de construcciones de algún jerarca. El gremio no se tira contra esa empresa y de todos modos no quieren que la comisión interna, es decir ellos mismos, exijan o consigan cosas. Puede pasar, con el gremialismo manejado de arriba (Verbitsky, 1966: 86).

Pero la represión no se limita a los activistas sindicales considerados de izquierda. La novela se inicia con una escena en la que

4 En 1947 Stroessner, coronel del Ejército, contribuye a sofocar la “Revolución de los Pynandi”, un típico episodio de la Guerra Fría. Los “pynandi” podrían ser caracterizados como un ejército popular cuyos integrantes eran campesinos y obreros. Con el pretexto de que estaba organizado por el Partido Comunista, el dictador Morinigo consiguió el apoyo de Estados Unidos y el de la Argentina, ya gobernada por Perón. Los lazos entre el gobierno peronista y los del Partido Colorado se fortalecieron bajo Stroessner, que ocupó el poder desde 1954 hasta 1989 y que le devolvió el favor a Perón, concediéndole el asilo tras su derrocamiento. Durante el gobierno de Perón los emigrados paraguayos sospechados de actividad política fueron objeto de vigilancia por el “Guión Rojo”, organización paramilitar creada por el gobierno paraguayo, con estrechos vínculos con la policía argentina.

la policía irrumpe por sorpresa en el asentamiento durante una madrugada, llevándose detenidos a varios hombres. Los detenidos temen que se intente incendiar las casillas, pues el propietario del predio ha iniciado un juicio por desalojo. Son liberados horas después, sin cargos en su contra. El episodio sirve para ironizar sobre ciertas promesas que se atribuyen al gobierno peronista. El Presidente -una voz que se expresa a través de la radio- tiene poder suficiente como para sacarlos a todos de allí y darles “un monoblock”. Sin embargo, por algún motivo, la expectativa no se cumple. Frente a este panorama se distingue la figura de un líder natural, Fabián Ayala, quien, de un modo más realista, va animando a sus vecinos para que realicen pequeñas mejoras en el barrio, como rellenar los terrenos hundidos o quemar la basura que se acumula. Algunos incluso van levantando paredes de ladrillos y pisos de cemento, pero para otros eso es “encariñarse” y no querer salir, porque “la incomodidad se aguanta”. Fabián –también paraguayo– trabaja como pintor y ha sido nombrado “presidente de la comisión”.

La mirada de Maxi no logra comprender qué es lo que hace que los cartoneros vivan en la villa:

Es cierto que nadie elegía vivir en una villa, ¿pero acaso él había elegido vivir donde vivía? Además, no era tan seguro que nadie prefiriera esa forma de pobreza. O, al menos, si nadie la prefería efectivamente, no era imposible que alguien la encontrara deseable especulativamente. Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación. Sólo había que ser lo bastante frívolo. Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de clase media, podía parecer una solución. Eran casas que hacían sus dueños, y así como las hacían podían deshacerlas, o abandonarlas. Servían por un día (o por una semana, o un año, daba lo mismo), y después uno podía seguir su camino... Claro que para que este sistema funcionara había que saber hacer una casa, así fuera la casa mínima, ¿y quién sabía? Bueno, precisamente: los pobres. Ésa era su característica, y quizás era también lo que los hacía pobres” (Aira, 2011: 82).

En esta particular conclusión, la pobreza es vista como una elección y no como algo que se puede dejar alguna vez por voluntad propia. Las patronas de los barrios de clase media repiten lo que han escuchado a los políticos o a los periodistas: “Ya no hay pobres”.

Maxi entabla una conversación con una muchacha que trabaja por horas en casas de familia, quien le explica a su manera: “Antes había pobres y ricos, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo”. Pero en el submundo de la villa, hay quienes pueden “robar por un peso” y pese a eso, o bien a causa de eso, seguirán siendo pobres. Esta conversación ocasional lleva al muchacho a enterarse de que alguien lo ha visto acercarse a la villa, el padre de Cynthia, la joven asesinada, que a su manera “busca justicia”. Pero también se entera de que ella misma, la mucama que trabaja en un edificio vecino a su casa, lo ha visto, y lo más sorprendente es que él mismo la ha visto desde su cama, pero en forma de imagen lejana y distorsionada que se cuelga tras la ventana abierta: “siempre había supuesto que era una especie de aberración del cristal del espejo, que por casualidad parecía una silueta humana, de tres centímetros de alto” (Aira: 2011, 94).

El tono de denuncia social que presenta la novela de Verbitsky se centra en las promesas incumplidas de un gobierno que pretendía favorecer a los más pobres pero contribuía a la concentración de la riqueza. En las cercanías de la villa de Ciudadela se levanta una fábrica textil, tal vez la que hasta hoy produce las conocidas medias de marca homónima⁵. Paula, una niña cuya madre

5 El historiador Daniel Balmaceda explica la historia de la fábrica, fundada a fines de los años cuarenta por los padres del filósofo Tomás Abraham, cuyo nombre se convirtió en marca de uno de los productos emblemáticos de la empresa. El mismo Abraham, luego de regresar de sus estudios en Francia, se incorporó a ella por un tiempo (Balmaceda, 2022).

Otra industria que da trabajo a los habitantes de la villa de la novela de Verbitsky es una fábrica de pinturas, también existente hasta hoy, perteneciente a la empresa Sherwin Williams, de origen norteamericano, que fue levantada en Ciudadela en 1939.

es obrera en la fábrica, observa desde lejos el gigantesco edificio donde la mujer queda como prisionera durante el día:

Sabía vagamente que el gran edificio trasmutaba el algodón en oro. El trabajo y el sudor de los obreros impulsaban esa simple alquimia. Se lo oyó decir a Elba, que había conseguido para su madre el trabajo en la fábrica de tejidos. Paula quería muchísimo a Elba, la respetaba, y por eso reflexionaba en esa contradicción. Si las fábricas eran colosos crueles y voraces que se apoderaban de hombres y mujeres para quitarles la salud, para exprimirlos, como ella misma decía, ¿para qué le había llevado a su madre? No ignoraba, claro, que recibía un salario, pero era confuso para ella ese planteo. Ganan millones, decía Elba. Mencionó sumas enormes. Tal compañía, 14 millones, tal otra, 21 millones, y la fábrica en que trabajaba su madre era la que había ganado más: 39 millones. Eso hubiera permitido enorgullecerla, pero el tono de Elba al decirlo no permitía enorgullecerse. Ella miraba las chimeneas y se preguntaba de qué modo las fábricas se enriquecían despojando a los obreros y obreras. ¿Acaso su madre, y Elba, y Rosa, tenían plata y la fábrica se las quitaba? Ellas trabajaban y recibían un pago (Verbitsky, 1966: 118).

Paula no sabe en qué consiste la plusvalía, y tal vez no perciba lo que Elba alcanza a entender: la relación entre el “oro” en que los empresarios convierten el algodón mediante la tarea de los obreros, y la pérdida de la salud de los trabajadores, que entregan su libertad a cambio de un salario.

En los años noventa esto se ha transformado definitivamente, debido a la paulatina desindustrialización del país o a la relocalización de las plantas fabriles: una villa ubicada en plena ciudad se alimenta, como fuente casi única, de los desechos recuperables de los barrios que los producen, y en menor medida de las changas que consiguen o del empleo en casas de familia, en el caso de las mujeres. Pero con el correr de los años el narcotráfico ha empezado a ser una realidad visible y una fuente de ingresos para muchos. La caprichosa disposición de las luces de las callejuelas tendría un sentido, no develado por Maxi, porque para poder

entenderlo sería necesario observar el barrio desde las alturas: ayudaría a que los consumidores que se adentran en la villa obtuvieran lo que buscan. La proxidina, que es la droga sintética que consumen algunos habitués del gimnasio –no así Maxi-, viene de los fondos de la calle Bonorino. El crimen de Cynthia Cabezas y su seguimiento por los medios llevan a un desenlace verosímil, que muestra y a la vez oculta lo que en la superficie está sucediendo. En la novela de Aira no se hace referencia a las causas de la coyuntura política y económica que se vive, como si sus lectores las dieran por descontado.

Fabián Ayala, el presidente de la comisión del barrio sin nombre oficial, intenta promover pequeños adelantos que vayan haciendo más digna la vida de sus habitantes: una bomba de agua o baños colectivos de material, y entre todos discuten cómo concretar las mejoras: una de las propuestas es acudir a la Unidad Básica de la zona, pero enseguida aparecen los laberintos de la burocracia estatal:

El secretario de la Unidad Básica los desilusionó al asegurarles que no podía hacer nada, y se limitó a darles una tarjeta de presentación para la Municipalidad local, pues si bien el barrio estaba en el Gran Buenos Aires, pertenecía a uno de los 110 partidos en que se divide la provincia. Al acudir a la Municipalidad se dieron cuenta que sobre todo les era difícil probar que existían. En esas oficinas solo sabían que donde ellos decían habitar había un gran baldío cuyo propietario no figuraba por cierto entre los pobladores del improbable barrio, pero sí en el Catastro. Los mandaban de una oficina a otra, pero las gestiones no progresaban. Terminaron por convencerse que en la Municipalidad preferían ignorarlos. Estaban allá, bueno, pero mejor era no recordarlo. Las cosas podían seguir como hasta ahora si no intentaban modificarlas y sobre todo, si se hablaba lo menos posible de ese barrio. Un funcionario de buena voluntad lo explicó así y ya en tren de buenos consejos les dijo que lo mejor que podían hacer era dirigirse a una Unidad Básica (Verbitsky, 1966: 156).

Nada de esto aparece en la villa imaginada por Aira, también reconocible en el catastro municipal, donde se la identifica con un número, pero convenientemente ignorada. Las dimensiones del barrio contribuyen a esa invisibilidad de sus habitantes, de los que simplemente se rescata su procedencia –principalmente bolivianos y peruanos– y todo lazo de solidaridad se desvanece: en la ciudad neoliberal de fines de los noventa, donde el Estado es una ficción aún necesaria, la provisión de los servicios básicos está garantizada, pero ya se ha impuesto el sintagma “zona liberada”.

El inspector Cabezas es solo un engranaje de la corrupción policial: él mismo es consumidor de proxidina, pero no alcanza a vislumbrar la trama en la que se ve envuelto hasta que reconoce, en una calle de la villa, a un sujeto apodado “Pastor”, sospechoso de ser el líder de los narcotraficantes y descrito como “joven, regordete, muy oscuro de piel, con rasgos de colla”. La lluvia torrencial arrecia sobre la villa, y antes de ver al “Pastor”, Cabezas hace subir en su auto a Vanessa, la hermana de Maxi, y a su amiga Jessica, quienes a su vez venían siguiendo a Maxi en su caminata diaria hacia el asentamiento. Cabezas se deja llevar por su intuición, pues cree que “un golpe de suerte” lo ha puesto cerca de un importante descubrimiento: ese “golpe de suerte” lo ha colocado donde nunca hubiera imaginado, “en el centro mismo de la acción”. Este sujeto es percibido –a veces se dan las coincidencias, también en la literatura– como “un espantapájaros” que “no estaba mojándose por casualidad” (Aira, 2011:156). Cabezas da muerte al presunto delincuente. Sin embargo, el policía no sabe que está cayendo en una trampa que le costará la vida: la distribución de las luces que iluminan las calles es alterada a propósito y así Cabezas pierde el punto de referencia que tenía. Una oportuna jueza encabeza el procedimiento policial y las cámaras de televisión transmiten en vivo el espectáculo, que adquiere tensión dramática por la inusitada tormenta, a millones de personas. Mientras esto sucede, Maxi encuentra refugio en la casa de uno de los cartoneros a los que ayudaba y duerme profundamente.

La caída de Perón, en los últimos meses de 1955, es mencionada en *Villa Miseria...* como el repentino apagamiento de su voz en la

radio escuchada por los pobladores, que reciben en general con indiferencia la nueva circunstancia:

A los argentinos que la rechazaban y la discutían, y a los paraguayos, no les importó que fuera silenciada. Los que creían cuanto ella les decía, negaron en todo momento los signos que anunciaban su desaparición y no creyeron en su silencio ni siquiera cuando se produjo y empezaron a esperar que reapareciese de un momento a otro (Verbitsky, 1966: 200).

Tras la novedad empieza a modificarse la realidad de los habitantes del barrio. Un periodista se acerca con la intención de hacer un reportaje sobre estos asentamientos, “sobre los cuales no se le permitió escribir hasta ahora”⁶. Conversa largamente con los habitantes del barrio y vuelve al día siguiente, acompañado por un fotógrafo, que busca los puntos de la villa que permitan obtener las imágenes más impactantes: “La gente de la Villa, excitada, tuvo la sensación de que en su porvenir se diseñaba una perspectiva importante”, imaginando que las nuevas autoridades se ocuparían de brindarles viviendas en mejores condiciones.

La primera consecuencia de la presencia del periodista es la visibilización del asentamiento: sus habitantes son presentados como “trabajadores que no encontraron vivienda”. Pero otros diarios toman la noticia y construyen su propia versión del caso. “Un diario sumamente serio” publica un editorial donde, además de responsabilizar al gobierno depuesto por la existencia de las villas, por su “política de despoblación del campo” y por el “fracaso de la congelación de los alquileres”, se las llama “modernas tolderías”,

6 Bernardo Verbitsky era periodista y en tal carácter documentó sus observaciones sobre el fenómeno de las “villas miseria”, término que acuñó al publicar en 1953 una serie de notas en el diario *Noticias Gráficas*, vespertino creado en 1931 por Jorge Mitre, de la familia editora de *La Nación*, que subsistió hasta 1959 (Ulanovsky, 2005: 148). Poco antes la Revolución Libertadora le había impuesto una clausura. El periódico tuvo, durante el gobierno peronista, una línea oficialista, como la gran mayoría de la prensa de la época; es difícil imaginar que aquellas notas, indudable génesis de *Villa Miseria también es América*, tuvieran el mismo contenido de denuncia política que la novela posteriormente editada. Verbitsky también se destacó como traductor.

habitadas por personas que no aprovecharían las ventajas de vivir en la ciudad, pues se remarca que sus salarios no son inferiores a los de otros trabajadores que habitaban en casas de material: “Son las circunstancias en que se han improvisado estos conglomerados humanos [...] las que han determinado estos modos de vivir que no están a tono con el progreso y la cultura nacional en la ciudad y el campo”. El Espantapájaros, que lee en voz alta el texto, se pregunta: “¿Está a tono con la cultura que unos vivan en palacios y otros en cuevas?”.

Poco después se desata un incendio que destruye parte de la villa. Los periodistas vuelven a acercarse y a conjeturar sobre las causas. Pero no informan sobre todo lo que ha sucedido, porque hay zonas de la villa que son inaccesibles hasta para sus habitantes. Los diarios niegan que haya habido víctimas, pero el único que hace una reconstrucción fidedigna de los acontecimientos es el Espantapájaros, quien ha visto morir asfixiado a uno de los hombres, ocupado en salvar del fuego a varios niños. La presencia del Estado en socorro de los damnificados no tarda en aparecer, pero es tan provisoria como la villa misma. Algunos esperan que esta ayuda sea el prolegómeno de la solución definitiva, que debería venir “en forma de monoblock”⁷. Sin embargo, las divisiones entre los vecinos,

7 A pocas cuadras del lugar donde Verbitsky ubica el escenario de su novela, años después se levantó el complejo de viviendas popularmente conocido como “Fuerte Apache”. Ya en 1962, la Secretaría de Vivienda había realizado un concurso para construir 960 viviendas, pero las obras se iniciaron en 1971, ampliándose a 2400 las viviendas que se proyectó construir, y el barrio tuvo como destino la reubicación de gran parte de los pobladores de la villa de Retiro, que se proyectaba desalojar. Finalmente se edificaron veintisiete torres de diez pisos cada una, dispuestas en nueve “nudos”, con capacidad total para 22.000 moradores, que se inauguraron pocos días después de las elecciones que significaron la vuelta al poder del justicialismo tras dieciocho años de proscripción, y sus habitantes le dieron el nombre de “Padre Carlos Mugica” luego del asesinato del sacerdote que desempeñó su labor en aquella villa. La dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976 modificó esta denominación, conociéndoselo oficialmente como “Barrio Ejército de los Andes”. Sin embargo, prevaleció la designación con la cual hasta hoy se lo identifica, debido a que en una crónica periodística en la que se hablaba de un violento tiroteo, el reportero José de Zer empleó esta figura para definir al barrio, cuyos problemas son en general los mismos que de los asentamientos precarios que se distribuyen en parte de la ciudad de Buenos Aires y en los distintos municipios del conurbano (Gallotta, 2019).

expuestas desde el principio de la novela, se profundizan y unos recelan de los otros, en especial de Ayala. El líder de la “oposición” a la comisión ad-hoc es un tal Benítez, uno de los afectados por el incendio, a quien le recriminan que haya aprovechado la circunstancia para obtener beneficios a partir de su situación.

En la novela de Aira los medios de comunicación, a tono con la época, han adquirido un carácter omnipresente: las personas que hasta entonces eran casi anónimas se vuelven conocidas y se reconstruye su historia, o se les inventa una, a partir de fotos de la infancia, y así se construye el verosímil de la época (pobreza-inmigrantes-narcotráfico)⁸. Los fragmentos de información llevan a cometer errores en la identificación de personas y situaciones, pero eso no interesa al público que observa en vivo el espectáculo cotidiano de la noticia. Ya no existe el escrúpulo por obtener el dato preciso. Quizás a mediados de los cincuenta tampoco, pero al menos los periodistas parecían tenerlo como norma, y la prensa gráfica documentaba las inexactitudes para quien no conociera otra versión de los acontecimientos.

Pero la vida del villero, antes y después, está expuesta a sobresaltos y jalonada de promesas incumplidas, decepciones y acostumbamientos, donde los aparentes cambios dejan las cosas en el mismo punto que antes. Se emplea una ingeniosa figura para graficarlo, a partir del engaño en que cayó Cabezas:

8 En una publicación identificada con el rescate de la voz de los villeros se emplea el sarcasmo para rechazar esa identificación que ha construido un imaginario social persistente: “Y sí, otra vez ahí, ahora sin espectadores, tremendo operativo en la villa del Bajo Flores, aunque no tan atractivo para los relatores policiales que barajan la verdad, ni para los canales que trabajan con sus Fuerzas de Seguridad. Un complejo procedimiento, sin más regimiento que la propia comunidad, avanzando sobre dos cocinas de dignidad, detectando muestras pu...ras de nuestras culturas y secuestrando altas dosis de alegría solidaria, entre la más pesada artillería alimentaria. Pero qué cagada, ¡no estaba el noticiero! Vienen a cubrir su coartada y no vienen cuando abrimos un merendero, porque desconocen al obrero de abajo, porque se abocan a otros menesteres, porque no venden matices y porque les importan un carajo las ‘Mujeres y sus raíces’. Pues así bautizamos al comedero que inauguramos, mientras nos fumamos sus obras de teatro, en la 1-11-14 o en la 21-24, ‘para cercar a los jefes narcos’ que suelen anclar sus barcos en los barrios donde viven los funcionarios que nos persiguen, con la hipocresía de su falsa contienda: ¡ojalá vengan algún día, ¡a servir la merienda!’”. En <http://www.lapoderosa.org.ar/2017/07/otro-megaoperativo-sin-rating/>

¿Pero entonces la villa podía ‘girar’? ¿Era posible? Quizá no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizá toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin. Quizás esa era la famosa “rueda de la Fortuna”, salvo que no estaba de pie como se la imaginaban todos, sino humildemente volcada en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran “arriba” y otros “abajo” sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar el lugar a ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la vida se iba en pequeños desplazamientos que en el fondo no significaban nada (Aira, 2011: 203).

Este girar en círculo es, entonces, un recorrido en espiral: la villa puede desaparecer ocasionalmente, pero la miseria, que está en su origen, es tan antigua que ya no importa saber quiénes atraviesan sus calles, que son el paisaje de fondo de historias que se desvanecen para ser reemplazadas inmediatamente por otras.

Bibliografía

Aira, C. (2014). *La villa*. Buenos Aires, Emecé.

Balmaceda, D. (2022). “¿Sabías? La historia de las medias Ciudadela nació muy lejos del conurbano: en Rumania”. En *IProfesional*, 6 de febrero de 2022. En <https://www.iprofesional.com/actualidad/356822-conoce-la-atrapante-historia-de-las-clasicas-medias-ciudadela> (Consulta del 14/02/2025).

Duarte, J. (2015). “Medias Ciudadela: Despidos, suspensiones y temor por futuro cierre”. En *En Orsai*, 5 de diciembre de 2017. En <http://www.enorsai.com.ar/politica/23640-medias-ciudadela--despidos--suspensiones-y-temor-por-futuro-cierre.html> (Consulta del 28/01/2025)

Gallotta, N. (2019). “Cuatro horas de tiros, más de 80 policías y dos muertos: el día que ‘nació’ Fuerte Apache”. En *Clarín*, 25 de mayo de 2019. En https://www.clarin.com/policiales/horas-tiros-80-policias-muertos-dia-nacio-fuerte-apache_o_oc84aFUhl.html?srsId=AfmBOopJ-2sBbEAct-JOcHH5-_PD2avej_83S7UoztBcVkZThAImLojAA (Consulta del 14/02/2025).

García Fanlo, L. (2015). “Detrás de un largo muro”. En Cineargentinidad: <https://cineargentinidad.wordpress.com/2015/11/28/detras-de-un-largo-muro/> (Consulta del 28/01/2025).

Giardinelli, M. (2014). “Villa miseria también es Argentina”. En *Página 12*, 17 de noviembre de 2014. En <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-260016-2014-11-17.html> (Consulta del 28/01/2025).

Ulanovsky, C. (2005). *Paren las rotativas. Historia de los medios de comunicación en la Argentina. Diarios, revistas y periodistas (1800-1969)*. Buenos Aires, Emecé.

Verbitsky, B. (1966). *Villa miseria también es América*. Buenos Aires, Eudeba.

ESPACIO, MEMORIA, CUERPO Y TERRITORIO

EL TESTIMONIO COMO FORMA LITERARIA EN LA 'REVOLUCIÓN BOLIVIANA' DE 1952

Cristina I. Fangmann

En abril de 1952, del martes 9 al jueves 11, Bolivia vivió, en tres jornadas sucesivas, una insurrección popular que cambió la historia nacional y marcó un giro político para toda América latina. Distintas fuerzas, compuestas por campesinos, mineros, obreros fabriles, y particulares civiles, se unieron, organizaron y levantaron en armas para derrocar a un gobierno de facto. Estos hechos han pasado a la historia oficial bajo la denominación convencional, y mayormente consensuada en el siglo XX, de “Revolución Nacional Boliviana”, cuya victoria se adjudicó al –en definitiva– triunfante Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que aprovechó la insurrección para adueñarse del poder desde 1952. En este Partido, bajo el liderazgo de Víctor Paz Estenssoro, quedó afincada la presidencia del país, por sucesivas elecciones, hasta el Golpe de 1964. El MNR capitalizó la victoria para cumplir el desafío de declarar la reforma agraria, estatizar las minas, establecer el sufragio universal efectivo y lanzar una masiva campaña educativa que comenzó a revertir definitivamente el elevado porcentaje de analfabetismo rural.

Las ficciones de la historia, la Historia como ficción

Sesenta años después, en 2012, se ha publicado en La Paz la primera y hasta ahora única historia oral sobre los acontecimientos de las jornadas de abril. Se trata del libro de Mario Murillo, *La bala no mata sino el destino. Una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia*.

Apenas aparecido, el texto de este sociólogo boliviano, profesor en la Universidad pública paceña, suscitó polémicas con historiadores. En especial, con el ex presidente Carlos Mesa Gisbert,

coautor (con su madre y su padre) de una *Historia de Bolivia* (1997), autor (a solas) de una historia ilustrada de la presidencia boliviana, *Entre urnas y fusiles* (1983), histórico militante del MNR y candidato presidencial derrotado en las elecciones de octubre de 2019. Más allá de los contenidos intrínsecos del debate, se ponen en juego en él cuestiones de orden disciplinario y metodológico que exceden el campo de las ciencias sociales.¹

¿Qué luz podría arrojar una polémica entre historiadores y sociólogos a un trabajo sobre crítica literaria? Ya de regreso de las –precisamente– “históricas” discusiones sobre la especificidad –o carencia de ella– propia a los estudios literarios, consideramos provechosas las investigaciones de colegas de ciencias sociales. Más aún cuando descubren y aprovechan como fuente de sus análisis a los textos literarios.

De hecho, en este trabajo pionero de Mario Murillo la literatura significó un recurso y una vía muy fértil, no sólo para la investigación y escritura de su libro, sino también para su estrategia frente a la polémica. En primer lugar, Murillo construye su objeto de estudio a partir de testimonios recopilados por él mismo. Como se sabe, el *testimonio* puede considerarse un género literario: el discurso oral, procesado, cobra forma de texto escrito. En segundo lugar, Murillo reconoce como fuentes de su libro a dos novelas: *Los muertos están cada día más indóciles*, de Fernando Medina Ferrada, ganadora del premio Casa de las Américas en 1972, y *Los ingenuos*, de Verónica Ormachea Gutiérrez, de 2007.

Testimonios orales, pero también textos de ficción, componen, entonces, los materiales con que Murillo reconstruye la memoria colectiva de los episodios del 52. De este modo, la ficción construiría una verdad paradójicamente más fiel a los hechos, en tanto ofrece una versión “adversaria o contraria” (Said, 1979, 1993) a la historia oficial escrita por historiadores proclives al Movimiento Nacional Revolucionario. Como dicen los versos de Antonio Machado citados en el primer epígrafe del primer capítulo,

1 Cfr. en la Bibliografía los artículos de Murillo y Mesa Gisbert en sucesivos números de *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Cultura y Política*. La Paz, 2012.

“Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía,
también la verdad se inventa”.²

En la primera parte de su libro, Mario Murillo plantea su posición teórica, metodológica y epistemológica; en la segunda, teje la narrativa que hilvana los testimonios de los actores y testigos de los hechos así narrados y organizados. A través de sus voces se detallan los principales combates librados durante los tres días que culminan en la Semana Santa de 1952. En el primer caso, critica a la historiografía oficial boliviana por su reduccionismo, que limita la Historia a lo que Murillo denomina “una [...] sumatoria de pesos y medidas”: esto es, una historia que se centra en las acciones –y disposiciones– del nuevo gobierno nacionalista una vez producido el triunfo.³ A la vez, un reduccionismo de la acción a la voluntad de liderazgos individuales (aquí, las figuras máximas del MNR: Víctor Paz Estenssoro –exiliado en Buenos Aires, llega a Bolivia tras la victoria de la insurrección–, Hernán Siles Zuazo y el líder sindical minero, Juan Lechín). En este aspecto, y salvando la distancia del caso –geográfica, temporal y epistemológica–, Murillo evoca al historiador bengalí Ranajit Guha (1997), “quien sostiene que según el discurso neonacionalista la élite dirige al pueblo para conseguir la libertad. En el discurso emenerrista encontramos que la élite como formación estamentaria dirige al pueblo, con el supuesto adicional de que esta élite se organiza, internamente, por liderazgos individuales, únicos, y, en el límite, insustituibles” (Murillo, 2012a: 40).

Tal reduccionismo deja de lado a los principales agentes de las acciones insurreccionales: los obreros, los mineros, la población civil. Son estas voces las que rescata Mario Murillo en su trabajo

2 Antonio Machado, *Proverbios y cantares*. Citado por Murillo (2012a: 29).

3 Se entiende por “Historia” tanto el curso de los acontecimientos según su sucesión contingente y diacrónica, como la disciplina historiográfica, en su dimensión profesional y/o académica, que aquí entra en juego por la polémica entablada; el uso convencional de “historia”, con minúscula, y en su plural, “historias”, refiere a las versiones discursivas, narrativas, argumentativas, orales o escritas, de la Historia.

de investigación sociológica, con los aportes teóricos –y acaso ante todo metodológicos– de la historia oral. Uno de los autores que lo inspira en esta línea es el sociólogo italiano Franco Ferrarotti (1991). Según su entender, la historia oral constituye una alternativa a la historiografía oficial:

...en tanto instrumento de recolección de testimonios orales y de las historias de vidas, (la historia oral constituye) un específico medio de autoescucha de la cotidianeidad, un modo privilegiado de crítica y desmitificación de la macrohistoria, además de momento integrativo esencial de ella, a tal punto que echa abajo la artificiosa contraposición entre macro y micro y entre estructura y persona. [...] Es el modo más directo de dar la palabra a aquellos –grupos, clases sociales e individuos– que estaban tradicionalmente obligados al silencio o parecían mudos incluso cuando gritaban, dado que los grupos dominantes se tapaban los oídos y los historiadores al servicio de la corte decretaban su inexistencia. Con la historia oral empiezan a contar también una multitud de analfabetos, los marginados y excluidos. No es populismo... es una ampliación de la perspectiva respecto a la historia de los grandes hombres y de los grandes acontecimientos y respecto a la historia como ciencia clásicamente académica (21-22).

La historia oral ofrecería un documento más inmediatamente atendible, o una fuente no sustituible, sobre el curso de los acontecimientos. En esta primera historia oral de la insurrección del 52 podemos escuchar esas voces que sesenta años después habían quedado, todavía, desoídas. Aunque, según afirma el mismo Ferrarotti, la “paradoja de la historia oral” es que siempre supone la puesta por escrito de un discurso verbal: “para ser conservada y comunicada, o al menos para ser conocida, la historia oral debe ser escrita” (20). Se trata de una doble articulación funcional en el uso que se da al lenguaje, en los términos de una clásica bisagra: el lenguaje es fuente y origen (los discursos orales) y es fin y literatura (el registro escrito). Aun cuando historia y literatura, obviamente, excedan la fiel transcripción puntual de lo hablado y relatado. En este punto entra en juego la perspectiva del escritor,

su posición frente al objeto estudiado, su ética y su estética. Toda historia oral es fatalmente historia narrativa. Desde las ya conocidas teorizaciones desarrolladas por Hayden White en *Metahistoria* (1973), reconocemos la construcción literaria en el discurso historiográfico. Según este teórico norteamericano y profesor de Historia de la Conciencia en California, los *modos* de la historia son los mismos que los de la literatura. De hecho, deliberadamente articula su modelo para la división cuatripartita de los modos historiográficos mayores sobre la base de las cuatro figuras retóricas matriciales para la literatura, según la *Anatomía de la Crítica* de Northrop Frye (1957). El relato de la historia, en cuanto narrativa, se sustentaría según el andamiaje de metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.

En *La bala no mata sino el destino*, el autor parece limitarse a enmarcar el relato que, oído y desgrabado, pone en boca de sus protagonistas en una nueva y original interpretación –o a postular esa interpretación a la luz de ese relato. Pero sólo en apariencia. Es en la construcción discursiva del testimonio, entonces, donde encontramos, cuando los oímos y cuando los leemos, los tropos literarios. Por ejemplo, los símiles humorísticos con las películas de acción mexicanas, con los héroes o antihéroes ‘a la Pancho Villa’:

‘Ahí están los de Milluni, cargados de dinamita, mirá’; nosotros, cargados de dinamita como Pancho Villa.

[...] “Yo disparaba sin motivo, por fregar nomás. Con ametralladora, yo tenía hartas balas, me he sacado, para mí era como jugar, Cataman, mirábamos en película, esas películas mexicanas, yo así chango, parapetándome, al lado de la Base Aérea, en El Alto”.⁴

Escuchamos –cuando leemos– esas voces con sus modulaciones, sus modismos, sus entonaciones dialectales y etnoculturales, y reparamos en una forma más de esa diversidad que Murillo pone de relieve para demostrar que la Revolución boliviana del 52 fue “construcción” para rédito final de un movimiento político, el MNR, pero

4 Los testimonios pertenecen a Venancio Calderón y a Gilberto Espinosa, en Murillo (2012a: 93 y 97).

que la victoria de las tres jornadas de abril de ese año fue el resultado de los hechos militares de una población compuesta por distintos actores que incluían, entre otros, a mineros, obreros, empleados, ex combatientes de la Guerra del Chaco, mujeres que proveían alimentos y apoyo logístico. En el curso de esas vertiginosas 72 horas, no faltaron soldados desertores que dieron vuelta la chaqueta militar para luchar del lado al que pertenecían por su origen de clase y por empatía ideológica. Como Cruz en el *Martín Fierro*.

En la práctica de montaje de los testimonios practicada por el autor de *La bala no mata sino el destino* queda en evidencia también su posición frente al objeto. Murillo nunca se impone sobre las voces de los testificantes, nunca se endilga la función de hablar en nombre de ellos; más bien, cumple con varias de las premisas que Ferrarotti plantea para el historiador oral: en la primera etapa de su trabajo, durante las entrevistas y el diálogo, la premisa de crear una relación directa con el testificante, de escucharlo atentamente, conservando el silencio, pues como dice Ferrarotti “es su silencio el que hace posible la palabra de los otros” (20). En la segunda etapa, la de la escritura, la premisa de respetar esos dichos sin manipularlos, sin orientarlos hacia un fin preestablecido. La elección de los entrevistados muestra también esa postura ética: no sólo buscó este autor los testimonios de obreros o de mineros, sino también los de militares y hasta profesionales “blancos”, de clase media o alta, como el médico que trabajaba en la mina de Oruro, y de mujeres que humanitariamente suministraban agua y alimentos sin discriminar a soldados o insurrectos:

Desde principios de 1952, Javier Torres Goitia trabajaba como médico de la mina San José. Trabó lazos de confianza con los mineros y aun con los líderes del sindicato. Desde ese conocimiento más íntimo fue como vivió los hechos de la insurrección de abril en Oruro. Entre los mineros, la adhesión con el MNR convivía con la veneración por la figura de Villarroel (el ex presidente asesinado). “Porque yo era tan amigo de ellos que los visitaba en sus casas... y donde iba encontraba una fotito de Villarroel con su velita y me llegaba al alma y alguna vez que entraba en confianza les preguntaba ‘¿Y esto?’ Y me decían: ‘No pues, es nuestro santo, Villarroel

el mártir, es nuestro santo' y me venían unas complejas sensaciones porque los universitarios habíamos peleado contra Villarroel y nosotros al lado de la derecha habíamos combatido para la caída de Villarroel" (122).

Irma Aliaga me contó que las vecinas del callejón donde ella vivía repartían choclos con queso a los milicianos que combatieron en las cercanías de Laikakota. Ena Fernández, que vivió el abril de 1952 en el barrio de San Pedro, recuerda que las mujeres les daban comida y bebida a los insurrectos, y aun funcionaban como correos, llevando mensajes de un lugar a otro (144).

Son los testimonios, entonces, o mejor dicho, es el registro escrito de los testimonios el que pone de manifiesto aquellos rasgos que permiten leerlos como género literario. Dice Murillo:

Sólo resulta posible aproximarse a una conjetura razonable de esos datos a través de las imágenes subjetivas y referencias metafóricas de los propios insurrectos y participantes de las jornadas de abril de 1952 (154).

Esta afirmación del autor, que podría leerse como una limitación en el relato de los hechos, es, en realidad, lo que le da a su crónica otro valor, otro nivel, estético y específicamente literario. Ese uso de comparaciones o metáforas que él mismo reconoce en el relato de sus entrevistados es un ejemplo del "asentamiento multidisciplinar" o "postdisciplinar" al que se refiere Ferrarotti. Pero además, se hace eco de la propuesta de la socióloga paceña Silvia Rivera Cusicanqui (2012): "Que la sociología sea una rama de la literatura: que la gente aprenda a escribir con su propia voz, que escribir sea un placer, un ejercicio feliz".

La literatura como fuente

Más allá del estatus literario inseparable de los testimonios, Murillo se nutre de fuentes literarias, esas despreciadas "novelas de ficción" que menciona el historiador Luis Antezana Ergueta (2012) en su crítica del libro.

Si los textos literarios ficcionales resultan historia de primer orden, los testimonios orales se tornan, a su vez, literatura de primer orden: mientras lo más testimonial pareciera ser lo más literario, lo más ficcional pareciera ser lo más verdadero. Las novelas le proporcionan a Murillo, y también por supuesto al lector, una visión más vívida, más verosímil y humana que esa “suma de pesos y medidas” transmitida desde los libros de Historia.

Las dos novelas mencionadas despliegan su acción sobre el fondo de esta insurrección popular. Y cada una abre perspectivas diferentes sobre los hechos históricos y políticos del 52. *Los muertos están cada día más indóciles* de Fernando Medina Ferrada pone el foco en las denominadas clases populares y en las articulaciones entre mineros y fabriles, mientras *Los ingenuos* de Verónica Ormachea Gutiérrez reconstruye una visión de la oligarquía vencida, modalizada según la voz de una joven narradora (con)movida por un conflicto moral clásico, la disputa, el desacuerdo, entre el deber y el deseo.

La novela de Medina Ferrada conviene a Murillo, entre otros aspectos, por y para reconocer el liderazgo espontáneo que asumieron los excombatientes de la Guerra del Chaco en el transcurso de la insurrección. Quien encarna este papel en la novela es el personaje de El Zapatero:

-¿Dónde estarán?... –insistió el soldadito-. ¿Y si nos sorprenden por las espaldas?...

-¿Tienes miedo?... –el Zapatero lo miró penetrante a los ojos. El muchacho, sudoroso, surcado de manchas de tierra negra, rehuía la mirada:

-No, miedo no, pero... –su voz era un hilo-. Pero no tenemos balas...

-¡No tenemos balas! –remedó brutal el Zapatero-. ¡Ja! ¡Desde que estamos aquí no has disparado ni una vez!... ¡A ver, tu fusil –y se lo arrancó de las manos-. ¿No dije? –hizo funcionar la manivela-. ¡Está con toda su carga!... ¡Tienes miedo maricón!... (156)

La naturalidad con que se impone el liderazgo del Zapatero responde no sólo a su experiencia (que le da serenidad), su valentía y a sus habilidades militares. Forma parte, también, de una construcción de su subjetividad que Murillo analiza en términos de teoría y crítica literarias: así, “motivación interna de la novela”, “orden en la estructura narrativa”, y fundamentalmente, en la elección de un “código de verosimilitud” perteneciente a la representación realista (138-139).

Si la elección del código realista contribuye a que esta “ficción histórica”, como la llama Murillo, se erija en fuente fidedigna, los discursos recogidos en los testimonios dan cuenta de un imaginario de la insurrección “históricamente situado, heredado como patrimonio cultural y fruto de una memoria colectiva” (158). En ese sentido, la Guerra del Chaco corresponde a una “memoria a largo plazo” que “funciona en la onda corta, en los microrrelatos que se constelan en el de las tres jornadas de abril de 1952” (158). Memoria transmitida, oralmente, de generación en generación, en el interior de las familias, en versiones que difieren de las enseñadas, en formato de manual, e impartidas en la educación escolar formal.

Cuerpo y territorio

La lectura de una y otra novela permite esa reconstrucción de la historia, como serviría también, desde otra perspectiva y desde otras propuestas estéticas, la lectura de *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz (1959) o *Cerco de penumbras* de Óscar Cerruto (1958). Una visión más completa obtenemos, sin embargo, al complementar las lecturas de las narraciones de ficción literaria con la de esta crónica que incluye las voces reales de esos “héroes del silencio”.

Tanto las novelas como los testimonios reponen la subjetividad de los actores desde su aspecto más físico y material. Nos dejan ver, imaginar o de algún modo, ubicar sus cuerpos situados en los distintos espacios y tiempos, en sus diferentes posturas y maniobras: Durante los combates, “arrastrándose por el suelo”, agazapados, expectantes, desplazándose (“a gatas”, “trepano”,

“resbalando”, “descolgándose”) por los terrenos escarpados de los cerros, o sorteando peligros en medio de la ciudad. Cuerpos que acusan el registro minucioso de su fisiología (el hambre, la sed, el frío, la agitación cardíaca, “el dolor terrible” de las heridas, etc.), hasta las sensaciones y estados de ánimo o psicológicos (el miedo, la angustia, el alivio e incluso la alegría en momentos de triunfo). Son los cuerpos (que combaten, sufren, sudan, se esfuerzan...) los grandes ausentes en el relato de la historiografía oficial. Cuerpos –y sujetos– que narran lo que vivieron afectivamente.

En *close-up* vemos también los rostros y los rasgos (sudorosos, cubiertos de tierra, con sus muecas de dolor o de espanto). Oímos las voces y los sonidos ambientales que el relato del recuerdo recrea y transmite; especialmente, los inolvidables ruidos de las armas: “el ritmo de los disparos en el accionar de la metralleta (‘como si estuviera tarareando’)”.

“La tierra retumbaba por la munición”; “El ruido del enfrentamiento se escuchaba en toda la zona circundante y mostraba lo duro de la contienda” [...] “Se escuchaba desde la Villa el enfrentamiento en esa parte, antes de subir a El Alto. Resonaban los cañones, las balas, los morteros. Allí se dieron duro, para que no bajen los del Ejército, después subieron a El Alto”.⁵

En este recuerdo “sonoro” regresa la memoria de la Guerra del Chaco y la experiencia de los excombatientes:

“Su padre le decía: ‘Si la metralleta tararea, es un ex combatiente’. Esa forma de disparar, marcada por la destreza, la experiencia y el ahorro de municiones, era una seña de identidad de los excombatientes” (141).

Cuerpo y territorio se imbrican en la logística de los combates. Los relatos reiteran las descripciones del terreno. Quien lo conoce, tiene ventajas, ya sea de defensa, ya sea de ataque. Se repiten, especialmente, las acciones de ascenso y descenso, de entradas y

5 Testimonio de René Chacón, en Murillo (2012a: 97).

salidas, de travesías y desplazamientos para alcanzar la ocupación de territorios.

Estas descripciones que acompañan el relato de las contiendas pertenecen a la segunda parte del libro, titulada “Cuatro batallas y una victoria”. Se refiere a las batallas de Miraflores, de las laderas de Villa Victoria, de El Alto y de Oruro. Cada capítulo lleva el nombre de la batalla ligado a su locación y abre con un croquis que esquematiza los movimientos de los combatientes dentro de esos espacios. Este recurso gráfico llega al libro de las manos de Mario Piñeiro y Diego Loayza. (Este último, también sociólogo, colaboró además en la investigación etnográfica y en la redacción de las conclusiones).⁶ La idea de añadir los gráficos se alinea con la “Sociología de la imagen”, teoría y disciplina desarrolladas por Silvia Rivera Cusicanqui, quien en el prólogo a *La bala...* destaca:

Este ir y venir de la palabra a la visualización del espacio⁷ y de las acciones de aquellas jornadas de la insurrección popular de abril

6 La colaboración es otra forma del afecto y una diferente (re)dimensión de la autoría. La lista de agradecimientos del libro da cuenta de las afinidades electivas de Mario Murillo. La escritura cómplice, “polifónica”, entre amigos autores, une a Murillo con Diego Loayza, bajo el pseudónimo de Belisario Flores, un antiguo alias de René Zavaleta Mercado, y al invisible “argenbolita” paceño Alfredo Grieco y Bavio (quien también prestó una mano editora a *La bala no mata...*) en la novela histórico-alegórica *La isla trasnochada* (2016). Además, Murillo y Diego Loayza, se unen a Álvaro Loayza (fraternalmente unidos en la autoría como Hermanos Loayza –así firman–) en la novela *De kenchas, perdularios y otros malvivientes* (2013). Diego Loayza, Mario Piñeiro y Cristhian Vidangos escriben y dibujan la novela gráfica *El monstruo del Choqueyapu* (2011). Cfr. Silvia Rivera Cusicanqui, “Prólogo”, en Murillo (2012a: 17-18).

7 Rivera Cusicanqui (2015) explica la conexión entre visualidad y texto escrito, y la función de la visualización en su teoría:

Visualizar no es lo mismo que escribir con palabras lo que se ha visualizado. Pero a la vez, para comunicarse, la mirada exige muchas veces un tránsito por la palabra y la escritura [...] La visualización alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos. Sin embargo, la mediación del lenguaje y la sobre interpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos –el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, el oído– se vean disminuidos o borrados en la memoria. La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que

de 1952 resulta en una suerte de batalla con la historia dominante: una batalla hermenéutica e interpretativa y una batalla de actuaciones, que dejan al desnudo las falsedades del poder y la precaria hegemonía de su palabra [...] A su vez, reconstruir el significado de las acciones a través de la palabra constituye un gesto político en el que se enfrenta la memoria contra el olvido, la palabra oficial con la de los y las protagonista (15-16. Énfasis mío).

La visualización se hizo literal en otro soporte, el del film documental que se realizó sobre la base del libro de Murillo, bajo la coordinación del autor.⁸ Allí las imágenes han cobrado vida y nos brindaron la posibilidad de ver esos rostros (ya ancianos) y escuchar las voces de un modo más “directo”. Con el documental se añade esta otra dimensión de la memoria, que abre nuevos rumbos al asentamiento multidisciplinar. En su reseña sobre el documental, la crítica Mary Carmen Molina Ergueta (2012) resalta el aspecto de lo íntimo, de lo personal y de lo humano en la construcción de esta memoria:

...configurar una humanización de la contienda en la que los rasgos de una forma íntima de entender y ejercer la política prevalecieron por sobre los hechos grandes de este episodio. Importa lo personal en tanto tremendamente político, en el contexto boliviano y en el momento específico de la Revolución.

[...] recorrer junto a cada uno de los personajes el imaginario de la revolución personal y propia, individual y, a la vez, profundamente plural, colectiva. Este imaginario es un hecho de memoria, pero no de una memoria oficial, en la que el ejercicio del olvido es tajante, sino de una memoria chica, íntima, la que tiene el ritmo de una conversación y el olor de una casa.

como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización (22-23).

8 Con guion de Gabriela Paz y Mario Murillo; dirección de Gabriela Paz, producción de Catalina Razzini, fotografía de Miguel Hilari, sonido de José Antonio Villegas, edición de Juan Pablo Richter, post-producción: Pablo Paniagua y asistencia general de Alejo Torrico. Con el título de *La bala no mata. Crónica de la Revolución del '52*, el documental salió, en La Paz, en el mismo año que el libro: 2012.

Espacio de la memoria. Espacios del afecto

“Micropolítica de la memoria” es el título que Silvia Rivera Cusicanqui elige para prologar el libro de Mario Murillo, quien a su vez afirma que la “memoria” es la “piedra angular en la epistemología que ha guiado este libro” (157). Según Rivera,

La reconstrucción *ch'ixi* de la insurrección de 1952 es también un gesto micropolítico, que se enraíza en las particularidades de lo local. Las comunidades fabriles y mineras culturalmente aymaras están nutridas de una memoria larga, ancestral, pero también de la memoria corta de su inserción en el capitalismo minero, en la organización sindical. Y de una memoria más fresca aún, la de los corralitos de la guerra del Chaco (18).

Las “Conclusiones” retoman la idea de la “memoria como imagen” y vuelven, como un contrapunto, a citar a Rivera Cusicanqui y su distinción entre memoria larga y memoria corta. El “Prólogo” transgrede su espacio de *paratexto* explicativo o introductorio de aquello que el lector va a encontrar al ingresar al texto propiamente dicho. Funciona, más bien, como un *intertexto* que no sólo reconoce los méritos de un tesista o alumno aventajado, sino que dialoga con el amigo y colega del Colectivo 2 de Tembladerani, espacios de intercambio de saberes, tanto históricos y teóricos como prácticos y experienciales. Espacios y saberes finalmente *ch'ixi*, de afectos compartidos en los que el conocimiento se adquiere a la vez que se transfiere, horizontalmente, excediendo los protocolos de las disciplinas y las jerarquías académicas. Murillo consigna en una de las últimas notas al pie del libro el carácter colectivo y la filiación en cuanto al método y las significaciones de la historia oral: “Rivera plantea una posición epistemológica definidamente política y ética, desde una crítica a distintas corrientes investigativas. Siguiendo estas ideas, siempre procuré convertir a mi investigación en un ‘espacio colectivo de desalienación’” (153, nota 149).

Afecto y ética se unen en otro aspecto de esta investigación: Murillo advierte el positivo efecto que el acto de recordar produce en los adultos mayores que prestan su testimonio. El recuerdo,

asevera, posee propiedades balsámicas, terapéuticas (24-25). Este reconocimiento contribuye a crear una especial empatía recíproca entre el entrevistador y el entrevistado. No es casual, entonces, que los resultados de esos diálogos sean mucho más ricos y profundos que aquellos que se obtienen mediante la mera reconstrucción fáctica. La comunicación efectiva que se entabla impulsa y moviliza un aprendizaje y nos hace avanzar a los lectores hacia cierta fe, cierta confianza de que algo de ese inaprehensible pasado se puede conocer y es posible recuperarlo, recobrarlo: esto es, darle cuerpo.

Bibliografía

Antezana Ergueta, L. (2012). “Abril del 52, entre los hechos y las fantasías”. En *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Cultura y Política*. Instituto Prisma y Plural Editores, no 112, 16-17. La Paz.

Cerruto, O. (2005 [1958]). *Cerco de penumbras*. La Paz, Plural.

Ferrarotti, F. (1991[1986]). *La historia y lo cotidiano*. Barcelona, Península.

Flores, B. (2016). *La isla trasnochada*. La Paz, Plural.

Frye, N. (1977 [1957]). *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monteávila.

Grieco y Bavio, A. y Murillo, M. (2012). “Biografismo y antibiografismo en la historiografía de la Revolución boliviana de 1952: algunas respuestas narrativas a una cuestión de método”. En *Ciencia y Cultura*, Universidad Católica Boliviana San Pablo, no 29, 87-10. La Paz.

_____. (2016). “El Doctor y sus biógrafos. Balance de medio siglo de vidas de Víctor Paz Estenssoro”. En *Ciencia y Cultura*. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=425846637006>. (Consulta del 29/01/2025).

Ranjit, G. (1997). “Algunos aspectos de la historiografía colonial de la India”. En S. Rivera Cusicanqui, S. y R. Barragán (comps.), *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalteridad*. La Paz, SEPHIS-Aruwiyiri.

Loayza, D., Piñeiro, M. y Vidangos, C. (2011). *El monstruo del Choqueyapu*. La Paz, Gente común.

Hermanos Loayza (2013). *De kenchas, perdularios y otros malvivientes*. La Paz, El Cuervo.

Medina Ferrada, F. (1972). *Los muertos están cada día más indóviles*. La Habana, Casa de las Américas.

Mesa Gisbert, C. D., (2012a). “Una lectura anacrónica de la historia del 52”. En *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Cultura y Política*. Instituto Prisma y Plural, no 109, 12-13. La Paz.

_____. (2012b). “Respuesta a Mario Murillo. Un corset para el 52”. En *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Cultura y Política*. Instituto Prisma y Plural, no 111,18. La Paz.

Molina Ergueta, M. C. (2012). “Desmontando la historia: *La bala no mata*”. En *Revista Ciencia & Cultura*, no 29, 239-241. La Paz. En: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232012000200013 (Consulta del 29/01/2025).

Murillo, M. (2012a). *La bala no mata sino el destino. Una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia*. La Paz, Plural.

_____. (2012b). “La historia oficial, treinta años después”. En *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Cultura y Política*. Instituto Prisma y Plural, no 110, 14-15.

Ormachea Gutiérrez, V. (2007). *Los ingenuos*. La Paz, Alfaguara.

Quiroga Santa Cruz, M. (1959). *Los deshabitados*. La Paz, Plural.

Paz, G. y Murillo, M. (2012). *La bala no mata. Una crónica de la Revolución del '52*. Película documental boliviana. La Paz.

Rivera Cusicanqui, S. (2004 [1987]) “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia”. En *Peri-Feria*, no 4.

_____. (2012). En “Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje. En <http://vimeo.com/45483129>

_____. (2012) “Micropolítica de la memoria”, en Murillo, M. 2012a, 15-16.

_____. (2015). *Sociología de la imagen, Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta limón.

Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Nueva York, Vintage Books.

_____. (1993). *Culture and Imperialism*. Londres, Vintage Books.

White, H. (1992 [1973]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

LA PATRIA ES EL ODIIO

EPIFANÍAS HISPANOAMERICANAS EN *PANTALONES AZULES* DE SARA GALLARDO

Lucía De Leone

De la vasta producción de la escritora argentina Sara Gallardo (1931-1988), en este trabajo me centro en su segunda novela, *Pantalones azules* (1963), para analizar los cruces conflictivos entre las cartografías urbanas y rurales en relación con la ecuación nacionalismo y xenofobia, a partir del complejo sistema de emociones que experimenta el protagonista. Alejandro Hernández proviene de una familia hacendada venida a menos y sus días se ven atravesados por la disputa entre el mundo heredado y las conquistas posibles para un varón en el Buenos Aires cosmopolita y de costumbres cada vez más laxas de los años 60. ¿Qué pasa entonces frente a la imposibilidad de incorporar otros mundos al propio círculo de pertenencia? ¿Cómo transitar por la “comunidad imaginariamente cognoscible” y por ende comunicable (Williams, 2001)¹, cuando lo inédito e inexplorado resquebrajan el orden estatuido? ¿De qué forma la vida emocional atina a ganar la partida al discurso o a las acciones?

Sara Gallardo construye, para esta historia en que las emociones del individuo chocan con las estructuras sociales, un narrador en tercera persona, que se focaliza por momentos en el protagonista pero nunca toma partido. En esa línea delgada transcurre el relato. *Pantalones azules* revisita algunas zonas de la tradición literaria argentina desde el prisma del protagonista, en cuyo comportamiento puede verse cómo el poder deseante (que se inscribe

1 Tomo el concepto de Raymond Williams (2001): “...lo que se puede conocer no es solamente una función de los objetos, de lo que está allí para ser conocido. Es también una función de los sujetos, de los observadores, de lo que se desea conocer y de lo que necesita ser conocido [...] la posición que ocupa el observador en ella [la comunidad] y su actitud en relación con ella; una posición que es parte de la comunidad que se está dando a conocer” (215-216); “Una sociedad selecta vista desde un punto de vista selecto” (230).

en forma de odio y en términos sexoafectivos) logra, aunque ocasionalmente, una huida de las normalizaciones institucionales. La novela realiza, entonces, operaciones de reescritura desmitificadoras y hasta irónicas de las imagerías urbano/ rural y de la matriz racista y xenófoba general y sobre la judía en particular, que no sólo rescatan a *Pantalones azules* de mediados de los 60 de la extemporaneidad, sino que sobre todo habilitan otras sendas para leer esta novela, que nunca ingresó cómodamente en encorsetamientos propuesta por la crítica, con el ejemplo paradigmático de la narrativa bestsellerista y sus preferencias temáticas, de ambientación y de construcción de sensibilidades femeninas.

Dos en la ciudad

La trama de la novela se organiza en distintos niveles. El protagonista es un estudiante de arquitectura que vive en una pensión en Buenos Aires, pero proviene de una familia de hacendados rurales empobrecida. Al mismo tiempo, integra una élite odiante, formada por varones ultra nacionalistas, liderada por un sacerdote y que se cree convocada a salvar a la patria de las hordas inmigratorias. De novio con Elisa, Alejandro reparte sus días entre la ciudad y el campo, entre el estudio y las visitas a su prometida, que pasa sus vacaciones en la estancia familiar. Esta cotidianeidad se complementa con la iniciación en la escritura de poemas que exaltan una idea del campo como arraigo de “lo nacional” pre-inmigratorio, y con una militancia católica, xenófoba y antisemita que lo lleva a participar en atentados contra sinagogas, y a maldecir a los próceres que impulsaron la inmigración.

Un día, por casualidad, Alejandro se fascina al tiempo que se perturba con Irma Lobaczewski, una estudiante de Bellas Artes, inmigrante, que en nada se parece a él, y menos a su novia. Dos retratos enfrentados: mientras Elisa es casi etérea, aurática, “pura como una llama” (130), procedente de una familia criolla y estanciera, y encarna el prototipo de mujer doméstica, Irma es morena, con sombras de bigote, “hombros sólidos”, muslos “demasiado gruesos” (98) y *figurita repetida* en tanto se parece a una actriz de cine. Además, esta joven de belleza no hegemónica luce unos pantalones

azules ceñidos al cuerpo –que son la obsesión de Alejandro–² comprados con la tercera parte de su sueldo, trabaja en una farmacia uniformada con un guardapolvos rosa y zapatos baratos que “descorazonan” a Alejandro, se auto sustenta, vive en una buhardilla en Retiro, asume naturalmente su sexualidad y posee apellido polaco.

A partir de ese encuentro y de la partida de Elisa a la estancia para pasar las vacaciones, Alejandro comienza a transitar vivencias inéditas (probar el sexo ocasional), y emprende aquello que Leopoldo Brizuela (2004: 10) denominó una “breve excursión a la clase media”, en la que se delinearán nuevas cartografías urbanas y suburbanas y emerge otro régimen de los deseos y los afectos al conocido y practicado hasta entonces.

Así realiza nuevos recorridos por la ciudad y visita a diario la farmacia donde Irma despacha medicamentos, pasa un día en la populosa playita de Olivos y viaja en trenes interurbanos atiborrados de pasajeros. También participa de las cenas austeras que ella le ofrece a base de huevos duros, sándwiches de salchicha³ y

2 Los pantalones azules son el fetiche de Alejandro, que le despiertan una obsesión irrefrenable y, al mismo tiempo, un total rechazo por la vulgaridad y los peligros de la prenda: unos jeans que marcan una conjunción de “lo moderno” y “lo extranjero”, y que condensa los destellos de su pasión *indebida*. Muchas de las referencias a los pantalones de Irma entablan en la novela un juego retórico-sintáctico que da cuenta del vaivén deseo-rechazo del protagonista. Por ejemplo, mediante el recurso de la hipálage se desplaza al sustantivo común (el pantalón), y se enfatiza en su color y sus efectos sobre Alejandro, lo que de algún modo lo desresponsabiliza de la obsesión que siente: “Sí, ya sé su nombre: Irma, y... que tiene un muy lindo pantalón –agregó para *librarse* del *obsesionante* esplendor azul de la prenda” (92, énfasis mío; “...ya en su sitio (Alejandro) prendió un cigarrillo y a través del humo de la primera bocanada *el azul rabioso de los pantalones...*”, (95, énfasis mío), y a través de la sustantivación del adjetivo, “Vio desaparecer *el azul de los pantalones*”, (93, énfasis mío) se le anexa mayor visibilidad al color que a la prenda y por ende al cuerpo de la mujer que fascina al personaje.

3 Sara Gallardo utiliza el sintagma “sándwiches de salchichas” para referirse a los panchos, un término que, según la Real Academia Española, es un argentinismo (también usado en Uruguay) y un acrónimo de “pan” y “chorizo”. En relación con el uso en esta novela, podrían sugerirse dos lecturas: que la escritora no utiliza el término “pancho” deliberadamente (por una cuestión de estilo quizá) o, menos probable pero posiblemente, porque lo desconoce y no forma parte de su lexicón disponible; o, que, como “sándwiches de salchicha” sólo aparece en el marco de un parlamento de Irma, que es una extranjera en Buenos Aires,

cervezas enfriadas en un balde con hielo en un altillo de Retiro, donde apoya “su mano sobre un pecho desnudo”, el de “la judía”, y experimenta el sexo por primera vez.

Los paseos de a dos por la ciudad se interrumpen, pero no por esa pseudo culpa que Alejandro tiene al visitar a Elisa, quien lo espera fiel en la estancia, sino ante todo cuando Irma –como Emma Zunz, otra judía, proletaria y huérfana– se entera, por medio de una carta que le cambia el rumbo, de su historia familiar (su madre muere en los campos de exterminio y su padre, al constatarlo, se suicida). En lugar de engeguerse apasionadamente por vengar esas muertes (como la Emma del cuento homónimo de Borges), resuelve convertirse al judaísmo (la religión de su madre) y tomar un barco con destino a Israel para empezar allí una vida más promisoria. Finalmente, Alejandro opta por quedarse con “lo propio”, y, a pesar de acercarse al puerto del que parte Irma, se pierde asqueado entre la multitud de jóvenes que ocupa la cubierta del barco.

De todos los inmigrantes que transitan Buenos Aires (ya sean los legendarios italianos y españoles, o los judíos) a quienes bajo su visión odiante es necesario combatir, únicamente los paraguayos son rescatados positivamente por este personaje. Un rescate que, sin embargo, sólo se produce de manera limitada y en momentos muy puntuales. El grupo de refugiados paraguayos, que se relaciona casi azarosamente con él, son representados como *figuras de integración* hispanoamericana. Se trata, con más precisión, de la versión de lo hispanoamericano que construye este personaje perteneciente a la elite criolla en sus raptos epifánicos, en esos brevísimos instantes de ocio o festejo, en que su xenofobia parece bajar la guardia y se mitiga, aunque transitoriamente, el estado de alerta y amenaza constante que regula su cotidianeidad.

De las varias historias que se narran en esta novela, me interesa separar tres escenas en las que se advierten claramente las

tal vez su uso haya sido un recurso de la escritora para conceder verosimilitud a los dichos de la coprotagonista. Por otro lado, en *Enero Nefer* confiesa ante su madre su embarazo dice “Voy a tener un chico”, una expresión en la que “chico” remite más al *modus dicendi* de la autora que al de una puestera “que no sirve para estudios”.

tensiones ideológicas que tematiza la novela en el proceso de imaginación de los espacios nacionales en relación con un orden afectivo pretendidamente inalterable: 1) las instancias poéticas en que aflora la entrega al credo católico-nacionalista del protagonista en Buenos Aires; 2) la escena en que la dimensión corporal fomenta fábulas racistas y eróticas en el balneario de Olivos; y, 3) la *velada hispanoamericana* que Alejandro crea con los paraguayos refugiados, sus vecinos en la pensión.

Una ordenamiento de los acontecimientos que no es aleatoria; sino que traza una arco con diferentes cronotopías, marcado por dos picos en la trama y por dos figuraciones que asume el protagonista: del furioso nacionalismo católico de *Alejandro el poeta* en la ciudad, hasta la exaltación de la fraternidad hispanoamericana en las epifanías de *Alejandro el cantor* y también *profeta* imaginando el espacio rural de un tiempo anterior, pasando por el esperable rechazo del protagonista para con la inmigración en dos espacios “entre” de los dispositivo campo/ciudad y adentro/afuera: la playa y el puerto, respectivamente.

De los poemas a la patria a una revelación hispanoamericana

Escena I: la Argentina deseada

Pantalones azules permite una lectura desde el tradicional dispositivo que enfrenta campo con ciudad, en una versión tranquilizadora de dicho contraste que deposita las cualidades positivas, promisorias y atávicas en el primer espacio, y la negatividad, o al menos la desconfianza, en el segundo. Bajo la óptica de Alejandro, el campo, ese lugar “donde está la Argentina” (108), funciona como asiento de la pureza y las riquezas nacionales antes de la inmigración, y también como vía profiláctica y redentora de una ciudad que, entre otras cosas, habilita lo que él mismo denomina sus “cretinadas”, un remedo desviado de las calaveradas de ciertos personajes de la novela argentina decimonónica: el engaño a la novia, los ataques a emblemas judíos, las mentiras, los abusos sobre la mujer judía. Una imaginaria rural, entonces, que dota al

campo de atributos casi perfectos y utópicos, de los que Alejandro es vocero con su discurso y con su literatura.

A raíz de esta filiación del campo como lugar de pertenencia, como sede de la identidad nacional, Alejandro –de apellido Hernández– compone con entusiasmo poemas a la patria, contruidos sobre la base de pomposas metáforas, solemnes imágenes visuales y un profuso vocabulario deudor de la poética modernista. Estos versos prometen dos cosas: explicar en lenguaje literario qué es la Argentina y aparecer reunidos en un libro, *Facón de Plata*, cuyo título y concepto quieren evocar e identificarse con *Blasón de plata*⁴ de Ricardo Rojas, uno de los escritores más destacados en el proceso de creación de los cimientos de la identidad nacional durante el Centenario. En ese libro, Rojas, como si fuera un Homero o un Virgilio moderno y relocalizado, esclarece en detalle, a posteriori de los hechos y en una suerte de epopeya,⁵ el origen y la continuidad de “la argentinidad”, ya sea plasmada en las distintas figuras o motivos que ilustran el escudo cívico ya sea en virtud de la raza, el abolengo, la tierra, el idioma, la civilización y hasta su literatura. Y digo “querer evocar” y no “evocar” porque el protagonista en su *Facón* despliega una mirada declaradamente xenófoba expulsiva, a diferencia de Rojas que en su *Blasón* va a proponer un intento de integración entre “lo raizal” y “lo importado”, siempre, claro está, procesado por “lo argentino”. El proyecto del libro de Rojas es responder, en el contexto nacionalista de los festejos del Centenario y en el marco de la “filosofía de la nacionalidad” de

4 Rojas, Ricardo, *Blasón de Plata* (“La Nación”, 1910), Buenos Aires, Losada, 1946. Todas las citas remiten a esta edición.

5 A pesar de que muchos lo hayan considerado una epopeya, Rojas no adscribe su *Blasón de Plata* a ningún género literario ni clasificación científica ni reconoce hacer seguido modelos europeos; antes bien lo encauza dentro de la lógica de las evocaciones y meditaciones (como reza el subtítulo) surgidas de las propias “entrañas” de “un hombre apasionado por el destino de su raza”, de “un poeta inquietado por el misterio de las cosas”, cuyo proyecto –restaurar el Blasón de Plata, esto es rearmar en el pueblo argentino la conciencia de su territorio– resulta un esfuerzo de emoción patriótica y de idealismo humano. Las citas son de la pág. 120. En el resto de la nota sigo casi literalmente a Rojas.

la que forman parte también otros de sus libros,⁶ aquella célebre pregunta que lanza Domingo Faustino Sarmiento en 1883 y deja en punto suspensivos:⁷ “¿Argentinos, desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello?”. La síntesis entre hispanismo e indianismo es necesaria para pensar y definir “la argentinidad”; y la inmigración, según Rojas, será absorbida por la tierra indiana y será bienvenida siempre y cuando se someta al “alma argentina”, brotada de este territorio mítico: una integración localizada, entonces, en una suerte de argamasa cultural entre lo indiano (el pasado) y lo hispanoamericano (el presente).

Acaso como una copia devaluada de los grandes relatos nacionales y de un entrecruzamiento de esas mitologías de la argentinidad (el mito del gaucho y el hispanismo, el indianismo y la exaltación de un ideario criollo) que formularon los escritores e intelectuales del Centenario,⁸ en su faceta de literato, Alejandro Hernández escribe poemas didácticos en los que la lanza, la cruz, la guerra gaucha, el facón, entre otras insignias de la argentinidad, ocupan un lugar central. Estos poemas no se producen ni se divulgan en el contexto de agitación nacionalista del primer aniversario de la patria ni se encauzan en géneros de afán totalizador como el ensayo monumental o en versiones actualizadas

6 Como *La restauración nacionalista* (1909), *La Argentinidad* (1916), *Eurindia* (1924).

7 La pregunta pertenece al libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Conflicto y armonía de las razas en América*, de 1883.

8 Para un análisis de los grandes relatos nacionales y la construcción de los mitos de la argentinidad en algunos escritores e intelectuales del Centenario ver Rodríguez Pérsico (2010: 5-12). Si bien allí la autora se concentra en las textualidades humorísticas de Arturo Cancela, Enrique Loncán y Enrique Méndez Calzada que serían opuestas en su forma, intencionalidad y contenido a dichos relatos, en el primer capítulo del libro pasa revista por los escritores del Centenario que producen ensayos descomunales, en los que construyen identidades y conciencias colectivas, pasados heroicos, genealogías reales, linajes imaginados, y hasta una estética y una retórica propias para la creación de la nación *deseada*, y por eso funcionan como archivos. Entre otros, analiza los mitos del gaucho y el helenismo que Leopoldo Lugones forja fundamentalmente en *La guerra gaucha*, de 1905, y *El Payador*, de 1916, del indianismo en Ricardo Rojas en su ambicioso proyecto desde *La restauración nacionalista* (1909) hasta *Blasón de Plata* (1910) y *Eurindia* (1924), y, del hispanismo en Manuel Gálvez.

de las tradicionales odas y epopeyas sino en versos aislados sobre los que se anuncia, pero no se concreta, su publicación. Una actividad poética que si bien es encarada por el protagonista con suma seriedad y convencimiento no puede dejar de leerse en clave burlesca, o al menos con cierta sospecha; y esto en razón de que esta novela sale a la luz de las innovaciones de los años 60, y que pertenece, además, a una escritora como Gallardo que ha dado ya muchas pistas sobre su desconfianza respecto de su ambiente de formación, de parte de su entorno más radical (muy parecidos a los del personaje), a veces por medio de un tono trágico como en *Enero*, y otras, mediante el uso de la parodia, la desmitificación y el cuestionamiento de los estereotipos como en sus columnas periodísticas de *Confirmado*.⁹ No obstante, interesa recalcar en la representación que se hace de este personaje que aparenta ser un *bloque compacto e irrompible*. Sus incursiones literarias son contadas por un narrador en tercera persona, que pese a ser conocedor de los hechos e incluso de los pensamientos, las dudas, las emociones y las contradicciones de este personaje pareciera, como se dijo, no tomar partido, o no querer hacerlo.¹⁰ Así es como este narrador acompaña al personaje en el momento de idear un poema sobre la Argentina:

9 Estas columnas pueden leerse en Gallardo, Sara, *Macaneos. Las columnas de Confirmado (1967-1972)* (2015).

10 La mirada hostil ante la inmigración generalizada que atraviesa *Pantalones azules* (con la excepción que vimos respecto de los paraguayos) no estaría depositada, como en algunas novelas del siglo XIX en las que la xenofobia es algo más que un tópico, en el autor/narrador como el caso de *Inocentes o culpables* (1884) de Antonio Argerich o *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres. En éstas, el autor/ narrador actúa como vocero de una ideología, como estudioso de la casuística que permita verificar una tesis político-cultural o un paradigma biológico-naturalista, basado en las leyes de la herencia sanguínea y el determinismo del medio, respectivamente. Antes bien, enmarcada en una narración objetiva sin la empatía ni la censura del narrador, esa mirada es ejercida en la novela de Gallardo por el protagonista masculino, que se apropia de una creencia colectiva y transfiere los valores de la idiosincrasia de la elite masculina, ultra católica y nacionalista que integra. En *Pantalones azules* no hay prólogos ni advertencias basadas en cifras y/o estadísticas, en los que se cuele la voz sentenciosa o crítica de la autora.

(Alejandro) *Quería* decir que la patria era una punta de lanza dormida en el Atlántico, pero la idea de Chile imprescindiblemente adherida a esa lanza lo molestaba. También *quería* que esa punta de lanza india, alabarda española de la conquista, lanza gaucha y rebelde, lanza y cruz a un tiempo, se transformara al despertar en una cola... de algo más moderno que un dragón, un pez, un gran pez azul en el agua verde, o viceversa, no, azul en el agua verde que sacudiera, corcoveara era una buena palabra... (95, énfasis mío).

La absoluta convicción por los contenidos, pero también la evidente incapacidad para poder hallar una concreción poética satisfactoria son los términos que definen el proceso de composición de los poemas patrióticos de Alejandro: hay tanteos formales, de selección lexical y se fraguan estilos. Poemas serios, dignos de editarse en un libro cuya cubierta tuviera en el medio el dibujo de un “puñalito negro” (161), meritorios de funcionar como su carta de presentación; poemas, además, que se diferencian notablemente de esos versos prosaicos y pedestres –como aquel que dice “como un fideo flotando en el caldo” (137)– de algún poema “extraño y atrevido” que a veces él mismo compone y que queda guardado en su archivo personal, y/o de los poemas *de amor desesperado* que dedica a su novia y que incluso desde su título –la expresión latina *De profundis*– trae una propuesta radicalmente diferente y retoma una retórica tardo romántica decadentista.

El proceso de composición de los *poemas patrióticos* está asentado, en primer término, en la lógica del titubeo, que hace a este *bloque compacto e irrompible* probar una y otra vez, combinar palabras, elegir otras, y volver a intentar. Un titubeo que acaso se contagia del ritmo vacilante de la oralidad, de las caminatas y de los viajes en transporte interurbano (colectivos, trenes), a veces en compañía de una mujer; ritmos que funcionan, reactivando un tópico convencional,¹¹ como disparadores de ficciones,

11 Podrían identificarse varios ejemplos en la literatura argentina y latinoamericana de escenas de caminatas en las que los personajes graban imágenes, articulan ficciones, en un archivo sensorio-mental propio. En este caso, refiero a los personajes de Saer (con *Glosa* como paradigma de la caminata y la construcción de ficciones), y al relato del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, “El posible

no exclusivamente literarias.¹² De hecho, el mismo titubeo entra también en serie con otra de las formas *borrosas* que asume la composición del poema: la irrupción del recuerdo de estar haciendo el poema sobre la Argentina, que llega sin aviso, en cualquier momento y que, ante la duda, obliga a repasar la última parte y seguir completándolo: “(Alejandro) siguió con el poema. El pez *debía* corcovear para que la sueñera de las almas se transformara en una vigilia en carne viva” (95, énfasis mío).

Esa secuencia compositiva se apoya en una lógica del deseo, regulada por la reiteración de los verbos “querer” (Alejandro quería...) y “deber”, ambos en su valencia volitiva, en el tiempo verbal pretérito imperfecto (algunos de cuyos usos son marcar acciones habituales en el pasado o aún no finalizadas en el presente y acciones acaso anheladas), y por las imágenes de *la patria deseada*. En este sentido, al principio emerge una configuración morfológico-iconográfica de la patria: la Argentina como una punta de lanza, que integra lo indiano, lo hispánico, la cruz cristiana y lo gaucho (en el título de su libro está la palabra “facón”, el arma gaucha¹³), extendida sobre el Atlántico, justamente el océano, al decir de Rojas, de la civilización cristiana, lo que combinaría a la perfección con las ambiciones de este ferviente católico. Aguas, entonces, cuyas costas, al ofrecer la vista de las ciudades más

Baldi”, en el que confluyen las caminatas, la aparición de una mujer y la construcción de ficciones.

12 El amanecer de un domingo que Alejandro despide a Elisa, que se va al campo, y retorna a la pensión en colectivo constituye una excusa para idear un posible poema a partir de un verso en el que para describir el color “blancuzco” de la madrugada utiliza una metáfora de apariencia modernista: “Lo mismo que estar dentro de un ágata” (89). Lo interesante es el cruce que se da entre esta figura literaria por poco sacralizada con la imagen cotidiana (¿casi devaluada?) del viaje en colectivo de madrugada lleno de obreros dormidos quienes, mientras Alejandro esté reposando en su cama y dándole vueltas al poema, ellos recién estarán llegando a sus casas cansados de su jornada laboral de un día sábado. Otro ejemplo en la novela es cuando completa el poema sobre la Argentina mientras vuelve desde El Tigre a la capital en el tren en el que conoce un poco más a Irma.

13 No está de más referir los célebres versos de *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández: “Yo tenía un facón con S,/ que era de lima de acero; le hice un tiro, lo quitó/ y vino ciego el moreno” (v. 1211-1214). Uso la edición *Los hermanos sean unidos. Martín Fierro* (2003: 85).

cultas e industriales, fusionan, como también dice Rojas, ese anhelo continental que no abarca, según los deseos del poema y del poeta, a Chile, territorio de eternas rivalidades limítrofes, que Rojas remonta a principios del siglo XVIII por la inclusión-exclusión de la provincia cuyana. Una cartografía político-cultural para la *patria deseada* que excluye a Chile y juega con la idea de una fundación mitológica en tanto se recupera eso que Rojas llama (y que está en el poema de Borges) “la sensual mitología de los pueblos del Sur” (7). Todo esto coloca al continente americano en el plano de la maravilla, del mito y el misterio por ser el emplazamiento de las más fabulosas comarcas, descritas por los primeros diseñadores de mundo, o cosmógrafos, y, pobladas por gigantes, sirenas, endriagos, animales mitológicos, perlas y, claro, por “piedras imanes que enloquecen la brújula” (Borges, 1929).

El impulso deseante del poema de este escritor en formación, que parece conocer los ritos que enlazan la iniciación literaria con la refundación de un lugar alcanza una dimensión mitológica más moderna en la figura arquetípica de algo más que un dragón. La progresión va de la punta de lanza a la cola de un gran pez azul (otro animal cercano al mito), de la sueñera (palabra borgeana si las hay) a la vigilia, de las almas a la carne viva, de la inmovilidad de los mapas a la refundación, de la quietud al despertar literario.

En definitiva, y sin desatender a las diferencias contextuales y las que distinguen al escritor real y al escritor-personaje de esta ficción, Ricardo Rojas y Alejandro Hernández llevan adelante cada uno a su modo dos heráldicas (la del *Blasón* y la del *Facón*) en virtud del símbolo de abundancia y pureza que representa el plata que bautizará a la Argentina.

Pero si en la propuesta del *Blasón* se postula una asimilación de los inmigrantes en tanto y en cuanto estos olviden las patrias que dejaron atrás y se alistan tanto en “la columna de los hombres de mayo” (123) como en las filas del espíritu de esta tierra, en contraste, en las acciones del protagonista de Gallardo, que incluyen la publicación del *Facón* (en aumentativo), se retoma el tópico de la xenofobia y la necesidad de exclusión, muy afín también a cierta literatura decimonónica previa a las loas a la patria con motivo del Centenario.

Hasta aquí, entonces, parecería funcionar, de manera extemporánea para una novela de mediados de los años 60, una de las opciones tradicionales del contraste campo-ciudad. No obstante, la novela admite entrever desviaciones que hacen al resquebrajamiento de la concepción del espacio rural ya como localización de “la pureza nacional” y la tradición familiar, ya como solución aséptica, ante el estereotipo de ciudad pútrida donde rigen el enredo, la mezcla y la perdición. Y esos quiebres se dan básicamente en el régimen de las afectividades y en el marco de las instituciones familiares, que han sido los pilares privilegiados de dichas construcciones fundacionales.

En cada visita a la estancia donde Elisa espera su llegada y cuenta los días para comprometerse y casarse con él, Alejandro, pese al reencuentro con “lo suyo”, no puede sino sentir una constante humillación, no sólo por las mujeres de su familia política que cínicamente rememoran conductas e imágenes casi grotescas de su padre, sino también por la propia Elisa, quien se mofa del uso imitativo de ciertos giros rurales que Alejandro impuesta únicamente al pisar el campo:

—¿No han tenido problemas con la hacienda? —preguntó Alejandro tomando inconscientemente un dejo gauchesco que encontró eco inmediato en Gregorio.

—No. La parición ha andado bien, y los potreros están en flor. Mañana si querés podemos dar una recorrida.

—Ahijuna —dijo burlonamente Elisa— Nunca he sabido por qué no pueden hablar del campo de modo natural.

Con cierto humillado fastidio Alejandro no pudo menos que pensar en su padre, que siempre se dirigía al personal usando un desafortunado remedo del habla campestre (125).

Asimismo, Alejandro, impulsado por la sensación de *estar en falta*, es en el campo-estancia donde desembolsa sus aires de mentiroso y engaña doblemente a Elisa. Primero, en la ciudad con Irma; y luego, en el campo, con el eufemístico relato, que omite precisamente la noche de sexo, sobre su intimidad con Irma, que

muy pronto pasará a ser nominada con una cadena lexical peyorativa: “una gordita”, “nadie”, “una imbécil”, “una aventura”, que conoció al pasar en la Isla del Tigre, esa isla de su abuela materna, en la que tampoco encuentra la calidez de su círculo familiar. Esa isla no sólo está “llena de primos y tíos cretinos” (106), que lo consideran tan sólo “un sobrino más” (91), sino que esconde un secreto familiar *non sancto*, aquel que le produce “una mezcla de horror, recelo y curiosidad” (159) ante la “enigmática soltería” y las preferencias sexuales de una de sus tías, “la señorita” como le dicen. En definitiva, aun con su familia más allegada (un padre con quien las conversaciones comienzan a resultarle tediosas, una madre a quien se la compadece porque de ser preciosa ha pasado a convertirse en una persona con sobrepeso) Alejandro no está a gusto, y, de la visita a la estancia de su propia familia que tanto había añorado no conserva recuerdos gratos. Ni siquiera la casa de su infancia le devuelve una imagen agradable sino que se le presenta deteriorada, con rajaduras al borde de las ventanas. En suma, Alejandro terminará por aceptar que “estaba completamente solo en el mundo” (104).

Podría decirse, entonces, que Gallardo intercepta su pasado narrativo ampliando el foco y rescribiendo de otra manera un núcleo temático-ideológico tradicional: aquel conformado por las historias de las “familias aberrantes” (Laera, 2003) que se reubicarían en el campo; como, en el caso de *Sin rumbo* de Cambaceres, el sueño “monstruoso” de Andrés de formar la familia imposible con la china violada y con la hija de ambos, que enferma muy pronto de crup y cuya muerte desencadena el suicidio ritualístico del protagonista (Laera); o, el malogrado intento de Don Pancho, de la novela de Benito Lynch, al transplantar a la estancia La Florida a su esposa de origen inglés que muere muy pronto de inadaptación; o, las reyertas entre Don Pancho y Don Panchito por contraer vínculos amorosos con la hija de los puesteros, que culminan en tragedia; o, incluso, por fuera ya de la novela rural más canónica, el fraude legal y la farsa sentimental del casamiento de Laucha, en la novela homónima de Payró de 1906, con la gringa Carolina, quien termina por perder todos sus bienes y sus esperanzas de

conseguir la felicidad al lado de un hombre, a causa de las malas jugadas y las inmoralidades del pícaro.

Si, como sostiene Nora Domínguez (1989), desde los años 20, una vez que el motivo político de incorporación del gaucho al sistema había culminado, la familia cobra mayor protagonismo en la narrativa rural, lo que se confirma en que los de las novelas de Güiraldes y Lynch serán ya “los últimos gauchos en familia”, en *Pantalones azules*, Sara Gallardo, provocadoramente, toma como referencia y como blanco de críticas al campo de los personajes de la novela y otorga visibilidad a las historias de los mayores desasosiegos familiares. Pero no lo hace desde el lado de los subalternos, que sería quizá lo más esperable, previsible y hasta sencillo, sino enfatizando, por caso, el impacto que sufre Elisa, la hija de los patrones. La estancia donde pasa Elisa sus vacaciones funciona como el emplazamiento no sólo de las confesiones de infidelidad de su novio, que estando ella ausente hace de las suyas en la urbe porteña con *la judía*, sino de los restos de un oscuro relato familiar históricamente silenciado. Un día, Elisa a través del recitado de su tía Maruja¹⁴ del célebre verso del poema de José Hernández, que en sus palabras es el epítome de la literatura nacional, –“Los hermanos sean unidos...”– y de una confidencia anglo-afrancesada respecto de su abuelo –“Cualquiera sabe que *monsieur papa* was an *impulsif and prolific man*”– se entera de que tiene un tío más. Maruja visita y provee de remedios a los hijos de la puestera (uno de ellos, Pepito, su hermano), y Elisa, como al pasar y sin

14 Otros ejemplos de anticlímax familiares se hallan precisamente en la historia de Maruja, quien, a propósito del suyo, afirma que los maridos son aburridos y que sería preferible casarse con una hermana. A su vez, por medio del relato de su hijo Gregorio se traza una figura materna sufrida en tanto él le cuenta a Alejandro que su madre es otra desde que perdió a su hija mujer; incluso llega a asegurarle que su madre hubiera preferido su muerte (la de Gregorio) a la de su hermana, “por los vestidos y todo eso...” (136). Y, un día mientras las mujeres toman baños de sol y nadan en la piscina de la estancia, Maruja se pasea en traje de baño con la panza descubierta y su hijo le reclama que ya no tiene edad para eso. Pese al tono jocoso de madre e hijo, Maruja le echa la culpa (y usa esa palabra) a Gregorio de su flacidez corporal luego del embarazo y parto. Dice Gregorio: “Y vos, viejita, ya no estás como para andar luciendo la pancita, ¿eh?” (134) y su madre responde: “–De quién será la *culpa*... –dijo ella perezosamente mientras se tendía sobre la lona” (135, énfasis mío).

ningún trabajo previo de preparación, se pone al corriente de que guarda una filiación sanguínea con el hijo ilegítimo de su abuelo y la puestera, empobrecida, ahora desdentada, quien como Donata o Marcelina seguramente haya sido objeto de un transitorio deleite sexual del patrón (en este caso, su propio abuelo). Además de esta burlona confesión, el parentesco se confirma por el aire de familia que el propio Alejandro encuentra, al oírla, entre los ojos amarillos de la puestera y los de Maruja, quien, como si nada, luego de cumplir con su acto de caridad (abastecer de medicamentos a su hermano no reconocido), insta al disfrute de “la honorable, santa y eterna vida de familia” (155). Una vida en familia de la que precisamente quedaron excluidos la puestera y sus hijos. El descubrimiento de este relato que no coincide ni con la novela familiar¹⁵ que Elisa tejió durante su infancia ni con el modelo de familia nuclear basado en el ideal de conyugalidad doméstica¹⁶ que aspira a construir con su novio, para lo cual Gallardo recurre con agudeza al verso más popular de la tradición de la literatura gauchesca (que integra además la zona de los consejos de un padre a sus hijos), adquiere mayor resonancia si pensamos en su novela anterior. En *Enero* (1958) se narra la misma historia que sufren las chinas pero desde el otro ángulo, desde la mirada de Nefer, la hija de puestera, que es abusada pero no por el patrón o su hijo sino por un trabajador de la zona y queda embarazada. No obstante, Nefer debe igualmente acatar las reglas feudales de la dueña de la estancia, aceptar formar familia con el abusador y asumir la maternidad de un hijo no deseado. Y, si bien esta nueva “familia aberrante” tendrá como emplazamiento privilegiado el pueblo más cercano, su causa ha sido gestada en el medio del campo más

15 Una novela familiar que omite en su relato que el padre de Elisa tiene problemas con el alcohol, y que la relación entre éste y su madre es la de dos desconocidos.

16 Pese a que Alejandro no cuenta con el dinero necesario para comprar el departamento donde irían a vivir con Elisa y por eso se retrasa el casamiento, él no puede siquiera pensar la opción de que su novia trabaje extra muros y aporte dinero al hogar. De hecho, cuando conoce a Irma y ella le cuenta que ha comprado los pantalones azules con parte de su sueldo, él le replica con un “¿De qué sueldo hablabas? ¿Trabajas?” (97).

conocido, más *familiar*. De esta manera, *Pantalones azules* formaría retrospectivamente con *Enero* una serie particular, inscribiéndose en un sistema ausente en sus modelos literarios.

Escena II: La playa por asalto

Es verano, sábado, y en Buenos Aires hace mucho calor. Elisa, la novia fiel, pasa sus días en la estancia. Los sábados, Irma cumple sólo el turno matutino en la farmacia. Alejandro quiere hacer una interrupción en su rutina de estudio. Irma quiere pasar una tarde de sol en la playita de Olivos. Entonces invita a Alejandro a acompañarla en ese paseo diferente. Aunque no muy gustoso, acepta y toma la playa por asalto.

Este es el mini guión que da pie a la escena donde se hacen más explícitas las actitudes xenófobas del protagonista, quien, además de vivir una experiencia a la intemperie, inédita en sus recuerdos, (como reposar, excitado, en la arena junto a una mujer judía y proletaria semi desnuda) que le hace tambalear sus férreas convicciones, se adentra en un escenario excepcional (la playa) y en constante movimiento. Allí hace un alto en su cotidianeidad y convive con gente que, literalmente, le “repugna”, por tratarse, a su juicio, de inmigrantes o descendientes del aluvión migratorio de fines del XIX y principios del siglo XX.

La imagen publicitaria de la playa en verano se traza como un espacio de libre tránsito vinculado con la felicidad, las vacaciones, la multitud, y la libertad de los cuerpos, que se presentan semi desnudos, lo que resulta menos una transgresión que una estandarización de las conductas (Pauls, 2006). Ahora bien, la escena del balneario de Olivos y su “bestiario”¹⁷ (en parte representado por la mujer grandota que toma mate y les cuida las pertenencias cuando van a sumergirse en las aguas del río, “ese caldo humano”, y por los muchachotes jugando a la pelota) constituyen para Alejandro

17 Una escena que me lleva a hacer la relación con el libro de relatos *Bestiario* (1951) que Julio Cortázar había publicado casi una década antes, con la diferencia de que Gallardo no recurrirá en *Pantalones azules* a la modalidad fantástica.

el sumario de la serie de ascos que él padece en varias zonas de la novela.

Desde la perspectiva ideológica y estrictamente posicional del protagonista (que está sentado, inquieto, sobre la arena y con la mirada horizontal, a la altura de las piernas de quienes pasan a su alrededor) se ofrece una imagen recortada de la playa que está en las antípodas de la que circula en el imaginario popular. Se dice de ella: “La playa era un abarrotamiento de personas *olorosas* bajo la crueldad cenicienta del sol” (105, énfasis mío). Y más adelante se refuerza:

Un grupo de muchachos vociferaba corriendo detrás de una pelota y muy cerca una matrona de brazos rojos administraba un termo cebando mate para su familia [...] Alejandro [...] recordó la opinión de su padre sobre las playas y pensó también en el padre Behety, encarnizado desde años atrás en la formación, desde el colegio, de “elites” masculinas que salvarían a la patria. Seguramente nunca había estado en Olivos un fin de semana. “Inmigración inmunda”, pensó rabioso y lanzó unos cuantos improperios a los próceres que la habían fomentado... (105-106).

La libre corporalidad de Irma en la playa¹⁸ sí resulta para Alejandro una provocación y la emoción que irrumpe es la del despertar de una agencia afectiva que levanta ese “mareante deseo”, cuya evidencia termina por esconder en las aguas “grasosas”. En varias ocasiones y de manera conflictiva las actitudes xenófobas del protagonista aparecen entrecruzadas con impulsos del orden de lo sexual que lo asaltan y sorprenden, o mejor, con una exaltación de una sexualidad no permitida. Alejandro contempla todo

18 El baño en el río de Olivos en la playa pública junto a Irma semi desnuda se contrapone con la escena en que él y Elisa disfrutaban decorosamente, con la familia y sin sobresaltos del sol y de la piscina en el espacio privado de la estancia, a un punto tal de que la de Olivos se le vuelve a Alejandro una experiencia casi irreal: “Más tarde, extendidos junto a la pileta, observaban el baño de las chicas menores. La piel de Elisa era oscura, y satinada como una madera pulida, y mirándola Alejandro recordó como irreal ese baño en Olivos con Irma, el olor de la muchedumbre bajo el sol color tiza y su violento deseo. La tristeza le hizo tomar la mano de su novia y apretársela hasta que ella gritó” (134).

su alrededor en la playa desde aquella posición (la de estar a la altura de los muslos de los otros), que define un plano truncado de todo ese horizonte. Alejandro encuentra un modo muy peculiar de completar ese recorte del paisaje, y esa forma es lanzando para sí una serie de improperios que involucran a todos los allí presentes. Entre las materias que llenan esos insultos están las playas públicas, como en la que él está por voluntad de Irma, que por la mezcla y la dinámica aparentemente democratizadoras que propulsan constituyen una muestra en miniatura de los grandes efectos negativos de lo que él llama “inmigración inmunda” (59).

Extemporáneamente, este personaje se hace eco de las posibles amenazas que trae *el otro*, una problemática propia del Centenario que lleva en su momento, en el marco del aniversario de la patria y del cosmopolitismo que se deriva de la extranjerización reinante,¹⁹ a la producción de otredades en la proliferación de los ensayos especulativos, de interpretación y definición de la nación, y de postulación de las identidades nacionales.

Ahora bien, acaso como una precaria compensación, este fuerte rechazo que muestra al odio como una pasión no homogénea ni idéntica a sí misma (Giorgi y Kiffer, 2020) sino como un condensador de afectos diversos que lleva al límite los pactos discursivos. Esa inestabilidad que trae el odio y su capacidad de transformarse en algo diferente temporariamente se advierte en las experiencias epifánicas de Alejandro, en las que los paraguayos, inmigrantes, sí, pero diferentes del aluvión, y de los judíos y polacos que también desfilan por la novela, aparecen como figuras integradoras en la interpretación y construcción que se hace de Hispanoamérica.²⁰

19 Como se sabe, ante la inmigración generalizada hubo propuestas teóricamente integradoras como la de Rojas y otras radicalmente excluyentes. Es el momento en que se dicta por ejemplo la Ley de Defensa Social (1910). Años antes, se había promulgado la Ley de Residencia (1902).

20 Resulta sugestivo que el protagonista se refiera a Hispanoamérica y no a Latinoamérica cuando propone en su raptó epifánico la fusión entre Paraguay, Perú y la Argentina. Al modo de Rojas, no sólo no rechaza sino que recupera la tradición hispánica remontada a la conquista para explicar qué es la Argentina. Hay diversos modos de nombrar y/o caracterizar el nuevo mundo o sus partes o regiones (y claramente no pretendo ni relevarlos ni mucho menos explicarlos aquí): América, Norteamérica para referir a Estados Unidos, América latina,

Escena III: la cruz del sur

La primera aparición de los paraguayos en esta novela define su condición. Se trata de exiliados, que viven en grupo en la misma pensión que Alejandro, y son descritos con las señas particulares que se sostienen cada vez que aparecen en escena: son melancólicos, de una dulce tristeza y eso mismo los vuelve no tan desagradables para el protagonista, pese a que este los evite esas noches en que no está dispuesto a oír “sus eternas historias de prisiones y torturas” (80-81), y pese a que siempre encuentre el modo de excusarse para no prestarles su revólver. En virtud del gusto por las armas, Alejandro desarrolla una heráldica erótica: anda por la calle con balas en los bolsillos y las acaricia lentamente, tiene una pistola a la que trata como si fuera una mujer deseada (la toca, se la pasa por el pecho, la esconde del resto en un cajón, la cela), y escribe su gran poema sobre su tierra adorada al que titula *Facón de plata*.

Si empalmamos el tiempo novelesco con la temporalidad de publicación de la novela, en 1963 en Paraguay hacía ya casi una década que Alfredo Stroessner²¹ había instalado la larga dictadura bajo la que se cometieron persecuciones, censuras, crímenes de lesa humanidad y por la cual muchos paraguayos debieron exiliarse. Sin darse mayores detalles en la novela, estos paraguayos expatriados parecieran formar parte de un grupo insurrecto, que necesita armarse, y, que recibe órdenes de irse y contraórdenes de quedarse, órdenes de ataque y contraórdenes de serenidad. Una indefinición que se traduce en que las aguas sigan *bajando turbias*, en que continúen apareciendo esos muertos que, mutilados, “el río trae a cada rato” (112), como se oye en los lamentos paraguayos. Más allá de las evasiones o de las faltas de solidaridad del protagonista para con ellos, los guaraníes –como se los llama también en la novela– reciben un tratamiento diferencial respecto del radical odio por los inmigrantes en general. En este sentido es

Latinoamérica, Hispanoamérica (sin incluir a los países de habla no hispana como Brasil y algunas colonias), América latina y el Caribe, entre otros.

21 Stroessner gobernó en Paraguay desde 1954 a 1989.

ilustrativa la escena de la velada musical que Alejandro comparte con ellos.²² Esa noche de relajación con sus vecinos de pieza y de país, el protagonista sufre, o mejor goza, una suerte de extrema *epifanía hispanoamericana*,²³ que pone en relación los efectos de la bebida más típica del Perú (el pisco), la nostalgia de las canciones guaraníes, y el orgullo de pertenecer a la pampa húmeda, tierra fértil y promisoría, como si se estuviera ante el surgimiento de una comunidad o hermandad en la que se cruzan y se funden, como en un caleidoscopio, las identidades, la geografía, los paisajes, y las lenguas de, al menos, tres países del Cono sur:

...sentados en el suelo y sobre la cama, los paraguayos cantaban con una dulzura y una melancolía que hacía a Alejandro el efecto de una bebida que se derramara desde los árboles de la selva sobre el suelo morbosamente fértil del Paraguay, y las palabras guaraníes mezcladas al castellano volvían a despertarle el deseo de conocer esa lengua inocente y difícil de pronunciar. La bebida era fuerte, y se dijo que allí estaban ellos, Carlitos y él, representantes de la llanura verde, y los paraguayos del litoral húmedo bebiendo pisco del Perú donde todo son piedras y montañas, y pensó en Hispanoamérica con su mensaje de *cruz* en el inmenso territorio

22 Como vemos, los exiliados paraguayos constituyen un grupo inmigratorio sobre el que el protagonista no deposita una mirada hostil y con quien incluso comparte veladas y reuniones. Sin embargo, se presenta poco solidario y despliega hacia ellos sus dotes de actor, de mentiroso. Dos escenas así lo demuestran. En una ocasión decide no ir a visitarlos para ahorrarse escuchar “sus eternas historias de prisiones y torturas” (80 y 81); y cuando podría haberlos ayudado en uno de sus levantamientos que termina frustrándose les teje toda una red de mentiras en torno del arma que podría haberles prestado: “La pistola –murmuró– Qué mala suerte, che [...] Hace dos días se la presté a un amigo [...] Sintió que no era creído e hizo un esfuerzo para enfrentar todos esos ojos con naturalidad” (100).

23 Se trata de una epifanía profana, desterrada, claro está, de su contexto litúrgico de producción originario (la epifanía es en su origen un acontecimiento religioso). Estas revelaciones que parecieran perfilarse como trascendentales (por los dichos sentenciosos de Alejandro) no obstante ocurren casi por casualidad, y en el caso del protagonista de la novela se da en sus momentos de ocio, descanso y no estrictamente significativos en su marcha cotidiana, regulada por una militancia exageradamente católica y xenófoba.

dormido, y casi tuvo ganas de llorar, de levantarse y gritar por la ventana su alerta a los indiferentes, de sacudirles el sueño a bofetones (138, énfasis mío).

Un mensaje hispanoamericano en cruz que, como advertía Rojas, da cuenta de la importancia de la tierra indiana (dormida y a la vez superior, misteriosa pero providencial), de su “instinto territorial” –esto es, la vinculación entre el suelo y la conformación espiritual e íntima de sus habitantes– y que integra parte de la América hispana y de la Argentina en una misma entidad territorial, de límites menos nacionales que continentales.²⁴

Algunos versos del poema en que Alejandro intenta explicar qué es la Argentina dicen: “Es así la pampa/ Y la Cruz del Sur está siempre allí/ “como un facón de plata”. Luego de la manifestación que tiene el protagonista, el significado de esos versos podría hacerse extensivo también a la parte sur del continente hispanoamericano evocado antes epifánicamente. Una constelación del sur, entonces, que asume las formas de una cruz, de un facón, de una “cosa... grande” (107), que le hace henchir el pecho de orgullo, cuyo destino divino y especial parecería quedar a cargo de Alejandro quien en esos breves raptos de *cantor ocasional* se convierte también en una *profeta* cuya misión sería *dar a conocer* algo y sacudir a bofetones a los indiferentes, en este caso, del misterio y la grandeza constantes de esa tierra que se agudizan, más y más, cada vez que “se pone el sol” (108).

No obstante, estas revelaciones que parecieran perfilarse como trascendentales (por los dichos sentenciosos de Alejandro) ocurren casi por casualidad, y en el caso del protagonista de la novela

24 Nuevamente, algunos dichos del protagonista de la novela de Gallardo nos remiten al libro de Ricardo Rojas. Los destinatarios que el escritor y ensayista recorta en su *Blasón de Plata* son tres: los argentinos (“hermanos míos”), los americanos (“hermanos nuestros”) y los españoles, con quienes nos une la “hazaña ancestral”. Estas distintas “falanges solidarias” que forman parte del “anhelo continental” que identifica Rojas entran en relación con la historia geopolítica de lo que hoy es la Argentina pero que Rojas se encarga de remontar a los tiempos de “platina”, que ocupaba la tierra cercana a Uruguay por ejemplo, e incluso a la época del Virreinato del Río de la Plata, que entre otros abarcaba los actuales países (o partes de ellos) de Paraguay, Perú y demás.

se dan en sus momentos de ocio, descanso y no estrictamente significativos en su marcha cotidiana, que se caracteriza por la militancia exageradamente católica y xenófoba para la que la patria es siempre el odio.

Después de todo

Estas tres escenas marcan una gradación en la trama de la novela desde la conformación de las emociones del protagonista, ese aparente *bloque compacto* que cuando compone poemas a la patria sin embargo titubea, quien en la playa, cuyos bañistas le repugnan, se sorprende excitado ante la semidesnudez de la mujer judía, o deseoso frente a sus *blue jeans* (una marca más de lo foráneo) y quien, finalmente, pese a o en virtud de sus sólidas convicciones es asaltado por aquella *iluminación profana* que lo lleva primero a arribar a un conocimiento (la integración hispanoamericana) y luego a la necesidad desesperada de alertar sobre ello a los impasibles.

Tres instancias de sorpresa, entonces, en las que Alejandro, sobre todo en las dos últimas, pareciera estar a punto de quebrarse, o mejor, de perder el control necesario para no descarriarse. Pero tan solo son fisuras en las inscripciones diferenciales que asume el odio: bronca, furia, ira, imaginación y deseo por el cuerpo odiado. Pues, en definitiva, en la novela hacia el final, pese a la tentación de los vientos de cambio, se devuelve al personaje al universo de valores heredados que rigen su existencia. Ni la sensualidad de la judía, ni la ternura ni la cadencia de los exiliados paraguayos, ni los efectos del pisco peruano alcanzarán para que Alejandro Hernández, quien se define un criollo de ley, se desvíe de lo conocido y comunicable. De este modo, luego de los breves raptos de duda, deseo, y euforia, volverá, casi inexorablemente, a “lo suyo”: al campo, a su prometida, a sus antiguas amistades, a su nacionalismo, a su militancia xenófoba, a las imágenes deseadas de la Argentina, y a la escritura de sus versos en honor a la patria.

La apuesta de *Pantalones azules* es expresar, por medio de un narrador objetivo que presenta los hechos *en crudo* y moldea sin tapujos al protagonista, las sospechas que despertaba en la

escritora el universo ultracatólico, nacionalista, del entorno familiar, de amistades y otros allegados, para el que todo lo ajeno, como para Alejandro Hernández, no era más que una intrusión: “Era una necesidad psíquica, no tanto de las presiones recibidas durante mi formación, sino del entusiasmo con que yo las había acogido”.²⁵ En los avatares, la incomodidad y las contradicciones del protagonista de *Pantalones azules* –que también es un escritor en formación– se van filtrando, con las distancias evidentes entre el personaje y la escritora, las incertidumbres ideológicas y formales de Gallardo en la configuración de un proyecto literario. En los años 70 es cuando se advierte un suelto definitivo con la novela experimental *Eisejuaz* y el único libro de cuentos de su producción, *El país del humo* (1977). Un vuelo diferente, entonces, del que empieza a darse indicios en las páginas finales de su novela estrella, *Los galgos, los galgos* (1968), donde se decreta metaficcionalmente y a través de un narrador extradiegético cercano a la autora, el fin del ruralismo y sus secuaces.

Bibliografía

Borges, J. L. ([1929] 1974). “Fundación mítica de Buenos Aires”. En *Cuaderno San Martín*, en *Obras Completas*. Buenos Aires, p. 81.

Domínguez, N. (1989). “Güiraldes y Lynch, últimos gauchos en familia”. En Montaldo, G. (comp.), *Historia Social de la Literatura argentina, Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Tomo VII. Buenos Aires, Contrapunto.

Fiera, S. (2006). “Alan Pauls y las escenas de La vida descalzo”. En *Página 12, Cultura y espectáculos*, martes 11 de julio de 2006.

Gallardo, S. ([1963] 2004). *Pantalones azules*, en *Narrativa Breve Completa*, Buenos Aires. Buenos Aires, Emecé. Edición y prólogo de Leopoldo Brizuela.

25 Palabras de Gallardo en su autobiográfico “Mi maestro: un parque” (1977), que se reeditó en *Los oficios* (2018).

_____. (2015). *Macaneos. Las columnas de Confirmando (1967-1972)*, Buenos Aires, Winograd. Edición, notas y estudio preliminar de Lucía De Leone.

_____. (2018). “Mi maestro, un parque”, en *Los oficios*. Buenos Aires, Excursiones. Selección y prólogo Lucía De Leone.

Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Hernández, J. (2003). “El gaucho Martín Fierro”, en *Los hermanos sean unidos. Martín Fierro*. Buenos Aires, Cántaro.

Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lordon, F. (2018). *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lvovich, D. (2003). *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires, Jorge Vergara.

Pauls, A. (2006). *La vida descalzo*. Buenos Aires, Sudamericana.

Rodríguez Pérsico, A. (2010). “La literatura como archivo”. En *Brindis por un ocaso*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 5-12.

Rojas, R. (1946). *Blasón de Plata*. Buenos Aires, Losada.

Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona, Paidós.

ARCHIVOS

FORMAS DEL REGRESO AL SIGLO XIX

DOS FICCIONES BIOGRÁFICAS SOBRE ESTEBAN ECHEVERRÍA

Patricio Fontana

En 1874, como parte del proyecto de edición y publicación de las *Obras completas*, Juan María Gutiérrez dio a conocer, en la *Revista del Río de la Plata* y en el tomo V de esas mismas *Obras*, sus “Noticias biográficas sobre don Esteban Echeverría”. Casi medio siglo después, en el tomo “Los proscriptos” de la *Historia de la literatura argentina*, al comienzo del apartado que le dedica a la “Vida de Echeverría”, Ricardo Rojas confesó que, como antes Martín García Mérou o Carlos M. Urien, tampoco podía agregar demasiado a lo que “por Gutiérrez ya conocíamos” (1960: 159). La situación, por cierto, no varió demasiado desde entonces; es decir, no conocemos en la actualidad muchísimo más sobre la vida de Echeverría (no así, por supuesto, sobre sus escritos, que desde que Gutiérrez publicó las *Obras completas* fueron profusamente analizados desde muy diversas perspectivas).¹ La aparición en 2016 de *Echeverría*, de Martín Caparrós, una biografía novelada o una novela biográfica consagrada al autor de *La cautiva*, fue, enseguida, por esa razón, motivo de entusiasmo o, al menos, de mi entusiasmo.

Acaso se objetará que *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*, el libro de Félix Weinberg que la editorial Taurus dio a conocer en 2006, es la refutación de lo que acabo de afirmar. Sin embargo, debe decirse también que, antes que una biografía, ese libro es una suerte de proto-biografía o de libro-archivo a partir del cual podría escribirse otra *vida de Echeverría*. Al leerlo, se

1 Los últimos ejemplos de esto son el volumen *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* (compilado por Alejandra Lopera y Martín Kohan y publicado en 2006) y, más recientemente, el trabajo “Echeverría, la patria literaria”, que escribió Cristina Iglesia para el primer tomo de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, en 2014.

tiene la sensación de que la principal aspiración de Weinberg fue, antes que la de escribir una nueva biografía de Echeverría, la de refutar ciertas zonas de la construcción biográfica de Gutiérrez, pero no más. Así, por ejemplo, si la biografía de Gutiérrez silencia todo lo referido a la vida afectiva y sexual del poeta, Weinberg, para desestimar cualquier equívoco o elucubración que aquel silencio podía sugerir, se ve en la obligación de impugnar el mito de un Echeverría “presumiblemente misógino” (260), para enseguida notificar, aunque sin dar un solo nombre, las “muchas historias de sus amores” (260), a lo que agrega la precisión de que se trataba “no de amores imaginarios o irreales” (260) sino de “amores de carne y hueso” (261).²

¿La ficción –*Echeverría* es, como dije, una biografía novelada o una novela biográfica– nos propondría un Echeverría diferente del que postuló Gutiérrez hace ya casi 150 años? Esa era la expectativa. Sin embargo, además de la esperable exploración de la vida sexual y afectiva del poeta (como si Caparrós se hiciera cargo de la aclaración de Weinberg sobre esa cuestión), este *Echeverría* no ofrece demasiadas novedades que perturben lo que “por Gutiérrez ya conocíamos”. El dato de que el libro comienza con una cita muy transitada de las “Noticias biográficas...” ya anuncia esa decepción.³ Como el de Gutiérrez, el Echeverría de Caparrós es también alguien que vivió su adolescencia y primera juventud como “un héroe de novela en miniatura” (Gutiérrez, 1874: IV); que experimentó una suerte de segundo nacimiento o de epifanía intelectual durante una estadía de cinco años en Francia; que gozó de un momento de esplendor literario y político durante la década de 1830; que en 1840, a su pesar, y luego de una temporada en la estancia

2 Me refiero a equívocos o elucubraciones como esta: “El amigo íntimo de Echeverría [Gutiérrez] sabía que la cercanía del autor de *El matadero* al acto sodomita lo haría susceptible de sugerencias como la de Zelmar Acevedo al proponer, quizá un poco apresuradamente, que ‘Esteban Echeverría [era] un reconocido homosexual de la época de la lucha por la independencia’” (Salessi, 1995: 239). La afirmación de Acevedo figura en *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, de 1985.

3 “Esta gloriosa batalla, sin ruido, sin sangre, emprendida casi con la certeza de la derrota o de lo infructuoso del triunfo, que consumió la existencia de Echeverría...” (Gutiérrez, 1874: III).

Los Talas, se exilió en Uruguay, y que, hasta su muerte en enero de 1851, ese exilio implicó una creciente pérdida de importancia entre aquellos a quienes algún día les había señalado un rumbo. Allí están también, como en las “Noticias biográficas...”, el cuerpo enfermo como condena y la imposibilidad de –o la negativa a– desplegar una vida de “acción” (Gutiérrez, 1874: III). Más de lo mismo. De hecho, *Echeverría* es un libro enfático y reiterativo en cuanto a lo que narra y también en cuanto a cómo lo narra. Doy un ejemplo de esto último:

Está aquí para perderse –en la Argentina más honda, más brutal – pero también está aquí para ganarse la vida –en la Argentina más honda, más brutal. La más honda más brutal lo refugia, lo alimenta: a ella debe su vida –de más de una manera (301).

Pero Caparrós no quiere que su libro sea un ejemplo más de esos textos biográficos en los que, según el crítico brasileño Antonio Marcos Pereira (2018), se oculta sistemáticamente el proceso de escritura y se elide toda marca del biógrafo. Frente a esas entonaciones canónicas de lo biográfico, Pereira deslinda una serie de textos –entre ellos *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes, *En busca del barón Corvo*, de A. J. A. Symons o *Sobre Sánchez*, de Osvaldo Baigorria– en los que, contrariamente, aparece el “yo” del biógrafo para exhibir el proceso de escritura. “La biografía como proceso” es el eficaz sintagma que acuña Pereira para definir esos textos que trabajan con lo biográfico de manera heterodoxa. A propósito de esto, habría que decir, en principio, que *Echeverría* puede considerarse como uno de esos textos biográficos que exhiben el proceso de escritura y así problematizan la práctica de la escritura de vidas; que ostentan, y no disimulan, las vicisitudes e incertidumbres que debió enfrentar el biógrafo, y que acaso no resolvió enteramente. En *Echeverría*, en seis breves apartados denominados “Problemas”, aparece el “yo” del autor para especular sobre diversas cuestiones que se le fueron imponiendo a medida que escribía sobre esta vida. Se trata de apartados que pretenden –insisto: pretenden– exasperar el texto, desestabilizarlo, restarle transparencia.

En el primero de esos apartados, el autor dice “yo” por primera vez para pronunciarse contra la novela histórica y, simultáneamente, para desligar su texto de las características más notorias –y, desde su perspectiva, equivocadas – de aquel género. Escribe Caparrós:

Los novelistas de novelas históricas creen que pueden decidir sobre la historia –cuando lo más interesante de la historia es que es indecible, que ofrece todas las lecturas, que depende, como cualquier texto, del lector. Pero los novelistas de novelas históricas no soportan la ambigüedad, la duda, y definen los hechos, los pensamientos, las razones. Consiguen que el pasado se vuelva tan tonta, tan inútilmente previsible como cualquier futuro (46).

Frente a las certidumbres que caracterizarían a las “novelas históricas”, Caparrós hace la apología de una escritura de la historia que dé lugar a la duda y aun a lo indecible.⁴ En este sentido, a su novela es posible aplicarle el famoso aforismo de Marcel Proust que reza que “una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se deja la marca del precio” (1998: 229). Caparrós, en efecto, *deja en su obra la marca del precio*: su novela sería –debería ser– resultado de la práctica de una teoría sobre la escritura de la historia que, en el libro, se informa de manera taxativa. Sin embargo, al tiempo que en *Echeverría* se afirma que “lo más interesante de la historia es que es indecible”, el libro no obstante parece responder a lo contrario: a que la escritura de la historia es el sitio para ratificar lo que ya se sabe *a priori*, esto es, que la historia resulta de la reiteración de unas mismas y pocas verdades, y de unos mismos y pocos acontecimientos en los que únicamente cambian los nombres.

El investigador Allen Hibbard afirma que el autor de una biografía se embarca en “un viaje de descubrimiento [...] que participa

4 Ya en *Ansay o los infortunios de la virtud* (1984), Caparrós también había buscado apartar su libro de las certidumbres de la novela histórica. Como explica Martín Kohan: “El propio relato [...] ironiza, en más de un momento, sobre ‘los altos hechos de la historia’ y sobre la presunta condición de novela histórica de este texto” (Kohan, 2000: 252).

del placer asociado al hecho de llegar a conocer algo” (2006: 33). Pero al escribir la vida de Echeverría, Caparrós parece haber descubierto más bien poco. Antes bien, al leer su libro se advierte que la indagación de esta vida y del contexto histórico en el que transcurrió le sirvió, en primer lugar, para confirmar lo que ya sabía, para ratificar ciertas certidumbres. Y entre ellas, prioritariamente, la idea de que “la mayoría siempre se equivoca”: “es antipático, es elitista, *es la historia*” (233, énfasis mío), concluye Caparrós sin dejar resquicios para que en ese aserto se filtre siquiera una pizca de aquella *indecidibilidad de la historia* sobre la que había perorado doscientas páginas antes. En este mismo sentido, cuando asevera que Echeverría fue “el primer antiperonista” (318), Caparrós no incurre meramente en una *boutade* no del todo original, en una provocación trasnochada, sino que expresa de manera sumaria algo que para él es incontestable: que alguien pudo ser antiperonista antes de Perón porque Perón y sus circunstancias no fueron más que la repetición o reproducción de algo que ya había ocurrido en el pasado y que volverá a ocurrir en el futuro. Es la historia, es lo *previsible* de la historia. No estoy seguro de cuáles fueron todas las lecturas que hay detrás de la escritura de esta novela, pero acaso habría que especular con que, en el contexto de los estertores de un gobierno peronista (el de los Kirchner) al que se opuso públicamente,⁵ Caparrós buscó replicar en sede literaria –y en soledad– esa apropiación o “gran vuelta a Echeverría” que un grupo de intelectuales “opositores al peronismo” realizó hacia 1951 (Quereilhac, 2006).⁶

5 En una nota publicada el lunes 17 de septiembre del año 2012 en el diario *El Litoral*, y titulada “Como kirchnerista me hubiera ido mucho mejor”, Caparrós se define como un “antikirchnerista de izquierda”. En relación con ciertas cuestiones que enseguida voy a abordar, me interesa destacar que la volanta de la noticia es la siguiente: “Balance previo a un exilio voluntario” (Maristain, 2012).

6 Quereilhac incluye en ese grupo a Héctor P. Agosti (*Echeverría*, 1951), Alfredo Palacios (*Esteban Echeverría*, 1950), Ernesto Morales (*Esteban Echeverría*, 1950), José P. Barreiro, Pablo Rojas Paz (*Echeverría, pastor de soledades*, 1951), José Luis Lanuza (*Esteban Echeverría y sus amigos*, 1951). Escribe Quereilhac: “El redescubrimiento de Echeverría significa identificar un modelo para cambiar radicalmente la conducta de los intelectuales argentinos; se pretende que el poeta siga siendo un ‘maestro ilustre’, figura de la que carece,

La mengua de la diversidad o del espesor de la historia que caracteriza esta novela se advierte también –y este es solo un ejemplo más– cuando Caparrós establece que Echeverría inauguró “una tradición argentina: que sus grandes escritores mueren lejos. La respetaron, a través de los años, Sarmiento, Alberdi, Mansilla, Güiraldes, Cortázar, Lamborghini, Borges, Puig, Saer, Gelman” (365). Y adviértase que Caparrós dice *sus grandes escritores* y no *algunos de sus grandes escritores*. Asimismo, y también en relación con esto, no creo exagerar si propongo que el dato de que la novela está fechada lejos de la Argentina –en Barcelona y Madrid– parece insinuar que acaso Caparrós podría, en algún momento, *respetar* también esa tradición, morir en el extranjero y de este modo contrabandear su nombre entre los que conforman ese selecto parnaso en el que, *por no haber respetado la tradición*, ni Roberto Arlt ni Sara Gallardo, entre otros, podrían figurar. Por lo demás, la idea que reúne todas estas cuestiones a las que hice referencia es terminante: “la Argentina estará condenada para siempre” (347). Caparrós se sirve de Echeverría para pronunciar esa sentencia desasosegante gracias al ejercicio de una suerte de ventriloquia mediante la cual el biógrafo le hace cavilar a su biografiado lo que él no se atreve a expresar abiertamente.

Lo anterior se vincula además al solapamiento entre biógrafo y biografiado que se advierte una y otra vez en esta biografía novelada. La distancia entre biógrafo y biografiado es un problema nodal del género y de sus aledaños. “Los tiranos que ha descrito Tácito son él mismo”, propuso Miguel de Unamuno en *Cómo se*

según Agosti, la intelectualidad actual” (2006: 133). Enseguida, agrega: “Esta reivindicación reactiva y defensiva tiene como interlocutor al peronismo, puesto en contigüidad con la ‘opresión’ rosista. Es así que en tanto corolarios de libros como el de Morales o Palacios encontramos la queja sobre el presente. El primero lee en *El Matadero* un ‘alegato’ no solo contra la tiranía de Rosas, sino contra ‘itodo los tiranos del mundo!’, mientras que el aún más visceral Palacios, al aludir a los gobernantes que no respetan en forma ‘sagrada’ a la Constitución (cuyas bases derivarían del *Dogma*), cierra su libro con una queja, claramente referida al peronismo: ‘Resulta muy difícil resignarse a soportar las miasmas de pantano, después de haber vivido en las alturas, respirando el aire de las cumbres’” (2006: 133-134). Además de estos volúmenes, en 1951 apareció *El pensamiento de Echeverría*, de Tulio Halperin Donghi.

hace una novela (2005: 185). Y acerca de esta misma cuestión, François Dosse escribió más recientemente que “...entre la pérdida de la propia identidad y el hecho de perder la singularidad del sujeto de la biografía, el biógrafo debe saber mantener la distancia justa...” (2007: 14). No soy un defensor acérrimo de la distancia como *conditio sine qua non* del arte, pero sí entiendo que el de la exigua distancia entre biógrafo y biografiado es, en varios niveles, uno de los problemas de *Echeverría*. A propósito de esto, en una reseña publicada en el sitio *Otra Parte*, Pablo Potenza escribió certeramente: “El libro *Echeverría* también podría haberse llamado *Caparrós*” (2016). Y esto no se debe por entero a que en *Echeverría* aparezca intermitentemente la vida de Caparrós –por ejemplo, su adolescencia en una casa ubicada en el barrio porteño de Belgrano y más precisamente en la calle Echeverría!–, sino a que el libro corteja la idea de que, al escribir acerca de Echeverría y su literatura, Caparrós escribe también, de manera menos evidente, acerca de él y de su literatura. De hecho, sobre el final, Caparrós confiesa que, a medida que escribía el libro, le resultaba “tan cercana” la “deriva” de la escritura de Echeverría, que reiteradamente debía recordarse lo siguiente: “...escribís, me decía varias veces cada tarde, sobre Echeverría” (318). Al respecto, en una entrevista que le hicieron en el suplemento cultural *Ñ* cuando se publicó la novela, afirmó: “Fue un aliciente fuerte enterarme de que [Echeverría] se había pasado entre los veinte y veinticinco en París, porque yo hice más o menos lo mismo. Entonces me identifiqué, estúpidamente, bastante” (Pavón, 2016).⁷

7 En esa misma entrevista Caparrós asegura que “*El matadero* es el primer texto antiperonista” y además ratifica una similitud que la novela sugiere sin demasiada sutileza: “Encarnación [Ezcurra] [...] es tan claramente Eva Perón”. Me interesa hacer énfasis en que el problema de Echeverría no radica tanto en que juega literariamente con esos paralelos (Rosas-Perón, Encarnación-Evita o pueblo rosista-masas peronistas), sino en que no permite que sea el lector quien los intuya. ¿Acaso en el párrafo sobre la novela histórica que transcribí no se dice que la interpretación de la historia recae, en última instancia, en el lector? La novela de Caparrós no deja solo al lector; por el contrario, se ocupa de adiestrarlo didácticamente (y no literariamente) para que advierta esas posibles similitudes. Por ejemplo: cuando se lee la zona de la novela consagrada a los funerales de Encarnación Ezcurra es muy difícil, por el modo en que el narrador los presenta, no pensar en los que se le consagraron a Eva Duarte más de cien años después.

Quiero abandonar ahora por un momento la novela de Caparrós y detenerme en otra, publicada hace ya dos décadas, en la que también aparece Echeverría: me refiero a *Los cautivos*, de Martín Kohan. La novela no narra toda la vida de Echeverría, sino tan solo unos pocos meses de ella: los que abarcan su presencia en la estancia Los Talas en el año 1840 y su posterior viaje a Colonia del Sacramento (primera escala de su exilio uruguayo). Sobre esa temporada en Los Talas, Sarmiento escribió en *Facundo*:

Así, pues, en medio de la rudeza de las costumbres nacionales, estas dos artes [la música y la poesía] que embellecen la vida civilizada y dan desahogo a tantas pasiones generosas, están honradas y favorecidas por las masas mismas, que ensayan su áspera Musa en composiciones líricas y poéticas. El joven Echeverría residió algunos meses en la campaña, en 1840, y la fama de sus versos sobre la pampa le había precedido ya: los gauchos lo rodeaban con respeto y afición, y cuando un recién venido mostraba señales de desdén hacia el cajetilla, alguno le insinuaba al oído: “Es poeta”, y toda prevención hostil cesaba al oír este título privilegiado. (Sarmiento, 1993: 43).

Kohan, en *Los cautivos*, procede a la reescritura paródica de esa imagen que postuló Sarmiento:⁸ Echeverría, en la campaña, rodeado de gauchos (aunque a los gauchos de *Los cautivos* la práctica de la poesía les está enteramente vedada).⁹ De ese único párrafo de *Facundo* (ejemplo de la habilidad de Sarmiento para

No conforme con eso, en uno de los apartados denominados “Problemas” que viene a continuación, Caparrós no deja de reflexionar sobre la posibilidad o no de trazar ese paralelo (270). De este modo, una y otra vez, la novela trasunta una cierta desconfianza hacia las pericias del lector; como si no se animara a dejarlo solo. La redundancia sintáctica a la que me referí más arriba está vinculada a eso: a la necesidad de ser enfático.

8 Sobre el uso de la parodia en *Los cautivos* véanse Vinelli (2006) y Fonsalido (2013).

9 “Habitan en un mundo inferior a la poesía” (22), asegura el narrador de *Los cautivos*. También: “Apenas conseguían los paisanos enunciar frases que tuvieran sentido” (36).

concentrar una vida en pocas palabras), Kohan hace una novela. Pero Kohan no coloca en primer plano narrativo lo que le sucedió a Echeverría en Los Talas y, por el contrario, hace foco en las vidas de esos paisanos que lo cercan y en cómo la presencia de este forastero los perturba. Lo que importa especialmente en *Los cautivos* es, entonces, *lo que rodea* a Echeverría: unas vidas que apenas alcanzan –si es que lo alcanzan– el estatus de lo humano.¹⁰ Las vidas de estos paisanos son vidas insignificantes (solo la presencia del patrón les da sentido: con su presencia pasan “de significar nada a significar algo”), vidas que se mimetizan con lo animal (con los caballos o las moscas, por ejemplo), vidas a la “intemperie” que “no cuentan con reglas para vivir” (66), vidas “de mierda” (100), vidas que se parecen a “cosas” (117).

Los cautivos, en consecuencia, no es una novela sobre la estadía de Echeverría en Los Talas y su fuga hacia el Uruguay, sino una sobre los efectos de esa estadía y sobre “los rastros” que dejó una breve escala en Colonia antes de instalarse definitivamente en Montevideo.¹¹ Un episodio biográfico se narra así por lo que genera en otros, en esas vidas insignificantes en general, y en las de Luciana Maure y Estela Bianco en particular (el contacto afectivo y sexual con Echeverría singulariza a estas mujeres, las recorta, modifica para siempre sus existencias). Se trata, entonces, de un acercamiento ficcional y sesgado a una zona importante de la vida de Echeverría. El lector, me interesa hacer énfasis en esto, no accede directamente a esas vicisitudes biográficas; por el contrario, esas vicisitudes se vislumbran oblicuamente merced a esas vidas que acechan al poeta que las protagonizó. En *Los cautivos*, Echeverría es menos una presencia que la metonimia o la

10 De hecho, el narrador de la novela usa el mismo verbo que Sarmiento –*rodear*– para definir la situación de Echeverría en Los Talas: “...rodeado por la nada y por los paisanos escrutadores y burdos” (86, énfasis mío).

11 La cuestión de los restos o de las estelas que deja una vida se vuelve central sobre el final de *Los cautivos*, donde se insiste mucho acerca de las tumbas (la de Luciana, la de Estela y la de Echeverría; así, en el cierre de la novela se lee: “Esteban Echeverría nunca fue encontrado. Su cuerpo itinerante, o lo que quedó de él, nunca apareció” (170). Podría decirse que, como en toda la novela, aun después de muerto, Echeverría es un cuerpo esquivo.

sinécdoque de una presencia: una luz, unas sombras, fragmentos de un cuerpo percibidos a través de los vidrios de una ventana, unos “rastros imborrables”. Y utilizo aquí el verbo *vislumbrar* en los dos significados que les da el *Diccionario* la RAE: “Ver un objeto tenue o confusamente por la distancia o falta de luz” o “Conocer imperfectamente o conjeturar por leves indicios”. De hecho, el subtítulo aclaratorio que aparece en la primera edición (*El exilio de Echeverría*) no fue idea de Kohan sino una imposición de la editorial Sudamericana para que la novela se adecuara de manera más evidente a una colección de “Narrativas históricas”.¹² Por ello, en ediciones posteriores, ese subtítulo desapareció y quedó únicamente el más sucinto y enigmático *Los cautivos*. En consecuencia, habría que decir que, durante gran parte de esta novela, el lector está invitado a deducir –a conjeturar por leves indicios, para decirlo con la RAE– quién es ese hombre que se encierra en el casco de una estancia. En *Los cautivos*, la vida interior de Echeverría se espacializa y resulta *vida en un interior*, “encierro”. En una novela de 172 páginas, el apellido Echeverría se dice recién –lo dice la paisana Luciana– en la mitad (en la página 85), y el nombre completo –Esteban Echeverría– no aparece escrito hasta muy avanzado el texto (en la página 139).¹³

Los cautivos y *Echeverría* abordan desde la ficción un mismo material: la vida de Echeverría. *Los cautivos* cuenta esa vida parcialmente y al sesgo; *Echeverría*, de manera exhaustiva y completa. La primera elude; la segunda alude. Pero la principal diferencia no radica allí (lo parcial versus lo total), sino en que ambas trabajan de muy diverso modo las mediaciones y, en especial, las distancias. La novela de Kohan extrema las distancias, las potencia (en ella Echeverría está casi siempre más allá: lejos,

12 De esa colección formaron parte títulos como *La última carta de Pellegrini*, *María Josefa Ezcurra. El amor prohibido de Belgrano* o *Hijo del Sol. Túpac Amará, el último inca*.

13 El primer indicio de que la novela tiene algo que ver con Echeverría aparece en el capítulo 7, donde se lee que en las proximidades de la estancia “corría un río” y que eso explica que “al menos hubiera algunos arbolitos desperdigados aquí y allá: por lo pronto, los talas” (57).

apartado, afuera); la de Caparrós reduce distancias, superpone temporalidades, solapa a autor y personaje.

En los últimos años se ha hablado reiteradas veces acerca de la fuerte presencia del yo y de lo autobiográfico en la literatura argentina reciente: imaginación intimista (Daniel Link), giro autobiográfico (Alberto Giordano), era de la intimidad (Nora Catelli) o giro subjetivo (Beatriz Sarlo) fueron algunos de los términos que acuñó la crítica para darle nombre a esa proliferación de escrituras del yo. En este sentido, me interesa pensar *Echeverría* como un avatar más de esa hipertrofia autobiográfica que caracterizaría buena parte de la literatura argentina contemporánea (y que *Los cautivos*, y en gran medida casi toda la obra literaria de Kohan, incluido su libro *Me acuerdo*, elude). En *Echeverría*, entre la historia y la ficción se interpone un “yo” autoritario –muy diferente del inquietante “nosotros” que se postula en la primera parte de *Los cautivos*– que le resta densidad a esa relación y, entre otras cosas, hace que lo novelístico devenga crasa alegoría (un camino inverso al que sugirió Borges en “De las alegorías a las novelas”). Menos que problematizar, los “Problemas” en *Echeverría* clausuran, concluyen: obturan la posibilidad de que irrumpa el exceso de sentido y lo indecible de la historia y de la ficción o, si se prefiere, de la ficción histórica.

Por lo demás, considero que analizar de qué diverso modo estos dos escritores se ocuparon de una vida y una obra fundamentales para la historia literaria argentina (nada menos que del autor en cuya producción esa literatura gusta localizar su origen) permite reflexionar, más allá de estos casos individuales, acerca de cuestiones relativas a las posiciones de enunciación en el campo literario, a las autofiguras de escritor (Kohan elige medirse con la escritura de Echeverría y la de Sarmiento; Caparrós, por su parte, frente al espejo que le ofrece Echeverría, medita sobre su propia trayectoria como escritor) y, también, acerca de diferentes modos de intervenir en la coyuntura (por ejemplo, a través del género “columna de opinión”) y su relación con lo que podríamos llamar, con cierta consciente imprecisión y quizás algo anacrónicamente, la estricta práctica literaria (en estos casos, la escritura de novelas).

Bibliografía

Caparrós, M. (2016). *Echeverría*. Buenos Aires, Anagrama.

Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Fonsalido, M. E. (2013). “La ficción que evalúa: lectura de la literatura argentina del siglo XIX en la narrativa de Martín Kohan”. En *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario, abril de 2013.

Gutiérrez, J. M. (1874). “Noticias biográficas sobre don Esteban Echeverría”. En *Obras completas de don Esteban Echeverría*, tomo V. Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor / Imprenta y Librerías de Mayo, I-CI.

Hibbard, A. (2006). “Biographer and Subject: A Tale of Two Narratives”. En *South Central Review*, 23, no. 3, 19-36.

Kohan, M. (2001). *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (2000). “Historia y literatura: la verdad de la narración”. En Drucaroff, E. (dir. del volumen) y Jitrik, N. (dir. de la colección), *Historia crítica de la literatura argentina*: vol. 11. “La narración gana la partida”. Buenos Aires, Emecé.

Maristain, M. (2012). “Caparrós: Como kirchnerista me hubiera ido mucho mejor”. En *El Litoral*, edición del lunes 17 de septiembre de 2012. En <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2012/09/17/informaciongeneral/INFO-01.html> > (Consulta: 1-08-2020).

Pavón, H. (2016). “El Matadero es un texto antiperonista”. En *Revista Ñ*, 2 de noviembre de 2016. En https://www.clarin.com/literatura/martin-caparros-matadero-texto-antiperonista_o_HkIFGwdPXe.html. (Consulta: 21-08-2020).

Pereira, A. (2018). “La poética del proceso”. En Avaro, N., Podlubne, J., Musitano, J. (comps.), *Un arte vulnerable. La biografía como forma*. Rosario, Nube Negra, pp. 19-30.

Potenza, P. (2016). “Echeverría, de Martín Caparrós”. En *Otra Parte*. En <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/echeverria/>. (Consulta: 2-08-2020).

Quereilhac, S. (2006). "Echeverría bajo la lupa del siglo XX". En Laera, A. y Kohan, M. (comps.) *Las brújulas del extraviado*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 149-170.

Proust, M. (1998). *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado*. Salamanca, Alianza.

Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Tomo: "Los proscritos". Buenos Aires, Kraft.

Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sarmiento, D. F. (1993). *Facundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Unamuno, M. de (2005). *Manual de Quijotismo/ Cómo se hace una novela*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Vinelli, E. (2006). "Archivo Kohan. Los cautivos como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría". En *Hologramática*, año I, no 1, V1, 6-23.

Weimberg, F. (2006). *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires, Taurus.

ESCRITURA DE LOS VESTIGIOS

EL MATERIAL HUMANO DE RODRIGO REY ROSA

Sebastián Oña Álava

El material humano (2009) marca un cambio en lo referido a la escritura y la experiencia de la escritura en la narrativa de Rey Rosa. En esta novela, se narra el trabajo que el narrador (nombrado como el autor: Rodrigo Rey Rosa) realiza en el archivo de la Policía de Guatemala que fuera descubierto tras el estallido de un polvorín en un gran predio policial en julio de 2005. Desde el epígrafe que abre la novela se pone en crisis la cuestión genérica: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción” (2009: 9), produciendo en el lector una cierta inquietud que rápidamente comparte con quien inicia la búsqueda. El escritor desconoce de antemano el material que podrá revisar porque el desorden y abundancia de los documentos lo hacen alejarse del plan original, que estaba orientado a la búsqueda de información sobre intelectuales y artistas que figuraran en esos archivos:

...mi intención era conocer los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policíaca –o que colaboraron con la policía como informantes o delatores– durante el siglo XX. Pero en vista del estado caótico en que se encontraba el material [...] había que descartar esa idea por impracticable (2009: 12).

Desde la incertidumbre sobre lo que llegaría a encontrar en las fichas del Gabinete de identificación de la Policía anteriores a la década del 70 y su insistencia en escribir una novela, aparecen dos instancias narrativas que resultan novedosas, si se piensa en otros textos de Rey Rosa. El trabajo con el archivo policial –sobre todo material y fichas del Gabinete de identificación– y los cuadernos, libretas y hojas sueltas que escribe a la manera de registro, pero también de diario, constituyen una operación narrativa

que remite a la advertencia del epígrafe. Ésta es, tal vez, la razón por la que la novela empieza en el archivo mismo. La circunstancia de no poder reproducir los materiales a través de mecanismos mecánicos, abre paso a la escritura dado que no le es permitido reproducir material alguno por estos medios. Junto a las fichas que transcribe, registra la cotidianidad del trabajo hasta que le prohíben volver. Y, aunque a partir de ese momento, surgen nuevas líneas argumentales, todas en mayor o menor medida están marcadas por la experiencia inicial en el archivo.

En este trabajo me propongo examinar la concepción espacial del archivo, entendiendo que es justamente una de las dimensiones que condiciona su existencia. En la novela la experiencia de escritura en el edificio transformado en archivo se sobreimprime a la reescritura de los materiales elegidos los que pasan de un lugar a otro generando la traslación del Archivo a los cuadernos y diarios. Ese pasaje, que determina la migración de los materiales, no supone un abandono del lugar de procedencia, más bien acentúa la condición de ruina del espacio donde los materiales fueron ocultados. Se podría preguntar, entonces, junto con Derrida: “a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo” (1997: 2), cómo se establece la relación entre espacio y archivo, instaurado como un lugar de residencia y de autoridad. Esta operación narrativa va creando una atmósfera de destrucción e intriga que estará presente en la novela. El hecho de que el edificio sea un predio donde funcionan otras instalaciones policiales y que allí mismo se empiezan a desempolvar y a estudiar los distintos materiales, enrarece la exposición de los mismos. Tanto la ocupación por parte de los trabajadores de la Procuraduría de Derechos Humanos pero sobre todo la del escritor resulta, al menos, inquietante; a partir de esto, el registro en forma de diario y la migración de los materiales a los cuadernos permiten un nuevo espacio de visibilidad. Esta circunstancia genera que el registro de archivo constituya un aspecto a tener en cuenta, en especial las fichas de identificación del Gabinete de Policía.

Se trata de un nuevo proceso de escritura ya que los documentos se reescriben, cuestión que permite atender el modo en que son modificadas cuando se las traslada a la novela. ¿Se puede pensar,

entonces, que el proceso ficcional se ha iniciado en ese paso? Esos cambios que luego se articulan con la escritura del diario, ¿apartan al relato de un texto meramente informativo? En esta línea, entiendo que es necesario referirse al modo en que se utilizan las cartulinas de las fichas, papeles y cartones que aparecen en la novela, porque con estas imágenes el narrador va ingresando en otros espacios.

Espacio y Archivo

Una de las primeras aproximaciones que el narrador propone del trabajo con las fichas del Gabinete de identificación es su caracterización como un ambiente opresivo, decadente y en el que los vericuetos burocráticos son la marca distintiva, descripción que remite a la ya clásica imagen de un ambiente kafkiano. A lo largo de la novela, el narrador elige un léxico preciso y, con gran economía del relato, logra dar una idea del ocultamiento pero también del modo en que las instituciones manipulan la información, tal como se observa en la descripción que hace del edificio de la policía, de los lugares donde se escondían los documentos y de los espacios que compartían con la Academia de la Policía Nacional Civil, el Servicio de desactivación de explosivos, un depósito de vehículos accidentados, la perrera. Pero es en esta identificación, y a partir de allí, que el narrador eficientemente reunirá dos propósitos que se vuelven indisociables: un recorrido que siempre es físico pero que implica a su vez una pesquisa intelectual.

El desorden de los materiales y las habitaciones que no son siempre propicias para llevar adelante el trabajo son escenarios significativos que crean un clima inquietante que se potencia cuando el narrador revisa los documentos. “Una especie de microcaos” (2009: 14) caracterizará tanto el trabajo del narrador como la búsqueda de pistas referidas al Jefe del Gabinete, Benedicto Tun, de modo que el recorrido de ambas pesquisas irá tomando un camino tortuoso. En este camino, la presencia y participación de la archivista Ariadna es significativo ya que es quien tiende sus hilos para ir ayudar a desentrañar los secretos de los documentos y para guiarlo en ese “laberinto de millones de legajos policíacos

acumulados durante más de un siglo y conservados por azar” (2009: 14).

El narrador logra en pocas líneas dotar de un ambiente opresivo e inquietante al Archivo de la policía sin detenerse en descripciones extensas. Al igual que con los materiales transcritos, lo que buscará es la expresión breve y concisa cercana a lo *informativo*, a la utilidad primera de las fichas; por ello la escritura, a modo de entrada de diario, afirma esta disposición ya que tiende a la exactitud y lo sucinto de las frases. Esta similitud que se da entre el espacio y los materiales que allí reposan evidencia la doble dimensión del archivo. Jacques Derrida señala la domiciliación (visible e invisible) donde los archivos tienen lugar: una asignación de residencia, una topología privilegiada. El sentido de los lugares privilegiados está direccionado al soporte, a la autoridad y a la ley, de ahí que sean topo-nomológicos y que la topología conlleva una dimensión árquica, patriárquica que pone en escena el archivo.¹ En este Archivo, en particular, una parte de su dimensión toponomológica ha sido fracturada; si Derrida señala claramente la tensión hacia la destrucción que supone el gesto de archivar, en este caso literalmente, el poder de significación que adquiere el archivo mismo al evidenciarse con el estallido, presupone justamente el surgimiento de los vestigios a un nuevo orden: tanto en lo estructural (el edificio) como en los materiales hay un traslado de lugar y por ello una reapropiación de espacios.

En la novela se explora esa primera condición opresiva y fracturada del edificio donde se encuentra el archivo de la policía para hablar del Archivo en sí; de esa manera, la primera condición espacial del edificio, ruinoso y desordenado, acompaña todo el recorrido del narrador a lo largo de la novela y la sitúa como una novela fracturada. Esta condición de fractura permite plantear una noción heterotópica del archivo, pensándolo como un territorio de relaciones y articulaciones entre diversos espacios y

1 En *Mal de Archivo* (1997: 1-5) Derrida, señala que la dimensión del Archivo tiene una doble condición de autoridad. Son lugares (topoi) privilegiados donde se articula la ley, el poder (nomológicos). En esa doble domiciliación los archivos se ponen en escena.

prácticas, esto es, una figura dinámica, abierta del archivo². Si no hay un lugar como un espacio de conservación o, de soporte, no hay archivo. Esa dimensión heterotópica en *El material humano* se presenta siempre a partir de despojos, exacerbándose la idea de un archivo arruinado, sobre todo a partir de su recuperación. Por ello, a partir del vestigio encontrado, el narrador se ve forzado a reponer un Archivo; para ello transcribe las fichas que le interesan y le son permitidas revisar, y en esa transcripción se reescriben junto a impresiones de la vida diaria y las múltiples lecturas del narrador.

La tensión hacia la destrucción (condición del archivo en la lectura *derridiana*) está presente en la novela desde la Introducción y dejando a la vista que se está en presencia de un ámbito donde no sólo se almacenan documentos sino también sobrevuela “la censura y la represión, la supresión y la lectura de los registros” (Derrida, 1977: 2).

Entre dos módulos del antiguo hospital, había un montículo de tierra por encima del cual pasaba un sendero hecho por las carretillas que iban y venían cargadas de documentos que estaban siendo reubicados para su limpieza, catalogación y digitalización. Poco después de la estación de lluvias, con la sequía, la superficie del montículo, donde ya crecía la hierba, se agrietó ligeramente, y alguien vio que debajo de la tierra había papeles, cartulinas, fotografías. Inmediatamente se suspendió el tráfico de carretillas y se examinaron los papeles, que resultaron ser las fichas de identidad policíacas y otros documentos que componen los vestigios del Gabinete (2009: 13).

¿Cómo trabajar desde la ruina? El narrador elige juntar fichas e informaciones breves que selecciona al transcribir el Archivo, junto

2 En “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)” (2009/2010: 21), Miguel Dalmaroni se remite a la idea de Ludmila Silva Catela para hablar de una concepción heterotópica para referirse al Archivo; de ahí tomo la referencia. En Derrida, también se puede ver este dinamismo en cuanto al archivo cuando afirma que “la topografía y la exterioridad me parecen indispensables para que haya archivo. Es un primer predicado” (2013: 210).

a las impresiones diarias de su visita al edificio. De esa manera, los recortes que hace de las fichas del gabinete se potencian en una reconstrucción de un relato autobiográfico que tiende a la subjetividad cuando se presenta como objetivo, y viceversa, sobre todo en la primera parte de la novela³.

Por otra parte, los cuadernos y las libretas se suceden dando la idea de un orden temporal progresivo que es similar a la escritura de un diario; el orden cronológico da cuenta de una “posibilidad de vida”, lo que supone que la creencia de la verdad de lo narrado se sostiene, siempre y cuando medie la imaginación, en la “existencia de los otros, cuando deja de pertenecerles” (Giordano, 2011: 13). En las entradas, el narrador pretende emular la objetividad de la transcripción de las fichas del gabinete. Los comentarios y opiniones, los distintos registros que apelan a la memoria se depositan en otras voces, desplazando a la primera persona que lleva adelante el diario. La elección de Voltaire como soporte para explicar y comentar las primeras fichas es, por cierto, significativa y no debe desatenderse a la referencia –a través de Voltaire– a Beccaria quien reforma el derecho penal sobre ‘restos’ de leyes antiguas. Por ejemplo, es a través de Voltaire que se comentan las primeras fichas del gabinete (aquí el juego es obvio: iluminismo, Voltaire y el gabinete), y así sucesivamente otras voces se multiplican para conformar el texto. Es importante esta utilización en la primera parte de la novela porque es allí donde se transcriben los materiales del archivo.

En la segunda parte de la novela los últimos cuadernos y libretas son los que organizan la trama siguiendo la lógica del diario con la vida familiar y con la prohibición de volver al edificio, el escritor se ve en la necesidad de recabar información *similar* en otros ámbitos.

En el intento del narrador por distanciarse tanto del objeto como del sujeto es cuando el Archivo se hace presente. De ahí que las fichas del gabinete se articulen junto con las estadísticas

3 La novela se divide en episodios que se identifican con la característica de un cuaderno o una libreta y están numerados (primera libreta, etc.). Divido la novela en dos partes, un antes y un después de la visita al archivo de la policía, para llevar adelante el análisis.

de desaparecidos, citas de Voltaire, Borges y Bioy, Fouché, las Memorias de Labores de la Policía e incluso con audios de los secuestradores de la madre del protagonista, ya que todas pertenecen al Archivo. Alexandra Ortiz Wallner sugiere una suerte de oscilación del texto, entre ficción y dicción, para dar cuenta de la escritura porque entiende que “se encuentran diferentes juegos de interacción entre ausencias y presencias, los cuales resultan fundamentales para la puesta en marcha de la búsqueda del sentido” (2012: 283). Sólo desde ese lugar se torna comprensible la exacerbación de lo perdido que presupone la práctica archivística, y es desde ese lugar, también, que lo visible adquiere una nueva dimensión: la recuperación de voces y materiales ocultos y su articulación con otros materiales literarios, periodísticos, entre otros que conformarán ahora un nuevo Archivo.

El material humano reescribe, con parte del material del archivo, la compleja relación que surge de la exposición pública de archivos ocultos y las formas narrativas que dan cuenta de ellos. La emergencia ante la idea de desaparición del material, la necesidad de escritura, *ese movimiento* al descolocarlo y evidenciarlo, permite explorar las posibilidades de la literatura. En relación con la idea de la potencia de lo literario, Alberto Giordano –siguiendo a Barthes– afirma:

Lo que la literatura puede -nos dicen los ensayos de Barthes- es lo que todavía no sabemos, lo que todavía no sabemos cómo saber, y hasta que no lo sepamos –la advertencia entraña una advertencia de búsqueda -nuestros conocimientos serán banales, estériles. La literatura, ese “objeto singular y singularmente resistente” permanecerá fuera de nuestro alcance. “La literatura aparece sin que nadie reclame su presencia, indiferente a cualquier valor, a cualquier necesidad” (1995: 26).⁴

En la novela esta aparición es violenta ya que la intervención del escritor sobre el archivo presupone nuevos lugares que permiten

4 En esta cita, Giordano cita a su vez partes de un ensayo de Roland Barthes, “La respuesta de Kafka” (2003: 187-193).

ofrecer una nueva perspectiva de análisis, lo que, además, se fortalece con la reescritura de fichas y la escritura a modo de diario. Es esta operación narrativa, sostenida por el cambio del lugar de enunciación, la que borra la distancia entre los *materiales* y lugares desde los que se construye la novela. Por eso en la entrada de los diarios tampoco se trata de una subjetividad que comente esas fichas: el sujeto es parte de esa exposición; no es su mirada la que prima, él parte de una condición de visibilidad.

Si la visibilidad es la condición de lo sensible, es, siguiendo a Rancière, la escritura del archivo, la escritura a partir del archivo de la Policía de Guatemala permite que esa repartición, que muestra tanto la existencia de un común como los repartos de lugares respectivos, *tome un cuerpo*. Esto se evidencia en la ocupación del edificio del archivo de la policía y en la reescritura de parte del material. Las “maneras de hacer”, las formas que adopta la novela, le dan a las fichas del Archivo, un espacio distinto, *un nuevo cuerpo en el texto*.

Al trabajar con el archivo, el escritor está interviniendo en los materiales ya dados y cambiando los lugares y la técnica de consignación, gesto que contribuye a marcar la necesidad de reponer información, sobre todo porque está modificando un archivo como lugar desde donde habla el Estado. De este modo, el Archivo se convierte en un sitio de interpelación; tal como lo explica Goldchluk, “la intromisión de nuevos sujetos que toman la palabra necesariamente da lugar a otros archivos” (2013: 38), lo que genera, al mismo tiempo, la emergencia de saberes y experiencias.

Material humano

El filósofo italiano Roberto Esposito se detiene en parte de la construcción que el nazismo adoptó y extendió hasta límites tanatológicos con respecto a la noción de persona. Encontró que era posible sustituir ese concepto por el de cuerpo humano y, así, entender que el hombre “su pura determinación de raza o de especie, es lo que queda de la destrucción de la forma personal –la abolición de la ‘máscara’– con que la filosofía política moderna lo había vestido” (Esposito, 2009: 89).

Más allá de las distancias históricas y contextuales, recorro a esta referencia con un sentido operativo y con el propósito de pensar el lenguaje de las fichas y archivos transcritos en la novela de Rey Rosa. Material humano (*Menschenmaterial*) es uno de los términos que los nazis utilizaban en el lenguaje del campo de concentración como instrumento del proceso de desobjetivación de la persona por medio de la palabra. Un proceso que a través del envenenamiento de la palabra contaminó los distintos estratos sociales. Y es en el campo de concentración donde, dice Esposito, “la lengua alemana manifiesta y a la vez produce este efecto de despersonalización. Allí alcanza su apogeo la reducción de la función comunicativa a la brusquedad de la orden, la brutalidad de la amenaza, la vulgaridad de la imprecación” (Esposito, 2009: 92). Los internados son tratados como bestias pero también son cosificados. La reificación se lleva a cabo a través del *Akkusativierung*, una reducción del nominativo al acusativo. Se los nombra como piezas (*stücke*), “objetos de recambio (*Häftlinge*), de material humano (*Menschenmaterial*), que se puede prestar (*ausleihen*), descargar (*ablenden*), expedir (*verschicken*) y, finalmente, desde luego, destruir, tras haber recuperado las partes reciclables (Esposito, 2009: 93)”.

Una reducción similar de la persona a través del lenguaje aparece una y otra vez en la novela de modo que la selección lexical adquiere una dimensión importante. El narrador al leer las *Memorias de la policía* correspondientes al año 1944, en el capítulo correspondiente al Gabinete de identificación, encuentra que hacia el final hay una carta de bachiller Tun dirigida al Director General de la Guardia Civil y fechada en Guatemala, el 22 de enero de 1945. En ella se lee:

Dos son los campos amplios que se ofrecen al trabajo del Gabinete de identificación. El primero es el material humano que ingresa día tras día en los Cuarteles de la Policía por delitos o faltas graves, y que hay necesidad de identificar por medio de la ficha, la cual constituye, por así decirlo, la primera página del historial del reo, donde en lo sucesivo figurarán los datos de reincidencia (2009: 57).

Quizá sea más inquietante pensar en la designación de material humano por parte de Tun (a su vez hijo de indígenas y creador del Gabinete), que pensar que la fecha de la carta es contemporánea con el fin del régimen nazi y que el lenguaje “técnico” fue adoptado y fue utilizado finalmente para operaciones de exterminio similares (el lenguaje operativo, como las fichas mismas fueron asimiladas de sistemas extranjeros a Guatemala). También se lee en la novela, y se deja entrever, la construcción de un imaginario racista a comienzos del Siglo XX. A propósito de un escritor, Fernando Juárez Muñoz, se dice: “Es de los pocos que yo haya leído que no se deja seducir por la idea de una nación «eugenésica» y el absurdo proyecto de «importar sangre europea para mejorar la raza» que propugnaba Miguel Ángel Asturias” (2009: 75). Expresiones similares aparecen una y otra vez. Rey Rosa cita a Asturias:

En aquel tiempo el futuro premio Nobel escribía: *En rigor de verdad, el indio psíquicamente reúne signos indudables de degeneración; es fanático, toxicómano y cruel. O: Hágase con el indio lo que con otras especies animales, como el ganado vacuno, cuando presentan síntomas de degeneración* (2009: 114).⁵

En este ejemplo se puede ver cómo el lenguaje funciona a la par que esta disposición operativa donde la concepción de la persona, según lo planteado por Esposito, empieza a funcionar de tal manera que se puede manipular y finalmente eliminar. Pero es justamente en las fichas y otros documentos estadísticos presentes en la primera parte de la novela donde se logra una mejor impresión de ese proceso de manipulación.⁶ Cuando el narrador elige cuáles pasan a formar parte de su novela –con cierta perspicacia de *eye*

5 También de comienzos de siglo XX, una nota periodística: Roger Lyss, “Tiempos Nuevos”, Guatemala, 1924: El indio no puede ser ciudadano. Mientras el indio sea ciudadano, los guatemaltecos no seremos libres. Ellos, los infelices, han nacido esclavos, lo traen en la sangre, es la herencia de siglos, el maldito sino que les hizo cumplir el conquistador (2009: 72).

6 Tomo la propuesta de Esposito en lo referido al concepto de piezas de recambio, porque justamente ésa es la impresión que dan las fichas.

*private*⁷ para nada ajena a la poética del autor—, el lector inicia una pesquisa donde, de alguna forma, se tratan de justificar filiaciones, historias, razones que emparenten unas fichas con otras y con las entradas del diario.

En su brevedad, las piezas se encajan con otros discursos, y con otras formas literarias; aparecen en muy pocas páginas si se piensa en la totalidad de la novela, sin embargo determinan la forma de toda la narración. Redactadas *operativamente*, de modo similar al que utiliza antes de pasar a la novela, llevan una violencia simbólica (fueron diseñadas para *disponer* de las personas) que al ser reescritas se potencian con la misma efectividad y brevedad operativa —valga la insistencia— porque no dejan de ser fichas similares a las consultadas⁸. Poco a poco, esta violencia apenas oculta, se insinúa (porque nada está del todo esclarecido) y empieza a poblar las páginas del diario, la escritura de todos los días, en el edificio donde se ubica el archivo.

Las fichas del gabinete, cercadas por el vacío tanto de las que se perdieron para siempre, como las páginas arrancadas de las *Memorias de la Policía* que revisa el narrador, necesitan de otras entradas del diario para sostener la pesquisa que lleva adelante. Bajo ese aspecto, las fichas de los *materiales humanos* son tanto documentos como líneas argumentales a seguir, aunque dichas líneas no se extiendan en historias y narraciones sino en su oposición a citas de Voltaire, al *Borges* de Bioy u otros datos de libros leídos o consultados; noticias vinculadas tanto con la violencia política de Guatemala como con las múltiples entradas de sucesos policiales.

A partir de ese momento, códigos de radiogramas de acción operativos, estadísticas sobre desaparecidos, pero también recortes de diarios y opiniones como las de Asturias se vuelven necesarias para configurar el discurso del Archivo. También surgen otras

7 Mantengo la acepción en inglés pensando en la relación que sostiene Ricardo Piglia entre el *eye private* (el detective, el investigador) y la del lector en *El último lector* (2005).

8 Digo similares y no las mismas, porque el movimiento de reescritura produce múltiples cambios entre discursos y entre destinatarios.

historias, como la del secuestro de la madre del protagonista –razón por la cual cree el narrador que se lo aparta del archivo–, así como la pesquisa más larga de la novela que persigue el *fantasma* del Bachiller Tun. Al igual que sucede con las fichas, estas líneas de la *vida familiar* no buscan una conclusión *per se*. Si son parte de la novela, una vez que han sido redactadas en forma de entrada de diario, es porque ellas mismas son enunciables por el Archivo. Por ello, en la novela no se busca la concatenación lógica de desenlaces o clausuras. El despliegue apabullante de informaciones y las múltiples relaciones que se establecen entre las *piezas* están más cerca del destello que del cierre; se mantiene en el montaje espacial y parecen despegarse del argumento verbal y temporal.

El narrador-archivista al revisar las fichas transcriptas concluye:

No sería prudente concluir nada tomando como base la enumeración caótica y caprichosa de una serie de fichas policíacas que resistieron al tiempo y la intemperie solo por azar; el número de las que se perdieron o se convirtieron en humus es sin duda importante. Pero la serie muestra la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema judicial, que sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía (2009: 36).

Esa falta de conclusión es precisamente lo que potencia las fichas e historias que se combinan entre ellas. Y es el montaje el que logra abrir hiatos y analogías, las indeterminaciones y las sobre-determinaciones, poner lo múltiple en movimiento como señala Didi-Huberman.⁹ Una suerte de revelación forense, una especie de epifanía aparece al final de una serie de fichas y da un vuelco sobre el *material humano*:

9 Para Didi-Huberman la montadora por excelencia es la imaginación, puesto que “desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las ‘afinidades electivas’ estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas, pero, en ese dominio, el orden siempre es flotación por encima del abismo” (2008: 177-178).

Nota: En un sobrecito adjunto a esta ficha encontré una tira de papel con el diagrama impreso para marcar huellas digitales. Y allí, en lugar de las típicas manchas de tinta, estaban unos trocitos de tejido que recordaban pétalos de rosa secos, con dibujos dactilares. Examinados más de cerca resultaron ser piel humana (2009: 34).

Al aparecer estos vestigios humanos, esa cosificación que presupone la ficha es una muestra de lo corpóreo y la imagen se desprende de la ficha de cartulina recuerdan al lector que aquellas cartulinas hablan de cuerpos. Después de esta revelación, otros cuerpos, sonidos y olores pueblan las salas del archivo. Una vez que el narrador se ve impedido de volver al archivo, otro tipo de papeles, bloques de papel periódico, se corporizan para ocupar espacios *similares* al edificio del archivo.

Papeles y bloques

La utilización del diario implica otros lugares de asedio al espacio, el espacio del Archivo, el espacio de Guatemala. El diario como lugar de encuentro de formas literarias potencia el ingreso de la imaginación, entendiéndolo a ésta no como el lugar de la ficción sino como el lugar de la posibilidad, de la invasión de ese vacío que predispone todo lo abyecto y violento que circunda al Archivo. El narrador, en un viaje por Europa, visita a su amigo el artista Miquel Barceló y en su taller ve unos bloques que éste diseña para una escenografía. El narrador, ya en Guatemala, sueña con éstos:

Lunes

Sueño con un experimento de «bloques Barceló». En el sueño, Pía y yo levantamos una gran pirámide en un terreno baldío en la ciudad de Guatemala, adonde viajo mañana (2009: 134).

Los bloques empiezan a presentarse en los sueños y pensamientos del narrador hasta que finalmente fabrica algunos. Los bloques son creados con periódicos viejos y pegamento. Al narrador

le recuerdan “el corte transversal de un músculo” (2009: 134), pese a que el artista pensaba que con ellos podrían construirse muebles para pobres. La supuesta fragilidad de los bloques –ya endurecidos son fuertes y resistentes– recuerdan la materialidad de las fichas del Gabinete. Al mismo tiempo, su parecido con el corte del músculo evoca una vez más esa corporeidad que de alguna forma trasciende la información básica que conllevan esas fichas.

Se podría pensar, entonces, que el terreno baldío ocupado por la pirámide es el lugar del Archivo: una pirámide de papeles engominados para suturar una pila de papeles abandonados o más bien una estructura que implique orden en ese recorrido kafkiano. Como en muchas otras partes de la novela, la escritura del diario permite que el narrador explique sus sueños y argumentos: “Sábado. Pienso en la construcción con «bloques Barceló» de un refugio-laberinto que también podría servir de alegoría” (2009: 139).

Una vez en Guatemala, el narrador y su hija, estando en la casa de campo de su hermana, llevan a la práctica el experimento y se los muestran a unos trabajadores – peteneros- que cambian el techo de paja de una construcción:

Al final de la mañana, muestro los bloques que hemos hecho a Danilo y César, para someterlos a su juicio de constructores. Al verlos, se ríen. Danilo intenta comprimir un bloque entre las manos, el bloque resiste. Ahora parece que entrevén las posibilidades.

–Y de ese papel– me dice César– se consigue por todos lados.

–Podría funcionar –dice Danilo–. Tal vez con un poco de barniz encima, para eso de la lluvia o el fuego (2009: 140).

Es la última aparición de los bloques y su eficacia y utilización quedan en suspenso. Si se piensa que la novela es a su vez también la alegoría del Archivo de la Policía, los materiales de papel y goma, y los de papel y carne pueblan la novela y se montan como la pirámide que construye ese “refugio-laberinto” ante el vacío, ante la pérdida y la destrucción. En *El material humano*, un velo no deja entrever el testimonio silenciado porque sobre los archivos

de la destrucción (y la destrucción de los archivo) el documento permanece incompleto dando respuestas incompletas.¹⁰

Bibliografía

Barthes, R. (2003). “La respuesta de Kafka”. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.

Dalmaroni, M. (2009/2010). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. En *Telar*, no. 7-8, Año VI.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*, Madrid, Trotta.

Derrida, J.; Ferrer *et al* (2013). “Archivo y borrador” en Goldchluk Graciela, Mónica G. Pené (compiladoras). *Palabras de archivo*. Santa Fe, Ediciones UNL y CRLA Archivos, pp. 205-233.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires, Paidós.

_____. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____. (2012). “El archivo arde”. Traducción de “Das Archiv brennt”, en Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (eds.). *Das Archiv bernt*, Berlin: Kadamos, pp. 7-32. Traducción del francés al alemán de Emanuel Alloa. Traducción del alemán al español por Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com.

Esposito, R. (2009). *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires, Amorrortu.

Giordano, A. (1995). *Roland Barthes, literatura y poder*. Rosario, Adriana Hidalgo.

_____. (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Goldchluk, G. (2013). “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales” en Goldchluk, G. y

10 Como sostiene Didi-Huberman, “el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos –es decir, la transmisión misma” (2012: s/n).

Pené, M. (comps.), *Palabras de archivo*, Santa Fe, Ediciones UNL y CRLA Archivos.

Ortiz Wallner, Al. (2012). “Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa: los pre-textos de la literatura y su paradoja”. En Ette, O., Kraume, A., Mackenbach, W. y Müller, G. (eds.). *El caribe como paradigma. Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio Transreal*. Berlín, Edition tranvía. Verlag Walter Frey, pp. 285-293.

Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona, Anagrama.

Rey Rosa, R. (2009). *El material humano*. Barcelona, Anagrama.

EL FONDO DEL CAJÓN DE CLARICE LISPECTOR, UN ARCHIVO VIVO

Constanza Penacini

El archivo personal de Lispector es un conjunto de documentos distribuidos entre el Instituto Moreira Salles y la Casa Rui Barbosa, en Río de Janeiro. Consta de cartas personales y profesionales, recortes de diarios, algunos pocos manuscritos correspondientes a su obra publicada, algunos cuadernos de notas correspondientes a sus años fuera de Brasil, su biblioteca particular con los libros que tenía en su casa, fotos familiares, profesionales y carnets.

Tuve la posibilidad de acceder a esos archivos hace muchos años, antes de dedicarme explícitamente a la investigación de la obra de Clarice Lispector. Es decir, que los primeros movimientos en torno al estudio de su obra fueron producto de la curiosidad y el entusiasmo que me provocaba la lectura de sus textos. Me propuse visitar su archivo personal durante unas vacaciones en Río de Janeiro. Aunque no sabía exactamente qué iba a buscar, estaba ansiosa por ver sus manuscritos, sobre los que había leído. Si lo biográfico se cuele aquí es porque solo recuperando aquellas primeras impresiones es que puedo reflexionar sobre cómo nace y toma forma un objeto de estudio a partir de ciertas intensidades vitales que provoca la lectura. Pero, además y especialmente, porque volver a esas impresiones me permitieron percibir que una figura tomaba forma, el mapa afectivo que conforman los escritos de Lispector encuentra una continuidad en su archivo personal.

I

¿Por qué publicar lo que no sirve? Porque lo que no sirve, sirve. Además, obviamente, lo que no sirve siempre me interesó mucho. Me gusta un cierto modo cariñoso de lo inacabado, de lo mal hecho, de aquello que con poca gracia intenta remontar un pequeño vuelo y casi siempre cae sin gracia al suelo.

Clarice Lispector¹

En la sala completamente blanca del Instituto Moreira Salles recibí la primera caja, también blanca, junto a unos guantes del mismo color. Encontrarme con la caligrafía caótica de Clarice me produjo taquicardia. Había ido a ver sus papeles, su letra, para tratar de entender cuál era su proceso de escritura, con lo que pretendía –creo entender hoy– conocer alguno de sus secretos. Revisando notas sobre esa primera visita al archivo, encontré los apuntes que transcribo a continuación, y que conservan mis primeras impresiones:

Papelitos rotos con frases sueltas:

-Frase y entre paréntesis (comienzo de la novela o descripción de Maca o Muerte de Maca)

-En el de la muerte de Macabea hay además en un costado en diagonal, el teléfono de un doctor, Dr. Ney. En el dorso del papel (un pedazo de hoja rasgada) dos marcas de lápiz labial, huellas de la boca de Clarice y ¿un precio? (96,90)

-En el dorso de un sobre que dice (tachado) en otra letra Sra. Clarice Lispector está escrito alrededor en distintos sentidos con una letra temblorosa por momentos, y siempre desprolija.

-Con una letra más firme y clara, de otro momento, un círculo que aclara Gloria y abajo, Maca. Esta como otras aclaraciones son, tal vez, de Olga Borelli.²

1 En Gotlib, 2007: 393.

2 Olga Borelli fue la amiga que se convirtió los últimos años en asistente personal de Clarice, luego del accidente que sufriera en su mano derecha y parte de su cuerpo, y más tarde, cuando se manifestó el cáncer que fue la causa de su muerte.

-Muchos otros pasajes parecen escritos directamente por Olga. ¿Dictados por Clarice?

-También hay dos juegos de páginas grandes y entreras, numeradas, escritas con largas partes de la novela. Bien armadas, secuenciadas, con algunas correcciones. Probablemente se armaron después de juntar varios pedazos. No sé si es letra de Clarice, pero parece porque a veces es desprolija.

-En algunas partes la letra se vuelve muy nerviosa, como escrita en medio de un temblor horrible, o como en un auto en movimiento.

Clarice Lispector escribía en cualquier parte y en el momento en el que las ideas y frases sueltas surgían desde algún lugar insondable. Esos raptos o impulsos eran plasmados en aquello que tuviera a mano, como ella misma explicó en una entrevista: “Ahora he aprendido a no tirar nada. Mi empleada ha recibido la orden de dejar cualquier pedazo de papel que tenga algo escrito” (Nepomuceno, 1976: 159).

Entendí entonces que observar el uso peculiar del espacio en la página, su caligrafía apurada y desprolija, los párrafos o fragmentos y su orden no secuencial, constituían un indicio de la forma de su imaginación y su pensamiento previos al momento en que la máquina de escribir transformara ese universo voluminoso en una sucesión lineal de tipos mecánicos.

En ese archivo de autor que creí, debía guardar innumerables secretos vedados a los lectores, como un laboratorio de experimentación aislado del mundo no encontré, sin embargo, nada que no estuviera presente en su literatura. Porque Lispector se había propuesto escribir sin trucos y, por consiguiente, no había diferencias entre el tiempo de la literatura y el tiempo de vivir: todo era un continuo y la escritura se aparecía en cualquier lugar, en el momento menos pensado. Quedaba registrada en papeles ya impresos, envoltorios, formularios, servilletas.

Como todos sus lectores, yo disfrutaba leyendo sus reflexiones sobre cómo escribía y sus anécdotas cotidianas que interrumpían la actividad literaria: la irrupción de los hijos, los amigos, el teléfono, la charla con los taxistas o con la cocinera. Los cambios de

humor y los avatares económicos. ¿Por qué creí que encontraría algo diferente en sus archivos?

Lispector explica una y otra vez qué tipo de escritora es, o mejor, qué tipo de persona común es, habla sobre su maternidad ligada a su quehacer profesional, así como también cuenta cómo es su (no) método de composición, cuándo escribe, con qué materiales y en qué consiste su sistema de corrección. Estaba convencida de que no hacía falta un cuarto propio para escribir, como había reclamado Virginia Woolf, porque la literatura sucede durante, mientras y con la vida. Para Lispector no existía el momento ideal y el cuarto propio no era más que un estado interior. En esta nueva definición de escritura de mujer y también de mujer escritora, la literatura debía compartir la atención, el tiempo y el espacio con el resto de las cosas de la vida, y eso modificaba drásticamente no solo las condiciones de producción sino la materia literaria misma. El intento por captar la vida consistía en dejar que sucediera a la vez que todo lo demás, sin ocultar –o mejor, incluyendo– los saltos, las dispersiones, los tropiezos o los olvidos. Cuando le preguntaban por las condiciones ideales para escribir, ella respondía:

Si con eso de condiciones ideales a lo que usted se refiere es a la paz de espíritu, a la tranquilidad material, al sosiego, quiero decirle que para mí todo eso es una gran mentira. No hay condiciones ideales para escribir. En mi caso particular, empiezo un relato cualquiera y termino totalmente ganada por él. Ahí comienza el proceso, que para mí es penosísimo. Hay un detalle: ese proceso se desarrolla allí, en aquel sofá, donde yo me siento con la máquina de escribir sobre mi falda. Así escribo siempre, con la máquina de escribir sobre la falda. Cuando mis hijos eran pequeños, escribía mientras los cuidaba, o sea con ellos potreando a mi alrededor. Siempre quise evitar que ellos tuvieran de mí la imagen de una madre escritora. Escribía entonces cerca de ellos, tratando de no aislarme. Se puede imaginar lo que eso significaba: interrupciones a cada instante, uno que venía a pedirme que le contara un cuento, otro que venía con preguntas locas, típicas de los niños. Así trabajo yo. Las condiciones ideales están dentro de cada uno (Nepomuceno, 1976: 160).

Es por ello que las anotaciones realizadas durante años eran las piezas con las que luego construía sus obras, y que a veces reaparecían en diferentes textos, dispuestas en una nueva combinación de elementos. Los fragmentos constituían, según el crítico Benedito Nunes, el elemento mínimo de la narrativa en elaboración, el primer momento y el decisivo (Nunes, 1996). En este sentido resulta esclarecedor indagar sobre el proceso de escritura y las características fragmentarias en Clarice Lispector. No por reponer simplemente los modos empíricos de esa fragmentariedad, que podría ser un dato anecdótico si el libro impreso no se hiciese eco o no mostrara las huellas de ese proceso. Pensar en los papeles y en los lugares de su escritura es ir a lo constitutivo para encontrar las características de su narrativa antes de la narración misma, para conocer más a fondo las bases que la sustentan y, así, conocer los vínculos indivisibles entre sus palabras, sus tiempos y su pensamiento.

La segunda etapa en el proceso de escritura, como ella misma relata en diferentes entrevistas, era una tarea menos espontánea y más disciplinada que consistía en la organización de los fragmentos (y la corrección). Junto a los iniciales raptos de inspiración también queda atrás la comunión inmediata de la escritura manual que se da entre el cuerpo y la letra. El proceso comprende este puente o pasaje que va de la caligrafía caprichosa y caótica de los primeros apuntes hechos en cualquier parte, al orden consecutivo y férreo de la máquina de escribir, que solo puede darse en lugares y con materiales apropiados. Se trataba de un verdadero rompecabezas en el que Lispector alteraba la posición de las secuencias y el orden de las palabras, sin cambiar la estructura de las frases. En gran parte de sus textos publicados –aunque no en todos– queda a la vista la huella de este método, que evidencia el desmontaje de la máquina literaria. Un “texto expuesto”, dirá Carlos Mendes de Sousa, esto es, un texto que deja ver las fisuras, las costuras, los propios restos incorporados, y que revela el gesto de la escritura, se muestra en sus movimientos de elaboración (Mendes de Sousa, 2000). Esa segunda fase era la más difícil para la autora, y la más angustiante: “Con *Água viva* pasé tres años cortando y tirando, luchando, luchando hasta que salió el libro” (Nepomuceno, 1976: 160).

Estas etapas de trabajo muestran que entre el primer fragmentario manuscrito y el texto definitivo no había diferencias sustanciales. Claro está que esas anotaciones espontáneas constituyen una primera versión que luego se organizará y pulirá hasta delinear un estilo.

Ahora bien, esa organización en la etapa final de su escritura no debe entenderse en términos de estructura, sino de combinación, de puesta en relación. Tal vez lo más interesante que se observa en la obra de Clarice es que no solo aparecen textos expuestos. De hecho, muchas de sus novelas –como *La hora de la estrella* o *La pasión según G.H.*–, o cuentos –como los de *Lazos de familia* o *La bella y la bestia*–, presentan una continuidad y una fluidez en la lectura que hacen difícil imaginar el tipo de proceso creativo por medio del cual fueron gestados.

II

...esa sensación de muerte a las carcajadas, muerte sin aviso de quien no destruyó antes los papeles del escritorio.

Clarice Lispector³

Algunos días después de visitar el archivo del Instituto Moreira Salles, tomé el subterráneo para conocer el de Casa Rui Barbosa. El aspecto del caserón antiguo, con su jardín desprolijo y bello en el frente me anticiparon una experiencia muy diferente de la anterior. Cuando abrí la primera caja de cartón que llegó a mis manos, me emocionó encontrar tantas fotografías. Fotos carnet de distintas edades, imágenes familiares en la playa, o de su infancia. Había algo en su imagen de que no se condecía con sus papeles y su caligrafía. Cuando se trataba de hablar acerca de sí misma, su actitud era desmitificadora hasta la parquedad. Insistía en que era una mujer común, que fumaba, tomaba café, amaba a los amigos, a los perros, a las plantas, y que sufría de miedos y soledades. Y que escribía mientras le pasaba todo eso. Sin musa, sin inspiración y sin técnicas sofisticadas ni erudiciones. No obstante,

3 En Lispector, 1960: 194.

cuando se trataba de su imagen, Lispector cultivaba el misterio sobre su figura elegante de belleza exótica:

Un fotógrafo dice: Esta es la primera diva que conozco y el mismo mozo de hace un rato pregunta si la escritora es realmente esa porque a él le parece que más cara de escritora tiene aquella otra (Leroux, 1976: 139).

En las fotografías, Lispector aparecía hermosa, sensual y misteriosa en un tono que la emparenta con las imágenes del *star system* cinematográfico, de poses y gestos estudiados, y que definitivamente ha surtido –y surte– efecto sobre su público, que desde algunos años tiene acceso a la mayoría de esas imágenes por internet. En su literatura, por el contrario, se desmontaba, para quedar expuesta como su personaje de Macabea o como el de Aurélia Nascimento cuando se quita el maquillaje⁴. Una búsqueda en donde se desprende de sus atributos buscando “ser bio” (y no autobiográfica), según explica en *Agua viva*.

Este es el entramado que puede encontrarse en su archivo. En la sintaxis que entretujan textos e imágenes, en tanto “el archivo es siempre un ‘archivo audiovisual’, aunque esto mismo implica su carácter disyuntivo, pues “lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa” (Foucault, 1987). En ese intersticio que existe entre ambas dimensiones, el de la escritura y el de la imagen, así como el resultado de la sintaxis que opera entre ambos tipos de materiales que conforman el archivo personal, lo que se configura es un efecto que, a condición de ser paradójico, se vuelve variable y su reorganización responde a innumerables figuras pregnantas en el campo de la literatura, las artes visuales e, inclusive, del pensamiento.

La clave del archivo de Lispector, creo, está en ese aparente desinterés por sus papeles. Allí subyace una idea consciente y un control sostenido de la configuración de su figura de autora y también de su obra. Pero, si esta primera hipótesis fuera cierta: ¿hasta

4 Me refiero a la protagonista de *La hora de la estrella* y de “Él me está bebiendo”, cuento de *El vía crucis del cuerpo*, correlativamente.

qué punto la configuración de este archivo personal no debería pensarse como parte de la práctica artística de Lispector, en la medida que en el manejo de sus propios documentos lo real queda imbricado con lo ficcional? Y en el mismo sentido, cabría cuestionar la neutralidad y transparencia del conjunto de documentos que conforman el archivo, para establecer si no operaría allí un desplazamiento que lo ubica como parte del proyecto estético.

Lejos de cerrar el asunto, las visitas y la reflexión alrededor de los papeles de Clarice generaron más interrogantes que es preciso seguir profundizando. Pero, lo que me interesa es que allí pude observar la “doble inserción del cuerpo ‘biográfico’ en el tiempo novelístico”, que señaló Silviano Santiago (2013: 225) sobre la escritura de Lispector, en un sentido inverso. Vale decir, que la construcción de su archivo personal en correlación con la obra literaria opera a partir de una doble inserción del cuerpo novelístico en el cuerpo ‘biográfico’, configurando un mapa afectivo. En esa cartografía de la vida en sus variaciones, de “estados, sensaciones y descubrimientos”, como dirá Roberto Correa dos Santos (Santiago, 2013: 223), puede encontrarse el rastro que va de su pulso nervioso a la pose estudiada.

Bibliografía

Batella Golib, N. (2007). *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona, Paidós.

Leroux, J. A. (1976). “Tratando de conocer a Clarice Lispector”. En *El Cronista Comercial*, jueves 15 de abril, Letras-Artes-Espectáculos, N° 36. Reproducida en Lispector, C., *El vía crucis del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor, 2011.

Lispector, C. (1960). “El profesor de matemática”. En *Lazos de familia*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.

Medes de Sousa, C. (2000). *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Rio de Janeiro, IMS.

Nepomuceno, E. (1976). “Los libros son mis cachorros”, entrevista a la autora publicada en revista *Crisis*, 39, julio. Reproducida

en Lispector, C., *Un aprendizaje o El libro de los placeres*, de Clarice Lispector, Buenos Aires, Corregidor, 2011.

Nunes, B. (1996). “Nota filológica” del manuscrito de “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, en Lispector, C., *A paixão segundo GH*, Barcelona, Edición Archivos.

Santiago, S. (2013) “La lección inaugural de Clarice Lispector”. En Lispector, C., *La ciudad sitiada*, Buenos Aires, Corregidor.

Tello, A. M. (2016). “Foucault y la escisión del archivo”. En *Revista de Humanidades*, no 34 (Julio-diciembre), 37-61.

FICCIONES TRASLÚCIDAS

LOS VERICUETOS ÍNTIMOS DE WAKOLDA/WAKOLDA

María José Punte

Puesto que todos *llevamos* el espacio directamente sobre la carne. El espacio, que no es una categoría ideal del entendimiento, sino el elemento inadvertido, fundamental, de todas nuestras experiencias sensoriales o fantasmáticas.

Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*

Introducción

Al intentar establecer algunos parámetros a propósito de la obra de Lucía Puenzo es posible notar una serie de temáticas dominantes.¹ Sobre la producción narrativa que se despliega desde el 2004 hasta el 2018, diríamos en principio que los tópicos más recurrentes son el fracaso de la familia considerada moderna (o lo que se suele tildar de “familia disfuncional”), las historias que tienen como protagonistas a infantes y a adolescentes en proceso de cambio, la crisis provocada en la sociedad argentina por la consolidación del sistema capitalista en su fase neoliberal (Punte, 2019). Anudada a estos ejes principales también es importante incluir una feroz crítica a los modos en que se producen los distintos tipos de discursos que circulan y se naturalizan en nuestras sociedades actuales gracias a las dinámicas inherentes a los medios de comunicación masiva. Este tema que aparece de modo más provocativo en novelas como *9 Minutos* (2005) y *La maldición de Jacinta Pichimahuida*

1 Sus seis novelas son *El niño pez* (2004), *9 Minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *La furia de la langosta* (2010), *Wakolda* (2011) y *Los invisibles* (2018). A estos textos se suma el volumen de relatos *En el hotel cápsula* (2017). Su trabajo en el campo del audiovisual incluye los largometrajes *XXY* (2007), *El niño pez* (2009), *Wakolda* (2013); *La caída* (2022) y *Los impactados* (2024); los cortos *Los invisibles* (2008) y *Más adelante* (2010); la serie para televisión *Cromo* (2015). Es también guionista de *(H) Historias cotidianas* (2000), *La puta y la ballena* (2003), *A través de sus ojos* (2006).

(2007), circula en todos sus textos a partir de un sistema de fagocitación discursiva que es ya una marca registrada de su estética. De alguna manera también está presente en las novelas *El niño pez* (2004) y *La furia de la langosta* (2009). No así en *Wakolda*, una novela del 2011 que Puenzo llevó al cine y que se estrenó con ese título en Argentina en 2013, y como *El médico alemán* en otros países. Tanto la novela como la película tienen un formato mucho más clásico y lineal desde el punto de vista narrativo. No por eso resultan menos espinosas las cuestiones que abordan.

En lo que concierne a sus tres largometrajes en los que ella es directora y guionista (*XXY*, *El niño pez*, *Wakolda*), se diría que el espectador puede encontrarse con un acentuado aire de familia, aunque cada uno de ellos aborda temas diversos. Su primer largometraje *XXY* (2007), basado en el cuento “Cinismo” de Sergio Bizzio, trataba sobre un adolescente intersexual en el trance de tener que decidirse por una orientación de género ante la presión social de encajar dentro del sistema sexogenérico imperante. *El niño pez* (2009) era una historia de un amor “imposible” entre Lala, una adolescente de clase alta de la ciudad de Buenos Aires, y la Guayí, su mucama proveniente del Paraguay, que deciden escaparse e iniciar una nueva vida en ese país. Por último, *Wakolda* (2013), retorna al problema de los cuerpos anómalos, en este caso el de Lilith, una chica con problemas de crecimiento, y a la intervención de la ciencia médica obsesionada por normalizar esos cuerpos. Lo inquietante de este relato es el contexto en el que se lo inserta, que refuerza la lectura desde la cuestión eugenésica. De los tres puede decirse que alojan la mirada en lo monstruoso, cuestionando el significado de nociones tales como normal/anormal o natural/artificial. De las tres películas puede decirse, también, que recurren a un imaginario anclado en lo mítico y en largas tradiciones literarias, que se entrecruzan con un formato fílmico realista. O, al menos, de un realismo actual que se nutre de formatos y de narraciones asequibles para cualquier espectador porque forman parte de su horizonte de sentido.²

2 Ante la imposibilidad de profundizar aquí la discusión en torno del realismo, baste con aclarar al respecto que con una noción “actual” se hace referencia a lo

Para este trabajo, nos proponemos leer la novela *Wakolda* desde la película *Wakolda*. No tanto para ver qué quedó afuera del texto filmico, algo que suele suceder en la transposición de un formato escrito a uno visual, ya que eso es solo anecdótico y menos relevante. Las implicancias de apuntar a una franja espectral mucho más amplia son obvias, y era algo que sucedía también con *El niño pez*. Lo que interesa es tratar de pensar qué sucede en esa translación. Ambos textos tienen algo de espectral, conferido tal vez por el paisaje que evocan, uno desde las fantasías literarias (los cuentos de hadas), otro desde las postales sublimes que se desbordan desde la pantalla. Ya no vemos el fondo del mar o de la laguna de Ypacarí, que daban a las películas anteriores una matriz fantasmática o mítica. La sensación en *Wakolda* es que estamos adentro de una burbuja como esas que tienen nieve: un lugar que es a la vez un paisaje de infancia y un espacio inhabitable. En el cruce de miradas que se da entre la niña/adolescente Lilith y el médico alemán, se produce un espacio de profunda inquietud, de una instancia que no puede ser enunciada, y a lo que es mejor revestir de argumento científico. Hay un juego de seducción entre un adulto y una menor; hay mucho de monstruoso por todas partes. Ese paisaje espectral está cubierto por una pátina azulada y, a la vez, contenido por una temporalidad anacrónica, arropado por una familia siempre atenta. Y, a pesar de eso, asoma lo siniestro escapándose por todas las rendijas. En varios sentidos estamos ante una película bastante más pavorosa que las dos anteriores.

Viajeros desplazándose por los espacios (del sur)

Tanto en la novela como en la película, la travesía espacial es un elemento desencadenante de particular importancia. Hay un viaje

que Luz Horne describe como “nuevo realismo” (2011). Se trata de uno que es ostensivo sin dejar de ser verosímil; que es indicial y performativo; que retorna a temas clásicos, pero no lo hace de manera pedagógica, sino despiadada. Punto de partida es la idea de que, ante los cambios de la realidad, también se modifican sus formas de representación, algo en lo que también coincide Sandra Contreras (2018). Lo novedoso de estas narrativas en las que se percibe una “ambición realista” consiste en cuestionar la idea clásica de verosimilitud.

que se encuentra ubicado al comienzo de ambos textos, siguiendo una narración lineal, de modo que se puede decir que los dos empiezan *in medias res*. Se trata de una mudanza a la ciudad de Bariloche, esperado destino final de la familia protagonista que se traslada para instalarse en esa ciudad.³ Allí se encuentra la hostería que la madre, Eva, recibe en herencia de su propia madre. El retorno a la casa de la infancia tiene algo de claudicación, porque significa volver a ese pasado del cual Eva se había alejado al casarse con Enzo. Implica reinstalarse nuevamente en la comunidad alemana a la que pertenece por descendencia materna/paterna y de la que, en cierto modo, había renegado. A diferencia de Eva, sus tres hijxs no se crían en colegios alemanes y, si bien entienden la lengua, no la hablan. De hecho, el alejamiento de Eva y sus padres se origina a causa de idioma: los abuelos no querían que sus nietxs aprendieran castellano. Regresar a esta ciudad del sur es reincidir en ese modelo de crianza, lo cual pondrá en movimiento una de las líneas narrativas centrales en los dos textos que es la “normalización” de su hija Lilith. La novela, por su parte, abordará este asunto en una dirección diferente a la que lleva a cabo la versión fílmica.

Una de las mayores divergencias entre los dos textos en relación con el viaje está en la línea narrativa anulada en el film, que es el intercambio de muñecas. En la novela, este episodio tiene lugar en el encuentro con la familia mapuche durante un alto de la travesía

3 La ciudad de San Carlos de Bariloche, en la provincia de Río Negro, condensa algunas fantasías que siguen funcionando tanto en los imaginarios argentinos como extranjeros. Situada en un lugar de extraordinaria belleza, de lagos imponentes y bosques primigenios, no solo sigue siendo un destino turístico muy codiciado. Para la mirada extranjera, se encuentra todavía ligada a la inmigración germana y, por lo tanto, es el lugar del exilio de los nazis en Argentina. En la literatura tiende a ser vinculada con el espacio de una utopía que propone una vuelta a la naturaleza, con el alejamiento de los centros urbanos (sobre todo de Buenos Aires), y la posibilidad de comenzar una nueva vida, como se proponía ya en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. Esta región y su ciudad emblemática constituyen lo que Graciela Silvestre analiza bajo la noción de paisaje, construcción en la que se articulan subjetividad y “naturaleza” (2011: 21). Los paisajes andinos del sur son emblemáticos de la vinculación entre la figura retórica de lo “sublime” con lo natural, que apuntaban a representar la grandeza de la patria (331).

que deberán hacer a causa de la irrupción de una fuerte tormenta. La familia ya se ha topado con el personaje del médico alemán (José en la novela; Helmut en la película), que les pide atravesar la ruta del desierto en caravana. A causa del vendaval, los dos vehículos tienen que detenerse y pasar la noche en un rancho muy pobre, en el que vive Cumin con sus hijos y con una chica. En los dos textos, se enfatiza el temor de la familia protagonista y el desprecio del alemán por los habitantes de la casa, a los que considera seres inferiores. Lilith y Yanka son las dos únicas niñas del grupo. Esta chica de unos quince años, que ya está embarazada, se siente atraída por Herlitzka, la muñeca de Lilith, y se la pide. A Lilith le cuesta desprenderse de su muñeca, que además es obra de su padre. Pero siente compasión ante la situación de Yanka y se la entrega. A cambio recibe a Wakolda, una muñeca hecha de manera más artesanal y que su dueña considera mágica. Se supone que Wakolda lleva en sí un talismán que cumple los deseos. De ahí en más, la novela trabajará sobre una problematización de los deseos de Lilith. La línea narrativa que introduce el tema del sometimiento de los pueblos originarios y la vinculación entre las dos niñas desaparece en el texto fílmico que, luego de una muy breve interrupción, prefiere seguir el rumbo de la familia hacia el sur.

En la película, el desvío principal se ocasiona a partir del encuentro con el personaje que se hace llamar Helmut Gregor, que se presenta como médico, aunque luego afirmará experimentar solo con animales. Adquiere mucha más relevancia la temática del nacionalsocialismo así como la puesta en escena de “lo alemán”, como hace notar en su artículo Oscar Pérez (2015). Está no solo en la centralidad que se le da al idioma alemán en la película, hablada mayormente en esa lengua, así como en la música incidental, en la vestimenta, etc. Y queda corroborada en la importancia que adquiere la escuela alemana, que en la película no aparece mencionada por su nombre, pero es el escenario de varios momentos importantes. Se ve el primer día de clase a los estudiantes, profesores y padres cantando el himno alemán. Eva canta con la mirada perdida en una lejanía, que puede ser la de su propia infancia a la que parece querer recuperar. De todos modos, hay algo inquietante en esa mirada, en la rigidez de quienes cantan el himno, y

que desea sugerir tanto su cooptación como el poder de sugestión de la maquinaria totalitaria, en el ejemplo del nacionalsocialismo.

A diferencia de otros textos de Lucía Puenzo, sobre todo en lo concerniente a su corpus narrativo, las dos versiones de *Wakolda* dan prioridad a los espacios naturales. Y en ambos casos, los presenta en aquello que tiene de espectacular y de escenográfico. Se hace muy visible en la película la inmensidad de estos paisajes abiertos, no hollados por la presencia humana. La cámara se regodea en las montañas, los bosques y los lagos de la Patagonia. En la película *Wakolda* resulta notable el trabajo con la fotografía, sobre todo por la luminosidad azulada que exhibe toda la película. Esa frialdad que le otorga el tono azul, logra evocar el clima inhóspito del sur argentino. En principio, la narración parece transcurrir en el período que va hacia fines del invierno. Se menciona un hecho histórico que es el apresamiento de Adolf Eichmann en la Argentina, concretado el 11 de mayo de 1960. En el momento del desenlace, una intensa nevada impide que los bebés recién nacidos sean llevados a un hospital y, por lo tanto, permite una vez más la intervención del cuestionado médico, a pesar de que ya los personajes saben de quién se trata, el conocido criminal de guerra Joseph Mengele, y de lo que ha hecho.

Los bosques, también centrales en la novela, configuran lo que en otro lado había llamado “topografía monstruosa” (Punte, 2013: 290). Son espacios de libertad para la aventura de la niña protagonista, esa cruza entre Caperucita Roja y Lolita que corporiza el personaje de Lilith. En la película también queda subrayado el goce que experimentan lxs tres hermanxs y sus amigxs en ambientes naturales que se les ofrecen sin límites de ninguna clase, con árboles para trepar, rincones para curiosear, parques para correr. El clima riguroso parece no intimidarlxs en lo más mínimo, más allá de que la temeridad sea el rasgo principal con el que se quiere caracterizar a Lilith. La monstruosidad del espacio, peculiaridad que quedaba habilitada por el imaginario vinculado con el bosque a partir de los relatos tradicionales y los cuentos de hadas, tiene que ver sobre todo con la lectura que se hace en torno del cuerpo “anómalo” de Lilith: la puesta en discusión de las medidas áureas, o de aquel sistema de lo considerado normal,

es destacada mediante su minaturización. Sin embargo, Lilith, a la que se define como demasiado pequeña para su edad de doce años, pone en entredicho una supuesta situación de desventaja. En principio, el texto explica su anormalidad por el hecho de haber nacido sietemesina. El médico le diagnostica un problema de deficiencia hormonal y empieza a tratarla con hormonas de crecimiento.

Gigantización y miniaturización son las dos dinámicas que se ponen en funcionamiento para ubicar a Lilith en el espacio de lo anormal. Pero esto se hace más visible en la novela que en la película. Un elemento que se sustrae de la película es la casa de muñecas que Lilith recibe como herencia de la abuela, y que habilita el juego de continuidades en esta línea genealógica de transmisión de madres a hijas. Otro elemento que no está es la muñeca que en la novela se llama Wakolda y que hace referencia al sistema de asimetrías entre sujetos que podrían estar en igualdad de condiciones (como ciudadanos de la misma nación), pero no lo están por una diferencia que es tanto de clase como de etnia.⁴ En cierta medida, al disminuir el foco centrado en el personaje de Lilith y de su travesía de empoderamiento, no quedaba mucho lugar para estos dos elementos que en la novela completan el paisaje de la niña.

Cronotopías de la Modernidad

La cuestión de la temporalidad se presenta bajo dos sesgos notables en el texto *Wakolda*, aunque despliega realmente sus modulaciones en la versión escrita. O, más bien, casi se diría que estas dos líneas no son trabajadas en la película; son parte de lo que no parece ser abordado. El primero de estos aspectos, está ligado al personaje de Lilith y su historia. Como ya se sugirió, la novela puede ser leída como una reescritura contemporánea del cuento de *Ca-perucita Roja*, en el que la niña realiza su periplo de crecimiento o

4 Vale recordar que el nombre de la muñeca evoca a Guacolda, personaje en el poema *La Araucana* de Alonso de Ercilla, inspirado en los hechos de la Conquista de Chile y cuya versión definitiva se publica en 1597. Guacolda es la mujer del cacique Lautaro y da cuerpo en este texto a la tradición indígena.

advenimiento a la vida adulta sin sentir temor. Lo que la impulsa a confrontar al lobo no es ni mera ingenuidad ni desconocimiento del peligro, sino deseo de crecer. La escritora Luisa Valenzuela, quien había hecho una lectura irreverente de varios relatos tradicionales en su volumen “Cuentos de Hades” (1993), resume en una frase la naturaleza de este itinerario de la niña de la caperuja roja, que viene bien a cuento para el texto de Puenzo: “El viaje de Caperucita es un tránsito, una verdadera travesía que va de la condición de púber a la de abuela. El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cosechando experiencias (para meterlas en la canastita)” (2001: 212). Con gran poder de síntesis, evoca la noción bajtiniana del cronotopo a propósito de esta narración tradicional utilizada desde tiempos inmemoriales para el disciplinamiento de los sujetos femeninos. Tiempo y espacio se imbrican de modo de resultar inseparables en la constitución de ciertas subjetividades, poniendo en evidencia los hábitos que se activan a la hora de concretar lo que Judith Butler define como la *performance* de género.

El vector en donde tiempo y espacio se entrecruzan, adquiere pleno sentido si se lo piensa desde los cuerpos y los efectos que tienen sobre ellos. Una de las líneas narrativas centrales en la novela *Wakolda* es la obsesión de Lilith por crecer. Por un lado, se encuentra la necesidad comprensible de adquirir las medidas que supuestamente responden al parámetro de lo considerado normal para su edad. Lilith quiere ser como las otras niñas; desea un cuerpo que responda a los paradigmas de belleza convencionales. Este es un tema que adquiere visos tremendos en la actualidad por los cánones heteropatriarcales de belleza que nuestras sociedades manejan al respecto y que son discriminatorios. Por otro lado, el tema del crecimiento tiene que ver con el pasaje de la infancia a la adultez. Lilith quiere ser grande y jugar en las ligas de los adultos. Trata a su abusador en plano de igualdad, sin conocer todavía las reglas para ese juego. Aquí es donde el personaje se vuelve *queer*, en términos de lo que plantea la crítica Kathryn B. Stockton para la infancia en su libro *The Queer Child* (2009). Lilith entra dentro de esta noción de infancia en la que se recalca el hecho de que el crecimiento no es un proceso que se produce de modo lineal. Al menos no si lo entendemos más allá de criterios

normativos que tienden a constreñir las realidades de los sujetos infantiles. Stockton habla del conflicto que se genera cuando se pretende que el desarrollo de los sujetos sea considerado solo en términos de lo lineal, lo que queda expresado en la forma misma en que se denomina en inglés al acto de crecer: *to grow up*. Ella propone una manera de ver este proceso, por el cual todos los sujetos tienen que pasar, de forma más flexible, y habla de crecer hacia los costados: *sideways*. Lilith se encuadra en algunas de las categorías de niñxs *queer* que propone Stockton. En cierto modo, resulta al menos insuficiente percibirla solo como víctima. No por nada lleva ese nombre, que designa a la primera mujer rebelde de la historia (mítica) y antecesora de Eva. La mujer que es castigada por contravenir el sistema patriarcal.

En lo que respecta a la película y al tratamiento de esta temática, lo que vemos es la manera en la que la mirada de los otros moldea los cuerpos. Como ya explicó bien el análisis de Oscar Pérez, la preocupación central del texto fílmico se concentra en el tema de la medicina, su intervención en los cuerpos y la manipulación llevada a cabo tanto por la institución médica como por la industria farmacéutica. El espectador ve con claridad que el deseo de Lilith de crecer y su entrega a las experimentaciones del médico alemán son determinados por la estigmatización que sufre en la escuela. La madre, a su vez, sucumbe a la propuesta del tratamiento en el momento en que la chica sale enojada del colegio, luego de un día en que ha sido particularmente asediada por sus compañeros de clase. La escena en la pileta de natación, en donde se hace visible el desarrollo diferente de la niña, muestran con nitidez cómo los cuerpos femeninos son objeto no solo de la mirada, sino de la (des)calificación por parte de los varones. A Lilith la llaman “enana” y la maltratan de todas las formas posibles, razón por la que ella pasa su tiempo libre en la biblioteca en compañía del personaje de la bibliotecaria Nora Eldoc (Elena Roger). El maltrato llega a una situación extrema cuando ella y su amigo Otto son interceptados en el baño, el chico recibe una golpiza y a Lilith le dejan en claro que ella no pertenece a ese lugar. La escuela no solo no castiga a los perpetradores, sino que expulsa a Otto, a quien culpa de lo sucedido, y produce la eventual salida de Lilith del colegio. A

estos hechos la película les concede centralidad porque en ella son la causa principal de que la niña acepte el tratamiento médico.

Tal vez se experimente mejor en la película la idea de Sara Ahmed sobre el modo en que las emociones se orientan hacia los otros y definen los cuerpos. Ante la pregunta de qué sea lo que hacen las emociones, Ahmed sostiene que “las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman la forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (2010: 24). Su propuesta es que las emociones funcionan de manera relacional. Los sentimientos no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que son efectos de su circulación, del encuentro que aleja y acerca al sujeto del objeto. Para no separar de modo analítico la sensación corporal de la emoción y del pensamiento, Ahmed recurre a la idea de “impresión” (28), que hace pensar en la materialidad de los cuerpos y en como eso que llamamos emociones tienen efectos muy concretos en ellos. El personaje de Lilith en la película parece perder la inocencia no tanto a manos del abusador, que aquí no aparece bajo la figura del depredador sexual (como sí en la novela), sino ante la mirada de sus pares, que la ridiculizan y la llevan al nivel de la miniatura. Es esa mirada prejuiciosa la que se le queda “pegada”, como plantea Ahmed.

Otro aspecto de la temporalidad muy trabajado en la novela, y que apenas aparece en la película, es la de un tiempo que es resultado específico de la Modernidad. El tópico de las muñecas está puesto en función de esta idea de que uno de los cambios más dramáticos producidos por la Modernidad radica en una forma inédita de concebir al tiempo, en la que se reúnen una obsesión por la eficiencia, un manejo estricto del control temporal, junto con la eliminación de los desechos (de todo aquello que confabule contra esa eficiencia). A su vez, la estandarización del tiempo se da como correlato de la del espacio, algo que simbolizan de modo muy claro las máquinas y la maquinización. Esa racionalización hace que el tiempo pase a ser percibido como uniforme, homogéneo, irreversible y divisible en unidades verificables (Doane, 2002: 5-7). Ejemplo de esto en la novela es la muñeca contraparte de Wakolda que se llama Herlitzka. Se trata de una de las

muñecas de porcelana que Enzo fabrica todavía de manera artesanal hasta que aparece en escena José. Si bien en la película se incluye esta línea narrativa en torno de las muñecas de Enzo, queda reducida a la cuestión de la producción en masa. En la película se ve cuando Enzo y el alemán van junto con Lilith a la fábrica en Trelew en donde se hacen las muñecas. Producción en masa y uniformidad son dos ideas que ponen en vinculación al nacionalsocialismo con el sistema capitalista. Pero el sentido que adquieren las muñecas para José en la novela subraya aún más la línea de interpretación de la concepción eugenésica del nacionalsocialismo. José se fascina con la producción no tanto masiva como idéntica de sujetos, como sostiene en un momento: “Los moldes de yeso lo cautivaron, la posibilidad de sacar infinitos cuerpos perfectos de una misma matriz” (Puenzo, 2011: 50). De modo implícito se remite a los experimentos genéticos y a la clonación.

En la novela este sentido adquiere mayor relieve porque las muñecas son dos y forman parte de ese sistema de oposiciones dicotómicas que detectan en las obras de Puenzo tanto Oscar Pérez como Anna Forné, aunque cada uno de ellos lo codifique de manera diferente en línea con sus propios abordajes.⁵ La muñeca Wakolda que da título a la obra, pero también a la segunda parte de la novela recalcando su protagonismo, es la muñeca indígena. Hecha de madera de palo de incienso y de tela –según le dice Yanka a Lilith–, fue confeccionada por una Machi. Yanka además le confía que la muñeca posee un talismán que cumple los deseos. Lilith nunca sabrá en qué consiste ese talismán, pero la muñeca le sirve de fetiche para la persecución de su deseo. La otra muñeca, Herlitzka, da título a la primera parte de la novela. Representa el modelo burgués de juguete que concilia realismo con un ideal

5 Forné analiza las dos versiones de *El niño pez* y la película *XXY* a partir de la noción de “sujetos nómades” de la pensadora feminista Rosi Braidotti. Estas figuraciones nómades que se ven en los textos de Puenzo sirven en tanto que “intentos contemporáneos de disolución de varias oposiciones dicotómicas hegemónicas” tales como género/sexualidad, humanidad/animalidad, naturaleza/cultura (2015: 151). Por su parte, Oscar Pérez detecta las antítesis de ingenuidad/malicia y perfección/imperfección, uso que define como un “mecanismo retórico recurrente” (2017: 8).

de perfección.⁶ Está hecha de porcelana, tiene cabellos naturales, es articulada, sus ojos son de cristal. En la versión más acabada que realiza Enzo, posee un corazón que es un reloj.⁷ Resulta más que evidente que mediante estos dos juguetes se está hablando de dos culturas enfrentadas. Una es resultado de la inmigración europea en Argentina y la otra proviene de los pueblos originarios del continente americano. La lectura más explícita es la que marca la distinción en el diferente grado de desarrollo industrial en ambas culturas, más que nada para hacer visible una experiencia diversa de la temporalidad. La metáfora del corazón-reloj es obvia al respecto, ya que encarna el tiempo medido de la Modernidad. Pero también la producción “taylorista” de las muñecas que propone José.

Arquitectura de miradas

Más allá de las nociones establecidas acerca de qué es lo que se gana y lo que se pierde al realizar una transposición fílmica, la pregunta a plantear es qué sucede cuando una autora elige filmar su propio texto. Como se desprende del análisis anterior, se ha producido un desplazamiento en el movimiento de un texto al otro, que no depende solamente de un mero traslado en los dispositivos a mano. En parte se puede decir que sí, porque la discusión en torno al cuerpo monstruoso y de la sujeción biopolítica que tiene como personaje central a Lilith es más difícil de trabajar en términos de imagen visual. Este personaje se despliega con una mayor riqueza de matices en el texto escrito. Remite con bastante

6 Nos remitimos a la idea expuesta por Roberto Jaulin sobre los estudios de juguetes en los que se apunta que el juguete considerado en su etapa industrial impone una distancia que se asocia con la idea de estilización e induce a una concepción artificial y fáctica de lo real (1979: 194).

7 Paula Sibilia considera que el reloj es la máquina más emblemática del capitalismo industrial. Sus otros emblemas mecánicos serían también la locomotora, la máquina a vapor y el telar. Pero el reloj es la máquina que mejor simboliza el paso de la sociedad occidental hacia el industrialismo y su lógica disciplinaria (2009: 18). Este argumento constituye también el punto de partida para el último libro de Graciela Speranza, *Cronografías* (2017), una de cuyas secciones se ocupa del tratamiento que el arte actual hace de la figura del reloj.

claridad a otro personaje literario, la Lolita de Nabokov, que se configura en el siglo XX como el paradigma de la niña sexuada.⁸ La Lilith de la novela es definida por la voz narrativa (que habla en tercera persona), si bien siempre desde la mirada de José, como “un personaje mitológico, mezcla de ninfa y de duende” (2011: 21). En esta frase resuenan los ecos de la “ninfula” de Nabokov, que constituye el núcleo de la justificación de este sujeto masculino para convertir a la niña en presa. La película deja completamente de lado la temática de la constitución del sujeto pedófilo, así como aquella que explora la sexualidad infante encarnada por Lilith. Hay también una trama de complicidad entre la niña y el médico nazi, del cual en la novela incluso se resalta su carácter de soldado al servicio de esa causa, aun viviendo en el exilio muchos años después de finalizada la Segunda Guerra. Y las muñecas que hace fabricar son justificadas en tanto que contraseña de los expatriados nazis dispersos.

La película, por su parte, hace aflorar una serie de ansiedades que están más vinculadas con el presente, a pesar de que la historia se ubique en 1960 y de que se retorne a una cuestión histórica como el nacionalsocialismo. Hay algunas pinceladas de anacronismos que también quedaron fuera del texto filmico pero que establecen una línea de continuidad específica de la historia argentina entre el genocidio indígena y una mención en sordina a la dictadura cívico-militar del 1976-1983, como emergentes una política eugenésica análoga. Esa mención se inserta en uno de los breves diálogos que tienen lugar en el rancho de Cumín, en una interpelación que su hijo Lemún le hace a Tomás, hermano mayor de Lilith: “¿Vos te creés que exterminar a todos los pueblos indígenas no fue un plan? ¿Sabés qué decían? Que primero iban a exterminar a los nómades y después a los sedentarios...” (2011: 53).

8 Stockton se refiere al personaje de Lolita (a quien le dedica un importante tramo en su libro) como un infante “ficcional”, es decir, no tanto un sujeto verosímil como un mecanismo que hace referencia a una manera determinada de posicionarse del adulto frente al infante. En el caso de Lolita, es un personaje que se encarga de exhibir de manera desfachata algo que no puede ser dicho, que es la sexualidad infantil. No es una niña lo que vemos, sino la proyección de algo que no puede ser enunciado (2009: 120).

Ahora bien, las ansiedades a las que hacemos referencia no apuntan tanto a las continuidades entre un sistema y otro en la historia moderna, sino a una de sus manifestaciones actuales que resulta menos evidente porque aparece muy disimulada e incluso minimizada en nuestros paisajes del presente. El ensayo de Oscar Pérez ya citado se concentra de modo muy explícito en el vínculo entre experimentación médica, mercantilización de la salud y la lógica del capitalismo global en su estadio neoliberal.⁹ Se podría decir que la película busca dar visibilidad a esta problemática, al señalar los lazos entre los experimentos eugenésicos del nazismo y la manipulación de la medicina cuando esta se somete a la lógica del mercado. Esta concepción tecnocientífica actual se enmarca en lo que Paula Sibilia define como un saber de tipo fáustico, que “anhela superar todas las limitaciones derivadas del carácter material del cuerpo humano, a las que entiende como obstáculos orgánicos que restringen las potencialidades y ambiciones de los hombres” (2009: 43).¹⁰ Ya no se trata de hacer vivir, sino de corregir las deficiencias de la vida.

En esta constelación, el personaje de la niña queda un poco relegado en el film y adquieren mayor relieve los conflictos que tienen como protagonistas a los padres, tanto a Eva como a Enzo. La

9 Su lectura se basa en la recepción crítica que tuvo la película en su momento tanto en el país como en el exterior, y se inscribe en el marco de un hecho criminal al que coloca como horizonte en el cual se inserta el texto filmico. Se refiere a un caso que se hace público en el año 2010, del cual Puenzo debía estar al tanto por muchos indicios que Pérez recaba en su análisis. Involucraba a una empresa farmacéutica inglesa que experimentaba con una vacuna en la Argentina y que produjo la muerte de veintiséis bebés.

10 Sibilia retoma las ideas del sociólogo y epistemólogo portugués Hermínio Martins en torno de dos figuras míticas, Prometeo y Fausto, para referirse a los modos en que se relacionan los seres humanos con la técnica a partir de la Modernidad. La figura de Fausto representa al “hombre postorgánico” que emerge a partir de la tecnociencia contemporánea. La de Prometeo, por su parte, estaba vinculada con una visión moderna del ser humano en la que se aunaban la fe en el progreso con un proyecto emancipador, que suponía todavía un deseo de mejorar las condiciones de vida humanas. El pensamiento fáustico deja en evidencia que la verdadera meta de la ciencia hoy es lograr el control técnico, ejerciendo la previsión y el control, en un impulso que resulta más bien “insaciable e infinitista” (2009: 42).

superficie del rostro de Eva (Natalia Oreiro), hace aflorar muchas de los temores y angustias de una madre en relación con lxs hijxs, sobre todo cuando están en juego su salud o su bienestar psicológico. Como ya se dijo, Eva reacciona cuando ve sufrir a Lilith en el colegio. Recién en ese momento es cuando acepta el tratamiento. Luego tendrá la misma actitud de sometimiento al poder médico ante la situación extrema en la que nacen sus bebés. Por su parte, Enzo (Diego Peretti), ofrece no solo una cuota de resistencia a los avances del médico alemán (Alex Brendemühl), sino una mayor sutileza a la hora de intentar comprender qué significa proteger a sus hijxs, sobre todo a Lilith. En gran medida este gesto consiste en estar atento a sus necesidades reales, no al sistema de fantasías del entorno social. Esta dicotomía entre ser y parecer que divide las aguas parentales, aparecía ya muy trabajada en el primer largometraje de Lucía Puenzo, *XXY* (2007), en donde uno de los conflictos se daba entre la madre (Valeria Bertuccelli) que deseaba operar a su hijo/a intersexual y el padre biólogo (Ricardo Darín) que se negaba. Vuelve a aparecer en *Wakolda* la confrontación entre el personaje del padre y el del médico en torno a la decisión que tiene que tomar le hijo Alex, es decir, que arma uno de los triángulos de la película *XXY*. La respuesta ofrecida en esta película también apuntaba a la aceptación de los límites que los adultos deben tener claros en relación con las subjetividades de sus hijxs, como para evitar imponerles sus propios parámetros y, de ese modo, coartar experiencias que son diversas.

La película permite hacer visible un objeto que habla claramente de los cuerpos cartografiados, convertidos en superficies en donde están teniendo lugar varias disputas. Se trata del cuaderno de notas, una especie de diario íntimo que lleva el médico alemán de sus experimentos, con los dibujos y las anotaciones obsesivas acerca de todos los miembros de la familia.¹¹ En el film, se coloca a Lilith como testigo y narradora de su tragedia familiar. Su voz abre con el relato y lo va punteando a partir de la descripción

11 El cuaderno de notas también aparecía en *XXY* como un objeto mediante el cual era posible revelar aquello que nadie se animaba a decir o a ver, una fuente indispensable de inteligibilidad que habla meta-textualmente de la literatura, y en el que también se cruzaban imagen y texto.

del registro de los experimentos que ella ve en el cuaderno. En la novela, la siguiente cita da una pauta del carácter narrativo que adquiere el discurso médico, poniendo en evidencia su carácter ficcional:¹² “Los acontecimientos de cada día se habían transformado en una novela de aventuras que escribía en su cuaderno negro con la urgencia de un maniático: datos, cálculos y estadísticas que se amontonaban hasta en los márgenes” (2011: 170). Los cuerpos graficados y medidos que vemos escritos con esa tinta amarronada son y no son abstractos. Si bien se los presenta en sus características generalizables, en tanto que objetos pasibles de ser cuantificados, también el espectador puede reconocer sus rasgos específicos, de aquello que los convierte en personas. Esta posibilidad de cartografiar los cuerpos, se engarza en un discurso que no por casualidad se proyecta sobre los territorios patagónicos, llenos de rincones sumamente codiciados en la actualidad por los capitales transnacionales. Del cuerpo pequeño de Lilith se dice que “era un campo de batalla” (165), al que se obligaba a crecer mediante los químicos y contra su naturaleza. Evidentemente, no es el único.

Cartografías afectivas

En lo que concierne a la dimensión visual, esta película presenta una vez más una reflexión en torno a cómo el sujeto es delineado por las miradas de los otros, algo que ya estaba presente en *XXY* (Fröhlich 2011, Zamonsty 2012). Los espectadores somos testigos del deseo de hacer justicia por parte del personaje de Nora Enoc, que adquiere notable protagonismo en la película como quien puede echar una mirada comprensiva sobre la situación de Lilith. Lo que no se aclara en la película, y sí en la novela, es que Nora había

12 En *Wakolda* la figura del médico alemán remite al personaje del científico inescrupuloso y megalómano, que se conoce tanto desde la literatura como del cine: “La pequeña tragedia doméstica de la familia con la que convivía lo había convertido en un adicto: le regalaban dosis gratis de drama (las gemelas toreaban la muerte varias veces al día) que él doblegaba a base de antibióticos, hormonas, suero, oxígeno e inyecciones, con la omnipotencia de un dios” (Puenzo, 2011: 170).

sido una de las víctimas de los experimentos de Joseph Mengele. La mirada de Nora es la que devuelve a Lilith a sus proporciones humanas, la humaniza. Es a través de esa perspectiva que se busca captar la mirada del espectador, que tendrá que salir de la encerrona en la que queda colocado a partir de la visión deformante de las miradas intradiegticas, las de aquellos que convierten a Lilith en un *freak*. Literalmente, porque son los que ven a Lilith miniaturizándola, al llamarla “enana”. Lilith queda, además, aprisionada entre la mirada apenada de su madre y la mirada corrosiva del médico, quien es el que mejor proyecta sobre ella su condición de anormal, obligándola a verse como una anamorfosis.

Si como afirma Giuliana Bruno, la imagen en movimiento implica habitar o moverse en el espacio, convirtiendo al espectador en un *voyageur* más que en un *voyeur* (2002, 16), –un viajero más que un mirón–, la película *Wakolda* nos transporta a un viaje vertiginoso no tanto hacia el sur del continente con sus espacios inconmensurables, sino al interior de los cuerpos y a las intensidades que los movilizan. Se ponen en escena pulsiones tanto de dominio como de sumisión, de ambición y de curiosidad, así como de angustia ante la vulnerabilidad. Los sujetos son absorbidos por las imágenes en movimiento, nos dice Bruno, que dan lugar a ese espacio háptico que crea esas imágenes –en donde se funden los movimientos con las emociones (“(e)motion pictures”)–, al mismo tiempo que a su espectador, ese cuerpo que es de por sí un pasajero (172). El film nos ofrece este mapa emocional. Hay un juego óptico que se genera en el cruce de la novela y la película de Puenzo. Por un lado, tenemos las figuras literarias que saltan de las páginas, a las que vemos emerger del cuaderno negro de notas del médico, y que se convierten en personas de carne y hueso gracias a los efectos ilusorios del cine. Nos introducen en una ficción perversa en donde Mengele se pasea por Bariloche, ficción que por otro lado gracias a la puesta en abismo televisiva de la noticia del apresamiento de Eichmann, pensamos verosímil. Los experimentos médicos que vistos a la distancia parecen de ciencia ficción, adquieren desde esa cercanía una siniestra patente de cotidianidad.

Bibliografía

Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, New York.

Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Contreras, S. (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario, Nube Negra.

Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/London (England).

Forné, A. (2015). “Anatomías del sujeto nómada en la obra de Lucía Puenzo”. En Castro, A., Forné, A. (comps.). *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 151-167.

Fröhlich, M. (2011). “What of unnatural bodies? The discourse of nature in Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fisch Child*”. En *Studies in Hispanic Cinemas*, Vol. 8, no 8, 159-174. En https://www.academia.edu/2048657/What_of_unnatural_bodies_The_discourse_of_nature_in_Luc%C3%ADa_Puenzo_s_XXY_and_El_ni%C3%B1o_pez_The_Fish_Child (Consulta: 22-06-2012).

Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Jaulin, R. (1979). *Jeux et jouets. Essai d'ethnologie*. Paris, Aubier.

Pérez, O. A. (2017). “Ensayos clínicos y neoliberalismo en *Wakolda* de Lucía Puenzo”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no 15, abril.

Puenzo, L. (2011). *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé.

_____. *Wakolda* (2013). Película dirigida por Lucía Puenzo. Argentina/España/Noruega/Francia, Historias Cinematográficas Cinemania/Cine.ar/P&P Endemol Argentina/Televisión Federal [DVD].

Punte, M. J. (2013). “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur”. En *Revista Aisthesis*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, no 54, diciembre, 287-301.

_____ (2019). “La escritura errante de Lucía Puenzo: un más allá de la zona de confort”. En *Revista Letral*, Universidad de Granada (España), no 22, julio, 30-46.

Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, FCE.

Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa.

Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.

Valenzuela, L. (2001). “Ventanas de hadas”. En *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas, pp. 211-215.

Zamonsty, J. (2012). “Constructing Ethical Attention in Lucía Puenzo’s XXY”. En Rocha, C., Seminet, G. (eds.). *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 189-204.

AFECTOS

POSTALES DE LA PRECARIEDAD

Nora Domínguez

“Es evidente que los tránsitos son una condición de la literatura actual dada la circulación transnacional de la cultura, de las mercancías y de los sujetos. La literatura se ve confrontada a eso” (Vidal, 2019: 76) expresó la escritora Paloma Vidal que también apuntó lo siguiente: “se vuelve de los viajes con las manos vacías, lo que no significa que con ellos no se pueda hacer alguna literatura” (Vidal, 2019: 95). En ambos se reflexiona sobre el quehacer literario. Si en la primera Vidal verifica una situación social y reafirma un inevitable resultado: la confrontación o el conflicto con una demanda que ofrece esa realidad, en la segunda atiende a unos materiales posibles e inciertos pero verdaderos. La literatura atada al hacer, a la puesta en juego, al echar a andar, encuentra un aliado en los viajes, en esa matriz vital y narrativa que deja señales en los cuerpos: desnudez, vacío, desamparo o precariedad.

El término precariedad es parte del paisaje teórico actual, de sus discursos pero sobre todo de la condición que marca a lo viviente y a sus modos de pensarlo. *Vidas precarias* es el título de un libro de Judith Butler, convertido casi en consigna de época para catalogar a los sujetos que la habitamos. Expandida casi como una fórmula fija de reconocimiento social y subjetivo también ha sido objeto de reformulación y discusión teórica, incluso por la misma Butler en su libro *Marcos de guerra*. Hay que distinguir entre la precariedad como una condición ontológica de toda vida y “la precariedad como aquella condición inducida políticamente a través de su distribución diferencial” (Nijensohn, 2018: 51); es decir que crea o se sostiene en relaciones de desigualdad y jerarquización de procesos de otredad. Lo precario está asociado a lo vulnerable, la inseguridad, la incertidumbre y la amenaza, comprende relaciones de dominio naturalizadas que generan exclusiones. Las pensadoras de la precariedad apuntan también a otra

conceptualización.¹ Dice la teórica política alemana Isabel Lorey en su libro *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad* refiriéndose a la situación en los Estados industriales occidentales del neoliberalismo que la precarización no es ninguna excepción sino la regla de estas formas de vida y se ha tornado también en instrumento de los gobiernos:

La precarización significa más que puestos de trabajo inseguros, más que una cobertura social insuficiente dependiente del trabajo asalariado. En tanto que incertidumbre y exposición al peligro, abarca la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación. Es amenaza y constricción, al mismo tiempo que abre nuevas posibilidades de vida y trabajo. La precarización significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia (Lorey, 2016: 17).

Es decir, la precariedad aparece o se manifiesta en todas estas dimensiones al punto de convertirse en una condición irrefutable de acción directa sobre los cuerpos y subjetividades. Así se podría decir que es actualmente la forma dominante que nos indica cómo es subjetivada esta época. En la medida en que atañe fundamentalmente a las estructuras y entramados del capitalismo global se expresa también en las relaciones laborales del llamado capitalismo cognitivo y comunicativo que implican formas de producción, socialización y apropiación del conocimiento. Así aparecen bajo formas de experiencia y sociabilidad que también tramitan los personajes de las literaturas del presente (escritorxs, traductorxs, estudiantes de doctorados, trabajadores de la comunicación y del arte). En este trabajo aparecerán varios de estos ejemplos.

En qué sentido, entonces podríamos hablar de literatura y precariedad si no bajo el diseño de alguna forma de vida de un yo que padece y desafía esa situación en determinados textos y nos permiten establecer nexos y relaciones entre literatura y política,

1 Isabel Lorey distingue una tercera dimensión de lo precario que, de acuerdo con Michel Foucault, llama precarización como gubernamentalidad (Lorey, 2016). Por su parte Nijensohn sostiene que este planteo permite salir de las lógicas identitarias que sostuvieron las alianzas políticas para pasar a estas lógicas basadas en el reconocimiento de la precarización (Nijensohn, 2018).

entre materiales de escritura y pensamiento. La pregunta puede ser cómo se vincula la literatura producida en estos años con la precariedad ya que ambas, literatura del presente y precarización política, comparten un mismo escenario y, además, cómo se afina esta relación cuando se narran viajes, migraciones o desplazamientos. Esos encuentros que se constituyen como experiencias precisan de relatos que en esta oportunidad aparecerán como postales. Las postales darán cuenta de los choques de un yo con un paisaje urbano, “natural”, conocido o ignoto generando con esos acontecimientos maneras de contar.

Podríamos disponer de una hipótesis inicial y general: este tipo de textos plantean incertidumbres y ambivalencias diversas que se imprimen sobre cuerpos, voces y escritura ligándolos y elaborando sus posibles tonos y formas. Si la literatura actual, como dice Vidal, se ve confrontada a estos tránsitos y pérdidas, ¿hay algo del orden de lo precario que pasa y se adhiere a la escritura para decirse o hacerse visible de otra manera? ¿Qué tipo de palabra asume lo precario? ¿Cuál es el relato que puede desandar las flexiones de esa forma de vida? ¿Hay algún grito o torsión del decir y del ver que puedan expresar otras maneras de lo precario? Si lo precario se enlaza con la pérdida, la carencia, el daño o el desamparo ¿qué tipo de prosa aloja este proceso? ¿Cómo traduce o arrastra la lengua esos restos? ¿Será necesaria una escritura parca y despojada, una prosa que vaya asumiendo los pasos de diferentes tipos de sustracciones y pérdidas? También habría que aclarar que la literatura en términos generales ha transcurrido en sintonía con los daños y despojos de los seres humanos en diferentes épocas históricas. De modo que es necesario delimitar estas alianzas en las narrativas actuales y en los modos en que los personajes expresan sus desajustes con su tiempo. Como señala Paula Siganevich, la precariedad se convierte en una experiencia de escritura (Siganevich, 2018).

Me voy a ocupar de escritoras latinoamericanas que ponen a andar materiales trabajados literariamente donde la precariedad organiza el fluir narrativo a través de narradoras jóvenes que viajan a otros países y se convierten en extranjeras. Posición existencial, marca de ciudadanía, centro de subjetivación, perspectiva de

escritura pero también relación entre cuerpo y trabajo y entre sujeto y disponibilidad para el poder sobre la lengua y el discurso. Me detendré en principio en algunas novelas o crónicas de las que a veces tomaré una única escena –una postal–: *Hasta que pase el huracán* (2012) de Margarita García Robayo y “Bienes muebles” (2013) o *La ciudad invencible* y un relato de *No soñarás flores* (2017) de Fernanda Trías, *Okāsan. Diario de viaje de una madre* (2019) de Mori Ponsow y *Algún lugar* (2017) de Paloma Vidal. Se trata de un corpus que podría expandirse hacia otros nombres, zonas y textos.

Es sabido que una literatura de viajes escrita por mujeres proliferó en diferentes momentos históricos desde el siglo XIX impregnándose de los motivos y temáticas que moldearon las razones y deseos de las protagonistas y sus desplazamientos. Un impulso que, con intermitencias llega hasta la actualidad. Escribir en otra lengua, traducir otra lengua, cargar con el peso de vivir en otra lengua pueden ser salidas de escritura que han tentado a un grupo de narradoras actuales como Paula Porroni, Carla Maliandi, Laura Alcoba, Ana Kazumi Stahl, entre otras y donde el tenor de estas formas de vida se vuelve centro de producción narrativa de síntomas de la precariedad.² Quizás sea la narradora y crítica literaria Sylvia Molloy quien se ha ocupado de formular teóricamente y llevar a la ficción los problemas que la categoría crítica de “entre lenguas” ejerce como dispositivo de colocación de escritores y sus producciones. Molloy escribió textos literarios, *Vivir entre lenguas* y textos críticos que delinearón las poéticas del vivir afuera o los relatos de regreso como necesarios emplazamientos de la doble mirada, de los deslizamientos, las desterritorializaciones y la suspensión del sentido que se producen en esos enclaves vitales y estéticos. Es decir, sitios de lo provisorio, la intemperie y la precariedad.

Me interesan estas propuestas porque colocan una mirada “extranjera”, molesta, perturbadora sobre la idea de pertenencia/no pertenencia a un lugar y a una lengua.³ Relación que puede ser

2 Para este tema y autoras ver Szurmuk y Lanzarovich (2020).

3 Paloma Vidal nació en Argentina en 1975 y desde los dos años vive en Brasil. Practica una escritura “entre-lenguas” que vuelve incesantemente sobre las miradas divididas y duplicadas de quien siempre ve con los ojos de la extranjera los espacios que recorre, los tiempos que transita y las modalidades del yo que se internan por esas escenas. Traductora de español y portugués trabaja también

asumida o distanciada pero configura en sí misma una posición de escritura que se vale de contenidos ficcionales o autobiográficos que hacen de la medida, la distancia y el cálculo un recurso habilitado para forjar una comprensión espacio-temporal de ese mundo y de los cuerpos que están en él. Esta forma subjetivada que asume la precariedad encuentra algunas figuras comunes relativas a los pasos a franquear o la visión de los paisajes perturbadores que deben asumir las protagonistas ya sea para acceder, estar o salir de determinadas situaciones conflictivas. Esta comprensión señala al trabajo como uno de los modos centrales para pensar esos cuerpos. ¿Cómo vivir, dónde vivir, de qué vivir? son preguntas básicas de cualquier migrante. Dicho de otra manera y de modo general, podría adelantarse que estos textos de escritoras a través de voces de jóvenes “migrantes” de clase media y en primera persona replican, desplazan y desincronizan miradas y sentidos dispares sobre la precariedad de los cuerpos y los lenguajes haciendo de los diferentes ajustes y desajustes de la percepción una estrategia de lectura del mundo y de su posibilidad de ubicarse en él. Es decir, una medida recolocación espacial que implica una forma de entender el tiempo que se atraviesa y se padece.

Territorios sin cartografiar⁴

Hasta que pase un huracán de Margarita García Robayo desde el comienzo define una perspectiva que declina las relaciones

en los límites entre literatura y crítica. Sus libros circulan en la Argentina traducidos y ella mantiene relaciones estrechas con escritores-as y críticos de la Argentina con quienes emprende proyectos editoriales bilingües. Margarita García Robayo es colombiana, nació en Cartagena en 1980, pero reside en Buenos Aires donde publica sus novelas y crónicas. Sus libros se publican en diversas ciudades y en editoriales tanto independientes como transnacionales. Fernanda Trías nació en Montevideo pero puede considerársela como una escritora nómada ya que vivió en diferentes ciudades del mundo. Actualmente reside en Bogotá y publica sus libros probando con reediciones de los mismos en las diferentes ciudades. Mori Ponsow y es argentina pero vivió en Perú, Venezuela y los Estados Unidos. Es además traductora.

4 Tomo este subtítulo de la crónica de Fernanda Trías, “Bienes muebles” a la que me referiré más adelante y con el que la autora alude a esos modos inaprehensibles del espacio extranjero en el que se vive y al que se trata de comprender.

entre proximidad/distancia, viajar o quedarse, partir o volver. La que decide es una joven mujer que narra en una primera persona sin derroches de adjetivos ni estridencias discursivas las miradas sobre el lugar donde vive, sobre su familia, los primeros amantes, las decisiones del trabajo y las primeras elecciones profesionales, y sobre todo las expectativas de vidas y destinos para las jóvenes en las sociedades caribeñas. Dice el comienzo;

Lo bueno y lo malo de vivir frente al mar es exactamente lo mismo; que el mundo se acaba en el horizonte, o sea que el mundo nunca se acaba. Y uno siempre espera demasiado. Primero espera que todo lo que está esperando le llegue un día en un barco y cuando se da cuenta de que nada va a llegar entiende que tiene que salir a buscarlo. Yo odiaba mi ciudad porque era bellísima y también feísima, y yo estaba en el medio. El medio era el peor lugar para estar casi nadie salía del medio, en el medio vivía la gente insalvable; allí no se era tan pobre como para resignarse a ser pobre para siempre, entonces la visa se gastaba en el intento de escalar y redimirse. Cuando todos los intentos fallaban –era lo que solía pasar- desaparecía la autoconciencia, y en ese punto ya todo estaba perdido. Mi familia, por ejemplo, no tenía autoconciencia. Tenían fórmulas para evadirse, para mirarlo todo desde arriba, por allá lejos, en su pedestal de humo y en general lo conseguían (García Robayo, 2012: 7).

Hay un desagrado explícito de vivir en ese lugar y una conciencia de que hay que salir para dejar de ser pobre y también conciencia de su diferencia con sus familiares. Ella desde chica sabe que se va a ir de su ciudad “A mí me preguntaba ¿qué quieres ser cuando grande? Y yo decía; extranjera” (García Robayo, 2012: 9). En este deseo infantil, sostenido en el pasaje a la juventud, se apoya lo que la narradora llama “autoconciencia” en el primer párrafo y que parece tener la forma de un sueño de salida, de viaje, de extranjerismo, de diferencia. La autoconciencia, una palabra sin muchos reveses, es un don que se tutela, una diferencia que se valora, un instrumento para obtener lo que se desea, una forma de franquear umbrales una emoción que implica estar alerta,

una forma de pensamiento que la mantiene firme. Es también una condición, un estado adoptado con orgullo y afirmativamente. Implica poder verse como otra, dividirse y, a la vez, desdoblarse. Sin embargo, esta especie de señuelo narrativo impulsa al texto hacia un final que lo desmiente.

La *nouvelle* narra varios tránsitos o pasajes, entre ellos cómo se pierde este valor de la autoconciencia y se termina siendo otra, diferente de la que se desea en ese comienzo. Ya cerca del final la autoconciencia se revela inútil, ya no sirve. Hija de una familia de clase media, la narradora elige un título profesional que le permita salir rápido de su ciudad. La historia cuenta cómo la joven pudo trazarse un objetivo y convertirse en azafata y a partir de allí, da lugar a una serie de situaciones que narran los intervalos de ese trabajo, cómo pasar el tiempo entre vuelos, con qué hombres y proyectos relacionarse, cómo probar diferentes alternativas para tener más dinero o ser más rica, cómo ir a Miami y volver –ese es el trayecto que conquista como azafata y logra realizar– con la idea fija de hacerse un destino de dinero y éxitos rápidos. La historia avanza sin demasiados límites ni prejuicios, que van desde vender droga, pensar en hacerse embarazar para conseguir la *green card*, probar por una noche con la prostitución, intercambiar parejas, volver con el novio anterior. Un recorrido en principio entusiasmante que describe un camino de autoprecarización afectiva ya que cada una de estas tecnologías que encara duran poco; son pruebas fugaces que intentan vías posibles de salida que luego también se abandonan porque no reditúan (Cano, 2018: 29)⁵. El viaje a Los Angeles para visitar al hermano, funciona como el contacto con otro de los lugares míticos para los migrantes hispanos pero también decepciona. Después de pasar

5 Virginia Cano, apoyándose en Lorey y en Sara Ahmed llama “tecnologías de precarización afectiva” a una proliferación productiva de performativos desvastadores (afirmación del yo, alabanza de la meritocracia, discurso del emprendedor de sí mismo, incitación al cuidado personal como liberación y otros) que muestran las formas de la gubernamentalidad sobre unx misma, es decir las técnicas de gobierno de nuestras conductas. Señala que “La producción de precariedad debería inducirnos a revisar las economías afectivas que propone Ahmed y que se nos aparecen como prescripciones” (Cano, 2018: 28-29).

un tiempo breve reconoce, que el sueño americano es una vida de privaciones, asperezas familiares y carencias económicas. Luego el texto dice:

Los Angeles era un *bluff*. No se llegaba a ninguna parte caminando. Ni sola. Me la pasaba sentada en el porche, pensando que nunca me iría definitivamente a ninguna parte, que estaba condenada a salir y volver y salir y volver, y esto era lo mismo que no haberse ido nunca. No, era peor. Como la mujer de esa historia de Gustavo que abría una puerta, entraba a su casa, mataba a sus hijos y salía, pero no a la calle sino otra vez a su casa y mataba a los hijos y salía de vuelta a su casa, y así todas las veces. Era la peor historia que me había contado. En esos días, en Los Angeles, pensé que quizá había llegado el momento de inventarme mi propia fórmula para evadirme, de matarme la autoconciencia con un frasco de pastillas (García Robayo, 2012: 65).

La imagen desplazada hacia la mujer del relato de Gustavo que mata a sus hijos no puede ser peor, tan cruel como la reiteración misma de la acción, la vuelta a lo mismo. El efecto es “matarse la autoconciencia”, abandonar esos sueños, dejar de ser otra, no desdoblarse en una zona afectiva duplicada sino pasar a la acción, evadirse, imaginar el fin. Luego sucede la llamada telefónica que le propone ocuparse de los cuidados de Gustavo, el hombre mayor que le había dado placer erótico cuando era niña y le contaba historias y al que ahora cuida en su convalecencia mientras se masturba, mientras prueba con su propio cuerpo las formas del movimiento mínimo y solitario. Hay en esa imagen una palpable soledad y una retracción plena de la posibilidad de diseñar cambios. Finalmente queda detenida en una forma de vida donde no se espera nada y ambos viven de la venta del pescado que sacan del mar. La situación que la deja allí suspendida en la casa desde donde mira el mar, la va llevando también a dejar de escuchar las historias de Gustavo: “Fue fácil, en vez de su voz armando frases estiradas, oía el sonido de las olas y del viento: un chillido frío y afilado que al cabo de un rato se hacía un murmullo ensordecedor. Entonces me concentraba en el horizonte, que a esa hora estaba

vacío” (García Robayo, 2012: 71). Es inevitable leer este cierre junto con el comienzo y es inevitable que surjan las imágenes del vacío, del detenimiento, del abandono de los deseos, del reconocimiento absoluto de la pérdida de las expectativas de cambio y de soledad. A través de una prosa distanciada, en la que aparentemente las emociones fueron sustraídas, privada de pasiones o sobresaltos, el relato, sin embargo presenta un cúmulo de sensaciones y fluye.

La novela de García Robayo se hace cargo de construir una primera persona que transita los supuestos privilegios de un cosmopolitismo menor⁶ para contar allí la historia del fracaso de varias generaciones de colombianos que, prendadas por la imagen de la vida que ofrece el sueño norteamericano, no hace más que reproducir vidas dañadas a través de formas renovadas de la precarización. Porque sin duda la novela pone en discusión y en evidencia que la precariedad está extendida y adherida a las diversas dimensiones de la vida. Aunque determinada fuertemente por los accesos al mundo del trabajo o a las maneras de volverlo clandestino lo que vuelve a la vida más precaria es la inconstancia de esas condiciones que sostienen la posibilidad de una vida vivible. La joven azafata, alerta a calibrar cada oportunidad y aprovecharla, trata de sacar partido de cada nuevo dispositivo que ese trabajo mediano, inconstante, le ofrece a sus deseos. Como si la precarización, “en tanto no garantiza la continuidad de renta y derechos necesita forzosamente de entusiasmo, una potente sugestión que puede llevar al sujeto a venderse en un régimen marcado por la gratuidad” (Morini, 2014: 27). La novela lleva lentamente al personaje a una forma de la gratuidad, de volverse la otra que no quería, de autoprecarización afectiva que la arrastrará a convertirse en “hija” del compañero “indigente”. Los entrecomillados indican

6 El debate sobre formas de cosmopolitismo en relación con literatura de viajes o con estatuto de lo global y la producción de subjetividades ha sido objeto de reflexión en la crítica latinoamericana. Silviano Santiago ha formulado la figura del cosmopolitismo del pobre, Denilson Lopes ha hablado de un cosmopolitismo de los pequeños gestos o cosmopolitismo afectivo, Gonzalo Aguilar ha hablado de un “cosmopolitismo limítrofe”. No me voy a detener en este debate sobre cuyos términos podrían caber a algunas de las subjetivaciones de las novelas tratadas.

las clasificaciones legales que ella y Gustavo deberán actuar y asumir ante la ley que así los identifica.

El texto se ve confrontado a ofrecer otro giro, a dar otra vuelta, que en este caso está en el medio de la novela. Aunque la narradora nos advirtió en un comienzo que estar en el medio “es el peor lugar para estar”. La salida posible también denegada se expresaba en los sueños que tenía con el novio anterior. Fugazmente había imaginado y con poca convicción, llevar una vida en común, tener hijos, vivir en casas chiquitas, oler a ron y a frito, “a pobre” y escuchar que el futuro marido le prometería que algún día saldrán de allí, mientras ella piensa: “...acá nos quedaremos hasta que pase un huracán” (García Robayo, 2012: 37). Entre estas imágenes (la de matarse, la autoconciencia y la del huracán) se construye el lugar sin salida de la novela. Breve, concisa, expuesta en la sencillez de una verdad que se aprende, asaltada en sus aprendizajes cínicos y mordaces o en sus tonos secos y condenatorios, esta novela de García Robayo se construye sin excusas o lamentos, sin ingenuidad y sin trampas. No hay miedo, ni peligro sino un efecto de profunda tristeza que la prosa no dice pero actúa.

Sin embargo, la trampa parece estar expuesta en el paisaje que se mira con mirada vaciada, como si fuera el orden de la naturaleza el que opera como otro personaje o espacio con el que el yo se confronta. El mundo se acaba en el mar, dice en el comienzo o nunca se acaba; a ese mar ella lo odia.⁷ Incluso y, a pesar de su trabajo de azafata que le permite dejarlo, desafiar su extensión y su vista, el mar seguirá siendo ese monstruo que retiene, paraliza y agobia. En Miami no hay paisaje, solo hombres, tragos, dinero, intercambios. La ciudad, su paisaje no tiene un relato propio, una percepción organizada. Entre esos dos fracasos la novela no relata el viaje como salida y exploración sino el regreso como pérdida. El mar de su ciudad de origen no fabrica umbrales, como si el mundo de la naturaleza se moviera según otros ritmos y escalas

7 La autora publica un libro de crónicas *Primera persona* donde el primer texto se titula “El mar”. En él recorre ese sentimiento de rechazo y desagrado desde que era niña, adolescente, turista o madre que lleva a sus chicos al mar sin comprender de ninguna manera esa perturbación que no logra abandonar (García Robayo, 2019).

diferentes relativas a los aviones y los vuelos y que son difíciles de mensurar y volver inteligibles. Frente a él las tecnologías de autoprecarización se van volviendo nulas. El movimiento narrativo se detiene, como en una postal. ¿Se tratará de un territorio sin cartografiar? Sí, en cierto sentido, porque en el final no tiene horizonte ni medida.

Postales de la precariedad

En la crónica de Fernanda Trías “Bienes muebles” los espacios sin cartografiar se multiplican por eso resulta un texto central para observar el juego de desposesiones que la situación de viaje y de extranjería puede producir y acrecentar dentro del marco de la precariedad.⁸ Una joven narradora uruguaya emprende su vida de extranjera en Buenos Aires; relata su experiencia de traductora literaria sin trabajo, casa, ni familia. En ese terreno de incertidumbres redibujadas lo precario es una constante renovada en diferentes situaciones (la falta de trabajo, de casa, de amigos, el miedo por el acoso de una pareja que la va cercando con persecuciones y creación de obstáculos, la muerte del padre, las presentaciones en los juzgados). El texto da con imágenes certeras de jóvenes estudiantes bolivianas, peruanas, paraguayas o “chicas de provincia” que deambulan por Buenos Aires sufriendo distintos grados de padecimiento o marginalidad que pueden ser rechazadas porque estrictamente no son estudiantes y combinan sus estudios sobre cine con trabajos de payaso en supermercados. La mirada de la cronista sabe medir los planos urbanos desde las sensaciones atemorizantes que despiertan balcones o terrazas o sus detenciones sobre esos bultos humanos que reclaman un domicilio propio en las calles. La ciudad está siempre en el borde de ser un lugar en el que no se puede vivir, plagado de miedos y fracasos.⁹ En las historias que se narran de otros personajes tam-

8 “Bienes muebles” se publica primero en forma de crónica y luego de manera autónoma como novela bajo el título *La ciudad invencible*. Las citas corresponden a la edición de “Bienes muebles”.

9 Trabajé las distintas modulaciones del miedo en esta novela en “Desposesiones. La narrativa de Fernanda Trías” (2019).

bién se desmontan diversas formas del sufrimiento: la historia familiar violenta de Marita, una amiga y vecina puertorriqueña, o la de otra uruguaya, Graciela, una mujer que vive en la calle hace cuarenta años y que parece haber enloquecido por una historia de amor. Figura espectral de la historia amorosa de la cronista, el personaje se suma a todas las mujeres solas, marcadas por un abandono y una violencia de género. Tanto Marita, como ella, “turistas en ruinas” (Trías, 2013: 65) logran construir comunidades de mujeres que hacen de la autoprecarización una apuesta de afectos comunes. Como ya señalé anteriormente “Trías va colocando vidas abandonadas que interpelan los límites de las instituciones y de sus normas para poner en entredicho los marcos de lectura e inteligibilidad de la violencia en sus diferentes versiones sociales, sexuales y estéticas” (Domínguez, 2019) Esta conclusión puede abarcar el conjunto de sus textos.

Así es como las turistas o trabajadoras “en ruinas” se propagan en otro de sus libros *No soñarás flores*. En el cuento “N Astoria-Ditmars” una nueva escena del trabajo marginal e inseguro se vuelve presente. Quien habla en primera persona construye un relato confesional sobre su vida en Nueva York a una compañera que ese día, del otro lado del mostrador le sirve uno y otro trago. La que habla es una exiliada uruguaya que trabaja muchas horas en un bar, que se vuelve en el último subte a su casa, que elige los asientos de los últimos vagones, los preferidos de los *homeless*. Asientos que nunca se lavan pero que ella elige porque “Es una parte arcaica de su ser latinoamericano que la impulsa a elegirlos” (Trías, 2017: 55). El relato breve, acotado, de cuerpos únicamente emplazados en el espacio laboral y en sus trayectos, advierten sobre esos ritmos extenuantes del trabajo y la explotación que producen autoprecarizaciones no compasivas sino tramposas y fraudulentas que hacen de la vida de la migrante pobre en el centro de Nueva York ni siquiera una subjetividad de paso:

Si ella pudiera trasplantarse a algún lado, ¿a cuál sería? “Echo raíces en cualquier parte”, dice, pero cuando lo piensa mejor, cuando hace una pausa para mirar el vaso otra vez vacío, le asusta darse cuenta de que no sabe. Tal vez los trenes le fascinen por eso, por

lo previsible de su recorrido. Mirar el mapa del subte le da seguridad, pero en sus días libres como hoy, prefiere quedarse en Astoria, no viajar en un tren lento, o peor, enlentecido por la noche (Trías, 2017: 58).

La suciedad, la muerte, un acostumbramiento de la pérdida son marcas de sujetos marginalizados por el esfuerzo cotidiano del trabajar y por los ritmos narrativos, demorados y precisos, que adopta esta historia donde el personaje concibe que “no se necesitan razones para irse, pero tampoco se necesitan razones para quedarse” (Trías, 2017: 58). El cuento en su contundencia referencial y en su ajustado tono de enunciación afectiva construye una postal exacta de una precariedad social y literaria.

El personaje de este relato de Trías es el que más cerca está de las poblaciones que son parte de los flujos masivos de personas que circulan dramáticamente entre continentes constituyendo una de las formas dramáticas del exterminio actual. El resto de las narradoras de las historias que estoy presentando, que sostienen una vida y una voz con cierto poder para la palabra, son personajes de clase media instruida. Aunque con variantes por sus orígenes familiares, expectativas sociales, acceso a la profesionalización y la cultura sus modos de estar en el mundo son también reconocibles en las escenas culturales del presente por sus privilegios. En este sentido, se podría pensar que el viaje por razones turísticas no cuenta como emplazamiento de lo precario. Sin embargo hay una forma de mirada que se desplaza tan expectante como vaciada y cuyos roces o confrontaciones pueden auscultar también dramáticamente el miedo o la amenaza.

La novela *Okāsan* de Mari Ponsow y narra el viaje de una escritora a Japón a visitar a su hijo de veintiún años que eligió ir a estudiar a ese país. Si en los análisis previos destacábamos los tipos de mirada que calibraban como una lente los modos de acercar o alejar la percepción de lo visto, en esta novela ese mecanismo se engarza con una perspectiva materna que evalúa su proximidad con el cuerpo del hijo. Es decir, el grado de separación entre los cuerpos de madres e hijos es uno de los registros físicos y simbólicos que afectan y definen estas relaciones. La novela coloca

al comienzo y al final las escenas de encuentro y despedida entre ellos a partir de una concentración de afectos vinculados con la respiración y el tacto del cuerpo del joven. El libro se presenta como una crónica de ese viaje y de lo que ella vivió en esos catorce días pero luego esta cronología se va alternando con recuerdos de la infancia de Matías; la disposición gráfica del libro también incluye algunas fotos de la ciudad de Tokio y pequeñas y delicadas ilustraciones de flores o manchas que inauguran cada fragmento. Así es como cada breve capítulo es una apuesta minimalista al trayecto preciso, a la evocación exacta, a la caricia medida y discreta y a la expresión verbal de un amor maternal contenido que no se derrama nunca en sentimentalismos o extravagancias. Por el contrario, el mundo afectivo se retrae hasta encontrar el corazón del dolor y de su manera de decirlo; el impulso y la presión. Y que la prosa modula como “tracción y compresión”;

Me pregunto si alguna vez uno puede terminar de dar gracias. Tracción y compresión. Gracias al farmacéuta que le prestó a Matías la bicicleta. Gracias a mi hijo por la paciencia que me tiene. Gracias por los cinco panes que comeré luego cuando, después de que Mati vuelva, veamos una panadería. Gracias porque tengo un hijo. Este hijo. Gracias porque puedo escribir. Y porque existen las palabras y oras mujeres y países como este. Gracias por esta manera de sentir. Aunque me duela casi todos los días, Tracción. Aunque me siga doliendo (Ponsowy, 2019: 67).

Pero volvamos a la forma posible de la precariedad en este marco de felicidad y encuentro que no deja de estar marcada por el dolor, la extrañeza, el choque y la cercanía de la pérdida. Se podría decir que estas vivencias en una ciudad con paisajes, costumbres y referencias urbanas incomprensibles o signos de un idioma que solo se alcanza imperfectamente a través de la traducción del hijo resultan también el grado cero de los territorios sin cartografiar.

La novela reconstruye escenas memorables: la caminata por el barrio de Shinjuku, atestado de gente, con miles de carteles verticales de neón, con combinaciones de los tres sistemas de escritura

japonesa. Sin dinero, sin lentes, surge en la narradora el miedo a perderse en la multitud:

Al fin me agarro de una punta del extraño chaleco que lleva puesto. “Tengo miedo de perderme”, le explico. El me mira: “Esta bien”, dice y sonríe. Por suerte es de noche. No puede ver que, asida a su ropa –de la misma manera en que él se asía a la mía cuando tenía tres años– estoy llorando (Ponsowy, 2019: 23).

La segunda escena corresponde al cruce de Shibuya, una intersección de varios cruces diagonales. Madre e hijo siguen la coreografía estudiada de los turistas en esta mega metrópolis y el cruce de las calles se convierte en experiencia que se vive como paseante, empujado por las multitudes obedientes, o se elige luego la visión desde arriba:

Miro la calle desde aquí arriba. Cada dos minutos las luces de los semáforos se ponen rojas simultáneamente en todos los sentidos, el tráfico se detiene por completo y los peatones se vuelcan a cruzar la calle como canicas o granos de arroz que se desparraman al caer de varios recipientes al mismo tiempo. Al cabo de dos minutos todos han cruzado y las esquinas están vacías pero basta que pasen dos minutos más para que vuelvan a llenarse con miles de personas que han salido de la boza del subterráneo. Verlos cruzar es ver dos cardúmenes de peces que se entrecruzan: ningún pez choca con otro y, al cabo de un momento, cada cardumen sigue su rumbo, como si nada. La calle se vacía y vuelve a llenarse de vida, una y otra vez. Cuando los automóviles se detienen y la gente empieza a atravesar la calle, decido fijar la mirada en una sola persona. Es única, pienso. Como Matías. Ese desconocido al que estoy mirando tiene una vida, una historia, un pasado y un futuro, distinto al de todos los demás (Ponsowy, 2019: 27).

La marea humana de Tokio tiene el peso y ese arrastre desmedido e inaudito del mar en la novela de García Robayo. La conmoción de la novedad turística es parte de una emboscada afectiva donde el carácter vulnerable se registra como inestabilidad y golpe. Tracción

y compresión, diría la narradora. Exposición máxima y desnudo. Es esta fragilidad la que se reitera en el baño termal que la narradora comparte con otras mujeres. El lavado de cada parte del cuerpo, el enjuague, la demora de cada rincón y pliegue le hace sentirse en una comunidad de cuerpos que la conmueve. Encuentra allí una fragilidad de la desnudez femenina que no se ensambla con la condición precaria. Hay una felicidad visual y táctil que la mirada extranjera no busca apropiársela sino vivirla.

En *Okāsan* se viaja para encontrarse y separarse nuevamente del hijo. Hay un desgarramiento delicado en la partida y el cierre de un texto que produjo ese trayecto. La historia y la novela encuentran su salida. Sin duda estas posibilidades están vinculadas con la índole de este viaje. En general, el viaje afectivo, el turístico o el académico encuentran su vector de salida. Esta es la figura que anticipa el siguiente subtítulo y que también extraigo de “Bienes muebles” de Trías porque su imagen alude a la salida o a la huida de Buenos Aires para ir detrás de una beca en Nueva York.

“No hay territorio sin un vector de salida”

En *Algún lugar* de Paloma Vidal es una novela en tres partes marcada por la estadía de la narradora en tres ciudades. El cambio de situación conyugal es parte de la trama que se cuenta sin que el acento esté puesto allí. Si cada parte toma el nombre de una ciudad: Los Angeles, Río de Janeiro, Los Angeles, el trayecto que propone es engañoso. En la última parte ella está con su hijo en Río, la ciudad donde vive y solo se vuelve a Los Angeles (donde se embarazó) a través del recuerdo para cerrar las historias, mirar una fotografía, darle forma de conclusión a los restos pendientes. Incluso el cierre es en Buenos Aires, ciudad a la que no volvía desde hacía diez años y a la que regresa con su hijo pequeño y su madre. Pero esta última parte no lleva el nombre de esta ciudad.

La novela comienza con una escena emblemática de los relatos de viajes cuando se trata de dar inicio a un nuevo rumbo y la desazón inevitable de ese momento en un aeropuerto. Un ingreso narrativo de enorme zozobra para la viajera que recuerda otras escenas memorables de otras novelas de escritoras. Me refiero al

momento final de *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy cuando la narradora se aferra desgarradamente a los originales de su novela en el aeropuerto que la alejaría de la dolorosa historia sentimental que terminó de narrar. También resuena en el tono autorreflexivo y fragmentario y en la mirada desplazada que va reconociendo a los otros extranjeros o exiliados, ecos de *La ingratitude* (1990) de Matilde Sánchez. La novela transcurre en el Berlín previo a la Caída del Muro, allí se ubica al elenco de seres arrancados de sus lugares de origen (Turquía, México, Polonia, Buenos Aires). Enfrentados a pronunciar una lengua que no conocen el texto dispone un repertorio de las múltiples razones para los viajes: el viaje novelesco o el viaje suicida, el viaje del que busca un destino o quiere liberarse del sentido, el viaje romántico o el de esencia narcisista. O el viaje como forma de iniciar una correspondencia que es el que emprende la narradora. Es probable que estas caracterizaciones con los que Sánchez identificaba a esos migrantes en la Europa de los años 80 no sean las mismas. Los modos y razones de los traslados y sus traducciones vitales y literarias adquirieron otras particularidades en la escena global de las primeras décadas del milenio.

El texto de Vidal aporta el decir de esa mirada dividida y superpuesta de los que van y vienen “...me siento tentada a superponer una geografía sobre otra como para medir la distancia de mi desplazamiento o forzar una adaptación necesaria. Estoy aquí, porque quiero, repito” (Vidal, 2017: 28). La declaración diferencia su condición de migrante: esta mujer no está sola, viaja en pareja, llega a una universidad norteamericana para dar clase de español que es su lengua materna, y para hacer una tesis. En esta disolución de lugares fijos que la novela pone en escena se cambian las posiciones de enunciación, se ensayan las preguntas, mientras la letra sobre el papel deja espacios en blanco para que la frase se destaque única: “¿Dirías que sos una inmigrante?” (Vidal, 2017: 44). Estas caídas del sentido, que apuntan al hueso de la condición, se presentan en diferentes situaciones. Aquellas que revierten sobre la soledad del migrante universitario contienen un buen número de escenas de confrontación (con los paisajes diversos, con las nuevas amigas y su otredad cultural que hay que

explorar) y de traducción que ponen en presente el abandono como una de las marcas de la vulnerabilidad de este personaje. También está el contexto de guerra entre USA e Irak que tiñe con escasos datos e imágenes la estadía. El descubrimiento de la ciudad de Los Angeles, los tanteos del espacio de la nueva morada, los lentos recorridos por el barrio, el reconocimiento de los sitios universitarios y sus códigos, hacen del contacto o la desconexión una experiencia ineludible:

Noto que quiero crear para mí un circuito doméstico en la ciudad, contrariando la evidencia de que mi barrio no es un barrio, Conmemoro cada nuevo descubrimiento como una pequeña victoria contra la dispersión de la ciudad. Ya sé dónde encontrar una tintorería, un mecánico, una relojería (Vidal, 2017: 30).

Siento una soledad terrible desde la partida de M y la necesidad de decirlo en otra lengua; *I feel a terrible solitude*. Repito la frase sentada en el piso de la ducha, con las piernas estiradas que parecen pertenecer a otro cuerpo. Desde que se fue no salí más del departamento. Descubrí que él hizo una gran compra en el supermercado, el armario de la cocina está lleno de enlatados, fideos y botella de agua mineral. Sospecho que estaba abasteciendo la casa para una posible catástrofe (Vidal, 2017: 93).

La autoficción que nos propone Vidal se va presentando en diferentes planos o capas: es una novela de viajes, la historia de una pareja y sobre la llegada del hijo y la separación o una sobre los deseos contrapuestos de escribir una tesis, es también un texto sobre la memoria y sus géneros (un diario íntimo disperso y hendido, una colección de sueños, unos apuntes, viñetas que muestran el tiempo detenido, iluminaciones de escenas, comentarios sobre lecturas). Un tono reflexivo domina y vuelve sobre todas estas modalidades discursivas impregnándolas de diversas incertidumbres.

Porque lo incierto está además en la opacidad de la escritura y entre los resquicios del vivir y recordar entre-lenguas. El libro termina con una salida al cine con su hijo en Buenos Aires yendo a ver “El patito feo” y sin saber cuánto ni cómo entiende el niño que

responde en español sin necesidad de que le traduzca. La escritura de Vidal se inclina por abandonar a los lectores a nuevas indecisiones de sentido pero con la seguridad de que esos pliegues de la escritura dieron con su cierre. Sus textos instalan allí atados de vacilaciones que, se topan con la efectividad de una prosa. Todo lo que se viene narrando (quebrado, discontinuo, memorioso) se vuelve a abrir para hacer vibrar un evidente y certero cierre que es el que se ajusta con el tiempo de la escritura.

Por eso un modo de pensar su escritura es en su articulación con sus textos críticos, algunas de cuyas citas dieron comienzo a este trabajo. Como si la literatura de Vidal fuera esos pasajes entre libros, esas maneras de hacer visibles las escenas del recuerdo y la reflexión que busca teorizarla o esos tonos críticos que se proponen narrar los viajes y pasar a otro género para pensarlos o decirlos de otra manera, siempre rodeando algún misterio de la lengua o alguna evocación que se resiste a la transparencia. Emoción y pensamiento. Afecto y reflexión. Biografía, memoria y escritura. Un dejarse llevar que no desemboca en las certezas de ninguno de esos ámbitos sino en los abismos que proponen los diversos estados de lo precario:

Me dejo llevar por las imágenes, no para reconstruir lo que es irreconstruible, sino para tornar visibles las marcas que ese viaje pudo haber dejado en mí y en ellos. Para entender ese viaje como se entiende una lengua extranjera, nunca absolutamente, siempre con vacíos de sentido, expresiones que se pierden, fonemas que se confunden (Vidal, 2011: 31).

Llegamos a este punto a través de una focalización por diferentes apuestas. En este cotejo de estados y deseos, en estos periplos narrativos de búsqueda de salida, en estos tránsitos donde se enfrentan, mundos, personas e historias vimos cómo se miden las experiencias comunes de no pertenencia y de precariedad, el sufrimiento que las define y que las escrituras disponen y desparraman como un haz de imágenes afectivas que resumen estos padecimientos contemporáneos. Cada una de las escritoras presentadas ofrecen sus propios saltos y devenires para hacer

transcurrir el tiempo presente en sus textos. Esta es la confrontación que emprende la literatura, como nos anticipaba la cita de Vidal en el comienzo; allí mide sus proximidades o distancias, sus reclamos de singularidad y de inscripción en una comunidad fracturada pero nunca del todo saturada de lenguajes e historias.

Entiendo que hay una condición consustancial a estos desplazamientos basada actualmente en la precariedad y también corroboro que estos y otros textos dan con la pulsión afectiva exacta para sacudir esas condiciones. Es decir, exponen nuestra precaria condición política como precaria. (Siganevich, 2018: 13). Una línea que también puede leerse en la última novela de Valeria Luiselli, *Desierto sonoro* (2019) donde el paisaje norteamericano juega como fondo siniestro del tránsito, apropiación y pérdida de vidas infantiles. Y donde el registro literario acude a una propuesta voluminosa, densa en la concentración de sentidos, estructurada en varias partes, registros, voces y lenguajes. Pero, esta reflexión sobre la novela de Luiselli quedará para otro viaje. Prefiero terminar con una cita de Didi-Huberman y con ella estos desmontajes del tiempo que se padece y que transcurren entre la vida y la literatura para buscar donde alojarse:

Remontar el tiempo padecido: elevar la cólera a la altura de un pensamiento, el pensamiento a la altura de una expresión, la expresión a la altura de una mirada. Practicar “una fenomenología de las pequeñas imágenes”. Al desmontar el orden, al remontar la coherencia escondida. Volver a la cólera –que ha finalmente encontrado su forma– sin olvidar el sufrimiento del mundo que la había, en principio, suscitado” (Didi-Huberman, 2015: 183).

Bibliografía

Aguilar, G. (2015). “Oriente grado cero: *Happy Together* de Won-Kar Wai”. En *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 267-280.

Butler, J. (2006)., *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

_____. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cano, V. (2018). “Solx no se nace, se llega a estarlo. Ego-liberalismo y autoprecarización afectiva”. En Nijensohn, M. (comp.). *Los feminismos ante el neoliberalismo*. Buenos Aires, LATFEM y La Cebra, pp. 27-38.

Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*. Buenos Aires, Biblos.

Domínguez, N. (2019). “Desposesiones. La narrativa de Fernanda Trías”. En *Cuadernos LIRICO*, 20. En <https://journals.openedition.org/lirico/8512> (Consulta: 4/02/2025).

García Robayo, M. (2019). “El mar”. En *Primera persona*. Buenos Aires, Marea, pp. 7-17.

_____. (2012). *Hasta que pase un huracán*. Buenos Aires, Tamarisco.

Lopes, D. (2013). “O alumbramento e o mundo ao redor: o cosmopolitismo nos pequenos gestos”. En *Grumo*, no 10.

Lorey I., (2016) “Introducción”. En *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid. Traficantes de sueños, pp. 17-30.

Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Buenos Aires, Sigilo.

Molloy, S. (1981) *En breve cárcel*. Barcelona, Seix- Barral.

_____. (s/f) “Desde lejos: la escritura a la intemperie”. En Vila-Matas, E. *La vida de los otros*. En <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrmolloy1.html> (Consulta: 25/07/2020).

_____. (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Morini, C. (2014). *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*. Madrid, Traficantes de sueños.

Ponsow, M. (2019). *Okāsan. Diario de viaje de una madre*. Buenos Aires, Penguin Random House.

Sánchez, M. (1990). *La ingratitud*. Buenos Aires, Ada Korn.

Siganevich, P. (2018). *La precariedad como experiencia de escritura*. Buenos Aires, Grumo.

Silviano, S. (2004). *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.

Szurmuk, M. y Lanzarovich, M. (2024). “El patio con ventanas: las lenguas de la literatura feminista del siglo XXI”. En Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M. J. *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Tomo V de la *Historia feminista de la literatura argentina*. Dir. Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. Córdoba, EDUVIM.

Trías, F. (2013). “Bienes muebles”. En Trías, F. y Barba, A, (*des*) *aires*. Santiago de Chile, Brutus editoras.

_____. (2015). *La ciudad invencible*. Montevideo, HUM.

_____. (2017). *No soñarás flores*. Montevideo, HUM.

Vidal, P. (2017). *Algún lugar*. Buenos Aires, Dakota. Traducción de Mario Cámara.

_____. (2011). “Viajes”. En *Más al sur*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____. (2019). “Sobre dos poetas en tránsito”. En *Estar entre. Ensayos de literatura en tránsito*. Buenos Aires, Grumo, pp. 75-85.

_____. (2019). “La nueva literatura rusa”. En *Estar entre. Ensayos de literatura en tránsito*. Buenos Aires, Grumo, pp. 87-95.

AFECTIVIDADES BALDÍAS

RENÉE FERRER, FERNANDA TRÍAS,
NADIA VILLAFUERTE

Paula Daniela Bianchi

El amor, como el desamor, un buen día se va.

Cristina Rivera Garza

El amor, ese lazo agotable, irrumpe como una “revolución”, un “cataclismo”, una “quemadura” que oscila entre el placer y la amenaza de la disputa del poder que acaba en dolor y fragilidad (Kristeva, 1987: 4), de una huella indeleble que nos deja en la epidermis y, más aún, en la profundidad del cuerpo. Los lazos amorosos desafían lo vacilante, lo quebradizo y se manifiestan en el campo de lo afectivo, de las relaciones y de los modos de consolidar una pareja en el umbral del deseo y de la violencia. Lo amoroso exalta en primer plano la fragilidad, exposición e intimidad de los cuerpos y subjetividades que transitan el espacio de lo íntimo.

En este trabajo me propongo reflexionar sobre las vinculaciones sexo afectivas de tres parejas literarias tomando como punto de partida los afectos y los efectos de los personajes femeninos. Afectos y efectos provocados por las intimidaciones imperceptibles, a veces, o por la brutalidad descarnada, otras, de sus pares afectivos. Para ello parto de tres cuentos intensamente ligados al cruce o permanencia de las fronteras geopolíticas y corporales como así también del lineamiento de estas subjetividades ancladas en lo baldío. Los cuentos son “Helena” (1987) de Reneé Ferrer, “La medida de mi amor” (2016) de Fernanda Trías y “Tinta azul” (2008) de Nadia Villafuerte.

Helena cruza el umbral

El cuento “Helena” integra la antología *La seca y otros cuentos* (1986) de la escritora paraguaya Reneé Ferrer. Helena es la protagonista de esta historia tan íntima como intimidante. El relato

nos presenta a un personaje desgastado por la monotonía y el trajín laboral en el que se dejan entrever las diversas vivencias cotidianas con un cuerpo cansado, mal dormido, sudoroso al que se le adhieren las sábanas a la piel mientras sus huesos reposan en un duro colchón. Cada mañana al despertarse se activa la misma rutina en la que “comenzarían las mismas faenas desabridas de siempre” (1986: 59). El sin sabor de las labores domésticas y cotidianas son relatadas en apenas tres líneas de manera tal que induce a lxs lectores a compartir una sensación de pesadez tan insoportable como la piedra de Sísifo. La monotonía de Helena acompaña el ritmo cadente de la narración. Vive en un conventillo con su compañero Ambrosio que “nunca la dejaba del todo. [Y] se había arreglado para hacerle en el vientre un hijo por año, y a ella le parecía bien” (59).

La rutina, los hijos, una pareja que solo la posee y le llena la panza de descendencia “mocosa” y “ruidosa” aprisionan a Helena. Y resignarse a aceptar que la vida es un “colchón apelmazado”, “otra noche sin dormir”, “hervir el puchero, barrer el cuarto, planchar los guardapolvos” (60) plasmando la monotonía de lo frecuente. Una podría recordar, en estas enumeraciones, el “Antieros” de Tununa Mercado. Sin embargo, no existe placer en esas labores domésticas, solo la repetición de cada día, el ritual de cumplir con el papel materno y servil. La necesidad del quehacer y la obligatoriedad de transformar el tedio doméstico en labor. Helena, además trabajaba en casas de familia limpiando también para otros. Así “los días se sucedían sin alboroto, como calcados” y, en cierta medida, a Helena le parecía bien; más que bien podría asegurar que Helena está inscrita en la normatividad y regulación de la domesticidad, que está inserta en las tecnologías de las pedagogías de la buena mujer: “que sepa coser, que sepa bordar” y abrir las piernas para hijxs al mundo expulsar.

En el cuento Helena es elidida de todo deseo, más aún del deseo sexual y es construida a partir de meras alusiones de tecnodomes-ticidad, donde los conflictos de género se cruzan en el entramado de las relaciones de poder que se manifiestan en la desigualdad de roles en la pareja. La familia en este relato opera como un contrato sexual heteronormativo que admite legítimamente ese

desamparo hostil. Es decir, la figura de la pareja (matrimonio) y la función de madre, ama de casa y trabajadora en otras casas son las configuradoras pedagógicas heteronormativas y ordenadoras de diversas nociones de sujeción de mujeres como Helena. Su hogar representa un espacio de reclusión para procrear, un sitio de violencia y tedio y un entorno de servidumbre.

El ámbito hogareño, la casa fría y pobre se torna para Helena en una zona naturalizada, en la que nada se cuestiona, sino que todo transcurre en una zona propia de intimidad “que nos constituye y nos representa, aunque para reconocerla tengamos que enfrentarnos a su exterioridad, lo que no es ella, su opuesto –o su complementario–, el otro lado del umbral, lo público” (Arfuch, 2005: 239). La casa sombría y su silencio monótono se enlazan al cuerpo de Helena. Un cuerpo baldío, es decir un territorio yermo, un depósito descuidado, un basural, un cuerpo a la intemperie:

Helena tiene las manos cuarteadas [...] las yemas de sus dedos flacos se le volvían rugosas como pasas de uva. [...] Helena no era fea: descarnados los pómulos prominentes bajo la piel manchada, la boca grande de sonrisa fugaz y unos ojos, muy adentro, que habían adquirido con el paso del tiempo el tinte borroso de la tristeza. [...] En su cuerpo delgado la barriga mostraba el ombligo saltón bajo la tela gastada del vestido (59-60).

En esta descripción vemos que ella es forjada como un cuerpo avejentado, rugoso como la caricia de una lija usada más de un vez, astillado como la materialidad de la aceptación resignada. Pero también es un cuerpo acostumbrado a ser acallado, disciplinado a puñetazos porque para Helena eso es una manifestación del amor, algo naturalizado que a todas les pasa, a muchas, a algunas, a ella. Tras cada golpe se imprime en el cuerpo la huella hiriente del dolor acentuada en la rugosidad de la piel cuarteada por el trabajo doméstico y curtida por los golpes domesticadores:

...cuando Ambrosio llegaba de madrugada destilando caña blanca. Entonces se ponía violento; le pegaba por un motivo que

averiguaba al día siguiente o la poseía sin más, semidormida, dejándole las carnes doloridas por las impetuosas arremetidas del deseo. Y ella se quedaba ahí, muy quieta, con las piernas laxas, semiabiertas, mirando el techo en la oscuridad, y pensando que la quería, que eso debía ser el amor, y que así nomás eran estas cosas (60).

Entonces, sobrevienen los golpes y violaciones creyendo que eso era el amor. Helena acepta el juego de los abusos como parte del contrato amoroso del concubinato y, por ende, de la sujeción de las mujeres hacia los varones. De esta manera, el acto criminal de la violación es asumido como una práctica frecuente legitimada en los vínculos sexoafectivos, quedando ella desexualizada y sublimando el deseo en aseo de la morada y en el cuidado de los hijos. Helena se fragua desde la precariedad que implica en cierto modo estar en las manos de otros (Butler, 2010) y de ser prescindible. Justifica las violaciones y golpizas alegando la bondad de su compañero: “Ambrosio no era malo, en realidad: la usaba cada noche y sólo la golpeaba de vez en cuando. A veces, cuando ganaba en el truco, le traía un generito. [...] Varias veces la tuvo a la intemperie toda la noche para usar el catre con otra” (60). Exaspera la descripción acompañada y asfixiante de la voz narradora. En el relato de Helena parece que la naturalización del caso es un común denominador universal patriarcal. La mirada masculina hacia las mujeres se tensa alrededor de lo funcional, ya sea como máquina de trabajo, de placer o de reproducción; es decir, como un artefacto de utilidad limitada. Mientras que la mirada de Helena se vincula con la oscuridad de las noches y las intemperies baldías dejadas en su cuerpo. Ambas representaciones sitúan a las mujeres en el rol de máquinas u organismos aptos para la fecundación y la manipulación. Es casi imposible correrlas de ese rol de pasividad. Sin embargo, Helena que parece anestesiada, despierta de la misma manera apaciguada que actúa en todo el cuento, solo cuando siente la amenaza real hacia sus hijos. Cuando las pedagogías de la crueldad traspasan el cuerpo de su descendencia, entonces su corporalidad expone la fractura de su existencia (Nancy, 2003) y actúa:

Listones de luz rayaron el aire de la celda. Acostada en su camastro del Buen Pastor pensó una vez más en Ambrosio antes de que sonara la campana que levantaba al día. Extrañaba a los niños, las idas al río, la charla crepuscular con las vecinas. Parecía que el encierro le hubiera agrandado los ojos y oscurecido las manchas en la piel. En el fondo estaba contenta. Cuanto más pensaba, menos se arrepentía de haber forcejeado con Ambrosio aquella noche, empujándolo con violencia hasta que cayó dando con la nuca en el bracerero. A mis hijos, ni el propio padre les pega si vuelve borracho, se repetía. Por lo menos mientras ella estuviera cerca (61).

La aparente costumbre del maltrato hacia Helena que se traduce hasta el final en un silencio apacible y ensordecedor acaba en una mudez que pasa a la acción inmediata y performativa que logra subvertir la jerarquía dominante. De parecer componedora y ausente de percatar toda violencia, actúa para culminar esos actos violentos y machistas con un último acto de justicia paraestatal, en defensa propia, de los hijos que luego se torna justicia por el forcejeo que tuvo con Ambrosio.

Recluida en la cárcel se siente más cerca de sus afectos que en el propio hogar. En el inicio y final del cuento asoma ese rayo de luz que acaricia el rugoso rostro de Helena, la que se cansó de esperar y la que se convence a diario que haber tomado justicia por mano propia le permitió asegurar, al menos, la protección que el Estado no pudo brindarle a sus hijos ni a ella. Rememorar el acto final de Ambrosio la pone feliz, le permite cruzar el umbral de esos encierros. Es solo en ese momento cuando ella manifiesta un estado de alegría que quizás incomode a algún lector que se identifique con Ambrosio.

Malena y la huella de una pareja

Si la relación que mantienen Helena y Ambrosio es silenciosa y de golpes eficaces, el vínculo afectivo de Malena, la protagonista del cuento “La medida de mi amor” (2016) de la escritora uruguaya Fernanda Trías, es un poco más ruidosa. Al leer el título y en

el contexto de este trabajo me pregunto si el amor puede medirse, y en ese caso ¿cuáles son los parámetros de esa medida de amor?

Iván y ella conforman una pareja que asegura quererse aunque cada vez que se pelean él arroja los regalos que le hizo por el balcón. Esta vez fue solo una bota roja, de caña alta que un vecino le devolvió “sosteniéndola apenas con dos dedos, como si la locura pudiera contagiarse en ese mínimo contacto” (2016: 71). En esta cita la bota rojiza de tacos parece estar íntimamente ligada a la locura de las mujeres y a la violencia. Él siempre la echa de la casa cuando discuten, la insulta, le pega y le grita: “loca”. Pero no basta con poner el acto de la palabra en la boca y expulsarlo en un grito atroz. Además, acompaña la locución con el acto corporal: “Él se lleva el dedo a la sien y le hace señas de que está loca. Por un momento ella piensa que es cierto, que no puede estar cuerda si hace meses que vive con una valija armada junto a la puerta, si ya ha subido y bajado incontables veces los tres pisos por escalera con esa misma valija donde caben todas sus pertenencias” (72).

Del mismo modo que Helena, Malena también se cuestiona si es un patrón normativo o no ese señalamiento de desquicio. Acepta la palabra incriminadora de Iván pero se atreve a cuestionarla por un instante. Su vida está dentro de esa maleta. Mil veces ha quedado en la nieve, a la intemperie como Helena. La duda, esa línea ínfimamente delgada entre una y otra condición de significado, la perturba, ella piensa que “no puede estar cuerda, no, si ya arrastró esa valija incontables veces por la vereda tupida de nieve, entre los charcos negros de barro y de mugre líquida que salpican los autos. La nieve después de la nieve; lo que pasa cuando lo immaculado se mancha, se gasta. ¿Y será que todo termina así, escupido, pisoteado?” (72). Entonces, lo abyecto de la inmundicia se funde con lo puro para aniquilarlo: barro, mugre, charcos, escupido, pisoteado así es como finalizan los afectos cuando el amor o ese lazo que se consideraba indestructible caduca. Cruzar el umbral de la puerta no la separa de lo íntimo sino que atraviesa ese portal con la esencia de ella en esa maleta, porque lo internalizado en ella lo transporta en la calle, en el espacio público (Arfuch, 2005). No obstante, siempre regresa, y con ella se instalan los insultos, el menosprecio, la degradación para una posterior dominación de pertenencia: “A menudo

sus discusiones empezaban por matices del lenguaje. *Todas las feministas son unas amargadas*” (74). Y ella explota, responde y la pelea se torna eterna, cuando la reconciliación se acerca, él vuelve a asestar el golpe: “—Male, vos sos mía, ¿no? Ella le dice que sí y camina hacia la ventana. —Nunca nos vamos a separar porque sos mía, ¿no?” (74). En esa pregunta retórica Iván pretende hacer del cuerpo de Malena una posesión, para él ese cuerpo es prisionero, un montículo de tierra reposada a la espera de cerrar la tumba, es esa angustia desnuda (Nancy, 2003) de la que no puede huir. Este personaje, como Ambrosio, concibe a las mujeres como elaboraciones específicas que definen comportamientos o usos vinculados con el lenguaje y que, asimismo, regulan los patrones de conductas y determinan la posibilidad y los modos de circulación de los discursos anquilosados en una mayoría normalizadora.

En algún punto de la narración, aparece Malena sola y aprisionada en su propia superficie corporal que le ciñe el cuello. Dice que está separada de Iván pero si alguien mira su cuerpo puede dilucidar las huellas del maltrato en los moretones, en la cara estirada de tanto llorar, en la sangre avejentada de la piel. Las lesiones producidas en su cuerpo no las puede olvidar porque eso sería pretender que las violencias no sucedieron. Las heridas infringidas en su piel representan las huellas que siempre actualizarán el acto del dolor y a quién lo provocó. Solo esa experiencia le permitirá alejarse de su perpetrador y reconstruirse en un cuerpo. Mientras llora en el bar escucha una charla donde otros zapatos protagonizan la escena, zapatos que pronto terminarán transformándose en otras botas rojas expulsadas por un balcón:

Un auto negro, casi funerario, paró al frente y de él bajaron tres novias. Dos con un vestido blanco tan inflado y barroco como las molduras de la iglesia; la tercera con un vestido lila. Lila el vestido, lila la tiara, lila los zapatos forrados de raso. Un chárter de novias, pensó. No le daban envidia, tampoco le daban pena. Sí se dio cuenta de que estaba pensando para qué. ¿Para qué todo? Pero tal vez sólo fuera un pensamiento dirigido a los zapatos de taco y a esos vestidos feos, probablemente alquilados, a ese despilfarro en fotógrafos y sueños (75-76).

El calzado de las novias viaja en un coche dimensionado por Malena en un auto fúnebre como el futuro que tal vez le aguarde a ella misma. El vínculo matrimonial es figurado en el aspecto del ropaje y fijado en los zapatos de raso que resplandecen aunque pronto quedarán deslucidos como el mismo contrato matrimonial, en una creciente degradación. En el sur, en el otro extremo del hemisferio donde vivía con Iván, vuelve a separarse, porque él aparece, la lastima, le grita “hija de puta” (77) y la abandona con una patada final en una estación de autobús. Finalmente, ella consigue escapar, o al menos abandona ese departamento, sin embargo no se puede desprender de las marcas alojadas en su cuerpo: “en la mochila se veía la huella del zapato de Iván y unas manchas de pasto” (78). El vestigio de la pisada queda impreso como una embestida brutal en Malena; la huella convoca la amenaza de un delito que se aproxima, de un femicidio posible. Cuando ella está sola y aliviada, repentinamente recibe un mensaje de Iván: “¿No ves que este odio es la medida de mi amor?” (83). Este mensaje que emite Iván intenta ser aleccionador, una práctica de la violencia que irrumpe como un dispositivo constitutivo del vínculo amoroso, sobre Malena. Es decir, este tipo de construcciones discursivas dirigidas hacia las mujeres, consideradas como objetos sumisos, funcionan como instrumentos culturales a través de los cuales hombres como Iván fijan valores, diferencias y categorías.

Ella no responde el mensaje. Mira al cielo, brilla, ya no parece sucio, “sale al patio y, entre las cuerdas sin ropa, mira hacia arriba, al cielo brillante y sin nubes. Una lluvia de polvo, una lluvia seca. Barre el piso con el pie y el zapato deja una huella alargada” (84). Malena considerará necesario no solo reconstituirse en una nueva subjetividad, sino llevar adelante un mecanismo de desarticulación para intervenir un nuevo proceso de rearticulación a modo de una intervención de supervivencia para que esa huella se difumine.

El tedio del amor

El primer párrafo de “Tinta azul”, el cuento de la escritora mexicana Nadia Villafuerte que integra la antología *¿Te gusta el látex*,

cielo? (2008), parece que va a abordar una historia de amores variados y que tendremos una protagonista glamorosa que vive su sexualidad en plenitud. Pasadas unas líneas la sospecha de que esa lectura es errónea comienza a virar hacia otros rumbos.

Ella, la protagonista que no tiene nombre en el relato, es una mujer casada con un hombre también sin nombre, posee un vasto “historial amoroso”, escribe, tiene un joven amante poeta igualmente sin nombre y “quisiera decir” cosas que no puede verbalizar. Quiere decir demasiadas cosas pero todas ellas se condensan en la búsqueda de un algo que la expulse del tedio, de un algo que aún no pude definir: “está harta de las relaciones adictivas, peligrosas. Desde hace tiempo busca algo y no lo encuentra. Quizá no encontrará nada, nunca. Quisiera decir: tal vez de eso se trata” (2008: 21). También quiere escribir pero no le sale nada porque su insatisfacción la conduce a la supresión de la palabra y a un adormecimiento de su subjetividad. Me detengo en un aspecto sumamente llamativo, los únicos nombres propios en el cuento no son los de los personajes sino que aluden a marcas reconocidas y adictivas, justamente eso que ella quiere evitar: Coca Cola y Prozac. Este detalle indica que el mundo narrativo al que nos vamos a enfrentar irrumpirá en una atmósfera de adicciones y anonimatos de mundos aparentes.

La violencia en esta trama narrativa está manifestada de un modo diferente al de los otros cuentos. El matrimonio de la protagonista es aparentemente tranquilo y feliz. Lo que equivale a la traductibilidad que es una pareja cotidiana. No hay peleas ni golpes. Todo se torna en un apacible “sí, cielo”, en tonos amables. La estructura violenta en la trama es justamente la pasividad de los personajes, más aún, la del marido pero también la de ella cuando al invitarlo al cine él asiente: “Diría sí a todo, está segura. Le asusta percibir esa poca certeza que les queda. El amor como un resto de colillas. Tiene que ver con sembrar raíces y contemplar cómo crecen a pesar de estar infectadas por una oscura plaga” (24). Esas palabras de ella golpean como un “cross a la mandíbula”. El vínculo amoroso se asemeja a un tejido de láminas hojaldradas que se superponen diluyendo las mínimas marcas afectivas que puedan haber quedado, si es que existieron alguna vez. La inercia irritante de él y la convicción de esa pequeñez de lo que perdura como lazo afectivo es insoportablemente densa.

El amor se trama como un resto, un trozo de algo casi inservible, el resto es la parte de lo que fue una totalidad, es casi un desecho de una colilla de cigarrillos. Es decir, la escasez de lo que perdura son solo las cenizas de algo que fue. Esa atadura amorosa que existió en la actualidad presupone una plaga que se reproduce en la irreproductibilidad sistemática de la violencia que moldea la capacidad de transformación despertando lo afectivo y capturando el verdadero rencor pútrido. Lo que se pudre es la conversación cotidiana, el roce monótono, el desapego. No existe en ellos una narrativa de genealogías ni un horizonte de inmaterialidades discursivas profundas (Arfuch, 2005) sino el vacío, ese baldío que la deja en la pregunta irresuelta y constante; en la búsqueda insatisfecha del deseo. Existe una pasión consolidada como práctica gestora a partir de la repetición del “quiero escribir” y “quiero decir” donde se cruzan y confunden las zonas ficcionales en las que permanecen atadas la imaginación y la necesidad de encontrar ese objeto inalcanzable excepto en la creación de un nuevo objeto o espacio de escritura que aún ella no logra encontrar, ni siquiera en la lectura de sus libros.

El marido la recoge para ir al cine; lo ve, “está en la puerta del edificio. Casi no lo reconoce. Lleva un gorro azul que le da aspecto de pandillero de cincuenta años. Es un buen hombre. Es el hombre que habría esperado amar hasta la muerte y no obstante...” (2008: 24). Después de tantos años ese hombre sin nombre no es con quien ella vivió ni de quien se enamoró, es otro, tanto como lo es ella. Es bueno pero no alcanza, él representaba el amor para toda la vida pero eso no fue suficiente, y deja un “no obstante” con puntos suspensivos. Entonces, el hastío y el temor se apoderan de ella y obturan la palabra. No desea ya ir al cine, tampoco a Queens, prefiere quedarse cerca, cenar en un lugar de comidas rápidas: “un sitio cercano que es justo como ellos, triste, discreto, derruido” (25). No hay pasión en la vida de ella, tampoco deseo, sino la fantasía del deseo. Los amantes la aburren, el esposo es un buen hombre, ella quisiera decir, quisiera escribir pero no puede. La imposibilidad de la palabra y por ende la acción, le están vedadas por ella misma. Ella es su propia censuradora. El diálogo que mantienen sulfuraría a cualquiera, sacaría la violencia oculta de esta depresión y cambios de humores habituales, sin embargo, ante la

negativa de ella de ir a Queens, al cine, a cenar él pregunta plácidamente: “—Mejor vamos a casa. Estoy deprimida. —¿Tomaste tu Prozac? —No. —Como quieras, mi vida” (25). Y así retornan. Pero justamente en esa complacencia indisoluble es donde él ejerce la mayor de las violencias, la dependencia del barbitúrico y de él.

Se odian en silencio, lo que significa que existe pasión, pero es un odio desviado a la pasividad de la despersonalización de ambos. La dosis de violencia silenciosa por parte de él la destruye lentamente: “No concibe su tolerancia, su espíritu zen, esa bondad que teje en torno a ella y es una trampa, una red asfixiante, el modo perfecto para sostener cierta dependencia abyecta. Quisiera verlo explotar, que la manchara de mierda y sangre. Duda de su carácter sereno” (25). Allí en esa frase se condensa la violencia extrema de una perversión serena. El tejido, la red, la asfixia, son justamente la telaraña pegajosa que él construye sobre ella que es cautiva de un caballero, de “un buen hombre” (26) que no la deja respirar. Y que cada vez que intenta hablarle, poner fin a esa opresión le provoca pavor: “Miedo de hablar de veras. Miedo de sentir lo que sienten. Miedo de lo que postergan” (26). El temor funciona como herramienta eficaz para garantizar la continuidad de la pareja en un lazo que liga y segrega la superficie de la piel, porque el miedo anticipa la cercanía del daño.

Para ella el espacio de la casa varía de significaciones, por momentos la casa representa ese lugar habitado que le da cobijo: “Por fin llegan a casa. Es bueno ver objetos, piensa, objetos como raíces sembradas en las paredes. Es bueno tener un sitio al cual llegar” (26). Los objetos reconfortan y también producen emociones y afectos en los cuerpos (Ahmed, 2015). Dentro de esas paredes que se solidifican en las raíces se siente reconfortada, no obstante, al ingresar a su cuarto imagina que es un tren, ese tren es todo lo contrario a una casa con cimientos sólidos, es la huida, el escape a esa rutina, a esa red que la aprisiona. Entonces, la casa ya no es segura, es un lugar o un no lugar de tránsito posible donde impera el silencio. Él que pasa horas eternas con la imagen de ella replicada en infinitas fotografías, imágenes donde ella es un objeto congelado, estático, pasivo. Ella se desdobra en las imágenes de sus propias fotografías con quien el marido pasa horas enteras pero sin mediar palabras, también dentro de la red

cibernética está atrapada por él que dibuja sobre sus imágenes. Entonces quiere escribir pero la tinta azul estalla del bolígrafo y lo inunda todo, quiere limpiarlo pero no sale y nota que está lastimada. En su cuerpo una grieta se une al azul de la tinta mientras ella “quisiera sumergirse en un mar de tinta azul y desaparecer. Jugar con la llaga hasta lastimarse porque sí” (27). Pero tampoco se va, no desaparece, solo se lastima la piel, el cuerpo, toda ella.

La errancia y la incertidumbre del querer hacer pero no poder la dominan y la violencia silenciosa establece lazos con un dolor que solo se puede adormecer con Prozac porque es totalmente dependiente de algo que no puede responder; como una frontera insalvable que la arroja al baldío de su propia insatisfacción que no logra colmar ni con su “historial de amores”, ni con el joven poeta, ni con el esposo, ni siquiera con la escritura. No puede decir, no puede escribir, entonces tinta azul y llaga en el dedo se funden en una indeleble palabra: eternadependencia. El ámbito de las emociones propicia un cuerpo teñido de sinsentido, de bordes, de la ilegibilidad del cuerpo, de la letra y de la palabra representada en la inteligibilidad del logos impedido. Ese corte simboliza una escritura que corta la palabra pero que a la vez es un eterno repetido: “alimento, objeto separado, visibilidad del sexo, movimiento independiente, erección, desbordamiento...” (Nancy, 2003: 60). Lo es todo pero nada colma la filiación a un otro –sujeto, objeto–: “Lo peor de los medicamentos es su dosis. Lo mejor es que la convencen: sería terrible no depender de ellos, no depender de algo” (26).

Finales posibles

La frontera, no solo el traspaso en que la ciudad
vecina arrojaba su escoria, sino el fundo que elegía el país
para mostrar su quemadura extensa,
la prueba de que las geografías revientan por las costuras.

Nadia Villafuerte

En este recorrido me propuse explorar los lindes y devenires de las fronteras corporales y subjetivas de algunas escenas y personajes difusos representados en la literatura contemporánea en América Latina. Para ello me centré en tres producciones de

escritoras de diversos países del continente en relación con sus derivas literarias.

Son tres textos diferentes y tres estilos de producción literaria variada. Una podría preguntarse: ¿qué tienen en común estas narrativas? Una posible respuesta es, por un lado, las fronteras de los cuerpos y los decires de las protagonistas se refractan como un dispositivo filtrable que se encuentra en continua redefinición de las subjetividades –cada una de ella focaliza un campo o delimita una problemática distinta que me fue útil para conformar una línea rizomática de lo biopolítico en tanto intimidad y de lo *humano* en tanto intimidación que transforma a las protagonistas en sujetos en un umbral de lo viviente–. Las fronteras marcan un límite que establece un trazo que nos permite estar de un lado o de otro pero al mismo tiempo delimita zonas concretas. ¿Pero qué sucede cuando ese límite no es fijo y puede desplazarse? O bien, ¿qué ocurre si nos situamos en medio de la línea? ¿En qué lugar nos ubicamos? ¿Cuáles son las producciones de sentido de los intersticios de los sitios fronterizos que definen los sentires de estas mujeres protagonistas de violencias de afectos aniquilados? En este sentido, las fronteras actúan como una zona de enunciación y de posicionamiento políticos. Por el otro lado, lo que liga a estas escrituras es una violencia expresiva por momentos, a veces sutil, otras imperceptible pero absolutamente presente y sistemática.

Y en esa articulación y posicionamiento de fronteras flexibles los cuerpos de Helena, Malena y “ella” se tornan en un plano que fusiona lo viviente con las subjetividades de lo humano, donde habrá cuerpos que importan más que otros, mientras estos últimos son desechados por ser considerados impropios, descentrados o descarriados. En este sentido, Helena convive en un conventillo que añora cuando está en la cárcel aunque es feliz por haber defendido a sus hijos a pesar de que los límites de la violencia que sufrió sistemáticamente por Ambrosio se confunden entre lo abyecto y la aceptación de la normatividad de la violencia. Mientras la convergencia de una duda ilimitada y de un cuerpo magullado fortalece la comprensión de la inteligibilidad heteronormativa de los machos golpeadores. La comunidad de los querer decir, querer escribir y querer huir de la protagonista de “Tinta azul” convive

con la hospitalidad pasiva de la amenaza arácnida del esposo. Un *spiderman* con apariencia de bueno que mantiene cautiva a su esposa dentro de una red en la computadora de su casa.

Territorios, subjetividades, violencias y pasajes apelan al deseo desplazado de sexualidad pero cargado de una idea de escape de las violencias que creen que forman parte de los afectos de sus parejas pero que las sitúa en el margen de las fronteras propias. Me pregunto si lograron escapar de esas violencias domésticas y cotidianas: ¿Saldrá Helena de la cárcel de Belén y retornará al espacio cálido de su casa junto a sus hijos? ¿Conseguirá Malena diluir las huellas que le dejó Iván para comenzar en otro sitio más amigable? ¿Logrará ella constituirse en Ella y romper los lazos invisibles que la ahogan en un mar de tinta azul? Pero lo que más me inquieta es si dejarán de percibir a esos hombres como buenos, como protectores con derechos a lastimarlas, a golpearlas, a desarticularlas hasta dejarlas sin palabras, en el límite de la *humanidad* derrideana.

Estos cuentos que solo son tres seleccionados de un corpus mayor se presentan de manera reflexiva desde la misma ficción sobre cómo la literatura irrumpe en las problemáticas del presente que se hacen visibles en las agendas políticas, mediáticas y jurídicas. Es decir, impactan como dispositivo literario destacando y poniendo en palabras aquello que muchas mujeres naturalizan como los personajes de estos cuentos hasta darse cuenta de que no debe prevalecer como una norma sino funcionar como lo opuesto, como un modo de acción donde la línea entre vida y literatura es una frontera que comienza a difuminarse.

Bibliografía

Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEES/UNAM.

Arfuch, L. (2005). "Cronotopías de la intimidad". En Archuf, L. (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires: Paidós, pp. 238-290.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Buenos Aires: Paidós.

Ferrer, R. (1986). “Helena”. En *La seca y otros cuentos*. Asunción: El Lector, pp. 59-62.

Kristeva, J. (1987 [1983]). *Historias de Amor*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Nancy, J. (2003 [2000]). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Trías, F. (2016). “La medida de mi amor”. En *No soñarás flores*. Montevideo: HUM, pp. 71-84.

Villafuerte, N. (2008). “Tinta azul”. En *¿Te gusta el látex, cielo?* Ciudad de México: Tierra Adentro.

ACCIONES, POLÍTICAS Y AFECTOS EN EL ARTE EXPERIMENTAL BRASILEÑO (1967-1968)

Adriana Kogan

I. Performance y política

Arte y políticas

Los últimos años de la década del sesenta en Brasil estuvieron signados por una serie de discusiones en torno a la relación entre el arte y la política, que se formularon alrededor de la idea de que el vínculo del artista con la sociedad sólo parecía posible de ser asumido de dos maneras que se presentaban como antagónicas: en términos de compromiso o en términos de experimentación (Buarque de Hollanda, 1992). Desde comienzos de la década, en el campo cultural brasileño los debates estético-políticos se organizaron en torno a la noción de *compromiso*, en tanto condensaba la relación entre el artista y la sociedad a partir de la pregunta acerca de qué modo el arte podría y debía servir al pueblo. Es decir, cuál era el alcance de la potencia revolucionaria de la palabra poética, y en términos de qué lenguaje debía ser enunciada:

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (Buarque de Hollanda, 1992: 17).

Este esquema adquiere sentido en el marco de lo que Claudia Gilman (2003), que se refiere a un contexto latinoamericano más amplio, denomina un *proceso de politización*, en el cual la

política cobró un valor legitimador de las prácticas intelectuales. En la medida en que la figura del escritor asumió la figura del intelectual, dicho proceso de legitimación afectaba a ambas esferas (intelectual y artística, siguiendo la lógica de los campos de Bourdieu, 1966) que, señala Gilman, durante los años sesenta perdieron autonomía.

Como afirma Andrea Giunta (2014), para América Latina el fin de los años sesenta fue signado por el concepto de *utopía*, y por la idea de que era posible transformar la sociedad. Las organizaciones armadas, con proyectos revolucionarios de liberación que encontraban un modelo en la Revolución Cubana¹, señalan una línea de comunicación entre militantes, intelectuales, estudiantes y trabajadores que se activó de distintas formas en todo el continente, ligando la *imaginación artística* a la *imaginación revolucionaria*².

La problemática del compromiso, señala Buarque de Hollanda, fue asumida de dos maneras radicalmente diferentes por dos de los actores principales del campo cultural: los Centros Populares de Cultura (CPC) y la Poesía Concreta. Para los CPC³, tal como se lee en el “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, el lugar del artista se construía en pos de “um laborioso esforço de adestramento á sintaxe das massas” (1962: 2). O sea, acercarse al pueblo significaba renunciar al trabajo formal con la lengua, para buscar construir un lenguaje que comprendieran todos: un

1 En Brasil fue central la entrega que el presidente Quadros hizo en 1961 de la Orden del *Cruzeiro do Sul* al Che Guevara, acontecimiento que dio una gran relevancia a la *cuestión cubana* en la vida social y política de Brasil.

2 El modelo de las reformas de base de João Goulart planteaba la necesidad de continuar la modernización urbana e industrial que había sido iniciada por Kubitschek, pero con un énfasis mucho mayor puesto en la participación popular. Se producía así el pasaje del *imperativo de la modernización* al *imperativo de la revolución* (Aguilar, 2003: 82).

3 Los Centros Populares de Cultura (CPC) fueron una agrupación de músicos, cineastas, poetas, artistas plásticos, actores, directores y estudiantes que se constituyeron como brazo cultural de la União Nacional dos Estudantes (UNE) a principios de los años sesenta. Buscaban formas de comunicación populares, llevando sus obras a los barrios obreros, los sindicatos, las favelas, las facultades y fueron un actor clave de difusión de la cultura en los primeros años de la década.

lenguaje de las masas. Proclamaban, así, la necesidad del compromiso político del artista y la continuidad entre las nociones de arte político, arte revolucionario y arte popular (Jorge, 2015: 57). Ferreira Gullar, cuya trayectoria provenía del Concretismo y el Neoconcretismo, fue uno de los principales dirigentes de los CPC. Durante ese período, que se desarrolló con más fuerza entre 1962 y 1964, buscó hacer de la poesía, el cine y el teatro instrumentos de denuncia e intervención política. Para eso, adoptó formas realistas y declarativas que suspendían la innovación formal y buscaban, en cambio, producir una incidencia en lo social.

En el texto “La función del artista” (2014), Gullar hace una distinción entre lo que llama los artistas “comprometidos” y “descomprometidos”, y afirma que la obra comprometida funciona como un “vehículo de concientización”, cuyo autor “parte de una visión que explica la realidad y que su propósito es transmitir, antes que un estado de perplejidad, una toma de conciencia” (2014: 102). Desde ese punto de vista, Gullar formula un enunciado clave para pensar este período, que afirma que en el contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida (1978: 133). Enunciado que servía de base para la dicotomía entre arte comprometido versus arte experimental, tal como la presenta Buarque de Hollanda (1992).

Para los Poetas Concretos, en cambio, no se trataba de optar entre una poesía comprometida y una poesía de experimentación formal, sino que más bien apuntaban a producir una expansión del campo estético. Bajo la premisa de Maiacovski de que “no puede haber arte revolucionario sin forma revolucionaria”⁴, ellos mismos daban el nombre de “fase participante” a este período de búsqueda de ampliación de lo estético a través de la exploración y el uso de los nuevos materiales y lenguajes de la cultura de masas, que se orientaba hacia un proceso de transformación de la relación de la poesía con la política. En una línea similar, aunque con

4 En 1961 los Poetas Concretos deciden agregar una postdata al Plano Piloto, donde incorporan la frase de Maiacovski “Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”. De este modo, Maiacovski, poeta político por excelencia, pasa a ser una figura central para esta nueva fase del Concretismo, en la medida en que conjuga la noción de forma con la noción de revolución.

un énfasis en la incorporación del elemento experiencial, también se puede colocar a la obra de Hélio Oiticica.

Caetano Veloso (1997) destaca la función detonante que tuvo para el surgimiento del movimiento Tropicalista el film *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. La película relataba la caída de un gobierno de izquierda en Eldorado, un país imaginario latinoamericano. En la escena a la que se refiere Caetano, en medio de una manifestación popular, el personaje de Paulo, poeta e intelectual, mientras le tapa la boca a un campesino, dice: “¡Esto es el pueblo! ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!”. Esta escena, señala Caetano, fue vivida por él como el núcleo de un gran acontecimiento: la muerte del populismo. Se producía, como sostiene Mario Cámara, “en un momento de extremada politización en torno a los idearios de izquierda, de hegemonía de una racionalidad emancipatoria, una confrontación con esa racionalidad a través de la cual se comenzaba a indagar en sus aporías, en sus presupuestos paternalistas de que el pueblo es noble y siempre tiene razón, en sus zonas autoritarias que velaban el deseo y los cuerpos que lo encarnaban” (2017: 25). La fe en las fuerzas populares estaba siendo descartada como arma revolucionaria, lo cual rearticulaba el escenario político, y se desmarcaba de la reducción esquemática fundada en la actitud comprometida del artista enrolado en el activismo cultural de los CPC con respecto a las masas.

En el sentido en que lo vengo presentando, los últimos años de la década del sesenta, especialmente a partir del año 1967⁵, evi-

5 1967 fue el año del surgimiento del Tropicalismo, movimiento musical que se desarrolla entre 1967 y 1968. En este contexto de crisis del pensamiento de izquierda que señalamos, para el Tropicalismo la relación entre el arte y la sociedad de masas incipiente no se configura alrededor de la pregunta acerca de si la revolución debe ser socialista, populista o burguesa, sino que apunta a cuestionar la idea de revolución como toma de poder, por entender que inevitablemente lleva al autoritarismo. En ese sentido, si la idea de revolución marxista apunta a producir una transformación social, para el Tropicalismo esta no puede producirse sin que haya una transformación en el orden de lo individual. Así, el cuerpo es colocado en el centro del debate, a través del uso de drogas, el goce y la sensorialidad, constituyendo un cambio en el orden del comportamiento. De este modo el Tropicalismo produce una reconfiguración del esquema de pensamiento rígido de la izquierda ortodoxa a partir del modo en que interviene en los medios, el uso que hace de la imagen y de la cultura de masas norteamericana,

dencian la puesta en crisis de cierto modo de acercamiento del arte a *lo político*. Un tipo de acercamiento que estaba fundado, por un lado, en la idea de “darle la palabra al pueblo”, sostenido en una relación de representación entre artistas y pueblo, y en un tipo de pedagogía que Jacques Rancière (2010) llama *embrutecedora*⁶. Por otro lado, en la idea de que el discurso constituía una herramienta revolucionaria eficaz. Lo que voy a plantear en este texto es que hubo un conjunto de obras colectivas experimentales, ligadas a la performance, que buscaron poner en crisis ese modo de acercamiento del arte a la política, para postular en cambio nuevos vínculos posibles entre el arte y la sociedad. Para eso, propongo el concepto de *acción* como noción articuladora de estas prácticas, en la medida en que me permite pensar en un uso determinado del discurso: un *uso performático*, que está orientado a producir una acción.

Prácticas performáticas: nuevos modos de intervención

Según Diana Taylor (2012), la performance surge a fines de los años sesenta⁷ como una vía a través del cual el arte practica un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en la obra. Esta forma específica de arte en vivo venía a cuestionar ciertas convenciones modernistas que sostenían la existencia de un arte autónomo de

cuestionando el esquema de pensamiento dicotómico que opone lo nacional a lo extranjero, lo arcaico a lo moderno, la alta cultura a la baja cultura, y el arte comprometido al arte de vanguardia.

6 Hacia el final del texto voy a detenerme en este concepto, que Rancière (2010) formula en términos de lo que llama la *desigualdad de inteligencias*, es decir, una distribución jerárquica del saber que fija posiciones en torno a alguien que sabe (el artista) y otro que tiene que aprender (el espectador).

7 Taylor señala una serie de antecedentes de la performance en ciertas prácticas del Dadaísmo, el Futurismo y el Surrealismo. También coloca como precursora a la Teoría de los Actos de Habla de Austin y Searle y, en el caso brasileño, la *Experiencia n°3* de Flávio de Carvalho (1956). Allí, De Carvalho salió a las calles de San Pablo con un traje tropical, acción a través de la cual “se proponía poner en el espacio urbano un nuevo cuerpo que activara situaciones potenciales” (Aguilar y Cámara, 2017: 131). La caminata con el traje ejerce para Flavio la acción de hacer visible la necesidad de mostrar otro cuerpo posible, desligado de las convenciones en torno al clima y la vestimenta.

la vida política. La performance se proponía interpelar lo social, allí donde era necesario llevar a cabo una acción transformadora de la percepción habitual. Es decir, buscaba intervenir sobre lo social de un modo empírico, a través de acciones concretas que perturbaran las impresiones más naturalizadas.

La performance, sostiene Taylor, puede ser definida a partir de, por lo menos, tres aspectos centrales. Por un lado, como un tipo de práctica corporal, donde el cuerpo del artista funciona como soporte de la acción. Y donde, agregó, la eficacia del discurso en términos tradicionales (o sea, no performáticos) es puesta en cuestión. Por otro lado, como un proceso de búsqueda de intervención sobre la realidad en la cual el espectador también participa, saliendo de un rol pasivo y dando cuenta de su rol como actor social. En tercer lugar, como una experiencia colectiva de desidentidad, donde la acción está orientada, más a que a afirmar las posiciones establecidas entre artista y espectador, a desarticular los roles y producir un efecto desidentificatorio y antimimético.

Siguiendo a Aguilar y a Cámara (2017), hasta los años cincuenta los museos funcionaban como espacios privilegiados del arte, en la medida en que circunscribían las prácticas artísticas y potenciaban su autonomía. En los años sesenta, en cambio, el espacio público comienza a operar para una serie de obras experimentales como un espacio privilegiado para convocar al público, hacerlo participar y producir algún tipo de transformación a partir de esa participación. Los imperativos políticos y sociales radicalizaron la postura de muchos artistas, que comenzaron a pensar que el arte producido o exhibido dentro de las instituciones era inmediatamente neutralizado por esa misma institución: el arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico (Giunta, 2014).

Por eso, la relación con lo social que traen consigo las prácticas performáticas funciona en este contexto como una continuación de la política⁸, por otros medios (Taylor, 2012: 115). Es decir, si

8 Cuando introduzco el concepto de “política”, me refiero no a un *fundamento político*, sino más bien a la política en el sentido en que la plantea Hannah Arendt en *La condición humana* (2005). Es decir, la política entendida como cierto modo de intervenir en un espacio de aparición determinado. Un espacio

lo que está en crisis es cierto modo esquemático de formular la relación entre arte y política, a través de la performance el arte brasileño buscará una nueva vía de intervención alejada tanto de la experimentación que culminaba en el museo como de las producciones que buscaban interpretar y reproducir las sintaxis populares. Voy a llamar a estos nuevos modos del arte de intervenir sobre lo social *aparatos de acción*.

II. Aparatos de acción

Un evento antidiscursivo

En diciembre de 1967 es la inauguración oficial del Poema/proceso, movimiento articulado por Wladimir Días-Pino, Moacyr Cirne, Alvaro de Sá y Neide Sá. El evento se lleva a cabo en las escaleras del Teatro Municipal de Río de Janeiro, en el marco del ciclo “Arte no aterro”, programa de arte público curado por el crítico Frederico de Moraes.

Álvaro de Sá presenta el poema *O lixo*, un recuadro encajado en un anaquel, sobre el cual había enormes cantidades de páginas sueltas de libros clásicos del modernismo poético brasileño como Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Escritores que, según el grupo Poema/Processo, eran “poetas discursivos”. Los espectadores eran invitados a *rasgar* los poemas, mientras una flecha señalaba el tacho de basura, y donde estaban convocados a tirar los poemas luego de leerlos.

Así, el acto de inauguración del movimiento toma la forma de una performance: un ritual simbólico de protesta contra el discurso. Romper esos libros significaba romper también con una tradición poética en la cual la palabra había tenido un lugar privilegiado. Esta acción destructiva llevaba la marca de la negatividad: se trataba de un evento antidiscursivo, es decir, contra la confianza en las posibilidades de intervención del discurso como herramienta política. La performance constituía, como afirma

en el cual se produce la interacción y el diálogo entre una pluralidad de sujetos que se reconocen recíprocamente como individuos al mismo tiempo diferentes y semejantes, capaces de actuar en conjunto.

Eduardo Kac (2005), una acción radical contra el discurso y sus relaciones estético-ideológicas, y en ese sentido señalaba su diferencia con respecto a las políticas denunciadoras y paternalistas de la izquierda de los CPC. Dicho de otro modo, la sustracción del discurso funcionaba para el grupo como una manera de cuestionar ciertos tipos de acercamiento a lo popular a través de los cuales el pensamiento hegemónico de izquierda había formulado su voluntad de intervención sobre la realidad.

Además de esta actividad destructiva, el evento tenía una dimensión más afirmativa, que consistía en la lectura del manifiesto del grupo, llamado *A proposição* (1967), en el que se sentaban algunas de sus bases. También se llevaron a cabo acciones de creación de poemas colectivos basados en el carácter procesual de la obra, donde los espectadores participaban activamente de su creación y manipulación (Fig. 1, Anexo). De este modo, cada participante era capaz de construir su propia *versión* del poema, haciendo del arte no sólo una práctica ligada al consumo, sino también una práctica ligada a la producción de procesos de acción colectiva, en los cuales, como señala Neide de Sá, “el signo es el acto” (2010).

Las definiciones teóricas del grupo postulaban que en el poema “no se comunican estructuras, sino procesos”:

O movimento do poema/processo traz por meio de seus produtos a consciencia exata de que o valor é o núcleo da invenção e situam-se na criação de novos processos. Com ele, pela primeira vez, a vanguarda deixa de ser uma atitude linguística de rebeldia para se-tornar uma posição e um compromisso consciente e objetivo do artista na luta, em seu campo, contra a imobilidade das estruturas pela invenção de novos processos; as comunicações de estruturas, que desde o inicio tem sido empregadas entre os homens, passam para segundo plano surgindo uma comunicação de processos, em nível mais alto (De Sá, 1977: 52).

Tal como se lee en la cita, el compromiso del artista radicaba en inventar nuevos procesos comunicativos. El carácter comprometido del poema, entonces, no se vinculaba con el mensaje que

se transmitía en términos de contenido, sino más bien con la búsqueda de creación de nuevos modos a través de los cuales esos contenidos fueran comunicados. La acción comunicativa del poema sólo puede ser pensada en el marco de un espacio público y a través de una acción colectiva: se trata de una acción colectiva a través de la cual el poema “atinge obligatoriamente um carácter social, pois a realização do projeto torna-se obra da sociedade” (De Sá, 1977: 56) y donde la poesía no estaría funcionando en tanto lenguaje, sino en tanto “un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja a su afuera” (Ticio Escobar, citado por Garramuño, 2015: 36). El poema, en su carácter performático, se *sale de sí* y se abre a incorporar el espacio público de la calle.

A su vez, el espectador de estos procesos de acción colectiva funcionaba en términos de un *receptor colectivo*. Es decir, de un receptor que apuntaba a hacer de la experiencia de la obra una experiencia en común, que debía ser producida entre todos. Tanto el artista como el espectador no quedaban por fuera de la obra, sino que se volvían, de algún modo, una prolongación de ella. Se configuraba así un *hacer colectivo* que tenía que ver con producir un espacio de acción e intervención con otros, pero no desde una causa común, sino desde la heterogeneidad: o sea, desde la posibilidad de *ser-en-común* (Nancy, 2000). Dicho de otra manera, desde un modo de pensar lo colectivo que, en la línea de las reflexiones de una serie de pensadores sobre la comunidad, que luego abordaré más en profundidad, reformulaba estas concepciones desde una *lógica comunitaria* o, en términos de Taylor, desde una experiencia colectiva de desidentidad (Taylor, 2012).

El evento afirmaba así otros modos de intervención, donde el lugar central era de la palabra *puesta en acción*. Se trataba de una *respuesta destructiva*, en la medida en que promovía la destrucción del discurso, pero en un sentido muy específico. El Poema/proceso buscaba destruir un uso contemplativo del discurso, para postular en cambio un uso performático, basado en la participación y en la acción.

Decir la violencia, hacer la violencia

Apocalipopótese fue un evento colectivo que se llevó a cabo en julio de 1968, meses antes de que se decretara el AI5 el 13 de diciembre de ese mismo año. También en el marco de “Arte no aterro”, el programa de arte público curado por Frederico de Moraes daba lugar a varios acontecimientos simultáneos, que se organizaban en torno a una consigna en común: la participación del público. La actividad se desarrolló en la explanada del Museo de arte Moderno de Río de Janeiro, un espacio fronterizo entre el adentro y el afuera del museo que funcionaba, por su propia naturaleza liminar, tal como señalé antes, como un espacio privilegiado de las prácticas del arte en estos años.

Del evento participaron varios artistas, cada uno de los cuales presentaba una obra diferente. Antonio Manoel exhibía sus *Urnas quentes*, pequeñas cajas de madera lacradas, a las cuales el público destruía a martillazos para encontrar en su interior textos e imágenes referidos a la violencia de la dictadura. Lygia Pape traía una versión de sus *Ovos* llamada *Trio do embalo maluco*, que consistía en tres cubos de madera forrados en plástico de colores, de los cuales salían músicos sambistas rompiendo el plástico como si fuera una cáscara, “una invitación a revivir el acto de creación” (Carballas, 2003: 34). También participaba el grupo Poema/processo con algunos poemas-objeto de Wladimir Dias-Pino y Neide de Sá, quien presentó *Corda* (Fig. 2, Anexo) una caja hecha de recortes de diarios de la época a partir de los cuales el público podía elaborar su propio poema, en alusión a la censura sobre los medios. También Rogério Duarte participaba, con una obra que capturaba una atención especial: *Dog's Act*. Para eso había convocado a un amaestrador de perros que exhibía a sus animales entrenados, y que anticipaba los métodos de represión utilizados un tiempo después por la policía militar. Rogério Duarte había sido el inventor del concepto que le brindaba el título al evento, y que daba cuenta del espíritu de la manifestación. “Apocalipopótese” (apocalipopótesis), como palabra-valija, contenía tanto el carácter hipotético de la performance en su apertura a lo indeterminado, como el entusiasmo colectivo de la apoteosis, como el carácter

revelador de la palabra “apocalipsis” del Nuevo Testamento, que aludía a las revelaciones hechas a San Juan⁹.

Oiticica mostraba sus *Parangolé* (Fig. 3, Anexo) “Caetelesvelásia” (dedicada a Caetano), “Nirvana” (en colaboración con Antonio Manoel), “Xoxóba” (dedicado a Níninha da Mangueira) y “Guevarcália” (en homenaje al Che Guevara). A través de los *Parangolé*, una serie de capas y tejidos inspirados en la cultura popular¹⁰, que en varias oportunidades vistieron los integrantes de la Escola do Samba da Mangueira, Oiticica entraba en contacto con el morro a través del cuerpo y de la danza. En sus trabajos previos ya se iba orientando hacia un énfasis en experiencia sensorial, y con los *Parangolé* este énfasis cobraba una importancia central, y se articulaba además con su búsqueda de generar nuevas relaciones con la cultura de la favela.

Como sostuvo el propio Oiticica, la serie *Parangolé* no abordaba al cuerpo como soporte de la obra, sino que incorporaba al cuerpo a la obra. Es decir, “se trata de abolir la frontera espacio-tiempo, haciendo que el espacio en sí mismo se torne un soporte para la experiencia del tiempo. Se trata de vestir la escultura, sentir el espacio, incorporar el cuerpo a la obra” (Oiticica, 2013: 137). Con los pliegues de los *Parangolé*, Oiticica creaba una forma libre que incorporaba un número abierto de posibilidades, donde el azar era parte de la obra. Tal como afirma en “Experimentar lo experimental”, Oiticica se refiere al momento en que su obra comenzó a

9 Si bien Oiticica, como señala Waly, “apreciaba el sentido revelador de la palabra apocalipsis; pero para él nada tenía validez más allá del mundo inmanente con sus diversas apariciones, estratos volúmenes, superficies, pliegues, fisuras, aristas” (2009: 73).

10 En su texto “O Hélio nao tinha ginga” (2008) Michael Asbury sostiene que “Oiticica expresó lo trágico dionisiaco –la condición ambivalente de la música, la danza y el sufrimiento en la favela– dentro del drama apolíneo –aquel del idealismo del arte y particularmente del racionalismo del legado constructivista” (Asbury: 41). Es decir, la invención de los *Parangolé* fue una manera de continuar con la tradición de la vanguardia constructiva que había venido desarrollando en sus obras anteriores, como los *Metaesquemas* de fines de los años 50 (en la medida en que siempre mantuvo su interés en la forma y el color), pero dando cuenta de un exceso (que se puede pensar en términos de una mayor intervención política) del que una obra en dos dimensiones no podía dar cuenta.

“asumir lo experimental”: “Lo experimental no es ‘arte experimental’, los cabos sueltos de lo experimental son energías que brotan para un número abierto de posibilidades” (Oiticica, 2013: 110). Es decir, asumir lo experimental consistía en hacer de ese “posicionamiento global vida-mundo-lenguaje-comportamiento” un nuevo modo de relación con la obra: un modo de relación abierto, en contra de la actitud contemplativa del arte, que haga del artista un “transmutador del valor de las cosas”. Siguiendo a Michael Asbury (2008): “El descubrimiento de la favela, mientras tanto, funcionó como una forma de *escapar* del dilema¹¹ propuesto por Gullar (que afirmaba que en el contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida). “Oiticica fue así capaz de asociar la noción de intuición y su ideal de sublime a través de la exuberancia popular del samba y el carnaval” (Asbury, 2008: 41).

En los *Parangolé*, las capas convocaban la dimensión performática de los cuerpos que las vestían (Fig. 4, Anexo). De este modo, en la medida en que la acción de la danza se dirigía a un espectador colectivo, la obra buscaba entrar en diálogo con las marchas multitudinarias que se venían desarrollando (Fig. 5, Anexo). La participación colectiva, señala Oiticica, se configura como una experiencia que asume “la interferencia directa de lo imponderable”, donde las estructuras se abren al comportamiento “colectivo-casual-momentáneo” dentro de un espacio artificialmente preparado para eso. La acción performática de la danza daba cuenta, así, de otro modo posible de participación política.

Volviendo a *Apocalipopótese*, Como afirma Waly Salomão (2009), la palabra “apocalipopótese” funcionaba como un

11 En “Vocês preferem Aroldo de Acevedo ou Haroldo de Campos” (1972), Oiticica discute con la “prensa provinciana” (que en una entrevista había afirmado que Oiticica había acusado a la película *Terra em transe*, de Glauber Rocha, de ser “de derecha” y que su interés en Carmen Miranda estaba asociado con estar “a la moda de Nueva York”). Ante estas acusaciones, Oiticica sostiene la necesidad de sustraerse de la lógica de ser de izquierda/ ser de derecha y de estar en Brasil/ estar “afuera” de Brasil. De lo que se trata, tal como sostiene desde su posición ambivalente, es de desmarcarse de un pensamiento esencialista sobre el cual se había sostenido la encrucijada entre el arte pedagógico y el arte experimental.

Desvío de la matriz conceptual casi sentido común que imponía la obligatoria participación del espectador, transformándola en una hipótesis, acercándola a la estructura del juego, apartándola de la rigidez del imperativo categórico [...] muy diferente, por tanto, del orden de levantar-el-culo-de-la-silla de la 'guerrilla' teatral. Al resaltar el carácter lúdico, libre e hipotético de la participación del espectador se demarcaba e imantaba un territorio libre y en visible contraste con el cuadro opresivo de la dictadura militar (Salomão, 2009: 71-72).

Como un juego, una hipótesis, un territorio libre, el evento se convertía en un espacio donde todo podía suceder. *Apocalipótese* funcionaba como una experiencia de comunión colectiva, cuya energía era reconducida bajo el impulso de una potencia emancipadora abierta que se dirigía a una sensibilidad que era emocionalmente común a todos. Es decir, apuntaba a una *sensibilidad colectiva*, y buscaba producir un encuentro que, en el contacto con los otros, produjera deseo y placer.

Sin embargo, el deseo y el placer no eran los únicos afectos a los cuales *Apocalipótese* se dirigía. En el caso de una obra como *Dog's Act*, de Rogério Duarte, la intervención apuntaba más bien a otro tipo de intensidades afectivas ligadas a la violencia y al miedo. La acción constituía una experiencia anticipatoria de la escalada de violencia que llegaría unos meses después con el AI5¹². Se trataba de un dispositivo que recreaba de manera artificial la violencia social y la colocaba en el espacio público. La violencia,

12 El Acto Institucional N° 5 fue el quinto de una serie de decretos generados por el régimen militar de Brasil durante el gobierno del presidente Costa e Silva, en los años que siguieron al Golpe de 1964. El AI-5 habilitaba al Presidente a decretar el receso del Congreso Nacional hasta que él lo dispusiera. El Presidente tenía la potestad de decretar intervenciones en los estados y municipios sin ningún tipo de limitación de las que habían sido previstas en la Constitución Nacional. Incluso estaba habilitado para suspender derechos políticos de cualquier ciudadano y también mandatos políticos. También, como producto de esto, se produce un recrudescimiento de la censura a la música, al teatro, al cine y a la prensa. Los actos institucionales fueron revocados recién en enero de 1979, aún durante el régimen militar, durante el gobierno de Ernesto Geisel, momento de la transición hacia apertura política, que se produjo en enero de 1985 sin elecciones democráticas, que llegarían recién en 1989.

núcleo de la experiencia de la obra, no era representada o denunciada, sino que *se hacía presente*.

“No es el hecho que quiere expresar el hecho, o la representación de la vida ‘como es’: es la construcción de la presentación” (2023: 105), le escribía Oiticica en una carta a Lygia Clark. Es decir, en el evento la violencia social pasaba a ser materia del montaje. La acción ponderaba un uso performático de la palabra como herramienta de lucha: a la violencia no se la nombra, sino que se la presenta, se la hace presente. Es en este sentido, más que suscribirse al discurso, como lo hacía el evento del Poema/proceso, esta línea de *Apocalipopótese* buscaba producir nuevos sentidos de la sensibilidad colectiva en torno a emociones y afectos comunes, como la violencia social. En este sentido, más que una respuesta destructiva, delineaba una respuesta afectiva, basada en una experiencia emocional común.

Aparatos de acción

Hal Foster (2003) define a partir de tres aspectos lo que llama un “arte político presentacional”. Por un lado, como un tipo de arte que, a pesar de su voluntad activista, opera dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista ante el público (por ejemplo, el realismo social en sus múltiples manifestaciones). Por otro lado, en tanto arte de protesta, se sustenta en una oposición entre dos intereses o clases, como los burgueses y los trabajadores, cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad y los espacios dados. En tercer lugar, tiende a representar las prácticas sociales según patrones icónicos ideales, que apuntan a una representación pura y llana de la realidad. Por eso, señala Foster, el *arte político presentacional* cae con frecuencia en la falacia de la imagen verdadera, error que proviene de la ideología concebida de un modo idealista, como un corpus prefijado de creencias de clase (Foster, 2003).

Un ejemplo claro para pensar en un tipo de *arte político presentacional* en Brasil es el que produjeron los Centros Populares de Cultura que, como señalé al comienzo del capítulo, sostenían que, para ser políticamente comprometido, el artista debía “hablar el

lenguaje de las masas”, y en ese sentido debía renunciar a todo trabajo con las formas que supusiera una *incomprensión* por parte del pueblo¹³.

Se lee en el “Anteproyeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” (1962):

O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como *orgão cultural do povo*, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista dos seus objetivos sociais”. [...] “Radical como é nossa arte revolucionária pretende ser popular quando *se identifica com a aspiração fundamental do povo*, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não poder ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo [...] Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, *fora da arte política não há arte popular* (1962: 2).

Se desprende de los fragmentos citados cómo los CPC conciben el carácter político del arte a partir de una identificación de los intereses del artista con los del pueblo, identificación que implica un modelo de representación con el cual eventos performáticos como los que analicé discuten. En este mismo sentido, Ferreira Gullar, afirma en el texto “Cultura popular”: “Se trata de trabajar directamente con el pueblo, de enseñarle a leer y transmitirle un mínimo de conocimiento básico para que pueda situarse en la realidad social del país” (2014: 95).

El carácter político de los *aparatos de acción* puede ser pensado, más bien, en términos de un cuestionamiento radical del

13 Ferreira Gullar escribe, por ejemplo, un poema como “Que fazer?": “Por isso meu companheiro/ que trabalha o dia inteiro/ pra enriquecer o patrão/ te aponto um novo caminho/ para tua salvação/ a salvação de teu filho/ e o filho de teu irmão:/ te aponto o caminho novo/ da nossa revolução” (1962: 40-42).

arte político presentacional. Tal como voy a tratar de sostener, este cuestionamiento se produce, principalmente, a través de la importancia central de la noción de *acción* y, además, se sustrae de una concepción representativa de la política. Concepción que, a su vez, está muy ligada con cierta concepción de lo pedagógico, que abordaré a continuación.

En *El maestro ignorante*, Jacques Rancière (1987) se basa en la teoría de Joseph Jacotot para sostener que la relación entre alumno y maestro suele formularse a través de lo que llama una *lógica embrutecedora* (Rancière, 2010), que afirma que el maestro lo que sabe es cómo hacer de su saber un objeto de saber y el ignorante lo que ignora es lo que ignora. El saber, así, se configura en términos de una posición, que el ignorante nunca va a lograr ocupar justamente por estar en el lugar de ignorante. Es decir, desde esta lógica hay un abismo entre aquel que sabe y aquel que debe aprender, que afirma lo que Rancière llama una *desigualdad de inteligencias*. En oposición a *esta lógica embrutecedora*, Rancière postula una *lógica emancipadora*, propia del maestro ignorante, a través de la cual lo que el maestro ignora es la distancia abismal entre maestro y alumno. Por eso, la *lógica emancipadora* consiste en la verificación de la *igualdad de las inteligencias*, que permite el reconocimiento de las personas como fuerzas productivas de pensamiento, capaces de imaginar reparticiones diferentes a las dadas, que dismantelan los órdenes jerárquicos autolegitimados como naturales. Por eso, sostiene Rancière, no se trata de transformar espectadores en actores ni ignorantes en doctos, sino de reconocer la actividad del espectador y el saber del ignorante. Dentro de esta *lógica emancipadora*, el autor se refiere también al modo en que los artistas contemporáneos adoptaron el rol de los maestros ignorantes. Así, las posiciones rígidas que determinan que aquel que actúa es *el que sabe*, mientras que aquel que especta es *el que no sabe* entra en crisis.

En el fragmento citado del “Anteproyeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” (1962) el lugar de enunciación desde el cual se presupone una identificación posible entre artista y pueblo no es puesto en cuestión en ningún momento, y en ese sentido se produce una naturalización de las posiciones dadas. Desde esta perspectiva, se puede pensar que la ruptura de la oposición

entre artista y espectador que se está produciendo en el arte performático brasileño da lugar a una redistribución de las jerarquías y lugares de saber y poder, que configura un nuevo escenario de igualdad. Al apuntar a acciones y emociones colectivas, tanto el evento de inauguración del Poema/processo como *Apocalipopótese* apelan a energías comunitarias que tienden a eliminar la distancia pedagógica con respecto al artista y la relación paternalista entre artistas y espectadores, y generan una puesta en crisis de la *lógica embrutecedora*. En cambio, postulan una *lógica emancipatoria* que, más que confirmar las jerarquías entre *aquellos que saben* (los artistas) y *aquellos que tienen que aprender* (los espectadores), busca producir una redistribución de los roles a través de la apelación a los afectos colectivos, que se orientan a reconfigurar tanto los saberes, como los roles, como la relación entre *lo común* y *lo propio* (Esposito, 2007)¹⁴.

Es en este nuevo escenario de igualdad donde se puede entrever, además, una nueva posibilidad del *ser-en-común* (Nancy, 2000), propia de las prácticas performáticas que ambos eventos exhiben. Un *ser-en-común* que, en la línea de una serie de reflexiones en torno al concepto de *comunidad*, han llevado a cabo pensadores como Jean-Luc Nancy. En *La comunidad inoperante* (2000), para repensar la idea de *lo comunitario* Nancy postula un modo de pensar al sujeto que está por fuera de la lógica de la tradición metafísica de la filosofía. Si el *yo* había sido pensado históricamente, dentro de la tradición occidental, a partir del *ego sum*, donde el individuo es concebido desde su autoafirmación, Nancy postula la idea de un *ego cum*, donde lo constitutivo es lo que excede a ese *yo*. Así, esta concepción del sujeto lo que hace es

14 Roberto Esposito (2007) se distancia de las filosofías de la comunidad que piensan la comunidad como propiedad poseída por un conjunto de individuos. Sostiene que lo que tienen en común los miembros de la comunidad no es una posesión, no es algo propio (una cualidad, un origen), sino que es lo impropio lo que caracteriza lo común. ¿Qué es lo común entre los miembros de una comunidad para Esposito? Lo común es lo que Esposito define por su etimología en términos de “munus” (puro vínculo, vacío). El estar expuestos a su afuera, es decir, el exceso del yo, estar atravesados por el Otro. En este sentido, de un modo similar a Nancy, postula una comunidad en la que cada sujeto no se define como un sujeto individual, sino como un ser con, un “entre”.

poner en primer plano no su plenitud y su inmanencia, su ser *en sí mismo*, sino más bien postular la idea de un sujeto que se define a partir de su vínculo con otros sujetos. A partir de esta concepción de sujeto, entonces, el pensamiento sobre los modos de producir comunidad ya no se desarrolla en términos de sujetos individuales que se fusionan en una comunidad más grande en la cual cada individualidad es absorbida, sino más bien de un sujeto que ya está en sí mismo atravesado por el Otro.

Desde este punto de vista, resulta interesante pensar que, en lugar de afirmar las posiciones previamente establecidas y radicalizarlas (como el *arte político presentacional*, en términos de Foster, 2003), en las obras que analicé más bien adquiere espesor la afirmación de que la performance se formula como una *lógica comunitaria*, en la medida en que supone un sujeto no sustancial y una comunidad siempre *por venir*. Es decir, estas performances se constituyen como acciones colectivas en las cuales el *estar juntos* supone una desasignación del rol de sujeto individual, para pensarse más bien como una experiencia de comunión colectiva sostenida en la potencia de los cuerpos. Siguiendo a Aguilar, “el sujeto se diluye en un impersonal colectivo” (2015: 14). Así, el carácter experimental de las obras colectivas como *Apocalipopótese* o la inauguración del movimiento Poema/proceso aparece asociado a la acción. En los *aparatos de acción* lo que importa son los modos a través de los cuales las obras desarrollan su capacidad de movilizar afectos colectivos, produciendo nuevos enlaces entre el arte, la vida y la realidad.

Los *aparatos de acción* buscarán convocar *cuerpos activos*, capaces de trazar una relación con lo social a partir de su capacidad transformadora. Para producir dichas *acciones colectivas*, estos eventos crean *aparatos* que funcionan como una modalidad de vínculo mediante la cual el arte establece con la cultura de masas una *relación de politización*. Esto tiene sentido si se tiene en cuenta que el carácter masivo de la experiencia en la cultura de masas tiende a homogeneizar toda posibilidad de singularidad en pos de la indistinción de la masa. Pero también, si se tiene en cuenta que ese proceso de homogenización puede funcionar al mismo tiempo como la posibilidad de una *potencia en común*, dada por una

redistribución horizontal y democrática del poder, que anula las distinciones jerárquicas.

Es desde esta doble comprensión de la cultura de masas desde donde los *aparatos de acción* buscarán apropiarse del carácter colectivo de la experiencia para reorientar su *carácter homogeneizante* en un sentido político, donde la práctica de la performance apunta al sentido indeterminado de las experiencias. Así, mediante una concepción de *lo político* basada en la *comunidad de afectos*, los *aparatos de acción* dan cuenta del pasaje hacia un modo de entender la política ligado a lo que Guattari (2004) llamó una *revolución molecular*, donde el comportamiento se configura como una vía de acción privilegiada:

En los espacios capitalísticos encontramos constantemente dos tipos de problemas fundamentales: a. Las luchas de interés; las luchas económicas. Las luchas sociales, las luchas sindicales en el sentido clásico. b. Las luchas relativas a las libertades que yo asociaría con las luchas de deseo, los cuestionamientos de la vida cotidiana, del medio ambiente, etc. en el registro de la revolución molecular (2004: 112).

Es decir, se trata de un modo de pensar lo político cuya pretensión no está orientada a la totalización de la experiencia y el sentido, sino que más bien apunta a dejar de concebir a la sociedad como un *sistema total*, para concebirla como una coyuntura de prácticas. La *revolución molecular* descrea de los llamados grandilocuentes a la transformación total, y en cambio apuesta a la modificación molecular de las condiciones de experimentación corporal. Se trata de un tipo de política que, preocupada por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir una transformación cuya raíz esté anclada en lo experiencial. Desde esta perspectiva de lo político, el carácter performático de la inuguración del Poema/processo o *Apocalipópótese* interesa no (o no solamente) como obra, sino como como vehículo para las experiencias que habilita: experiencias que envuelven al sujeto no sólo como portador de una mirada estética, sino como ser político y vital (Aguilar, 2015: 14). Así, estas

reflexiones en torno a *lo comunitario* que postulan ambas obras dan cuenta de un modo de pensar *lo vivo* a partir de una concepción colectiva de la subjetividad en la que cada sujeto no se define como un sujeto individual, sino como un *ser con otros*. Es desde esta perspectiva desde la cual *lo viviente*, en el marco de las agrupaciones colectivas, se organiza en torno a una sensibilidad común, donde *lo común*, lejos de funcionar como un principio de identificación, opera más bien como un vacío o un extrañamiento.

El espectador que las prácticas de los *aparatos de acción* imaginan puede pensarse como un *receptor colectivo*, que apunta a hacer de la experiencia del arte una experiencia comunitaria. Así, *lo viviente* se configura en estas obras como un campo de fuerzas que enlazan intensidades vitales, donde el arte experimental se configura como un actor clave de un poder alternativo contra el autoritarismo militar y la sociedad burguesa, y donde los cuerpos, tanto de los artistas como de los espectadores, no funcionan como entidades aisladas, sino como una *potencia en común*.

Bibliografía

Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.

_____. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____. y Cámara, M. (2017). *A máquina performática. A literatura no campo experimental*. São Paulo, Rocco.

Alonso, R. (2015). *Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires, Luna Editores.

Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.

Asbury, M. (2008). "O Hélio nao tinha ginga". En Braga, P. (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (2004). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata.

Brett, G. (2005). *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Buarque de Hollanda, H. (1992). *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro, Rocco.

Cámara, M. (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería.

Carballas, M. (2003). “Hélio-Tropismo. La comunidad en proceso” en *Río experimental. Más allá del arte, el poema y la acción*. Santander, Fundación Botín.

Clark, L. y Oiticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo. Cartas 1964-1974*. Buenos Aires, Caja Negra.

Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Río de Janeiro, Civilización Brasileira.

Déotte, J-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Dias-Pino, W. (2011). *Wladimir Dias-Pino*. Río de Janeiro, Aeroplano.

_____. (1971). *Processo: Linguagem e Comunicação*.

_____. (2015). *Poesia/poema*. Brasília, Funarte.

De Sá, A. (1977). *Vanguarda – Produto de Comunicação*.

De Sá, N. (2010). “Uruguay: poesía inobjetal”. En *Clemente Padín. De la representación a la acción*. La Plata, Al Margen.

Esposito, R. (2007). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción. FONDEC y CAV/ Museo del Barro.

Foster, H. (2003). “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gaspari, E. (2002). *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2003). *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2004). *A ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Fundación arteBA.

Guattari, F. (2004). “El capitalismo mundial integrado y la revolución molecular” en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid, Traficantes de sueños.

Gullar, F. (2007). *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (1978). *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

_____. (2014). *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*. Buenos Aires, Manantial. (Sel. y trad. de Belloc, B. y Arijón, T.).

_____. (1962). *Violão de rua—poemas para a liberdade* (volumes I y II), CPC da UNE.

Jorge, G. (2015). “El momento antipoético: tiempo de modernización (concepciones y usos de la tradición en la poesía concreta brasileña y en las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini: 1950-1970”. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Kac, E. (2005). *Telepresença e bioarte*. São Paulo, Edusp.

Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Universidad de Arcis.

Oiticica, H. (2013). *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial. (Org. y trad. Belloc, B. y Arijón, T.).

_____. (2009). *Oiticica, Hélio*. Río de Janeiro: Beco de Azougue. (Org. Oiticica Filho, C. y Vieira, I).

Rancière, J. (1987). *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

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

Ridenti, M. (2000). *Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record.

Salomão, Waly. (2009). *Qual é o parangolé*. Buenos Aires: Pato-en-la-cara. (Trad. Belloc, B. y Arijón, T.).

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

_____. (2001). “Hacia una definición de performance”. En <https://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> (Consulta del 4/2/2025).

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. Companhia das Letras, São Paulo.

Anexo de imágenes

Figura 1



Libros *rasgados* en el acto de inauguración del movimiento Poema/Processo (1967).

Figura 2



Poema Corda (1967), de Neide de Sá.

Figura 3

Parangolé “Caetelesvelásia” (1968), de Hélio Oiticica, vestido por el propio Caetano Veloso.

Figura 4



Parangolé danzado por una sambista en el evento *Apocalipopótese* (1968).

Figura 5

Marcha de los Cien Mil (1968), Río de Janeiro.

ZONAS DE IMPLICANCIA

AFECTOS Y EFECTOS DE LA LITERATURA BRASILEÑA DE AUTORÍA NEGRA Y PERIFÉRICA

Lucía Tennina

La crítica literaria que estudia producciones contemporáneas desde hace ya más de una década viene sosteniendo con dificultades la noción *stricto sensu* de literatura a partir de la consideración de que dichos textos ponen en cuestión los límites o fronteras del campo. Hay un consenso respecto de que la literatura contemporánea se define, más bien, como prácticas de escritura que experimentan con otros lenguajes y que ponen en jaque la idea de autonomía, básicamente. En otras palabras, la literatura como institución moderna, tal y como lo estudió Pierre Bourdieu (1992), ya no se puede sostener más frente a las prácticas literarias del presente, dicen esos estudios críticos. Reinaldo Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad* (2007) es bien preciso al respecto: “Nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de literatura moderna” (21). Los escritores contemporáneos, de acuerdo con la hipótesis de Laddaga, “han publicado libros en los cuales se imaginan –como se imagina un objeto de deseo– figuras de aristas que son menos los artífices de construcciones densas del lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados en montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (14). Estos libros, según Laddaga, son más que representaciones, dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, por lo que toman a dicho soporte ya no como un objeto concluido sino como un estatuto inestable, parte de un proceso que se encuentra en curso y que tiene como corpus inicial (que el autor llama “confluencia”) las obras-prácticas de Aira, Mario Bellatin y João Gilberto Noll (15).

El artículo que más repercusión tuvo sobre dicho proceso de la literatura contemporánea y que más apunta al nudo de la cuestión es “Literaturas postautónomas 2.0”, de Josefina Ludmer (2008¹). Los postulados de este ya célebre texto son contundentes: las escrituras actuales representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria y se podrían llamar “escrituras” o “literaturas postautónomas”.

Según Ludmer, el lenguaje literario está dado actualmente por el mercado y el formato libro, pero los materiales literarios no pueden leerse literariamente, dado que forman parte de la “fábrica del presente” que es la imaginación pública, esto es “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’” (155-156). De todos modos, el régimen de las escrituras del presente está marcado por la “ambivalencia”, a partir del registro de que junto a dicha tendencia siguen apareciendo escrituras que se resisten a esta condición acentuando las marcas de pertenencia a la literatura autónoma.

El corpus de Ludmer se centra exclusivamente en la literatura argentina, pero la literatura brasileña actual también viene siendo entendida a partir de dichos parámetros, como vimos en referencia a la hipótesis de Laddaga. Otro ejemplo en ese sentido es el trabajo de Florencia Garramuño (2009), quien viene pensando en el mismo sentido el estado de estas literaturas desde los años setenta en adelante con un corpus argentino-brasileño que considera obras de Silviano Santiago, Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector, los “poetas marginales” de los 70, Juan José Saer, Néstor Perlongher y Luis Gusmán, principalmente. “Estas literaturas –afirma Garramuño– apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; una suerte de archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas [...] Estas prácticas que enfatizan la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia muestran una transformación del funcionamiento de la cultura en el que la autonomía artística,

1 El texto de Ludmer fue publicado en la web en 2008 e incluido en su libro *Aquí América Latina. Una especulación*, en 2010 (149-156). Referencio aquí la versión del libro.

que sostuvo tanto un determinado tipo de politización como el esteticismo, comienza a ser seriamente erosionada” (27-29).

La propuesta de Garramuño apunta al señalamiento de una gran variedad de textos que se desprenden de la pretensión de pintar una “realidad” dado que ésta se presenta esquiva e inabarcable. Se trata de textos que evidencian la ausencia de un sentido estructurante de obra o de novela y que vienen a impugnar esa idea a partir de la evidencia de un sujeto y una experiencia vulnerados que nada tienen que ver con la noción de sujeto u obra “autónomos”, entendiendo por autonomía “la autorreferencialidad y el centramiento exclusivo en el lenguaje que se sostiene sobre una fuerte antinarratividad” (41). El lugar autónomo de la obra de arte desde donde se construía un valor trascendente y una alternativa a la experiencia fracturada y fragmentada se desarma radicalmente en las artes contemporáneas.

Entre las voces de la crítica brasileña propiamente dicha, una de las hipótesis que más repercusión viene teniendo en ese sentido es la sostenida por Flora Süssekind (2013) quien viene llamando la atención sobre textos del presente que van más allá del horizonte del campo literario, que apuestan a la superación de sus propios márgenes o, en algunos casos, de su destrucción, valiéndose principalmente del aspecto visual. Se trata de, en palabras de la autora en su artículo “Objetos verbais não identificados”:

un conjunto significativo de textos parece haber puesto en primer plano una serie de experiencias corales, marcadas por operaciones de escucha, y por la constitución de una especie de cámara de ecos en la cual resuena el rumor (a primera vista inclasificable, simultáneo) de una multiplicidad de voces, elementos no verbales, y de una superposición de registros y de modos expresivos diversos. Coralidades en las cuales se observa, igualmente, una tensión intencional de géneros, repertorios y categorías basales a la inclusión textual en terreno reconocidamente literario, haciendo de esas encrucijadas medio desenfocadas de hablas y de ruidos una forma de interrogación simultánea tanto de la hora histórica, como del campo mismo de la literatura (párr. 1, traducción propia)

El trabajo de la crítica, de acuerdo con Flora Süssekind, tiene que centrarse en encarar esos desafíos y esos impasses epistemológicos a los que este tipo de textos obliga, saliéndose del lugar “anacrónico” que responde a una “voluntad” de retorno a algo cercano a las “Bellas Letras” y un “borramiento de nuevos espacios de legibilidad”. Süssekind propone un corpus para comenzar a pensar en ese tipo de experiencias en el que aparecen los nombres de Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Augusto de Campos, Lourenço Mutarelli, de André Sant’Anna, Veronica Stigger, Antonio Geraldo Figueredo Ferreira, Marília Garcia, Beatriz Bracher, principalmente. La producción de estos autores cuestionaría el campo literario en la medida en que sus textos apuestan a la ampliación o destrucción de sus supuestos márgenes a partir de la resistencia que imponen a su definición, de ahí que la autora los denomine “objetos verbales no identificados”. Frente a estos escritores, según la autora, existe otro grupo de producciones del presente que, por el contrario, refuerzan poéticas tradicionales al tiempo que responden a lo que está de moda en el mercado y cita como ejemplos a Paulo Lins, Luiz Ruffato o Ferréz, cuyas obras “terminan ancladas en una semántica pre-dada” (párr. 8, traducción propia).

Más allá de las diferencias de cada uno de estos enfoques, parece haber un consenso: los límites del campo literario vienen a ser cuestionados por la literatura actual/del presente/contemporánea una vez que estas nuevas producciones desbordan sus lenguajes hacia otro tipo de discursos y otro tipo de recursos, como la fotografía o las performances, por ejemplo, y en este sentido los conceptos para dar cuenta de ella entran en crisis.

Ahora bien, todos estos estudios que piensan su corpus desde la literatura brasileña contemporánea presentan un silencio gritante: no toman en cuenta una serie de producciones que vienen manifestándose con cada vez mayor visibilidad como “literatura” desde hace más de una década desde los suburbios de muchísimas ciudades de Brasil y cuyas producciones también son un entramado de discursos y recursos de diferente naturaleza artística y su escritura se erige a partir de una experiencia cercenada de “lo real”. Se trata de la autodenominada “literatura marginal”, producida por escritores oriundos de los barrios periféricos o favelas

de diversas ciudades de Brasil (Tennina, 2018). El concepto “literatura marginal” fue acuñado por Ferréz en el 2001 con el fin de resignificar la idea de marginal asociada por el sentido común a la delincuencia y, también, de visibilizar una vasta producción literaria que desde los años noventa viene creciendo al margen del circuito *mainstream* o, incluso, independiente en Brasil. La marca común de estas producciones se caracteriza por la referencia casi constante al origen de los autores y por el uso de las jergas propias de esos barrios. Además, la mayoría está atravesada por la estética del hip hop (principalmente, por el grafiti y el rap), por aspectos de la cultura negro-brasileña (como las religiones afro y la práctica de la capoeira) o por retóricas específicas de las vidas en las periferias (como el evangelismo o el fútbol). Asimismo, la literatura marginal se manifiesta no solamente en forma de libro, sino que también tiene una fuerte vertiente oral, practicada en los llamados “saraus” de las periferias –algo así como peñas poéticas que suelen realizarse en bares– (Tennina, 2014) o, más recientemente, en los *slams* de poesía. La literatura marginal es, hoy en día, una vertiente más de la literatura brasileña al punto tal que ya se estudia en las universidades y se pueden adquirir varios títulos en las librerías comerciales.

¿Cuál es el motivo por el que se excluyen del corpus de análisis de los críticos sobre literaturas post-autónomas las producciones de la literatura marginal? ¿Por qué se desconsideran los libros publicados, por ejemplo, por el escritor Ferréz, siendo que dialogan con el grafiti, el rap, las pichações, la fotografía, etc., y pueden ser analizados como experiencias “corales”, “opacas” o como “espectáculos de realidad”? ¿Qué decir de las declamaciones de los encuentros de poesía de las periferias llamados “saraus”? ¿Por qué no pueden analizarse en ese mismo sentido siendo que caben perfectamente en la definición otorgada por Süsskind de “objetos verbales no identificados”? El corpus seleccionado por la crítica como privilegiado para pensar aquellas ricas hipótesis sobre las producciones literarias contemporáneas, evidentemente, desplaza de antemano las manifestaciones de determinados grupos legitimando, así, un criterio dominante de valoración. El criterio de la crítica, en este sentido, es muy parecido al del mercado editorial,

si tomamos en cuenta los datos presentados en la investigación llevada a cabo por Regina Dalcastagnè. De acuerdo con esa pesquisa cuantitativa, que consistió en un registro de autores y personajes negros y periféricos en la literatura brasileña dentro de las publicaciones de las tres editoriales más importantes de Brasil (Companhia das Letras, Rocco y Record), se concluye que:

En la narrativa brasileña contemporánea es marcante la ausencia casi absoluta de representantes de las clases populares. Estoy hablando aquí de productores literarios, pero la falta se extiende también a los personajes. De manera un tanto simplista y cometiendo alguna (pero no mucha) injusticia, es posible describir a nuestra literatura como de clase media que mira a la clase media. Lo que no significa que no pueda haber ahí buena literatura, como de hecho la hay –pero con una notable limitación de perspectiva (2015: 10).

Como se puede deducir de esta conclusión, existe un límite para pensar la ausencia de límite en el campo literario brasileño y es el de no ir más allá de un corpus homogéneo de escritores y de artistas y esta característica impacta sobre las investigaciones académicas. Pareciera haber una resistencia, desde cierto sector de la crítica, a “dislocar” su visión letradocéntrica sobre lo que es un escritor o una escritora. Ante las manifestaciones literarias de las periferias la actitud consiste, más bien, en desviar la mirada deshaciéndose de las emociones que sobrecogen con fuerza ante la realidad de que se publiquen, cito una vez más las (esta vez prejuiciosas) palabras de Sussekind, “obras como la novela *Capão Pecado*, de Férrez, escrito en un lenguaje intencionalmente de gueto, con material autobiográfico, por un expanadero, hijo de chofer de colectivo, habitante del barrio Capão Redondo, de la zona sur de São Paulo” (2005: 11).

Poniéndose en perspectiva con esa escena literaria, los escritores “marginales” parecen sentirse implicados por la existencia de ciertas fronteras establecidas alrededor de la literatura y es desde esa condición de afectados que se reconocen (esto es, logran nombrarse) como sujetos de la literatura. Dice el poema

“Sentimientos”, de Michel Yakini, escritor surgido del movimiento de literatura marginal de la ciudad de São Paulo, organizador del Sarau Elo da Corrente que sucede en el Bar de Santista (ambas referencias presentes en el poema):

Hay por ahí mucho señor / Esos que se llaman doctor / Dicen que nuestra poesía / Es limitada, un horror // Pues yo digo que esos tipos/ Que nunca agarraron ni un pico/ Dicen que saben de todo/ Pero no saben de nada// Esos “dueños de la verdad”/ No conocen la realidad/ Vivida por los caboclos/ En el sertón y en la ciudad// Sólo se quedan en sus oficinas/ Entre cuatro paredes/ Mientras nosotros clamamos justicia/ Ellos fingen que no entienden// Dicen que no sabemos leer/ Mucho menos escribir/ Y que nuestra forma de hablar/ Es difícil de entender// Pues dejá que ellos insistan/ En hacer gorda la vista/ Pues nosotros nos fortalecemos/ Aquí en el bar de Santista// Aquí está nuestra gente/ Pueblo lindo e inteligente/ Por el amor y por el arte/ Otro *Elo na Corrente*// Gente que sabe lo que quiere/ Hombres, niños y mujeres/ Que no dejan que esos doctores/ Nos traten como ellos quieren// Esa gente de mucho dinero/ Empresario, político, banquero/ Que concentra toda la riqueza/ Lavando en el extranjero// Esos tan eludidos/ Piensan que están bien protegidos/ Pero cuando abran los ojos/ El panorama va a estar dividido// Pues en este gran momento/ Expandimos conocimiento/ Leyendo nuestros propios libros/ Que hoy estamos escribiendo// Y esos mismos libros/ Que un día nos prohibieron/ Hoy nos dan poder/ De ser reconocidos// La realidad cambia de forma/ Haciendo literatura/ Levantamos nuestra auto-estima/ Renace nuestra cultura// Valorizar nuestra historia/ Rescatar nuestra memoria/ Ignorada en la escuela/ Hoy conduce a la victoria// Bendita sea nuestra correría/ Luchando día a día/ Mucha paz y libertad/ Para todas las periferias/Sentimiento que mina/ A los héroes y heroínas / Que mantienen la resistencia/ Hecha por Solano y Carolina (Yakini citado en Tennina, 2014: 137-138).

Frente a la afeción que parece existir ante la exclusión del campo literario letrado por parte de los “señores” (en portugués, “sinhô”, forma de nombrar a los amos en el período de la esclavitud),

el poema “Sentimientos” evidencia el aumento de la potencia literaria a pesar de ella, potencia que se traduce en un sistema literario independiente y autónomo que desarrolló sus propios lectores, sus propios círculos de venta, su propio corpus, sus propias editoriales, sus propios *habitus*, sus propios tópicos y estilos, su propia genealogía (nombrada desde los nombres de pila, Solano –en referencia a Solano Trindade– y Carolina –por Carolina Maria de Jesus–, como si estuvieran sentados en el bar durante el sarau), su propia biblioteca, en síntesis, sus propios mecanismos de producción del valor literario, tanto técnicos como simbólicos.

Ahora bien, resulta necesario disolver la dicotomía tan tajante que vengo trazando desde el comienzo de la discusión. La actitud de exclusión que afecta de diversos modos a la academia y a los escritores periféricos no solamente se traduce en desvío de la mirada o en una propuesta ad hoc de lo que es literatura, sino que hay momentos de contacto, momentos en los que se pretende establecer una *implicancia* que pueda explicar estas producciones a un público aficionado. Quisiera detenerme un momento en el concepto de *implicancia*, que tomo de Didi-Huberman en su artículo “La emoción no dice “yo”: Diez fragmentos sobre la libertad estética”. El foco de dicho texto tiene que ver con el tratamiento que se les da a las imágenes de violencia organizada y de barbarie ante un manejo de la información que o las censura y no las muestra o nos asfixia desde su proliferación. Dice Didi-Huberman: “Para explicar –para que eventualmente un aficionado al arte, en una galería, tuviera que enfrentar íntimamente esa situación– se necesita *implicar* ese proceso, esas emociones, esas palabras y esas ideas en la presentación de las imágenes mismas” (48). Si bien el paralelismo puede parecer fuera de lugar, considero que resulta potenciador trasladar las palabras de Didi-Huberman a la problemática en cuestión. En este sentido, se puede pensar que para poder *explicar* una literatura atravesada por una experiencia no letrada se necesita de la *implicancia*, esto es, hacer que quien la lea sobre ella no desvíe la mirada. ¿Cómo implicar a los lectores de formación letrada en la diferencia que instalan los aspectos estéticos de los textos de la literatura marginal, sin que se los descarte desde el prejuicio de su condición documental?

Desde el área de actuación de los escritores, se han pensado varias tácticas de implicancia de los ojos letrados. La más destacable de todas ellas fue la Semana de Arte Moderna de la Periferia.

A partir de la iniciativa de los miembros del Sarau da Cooperifa guiados por Sérgio Vaz, durante siete días en noviembre de 2004 se realizó la “Semana de Arte Moderna da Periferia”. Se trataba, sin dudas, de una referencia a la renombrada Semana de 1922 que tuvo a la antropofagia como principal ramificación. Durante siete días, se llevaron a cabo una variedad de actividades, cada día de la semana estuvo, al igual que en el ‘22, organizado por disciplinas (artes plásticas, danza, literatura, cine, teatro y música) y culminó con la lectura en voz alta de un “Manifiesto de Antropofagia Periférica”, redactado por el mismo Sérgio Vaz. Al armado de la programación de la Semana y a la redacción del Manifiesto, se le sumó la composición de un cartel que resignificaba el realizado para el ‘22 por Di Cavalcanti. La pretensión de contrarrelato al Brasil tropical que podía leerse en el arbusto con pocas hojas que aquel artista plástico realizó a principios del siglo XX, se repensaba casi un siglo después en forma de un árbol frondoso y lleno de frutos.

Ahora bien, ¿qué fue lo que llevó a elegir denominar a un evento/muestra de arte en la región sur del Gran São Paulo como “Semana de Arte Moderna”? Esta pregunta no estuvo ausente en las reuniones previas al evento, según explica Sérgio Vaz:

La primera discusión fue en torno del nombre, la Semana de Arte Moderna de la Periferia. Muchos no lo querían porque era un nombre usado por la elite cultural de São Paulo, y creían que debíamos tener un nombre dirigido a la semana cultural de la periferia, o algo así. Pero ¿quién le daría bola a una semana de artes producida en el *gueto* de la mayor y más prejuiciosa metrópolis de Brasil? Nadie (2008: 235, traducción propia).

La elección del nombre no centró su atención en las propuestas de la Semana del 22. Lo que llevó a tal decisión fue la significación de aquella semana en tanto dominio simbólico de la “alta cultura”,

cuya apropiación por manos de artistas periféricos, según se suponía, causaría un gran impacto.

Muchos otros diálogos con la cultura letrada se han llevado a cabo por escritores o artistas de las periferias en función de conseguir un desvío de sus miradas. Incluso el propio mote “literatura marginal” fue pensado en ese sentido. Cito a Ferréz:

La literatura marginal o periférica antiguamente no tenía nombre, hacíamos literatura pero no éramos encuadrados ni como contemporáneos, ni como de elite. No somos de la elite, entonces quedábamos medio tirados, no teníamos nombre. Entonces cuando puse el nombre, cuando traje ese nombre de vuelta, que es un nombre antiguo que la gente usaba para llamar a algunos escritores de forma prejuiciosa, “son literatura marginal, son del margen”. Entonces pensé, “ok, voy a ponerle a mis escritos literatura marginal, quien quiera venir conmigo, los nuevos autores, también pueden llamarse literatura marginal”. Entonces mucha gente me dijo “ah, pero le pusiste un nombre que después estigmatiza, terminás quedando marcado”. ¡Pero si no éramos conocidos como nada! Por lo menos que nos marquen de alguna manera (Ferréz citado en Tennina: 32-33).

Hay, evidentemente, una conciencia en relación con la utilización de tácticas para ser parte de la lucha definitoria del campo literario. Y el manejo de ellas es tan pensado que, por ejemplo, el mismo Ferréz recién citado en ciertos momentos elige desvincularse del territorio y asumir su producción literaria sin adjetivos. Unos años antes de esa entrevista con Ferréz, en una mesa del “Seminario Cultura e Desenvolvimento”, un contexto puramente académico, el mismo autor dice: “Por más que yo escriba prioritariamente para mi comunidad, no quiero a mi literatura en un gueto. Quiero entrar al canon, a la historia de la literatura como cualquiera de los nuevos escritores contemporáneos” (Ferréz citado en Buarque de Hollanda, 2008, traducción propia). En este sentido, es posible percibir que, además de la autoafirmación dentro de un sistema literario paralelo, independiente y autónomo al consagrado por la crítica y las grandes editoriales, hay una

preocupación en relación con la construcción de una representación de sí mismos y de que sus textos se “dignifiquen” como literarios en el sentido en que el término es entendido en el campo ya consagrado de la literatura brasileña.

Paralelamente a los movimientos implicantes de los escritores marginales, cierto sector de la crítica viene realizando un trabajo inédito en términos metodológicos y de prácticas en función de lograr dirigir las miradas desinteresadas y explicar el valor de estas producciones. Vale destacar, en este punto, que el papel de la crítica es fundamental a la hora de considerar el valor estético de este tipo de producciones dado que, como afirma Julio Souto (2014), los críticos no son como meros “constatadores del valor intrínseco”, sino que son instancias decisivas “...sea para condenar, desconsiderar o cualquier otra forma de provocar una exclusión del campo (privando de capital simbólico específico), sea para valorar positivamente, divulgar o dinamizar su posición en el mismo” (30, traducción propia).

Dos son los nombres que quisiera aquí destacar. Por un lado, el de Heloísa Buarque de Hollanda, por otro, el de Regina Dalcagnè. Dos mujeres y críticas consagradas que repensaron su metodología de trabajo para intervenir en el campo y, en ese gesto, acabaron reposicionando su condición de sujetos críticos.

Buarque de Hollanda es reconocida desde los años 60 por su trabajo con los poetas de la generación mimeógrafo, poetas también llamados marginales, aunque no por su origen social, sino por los modos de producción y circulación de sus textos. Desde comienzos del 2000, Buarque de Hollanda empezó a direccionar su mirada hacia las producciones de los escritores de las periferias, pero frente a ellos la operación crítica por la que opta es absolutamente diferente a la que llevó a cabo con la poesía marginal. Mientras que proliferan textos suyos sobre los poetas de los años 60, casi no hay artículos de su autoría en relación con la literatura marginal, solamente hay algunas entrevistas en las que se puede comprender su programa apuntado por ella como un “dar voz a quienes no tienen voz” (Revista *Raiz*, 12-09-08, traducción propia). Es así que entre los años 2007 y 2016 dirigió una colección llamada *Tramas Urbanas* en la editorial *Aeroplano*,

que partía de la intención de que los mismos artistas periféricos hablaran de sus producciones y contaran sus historias de vida. Se trata, pensándolo desde una línea foucaultiana, como un acto de crítica política, que se niega a hablar por ellos y a caer en la trampa de la representación.

Por su parte, Regina Dalcastagnè, profesora de literatura brasileña de la Universidad de Brasíla, siguiendo el programa de la implicancia, también, opta por otro camino y propone una operación inédita que consiste en pensar las producciones actuales a partir de un corpus en el que no solamente considera autores que responden a lo que ella llama “norma culta” sino también autores “disonantes”:

Leer a Carolina Maria de Jesus como literatura, ponerla al lado de nombres consagrados, como Guimarães Rosa y Clarice Lispector, en lugar de relegarla al limbo de “testimonio” y de “documento”, significa aceptar como legítima su dicción, que es capaz de crear compromiso y belleza, por más que se aleje del padrón establecido por los escritores de la elite (2015: 13).

Esta maniobra tiene que ver, según la autora, con la búsqueda de desestructurar una definición dominante de literatura ligada al manejo de determinadas formas de expresión en detrimento de otras que no responden a dichas reglas. “La valorización sistemáticamente positiva de una forma de expresión, en detrimento de otras, hace de la manifestación literaria el privilegio de un grupo social” (20), sostiene la autora. Se trata, en definitiva, de un proyecto que examina los límites del trabajo del crítico y, desde ahí, pretende rediseñar los modos de percepción del valor estético.

Esta operación, que se plasma en el libro *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea* (2015), la viene desarrollando también en las instancias de discusión de la crítica académica, como congresos y publicaciones. Es común encontrar en los programas de los eventos montados por Dalcastagnè y en los índices de los libros que organiza, intelectuales que también son escritores de las periferias, dialogando al lado de profesores provenientes de las más prestigiosas universidades del

mundo. Se trata de un abordaje activo y político (en un sentido rancièriano, esto, es en tanto reconfiguración de los marcos sensibles del orden “natural”) de una problemática que afecta con diferentes potencialidades a toda la comunidad de los críticos literarios del Brasil de hoy. De lo que se trata es de que esos críticos se encuentren (a veces bruscamente) implicados en la convivencia (y por qué no, tensión) entre dos concepciones de lo literario.

Ahora bien, esta dislocación no es gratuita, tal y como dice Dalcastagnè:

otros investigadores, que pueden discordar radicalmente de nuestra valoración de esa obra, y por eso nos encuadran en nichos menos valorizados dentro de la academia (en lugar de estudiosos literarios, pasamos a ser vistos como “esa gente de los estudios culturales”). Y eso se repite, sin parar, en otros espacios, o entre otros agentes del campo literario: en medio de una reunión editorial de un periódico; junto a otros miembros del jurado en un concurso literario; junto a colegas que seleccionan libros para el curso de ingreso a la universidad, o para la bibliografía de un concurso, o para incluirlos en una compra del Ministerio de Educación, o para que sean leídos por un grupo de tercer año de alguna escuela (11-12).

Efectivamente hay desde la crítica literaria un enorme desafecto frente a este tipo de posicionamientos. Priman las preguntas o sospechas respecto de la “calidad”, “densidad”, “complejidad” de los escritos firmados por los “periféricos”. Se trata, sin dudas, de preguntas que a veces no son fáciles de responder y que, en definitiva, no resultan extrañas para quienes estamos formados en el marco de una cierta idea de literatura. El tema es qué posicionamiento tomar ante esas producciones, ¿desviar la mirada o implicarla?

Se trata, en definitiva, de pensar el valor que nuestro discurso y nuestra práctica de críticos y críticas literarias tienen en las sociedades contemporáneas y de no perder de vista que, todavía hoy, resulta una actividad de gran embate, una actividad que, al tiempo que trabaja con dimensiones estéticas, está atravesada por dimensiones ideológicas que nos llevan a reflexionar sobre las

formas más potentes para contribuir a la democratización de un campo literario más diverso, inclusivo y plural.

Bibliografía

Arfuch, L. (2015). “El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política”. En *Revista De Signis*, no 24: 245-254, Federación Latinoamericana de Semiótica, Barcelona.

Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Buarque de Hollanda, H. “As fronteiras móveis da literatura”. En: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura--marginal/> (Consulta: 28/06/2020).

_____. (2008) “Coleção Tramas Urbanas lança livro sobre movimento literário da periferia paulistana”. En *Revista Raiz*, São Paulo.

Dalcastagnè, R. (2015). *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Biblos.

Didi-Huberman, G. (2008) “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. Schweizae, N. (org.), *Alfredo Jaar. En La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 39-68.

Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Souto, J. (2014). *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica* (Tesis de Maestría). Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Sussekind, F. (2013). “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *Jornal O Globo*. En globo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp (Consulta: 28/06/2020).

_____. (2005) “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. En *Literatura e sociedade*, São Paulo, no 8, 60-81.

Tennina, L. (2014). *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia /São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

_____. (2018). *Cuidado con los poetas. Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Vaz, S. (2008). *Cooperifa. Uma antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Yakini, M. (2008). “Sentimentos”. En Coletivo Cultural Sarau Elo Da Corrente, *Prosa e poesia periférica*. São Paulo, Elo da Corrente, pp. 93-95.

EPÍLOGO

ENTRE EL ARCHIVO Y LA REVUELTA

Gabriel Inzaurrealde

Quiero sugerir una polarización un poco abusiva, quizás, y que representaría los dos extremos conceptuales en torno a los cuales se agruparían los temas de los trabajos aquí presentados. Sería la tensión que se extiende entre el concepto de archivo y el concepto de revuelta. Soy consciente de que establecer un arco de inteligibilidad entre un dispositivo (el archivo) y una experiencia colectiva y heterotópica (la revuelta) resulta aventurado, pero intentaré mostrar el rendimiento de esta operación para situar mejor temas que atañen a las relaciones entre arte y política, historia y memoria o poder y potencia. Tomo el concepto de archivo que se maneja actualmente, es decir, no como biblioteca (su ilustre antepasado), sino en el sentido que Michel Foucault le dio en *Arqueología del saber*, esto es, como condición de posibilidad e imposibilidad de los enunciados y distinguiendo entre un archivo clásico y otro moderno. Por otro lado, asumo la continuidad entre este concepto y las prácticas de identificación y clasificación, propias del Estado moderno que evocan lógicas de verticalidad y uniformidad y que responden a la definición que da Giorgio Agamben de lo que es un dispositivo.¹ Es el archivo que solemos asociar con los mecanismos burocráticos de identificación, clasificación y represión y cuya epistemología se confunde con los orígenes de la criminología y la epistemología positivista. En el otro extremo quiero situar el concepto de revuelta tal y como fue tratado, entre muchos otros, por Furio Jesi y Didi-Huberman, es decir, como un principio de rebelión y disolución, de desarticulación y posible rearticulación.

El archivo es el lugar que alberga los datos rígidos, las cosas muertas o resueltas que han perdido el aguijón de la contingencia

1 “¿Qué es un dispositivo? interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2011b: 257).

y por eso el conocimiento que produce tiene siempre un aire fúnebre. Los archivos conservan no tanto los hechos del pasado tal y como habrían sucedido, sino más bien las formas interesadas de su recuperación y la índole de su captura. Por eso se puede suponer que el archivo, además de conservar, crea el acontecimiento, lo produce. Fundar un archivo es ante todo un acto de localización, de selección e inscripción, donde la memoria social se custodia y se organiza en relaciones paradigmáticas que regulan la forma en la que el pasado puede ser transmitido. En el archivo se decide la pertinencia documental de lo que quedará como resto, pero estas decisiones nunca pueden separarse de la forma en que se organiza este depósito documental, es decir, lo que se guarda, se inscribe en un lugar específico, una categoría, y poniéndolo en relación sintáctica con otros objetos, creando series significativas. La fotografía como documento, por ejemplo, surge en el acto de fotografiar, que implica ya un poder de recortar, un diseño de realidad, pero el archivo se reserva la facultad de clasificar el material fotográfico, incorporando documentos y rechazando otros, según criterios arbitrarios. Lo que encontramos en el archivo fotográfico es lo que ha sobrevivido a un doble recorte o un doble filtro (la captura de la imagen y su archivamiento) inspirado en distintos intereses. Esto implica más que una selección arbitraria: implica un régimen del aparecer. En los sistemas de identificación personal del Estado moderno y la serie de instituciones que lo componen, lo que se inscribe en sus archivos no es nuestro personal sentido de identidad, sino una identidad objetiva o reificada, creada en torno a una serie de particularidades como una profesión, un estado civil, unos datos educativos o médicos e incluso particularidades raciales o étnicas que en cierto sentido adquieren el carácter de un destino. Por un lado, el sujeto es interpelado de acuerdo a esa identidad fabricada, por el otro, quien no figure en esos registros, no existe. Hoy en día los dispositivos de identificación de los archivos del estado se establecen sobre la base de datos biométricos sobre los que no podemos ejercer ninguna voluntad individual ni practicar ningún distanciamiento. Son procedimientos de identificación y reconocimiento inscritos en el cuerpo y aún en nuestro código genético, y nos reducen, como no se ha cansado de repetir

Agamben (2011a: 75), a una *vida desnuda*, donde no queda espacio para una ética personal o colectiva. La pasión identificadora de los archivos modernos, que promociona una tecnología de la vigilancia en constante desarrollo, ha desembocado en lo que se conoce como el *Big data*, construido en base a plataformas informáticas capaces de almacenar innumerables datos personales. El algoritmo tiene el objetivo de concentrar a los usuarios en “burbujas de eco” que permiten conocer sus preferencias y hábitos de consumo y de esa forma elaborar psico-perfiles acabados con los que se trafica. A esto llamamos la *performatividad* del archivo porque el aspecto fúnebre del archivo moderno no evita que sea un dispositivo dinámico. Se supone que el archivo conserva (o salva) los hechos del pasado, o los datos personales, pero su utilidad primordial es prospectiva, su vocación auténtica es el futuro porque el archivo identificador es una máquina que convierte el devenir en algo calculable.

Entiendo por principio de revuelta exactamente lo contrario. Mientras el archivo ligado a la memoria cultural trabaja para garantizar la estabilidad de los enunciados y el archivo policial para garantizar las identidades (y con ellas un lugar y las funciones propias de un cierto orden estético-político), la revuelta alude a una fuerza que se opone diametralmente a esta estabilidad y a este poder. La revuelta está ligada al deseo y a la cólera. Manifiesta una fuerza, o el despertar de una fuerza, que Didi-Huberman llama *potencia* y que se diferencia claramente de la fuerza asociada al *poder* (2020a: 39-43).² Si el archivo moderno selecciona e instrumentaliza, la revuelta libera e incluye. Si el archivo depende de un orden inalterable, la revuelta solo se entiende como desorden instantáneo y esencial. Si el archivo se construye sobre la base de la estratificación, la diferenciación, el rango, la clase (todos, a fin de cuentas, conceptos archivísticos de clasificación y ordenamiento),

2 El concepto de potencia en Didi-Huberman se apoya en el concepto aristotélico de *dynamis* y el de *pathos* en Spinoza y Nietzsche tal y como lo ha recuperado Deleuze en *Spinoza y el problema de la expresión*. Es decir como una fuerza creadora y donante (Deleuze, 1983: 97). El poder, en cambio, es la fuerza que captura esa potencia y la canaliza, convirtiéndola en productiva. Ver Georges Didi-Huberman, 2020a: 39-43.

el principio de revuelta se asocia con la singularidad, la desidentificación, la horizontalidad y lo heterogéneo. Desactivar el poder del archivo no significa destruirlo. Implica tratarlo críticamente, implica su intervención, escenificación o democratización. Quiero decir que estos dos conceptos (el archivo y la revuelta) se relacionan con actitudes, afectos y políticas opuestos y engendran relatos opuestos.

Hay dos artículos de este volumen que podrían señalar claramente la tensión entre estos dos extremos: uno representado por el poder archivador del Estado y otro por la potencia de la revuelta: se trata de “Escritura de los vestigios. *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa”, de Sebastián Oña Álava y de “Las ficciones de la historia... ¿o la Historia como ficción?”, de Cristina I. Fangmann. El primero estudia una novela sobre los secretos archivos policiales de Guatemala y el segundo indaga el papel de la ficción y la oralidad en el discurso historiográfico, teniendo como foco los hechos de la revolución boliviana de 1952. En la notable novela de Rodrigo Rey Rosa, un narrador se sumerge en el archivo secreto de la policía guatemalteca. El siglo XX latinoamericano nos legó estas variantes del archivo moderno que son los archivos secretos, pero también los archivos ausentes o paralelos, los archivos inaccesibles al escrutinio público. En este caso se trata de un archivo que solo el azar y la torpeza pusieron a la disposición pública. Una explosión en el polvorín de la institución policial donde se guardaba (o se ocultaba), reveló entre 75 y 80 millones de páginas de legajos policiales que daban cuenta de casi un siglo de abusos del Estado en Guatemala: detenciones arbitrarias, ejecuciones secretas, desapariciones, torturas sistemáticas. El archivo de la policía guatemalteca pertenece, como los archivos nazis destruidos del exterminio judío, o los archivos ausentes de la dictadura militar argentina, a un género que podría definirse como el del *archivo inconfesable*. Se trata de un archivo paralelo al del estado aunque en íntima connivencia con este y cuyo único objeto es la eficacia represiva: el archivo como la infraestructura de una máquina de aniquilamiento.³

3 Kirsten Weld, citando a Gloria Alberti, se refiere a este archivo como “*archives of terror*”, opuesto a, y a la vez complementario del “*archive of pain*”,

Cristina I. Fangmann, por su parte, se acerca al archivo historiográfico desde la incómoda relación entre historia y representación tomando como base el libro de Mario Murillo, donde la ficción y el relato oral exploran aspectos de la Revolución Boliviana que habían quedado opacados detrás de las versiones oficiales escritas por sus líderes. Son testimonios orales, relatos de vida, que parecen situarnos en medio de la refriega. Una aproximación metodológica alternativa que conecta al historiador con su remoto antepasado: el cronista. El cronista medieval narra lo que dice que vio, o lo que otros le contaron que vieron. No necesita justificar el encadenamiento causal de los hechos que consigna, tampoco jerarquizarlos, solo le preocupa inscribirlos en el plan divino cuyas motivaciones últimas nos están vedadas. De ahí su relación con la memoria y con la ficción, pero también con la justicia o la redención. El que practica la crónica recupera lo acaecido en su singularidad, lo salva y convierte en citable. Como lo recuerda Fangmann, Benjamin escribió que el narrador oral tradicional se preservó en el cronista en forma secularizada.

En este volumen, Patricio Fontana roza esta temática en un inteligente trabajo sobre dos ficciones biográficas de la figura de Esteban Echeverría, una de Martín Caparrós y otra de Martín Kohan, una que “alude” y otra que “elude”, contraponiendo quizás una vez más, cierta voluntad de plenitud, comunes al historiador o el biógrafo, con la narración, entendiéndolo por esta un modo de contar que rodea el misterio sin intentar resolverlo, que no cae en la trampa de la interpretación exhaustiva, que no cierra sino que abre el relato. Como si la historia solo pudiera mostrarnos una foto arruinada por el tiempo y los elementos, una imagen con sombras y manchas. Indirectamente, Fontana discute el maltratado destino de un tema que abre (con *El matadero*) para siempre el malestar de la cultura argentina: la escena de un intelectual cosmopolita rodeado por una muchedumbre “embrutecida”. Esta temática la prolonga de alguna manera Lucía De Leone en su trabajo sobre la novela *Pantalones azules* de Sara Gallardo, una

documentos y testimonios recogidos por los familiares, las organizaciones de los derechos humanos y otros actores no estatales (2014: 4).

novela donde distintos tipos de migraciones y encuentros cuestionan y al mismo tiempo alimentan la imperturbable matriz racista del imaginario oligárquico y su lirismo trasnochado. Gallardo nos devuelve en esta novela la imagen estereotipada del antiguo nacionalismo pre-peronista, aquel que Borges fustigaba, pero cuyas imágenes y obsesiones no han dejado de persistir en renovadas configuraciones emocionales y políticas.

En un registro muy distinto, el tema se repite esta vez representando tanto la fisura social como el acercamiento entre una clase media precarizada y el habitante empobrecido de las Villas miseria. Se trata del capítulo donde Hernán A. Biscayart discute los procedimientos artísticos de dos novelas, una de Bernardo Verbitsky (*Villa Miseria también es América*) y otra de César Aira (*La villa*). Aunque escritas en épocas muy diferentes y con estrategias ficcionales opuestas, ambas novelas están relacionadas por el escenario de la villa, el dato social aporético y persistente de la modernidad latinoamericana. Biscayart compara dos extremos en los procedimientos artísticos aplicados a la ficción sobre la villa: el realismo social de Bernardo Verbitsky (en la década del cincuenta) y la hipérbole de factura vanguardista de César Aira (durante los años noventa). En ambas novelas se relata la peripecia transformadora que vive un sujeto de clase media al quedar expuesto al escenario de la villa y a los destinos inexorables de sus vecinos (socialmente invisibles o “intocables”). Mientras la narración de Verbitsky llama explícitamente la atención sobre el escándalo de la Villa y las condiciones de la lucha social, Aira construye una fábula compleja donde florecen las preguntas, no las respuestas. En la novela, Maxi, el protagonista, un gimnasta de veinte años y sin proyectos decide un día azarosamente ayudar a los cartoneros a cargar lo que recolectan de la basura y queda enfrentado, también por azar, o más bien por un malentendido, al policía Cabezas. El malentendido se relaciona a sus “distintas empresas”. “La de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura” (Aira, 2006: 41). Dos aventuras, dos epistemologías, pero también dos novelas separadas en el tiempo y unidas por un escenario común, donde la ficción busca

un pliegue desde el cual pensar la continuidad, la persistencia, de una fractura.

Espacios divididos, espacios negados o espacios proscriptos, espacios en última instancia desconocidos. Es la revuelta la que auspicia una particular apropiación o re-apropiación colectiva del espacio:

Durante los combates, “arrastrándose por el suelo”, agazapados, expectantes, desplazándose (“a gatas”, “trepando”, “resbalando”, “descolgándose”) por los terrenos escarpados de los cerros, o sorteando peligros en medio de la ciudad. Cuerpos que acusan el registro minucioso de su fisiología (el hambre, la sed, el frío, la agitación cardíaca, “el dolor terrible” de las heridas, etc.), hasta las sensaciones y estados de ánimo o psicológico (el miedo, la angustia, el alivio e incluso la alegría en momentos de triunfo). Son justamente los cuerpos (que combaten, sufren, sudan, se esfuerzan...) los grandes ausentes en el relato de la historiografía oficial. Cuerpos -y sujetos- que narran lo que vivieron afectivamente.

Esto nos cuenta Fangmann hablando del texto de Mario Muñiño. En la revuelta el pueblo insurrecto (y pueblo en tanto que insurrecto) se adueña o se apropia afectivamente del suelo que habita y en ese adueñarse, *conoce* las entrañas del territorio (Jesi, 2014: 72).⁴ La revuelta suspende también la tradicional jerarquía entre las organizaciones políticas y la multitud, entre dirigentes y dirigidos, porque una vez iniciada, toda eventual planificación previa, todo cálculo estratégico, queda sometido al azar de la lucha y a su dinámica autorreferencial. ¿Cómo puede la historiografía dar cuenta de este *cronotopo*, donde la experiencia parece transfigurar las nociones comunes de tiempo y espacio, sin acudir a la ficción literaria?

4 “Puede amarse una ciudad, pueden reconocerse sus casas y sus calles en lo más remoto y entrañables recuerdos; pero solo a la hora de la revuelta la ciudad se siente como propia”, propia por ser del yo y al mismo tiempo de los otros [...]. Nos apropiamos de una ciudad huyendo o avanzando en la alternancia de los ataques mucho más que jugando de niños en sus calles” (Jesi, 2014: 72).

Como se sabe, existe una extensa literatura pesimista sobre la revuelta (Tarde, Freud, Elias Canetti, Aby Warburg y, más recientemente, Peter Sloterdijk). Es una tradición que pensó el fenómeno de la masa como el de un cuerpo bestial, caprichoso y manipulable, inclinado a la destrucción de lo que desconoce, a la agresión (nacionalista o racista por ejemplo), al linchamiento. Algunos de estos autores fueron testigos de la euforia nacionalista que precedió a las guerras mundiales y esto explica en parte sus fobias. Esta idea de movilización agresiva de las multitudes se ha ligado a lo que René Girard ha llamado la violencia mimética que enfrenta a los hermanos rivales: la violencia sacrificial, donde una minoría desafortunada, una víctima propiciatoria, se convierte en *fármaco* (a la vez veneno y cura) con el objeto de conjurar la división social o nacional (2005: 102-105).⁵ En estos casos, el *impoder* y la potencia original de la revuelta han sido canalizadas, su cólera desviada, el poder, un aparato de poder, se ha montado sobre su fuerza. Fue el caso del fascismo (Didi-Huberman, 2020a: 203), un simulacro de acontecimiento en la definición de Alain Badiou. Un ejemplo actual de revuelta como simulacro es la estrategia derechista actual de recurrir a la revuelta callejera en función de intereses antipopulares. El simulacro suele tener toda la apariencia formal de un acontecimiento pero no muestra el vacío de la situación, lo cubre (Badiou, 2004, 107).

Pero este *topos* que asocia masa y violencia mimética y que vincula toda subversión colectiva con una energía oscura, ¿agota el concepto de revuelta? Walter Benjamin, Hannah Arendt, Furio Jesi, Jacques Rancière y otra vez Didi-Huberman han distinguido otra tradición de la revuelta como núcleo liberador de lo político. En esta tradición, y abstrayéndonos de los importantes matices que separan a todos estos autores, la verdadera revuelta no es ni dirigida ni manipulada: es un acontecimiento tan radical como inesperado que interrumpe y diluye temporalmente todos los mecanismos de funcionamiento social y político. Nada explican sus

5 Resulta curioso cómo en Chile se ha vuelto a movilizar toda esta bibliografía para desacreditar el levantamiento de octubre de 2019 (poniendo el acento en la violencia de los saqueos o la destrucción de bienes).

causas inmediatas (el detonante suele ser una injusticia de tantas). No guardan una relación lógica con la consecuencia. De hecho, ningún análisis social o estadístico puede calcular el estallido de la revuelta. Rompe con la regularidad previsible de nuestro mundo administrado y es quizás el único hecho político cuya anticipación no puede ser materia del cálculo sino de la profecía. Tampoco puede prescribirse: el acontecimiento de la revuelta obedece a una causalidad misteriosa e inaprensible porque representa “el *impasse de la formalización*”, es decir, pertenece al ámbito de lo real de una sociedad, aquello no representado que sin embargo es la condición de posibilidad de lo social (Badiou, 2018: 41 y 42). Como acontecimiento colectivo y a pesar de su carácter justiciero y colérico, está más emparentado con la fiesta y el carnaval que con cualquier modalidad del acto cívico. De ahí que el humor, el disfraz, la parodia y la auto-parodia tengan una importancia insospechada (Didi-Huberman, 2020a: 201 y 202).⁶ En la fiesta popular, o en el levantamiento como fiesta, se manifiesta una potencia desarticuladora cuya energía pide un cauce que puede ser liberador pero también siniestro. Podría hablarse también de una lucidez compartida y en tanto compartida, emocional y política. Su temporalidad es la de la interrupción, un tiempo suspendido y cargado de expectativas. Por eso siempre es una novedad y una recuperación, una anticipación y un retorno. La revuelta siempre es un anacronismo: a través de ella se filtra no solo la voz de lo excluido y lo subalterno, sino también de lo olvidado. Por un lado, es un retorno a los fundamentos de la política (porque rompe el pacto social), por otro, expresa un reclamo esperanzado hacia el futuro. En la revuelta la sensación de un *despertar* tan simultáneo como colectivo nunca está lejos (como lo fue en el caso de Chile) y desde ese marco afectivo la normalidad anterior se percibe de repente como un estado de sonambulismo del que se reniega con énfasis. Este despertar siempre evoca, recuerda, momentos del pasado, como si la revuelta encontrara en un pasado olvidado una

6 Obviamente, este punto de vista le debe mucho al Bajtin de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Mucho más recientemente y en el contexto del concepto de potencia, Didi-Huberman lo trata en *Desear desobedecer* (2020a: 201 y 202).

tradición alternativa. Mejor aún: como si la revuelta reabriera los casos cerrados y archivados de la historia, o como si el momento histórico de entonces alcanzara en la revuelta su plena legibilidad. “Despertar y recordar están extremadamente próximos”, escribió Walter Benjamin en obra de los pasajes, “despertar es el giro dialéctico y copernicano del recordar” (Benjamin, 2005: 407). En la revuelta el individuo subyugado, desorientado y aislado por los mecanismos sociales que regulan su conducta, su tiempo y sus aspiraciones se ve asaltado por una repentina libertad que lo transfigura. La constelación afectiva de la revuelta no se caracteriza sin embargo únicamente por la rememoración, tan importante como esta es la esperanza, como alegría que se adelanta al objeto del deseo, y por la angustia, ese afecto que no se equivoca, según Lacan: el de la inminencia y el presentimiento (2007).

Según el mitólogo Furio Jesi, la revuelta suspende lo que él denominaba *la máquina mitológica*, es decir, detiene la dinámica incesante de las representaciones sociales, pero, al mismo tiempo, cambia el régimen de las imágenes, genera imágenes nuevas y propias que no pueden ser calificadas como propaganda, porque sus mensajes están despojados de toda hipocresía persuasiva: son más bien la expresión *in situ* de la multitud movilizada, su respiración. El miedo, que es una emoción privilegiada por la economía material y simbólica del poder, sufre un desplazamiento esencial, emigrando del individuo aislado y atemorizado hacia los miembros de las élites dirigentes y de las clases dominantes. Durante la revuelta, las calles y plazas cambian de nombre, los antiguos monumentos son intervenidos o derribados, se trastornan las genealogías oficiales, se construyen otras.

Mientras el concepto de archivo alude a un orden paradigmático, a la fijación identitaria y a la tradición que hace posible la estabilidad cultural de la dominación, la revuelta, tomada en un sentido lato, es el lugar de la desidentificación y de la contingencia absoluta, aquello que se abre a un recomienzo. Independientemente de su suerte, una revuelta siempre redefine las fronteras entre lo posible y lo imposible: es el verdadero estado de excepción, el extremo opuesto al golpe de Estado.

Hay algo no archivable en la sintaxis de la revuelta, algo no cuantificable que no solo contradice los principios arcónticos del Estado moderno, sino también al gran relato de la historia. Con la revuelta se abre un tiempo “en el cual todo lo que ocurre tiene un valor en sí mismo, independientemente de sus consecuencias y de sus relaciones con el complejo transitorio o permanente que constituye la historia” (Jesi, 2000: 46). Como lo explica Furio Jesi, mientras que la revolución está inmersa en el tiempo histórico y supone un cálculo estratégico a largo plazo, la revuelta es una interrupción que se abre al gasto improductivo y al despilfarro, suspende los criterios de equivalencia y reciprocidad, desactiva momentáneamente la fórmula general que gobierna los cuerpos en el cálculo de la economía política. La revuelta no acaece en la historia, sino que la historia acaece en ella e incluso podría decirse que solo en la revuelta acaece la política. De las revueltas no puede hacerse una historia lineal porque se fundan, como diría Walter Benjamin (2009: 138), en una temporalidad propia: la de una cita secreta entre las generaciones.⁷

Si el levantamiento es derrotado, el poder reconstituido se encargará de otorgarle un sentido criminal. Si triunfa, un nuevo orden representativo, que nunca estará a la altura de su potencia heterogénea y múltiple, le conferirá sentido y sosiego y se conservará en la memoria oficial como *monumentalización*. En ambos casos, se trata de domesticar el acontecimiento, devolver los hechos a su secuencialidad. La legibilidad histórica de una revuelta solo se produce en una nueva revuelta.

¿Puede haber una relación, un vínculo entre el archivo y la revuelta, cuando se diría que el archivo del Estado tiene como objetivo fundamental el impedirla? Aplicado al archivo, el principio de revuelta implica siempre un desorden categorial. El caso paradigmático de un vínculo estrecho, político, entre revuelta y archivo lo encontramos en los sucesos de gueto de Varsovia entre 1939

7 “[H]ay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra. Éramos esperados, entonces, sobre la tierra. Al igual que a cada generación anterior a la nuestra, nos fue otorgada una débil fuerza mesiánica, de la cual el pasado exige sus derechos. No hay que desatender con facilidad esta exigencia. El materialista histórico sabe de ello” (Benjamin, 2009: 138).

y 1943. Como se sabe de sobra, la comunidad de este gueto protagonizó el más vigoroso levantamiento judío contra el poder nazi entre el 19 de abril y el 16 de mayo de 1943. El poder nazi era un formidable archivador (van Alphen, 2018: 5), como lo demuestra la meticulosidad de la documentación en los campos. Eran criterios de selección, delimitación, consignación y discriminación administrativa los que garantizaban la eficacia del exterminio. Los habitantes del gueto sabían muy bien lo que les esperaba, pero además sabían que el poder nazi gestionaría la memoria futura sobre los judíos polacos. Existía incluso el plan para un “Museo Central de las Razas Extinguidas en Alemania” (van Alphen, 2018: 3). Frente al archivo nazi de la “extinción” y su futuro museo, el equipo de archivadores del *Oyneg Shabes* (en hebreo, los que festejan el sábado), formado dentro del gueto en torno al historiador y antropólogo Emanuel Ringelblum, tomó la decisión política de disputar esa memoria futura coleccionando y escondiendo todo lo que podía reunirse sobre la vida de sus habitantes confinados, sobre sus estrategias de supervivencia, sus vidas singulares, su desesperación y su resistencia. Mientras el gesto archivístico, por definición, es el *poner aparte* lo relevante, separándolo de lo que no lo es, el archivo clandestino del gueto se preocupa por consignarlo todo: diarios de vida, crónicas de la inanición, poemas, relatos y dibujos infantiles, objetos personales, disposiciones de las autoridades, diarios de la resistencia, fotos, mapas de los campos, afiches de teatro, recuerdos y testimonios, cartas de despedida, llamados a las armas, estadísticas y testamentos. Es un archivo *almacén*, una colección horizontal, clandestina, exuberante, que carece de jerarquías y de fijaciones y solo puede ser descrito mediante la estrategia borgeana de la enumeración caótica. Estos materiales fueron enterrados antes del levantamiento del gueto y parcialmente recuperados después de la guerra. La decisión de construir este archivo es netamente política: implica una ruptura con la estrategia apaciguadora y negociante de los *Judenräte* o *Consejos judíos* cuya desastrosa política era fungir de intermediarios del poder nazi. Implica la aceptación de la ilegalidad como único ámbito de acción autónoma. El poner en marcha “una política de la verdad”, y una verdad que solo puede ser clandestina.

Implica también construirlo sobre un trabajo colectivo y cómplice ligado a las organizaciones ilegales de ayuda mutua (las escuelas clandestinas, las cocinas populares, la asistencia médica) en el interior del gueto (Didi-Huberman, 2020b: 71-79). Los principios del archivo moderno son la captura, la fijación y la uniformidad. Los archivos policiales muestran marcas que el poder ha infligido sobre las *vidas infames*, marcas en el frágil cuerpo humano. El archivo clandestino de Ringelblum y su grupo recoge en el gueto las múltiples formas de la experiencia, incluso las más anodinas, todo aquello que sirva para reconstruir una vida. En nuestro tiempo-espacio, este contra-archivo que enfrenta las estrategias biopolíticas del poder desaparecedor sería el archivo de Madres y Abuelas de Plaza de mayo, que fue una respuesta al gesto archivístico de la dictadura, el que distinguía cuidadosamente las categorías de “vivos”, “muertos” y la “x”, del desaparecido. El archivo de madres y abuelas fue una respuesta a esa X, al hueco en el archivo del Estado, pero también un archivo “otro”, en la medida en que a los inventarios de los datos legales de los desaparecidos se fueron añadiendo (particularmente, en el caso de abuelas) las historias familiares y personales de las víctimas. A pesar de que realizan un inventario de la destrucción sobre el terreno, la *Crónica del gueto de Varsovia* de Emanuel Ringelblum y la *Carta abierta a la junta militar* de Rodolfo Walsh son idénticos gestos políticos dirigidos al futuro. Anunciaban una justicia posible, y un tipo de esperanza que ya no era para ellos.

En estos casos deberíamos hablar de un contra-archivo, o mejor aún: de un archivo *en revuelta*.⁸ Resulta curioso que aun siendo muy distintos, tanto el archivo Ringelblum como el de la policía nacional guatemalteca son archivos ruinosos. Ambos fueron escondidos pero por motivos muy distintos. Mientras el archivo de Ringelblum fue sepultado en secreto para poder atravesar las fronteras de su tiempo y las del muro del gueto un día y proyectarse como testimonio de vida hacia el futuro, los archivos secretos

8 “What makes this archive extraordinary is that its main purpose was not scientific or historical, but rather that the very act of archiving was in itself an act of resistance” (van Alphen, 2018: 7).

de la policía guatemalteca son inventarios de la muerte y fueron destinados al ocultamiento definitivo. Lo que la explosión de 2005 impidió, fue ese gesto de borramiento, este “olvido del olvido”, que completó la operación aniquiladora en otros países de América Latina.

Explorando los procedimientos de ficcionalización en la obra de Rey Rosa, Oña Álava investiga el encuentro entre el archivo y la literatura, donde la obra literaria sería una operación epistemológica practicada sobre las ruinas, incluyendo en este caso la cruda materialidad de los restos (recuérdense los “pétalos” de piel humana descubiertos entre los papeles). Es como si Rey Rosa hubiese querido rescatar esas *vidas infames* sobre las que escribió Foucault y que solo conocemos por haber tenido la desgracia de ser rozadas por el poder (1996: 127). ¿No define esta exploración arqueológica de los vestigios una operación común a la literatura y a la historia? La temible pregunta que subyace a este encuentro entre literatura y archivo es una pregunta por el legado. “[N]uestra herencia no proviene de ningún testamento”, nos dice Hannah Arendt en *Entre el pasado y el futuro*, citando al poeta René Char (1996: 9). No tiene testamentos ni destinatarios legales (1996: 11). Es un tesoro enterrado que está a merced de sus excavadores y guardianes y ese tesoro, el tesoro de la tradición, está en peligro, como nos advirtió Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de historia*. La tradición de la revuelta, la de los vencidos, tiene una existencia subterránea, surge intermitentemente, como esas *supervivencias* de las que escribió Aby Warburg. Asomarse al archivo, entrar físicamente en un archivo, consultar legajos trabajados por el tiempo, leer la letra manuscrita de alguien que ya no está, letra que conserva los temblores de la mano, la presión de unos dedos conservada en el trazo. Trazo material in-mediado de una vida pasada. Entrar en el archivo siempre produce un vértigo. Eso le pasa a Constanza Penacini en “El fondo del cajón de Clarice Lispector”, trabajo sobre los papeles personales de Clarice Lispector. Penacini va en busca de señales, de supervivencias (y la caligrafía es la huella de un gesto), donde una articulación entre el archivo personal y la literatura conformarían una “cartografía

afectiva” que vuelve inteligible (pero esta no es la palabra) las distintas imágenes que tenemos de la escritora.

Quizás podamos ver en este tipo de narración un dispositivo de auscultación que, al modo en que lo propone Ricardo Piglia en su novela *Plata quemada*, articula ficción y despojos, poniéndose a la escucha “alucinada” de voces perdidas. La literatura en busca de ecos, la literatura como resonancia. Pero ¿no es esto lo que obsesionaba a Aby Warburg cuando revolvía los papeles del archivo de Florencia buscando “restituir el timbre de voces inaudibles”? (Didi Huberman, 2020b: 122).

De alguna manera es esta idea la que roza Paula Bertúa, en “María Rosa Oliver, la *voyageuse* oriental”, cuando habla de la escritora, diplomática y periodista argentina como de una *sismógrafa* en el recorrido visual por “las ventanillas panorámicas, que recortaban imágenes de aldeas arrasadas” durante la invasión alemana en la URSS y un acercamiento a ese pasado que “no es solo visual, sino una forma espacial de cognición sensitiva que involucra el movimiento y la emoción que este produce”. Los diarios de viaje de Oliver, siendo como son, *viajes iniciáticos*, aunque se repitan, viajes en busca de un asidero sobre el que sostener una deseada ruptura con las inercias de su clase, ponen en práctica a ratos, esta modalidad de auscultación (sensible, alucinada) que solo la ficción puede llevar a cabo.

Pero los viajes diplomáticos de María Rosa Oliver todavía son una experiencia con los límites. Van en busca de lo desconocido, sus textos pretenden descubrir, cartografiar un mundo distinto (el de los estados socialistas o el del auténtico oriente). Describen una ajenidad o una novedad. Nora Domínguez, en “Postales de la precariedad”, habla de otra literatura y de otros viajes. Son los que auspician la actual circulación transnacional de la cultura. No se trata ya de los viejos exilios ni de los viajes iniciáticos del siglo pasado. Son las migraciones múltiples que realizan estudiantes, traductores, trabajadores de la cultura en busca de nuevas oportunidades. Domínguez repasa la obra de una serie de autoras contemporáneas y transnacionales cuyas experiencias se nutren de esta forma de emigración antaño prestigiosa y excepcional y hoy generalizada y precarizada. “La literatura atada al

hacer, a la puesta en juego, al echar a andar, encuentra un aliado en los viajes, en esa matriz vital y narrativa que deja señales en los cuerpos: desnudez, vacío, desamparo o precariedad”. El viaje ya no abre la puerta a la ensoñación, el viaje es simplemente circulación, un desplazamiento para encontrar siempre lo mismo. ¿Cómo se huye de un mundo definitivamente unificado por el mercado capitalista, sin fronteras culturales ni vectores de fuga? Esta es la experiencia individual de seres puestos a disposición e igualados por una promesa eternamente diferida. Las novelas que trata Nora Domínguez presentan distintas variantes de una misma precariedad actual, que ya no es “la excepción sino la regla”.

¿Puede la escritura ser una forma de revuelta doméstica? Al menos eso es lo que se insinúa en uno de los relatos tratados por Paula Daniela Bianchi en su texto “Afectividades baldías. Reené Ferrer, Fernanda Trías, Nadia Villafuerte”. Para Bianchi la literatura es ese decir que todavía no se escucha ni se concibe. Es poblar de palabras cierto baldío de la experiencia donde el lenguaje solo existe como un sistema rígido de señales reiteradas. Bianchi discute tres cuentos de “amor”. Ese sentimiento donde dos personas supuestamente no necesitan palabras para entenderse. En todos ellos una mujer resulta un rehén afectivo de este silencio. Lo natural, lo doméstico, lo íntimo no tiene relatos ni archivos. En estas historias centradas en las vivencias de una pareja, el matrimonio parece un minúsculo campo de concentración. Pero no solo el miedo, los golpes y las injurias pautan el uso despótico de los cuerpos femeninos, la violencia también puede encaramarse en la “amabilidad” silenciosa del matrimonio bien avenido. Por eso en cada uno de estos relatos el acontecimiento de la palabra (palabras sobre lo naturalizado que no las requiere) es el principio de una revuelta íntima que ya se no detendrá.

En “Ficciones traslúcidas: los vericuetos íntimos de Wakolda/Wakolda” de María José Punte, las emociones no son un vehículo de conocimiento, sino de desorientación. Las emociones, por lo menos ciertas emociones codificadas o cierta gestión de las emociones, son formas de captura. En ambas obras (la novela y la película de Puenzo) la vida de la protagonista está, biográfica y espacialmente, conectada al pasado remoto del nazismo y sus experimentaciones

eugenésicas. Punte lee en estas obras de Puenzo la fábula de unos personajes asomados a las raíces siniestras de la modernidad. Retomando el análisis de las emociones de Sara Ahmed, en el sentido de que las emociones son utilizadas socialmente para generar, legitimar y aceptar la desigualdad social, la constelación afectiva que determina los sentimientos de la protagonista constituye una prisión donde reinan la estigmatización y las férreas leyes del patriarcado. Pero también, nos muestra Punte, se despliegan las consecuencias del archivo biopolítico que, como razón médica, decide sobre la normalidad y la anormalidad, y en definitiva, sobre la vida y la muerte.

Se podría decir que las contribuciones a este volumen están animadas por el principio subversivo de heterogeneidad, de ampliación y rescate que caracteriza el espíritu de la revuelta: Lucía Tennina escribe en “Zonas de contacto. Afectos y efectos de la literatura brasileña de autoría negra y periférica en el campo literario” que

Los límites del campo literario vienen a ser cuestionados por la literatura actual/del presente/contemporánea una vez que estas nuevas producciones desbordan sus lenguajes hacia otro tipo de discursos y otro tipo de recursos, como la fotografía o las performances, por ejemplo, y en este sentido los conceptos para dar cuenta de ella entran en crisis.

La autora aboga por una transformación radical en los hábitos de la crítica. Su ensayo se acerca a la crisis de lo que llamamos el campo literario, y a esa forma de archivo que llamamos el canon. El canon es la parte activa de la memoria cultural, la parte que las instituciones se esfuerzan por transmitir. Las operaciones o prácticas que hoy lo deconstruyen, los que podrían calificarse como gestos de rebeldía, se relacionan con un descentramiento general de la práctica literaria. La literatura como obra ya no puede apoyarse en el viejo proyecto estético modernista que ligaba la autonomía del arte a la anticipación de una comunidad por venir y a la promesa de su propia supresión (Rancière, 2011: 158). Es más, nos dice Tennina, hoy el concepto modernista de obra literaria

está sometido a las leyes del mercado editorial. Para recuperar la promesa de felicidad que define a la obra de arte, la literatura debe *desobrar* internamente por un lado y por el otro, abrirse a la imaginación pública, rompiendo con las clásicas divisiones entre sujeto creador/autor y lector/espectador/receptor, rompiendo con el concepto mismo de obra en la medida en que es la propia experiencia del mundo la que está en quiebra como crisis del relato. Cuestiona, como queda de manifiesto en los conceptos espaciales de “centro”, “margen” o “periferia”, el lugar mismo de la circulación literaria. El *sarau*, por ejemplo, es poesía transmitida y compartida en bares o locales barriales de San Pablo una lírica que baja o sube de los márgenes, entrelazada con el rumor de la favela. Son “objetos literarios no identificados”, como ha dicho Flora Süssekind que nos devuelven, según Florencia Garramuño, “una suerte de archivo de lo real despedazado”.⁹ En este sentido, hablaríamos de una literatura por un lado *desobrada* y, por otra, *desbordada*, como forma de aprehender otras capas de la realidad, pero también, diría yo, una forma alternativa de topografía literaria. En el caso de Brasil, la emergencia de una literatura coral, periférica, en diálogo con el grafiti y la fotografía y ligada a prácticas de recitación pública o escucha indiscriminada de múltiples voces, cuestiona, por su misma existencia, el límite entre ficción y documento social, haciendo vacilar el esquema letrado-céntrico que aún constituye la estética de la clase media. ¿Puede la crítica literaria hacerse cargo de este rumor y de esta heterogeneidad? Recurriendo a la conocida epistemología emocional de Didi-Huberman, Tennina propone la implicación (afectiva) como forma de democratizar el campo literario y esta opción es inevitablemente política. La desarticulación del concepto de obra (auspiciando esa reconfiguración de lo sensible que articula estética y política según Rancière) solo pueden tener sentido vinculándolos a un principio de disenso o bien, de revuelta.

Y esta posibilidad la que explora Adriana Kogan en “Acciones, políticas y afectos en el arte experimental brasileño (1967-1968)” tomando como foco el arte performativo de los años sesenta en

9 Ambas citaciones son hechas por Tennina.

Brasil, basándose en los conceptos de Jacques Rancière y de Jean-Luc Nancy. Se trata de las tendencias estéticas que ya en esa década habían roto tanto con la lógica del archivo museístico como con el arte social y el ideal del compromiso, desarrollando un arte cuyo objetivo es la experimentación formal, la desidentificación y la práctica estética desde lo colectivo mediante los así llamados *aparatos de acción*. Abandonando la práctica explicativa (y embrutecedora según Rancière) respecto al “espectador”, y asumiendo la posición del maestro ignorante (Rancière), los aparatos de acción proponen una lógica colectiva (un *ser con otros* como lo definiría Jean-Luc Nancy) que busca: “convocar cuerpos activos, capaces de trazar una relación con lo social a partir de su capacidad transformadora”. Se trata de crear aparatos que vehiculen la politización de la cultura de masas y que promuevan una movilización descentrada y afectiva capaz de horadar el sistema tradicional de representaciones desde una perspectiva molecular.

Todo esto requiere una meditación sobre las relaciones entre el arte y la política: la politicidad de una obra nada tiene que ver con la vieja noción de compromiso y mucho con el desarreglo de los discursos sociales y la apertura a la renovación de procedimientos y circuitos. La politicidad del arte, en un sentido u otro, es inevitable pero no reside en su capacidad para generar efectos movilizadores, ni en la voluntad de los/las autores/as, sino en su congénita *potencia* para socavar lenta y letalmente el archivo del poder. La crítica literaria y cultural, a su vez, haría bien en vincularse afectivamente al principio de revuelta y practicar cierta fidelidad al axioma de igualdad y a la noción de indestructibilidad del deseo. Aunque más no sea para rescatar del paisaje de cenizas del presente esos “pequeños fragmentos de brasa que la catástrofe no ha extinguido por completo” (Didi-Huberman, 2020a: 433).

Bibliografía

- Aira, C. (2006). *La villa*. Buenos Aires, Emecé.
- Agamben, G. (2011a). *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____. (2011b). “¿Qué es un dispositivo?” En *Sociológica*, no 73, 249-264. México.

van Alphen, E. (2018). "A Monument for Future Memory: The Ringelblum Archive as Classical Archive". En *View. Theories and Practices of Visual Culture*, no 20, 1-16. Varsovia, Institute of Polish Culture/University of Warsaw.

Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península.

Badiou, A. (2016). *En busca de lo real perdido*. Madrid, Amarrortu.

_____. (2004). *La ética. Ensayo sobre la consciencia del mal*. México, Herder.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid, Alianza.

Benjamin, W. (2009). *Obras Completas*. Libro IV, vol. 1. Madrid, Abada.

_____. (2005) *Libro de los Pasajes*, tr. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Madrid: Akal.

Deleuze, G. (1983). *Nietzsche et la philosophie*. París, PUF.

Didi-Huberman, G. (2020a). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta 1*. Madrid, Abada.

_____. (2020b). *Éparses*. París, Les éditions de minuit.

Foucault, M. (1996). *La vida de hombres infames*. La Plata, Altamira.

Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.

Jesi, F. (2000). *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lacan, J. (2007). *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 10: *La angustia*. Buenos Aires, Paidós.

Piglia, R. (2000). *Plata quemada*. Barcelona, Anagrama.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual.

Ringelblum, E. (2003). *Crónica del gueto de Varsovia*. Barcelona, Alba.

Walsh, R. (2010). *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, 24 de marzo de 1977.

Buenos Aires, Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación/Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Weld, K. (2014). *Paper Cadavers. The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Durham, Estados Unidos, Duke UP.

COLABORADORES

Paula Bertúa. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín. Es investigadora del CONICET y docente de Teoría Literaria (FFyL/UBA). Sus investigaciones se especializan en las relaciones transdisciplinarias entre literatura y visualidad, cultura visual, filosofía y estética de la imagen técnica, desde una perspectiva materialista que hace foco en la relación entre estética y política en el arte argentino y latinoamericano contemporáneo. Es autora de los libros: *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)* (2012); *Múltiple, singular, plural. Derivas de género en la fotografía contemporánea* (2022); *El trabajo de mirar. Saberes, prácticas y abordajes críticos de las imágenes* (2023); y co-organizadora del volumen *Fronteras de la literatura: lenguajes géneros y transmedialidad*, en *Historia feminista de la literatura argentina* (2024).

Paula Daniela Bianchi. Doctora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en Literatura Latinoamericana II (FFyL/UBA). Es investigadora del CONICET y ha publicado numerosos artículos en revistas y libros académicos en relación con las violencias, ciudadanías y fronteras en la literatura latinoamericana. Publicó *Cuerpos marcados: literatura, prostitución y derecho* (2019) y *Ellas, las chicas del 900 latinoamericano* (2025).

Hernán A. Biscayart. Profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría y Análisis Literario A-B (Quintana), en FFyL/UBA, y Ayudante de Primera de Semiología, en el Ciclo Básico

Común de la UBA (cátedra Vitale). 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* (2013). Integra el Consejo Editor de la revista *Rétor*, de la Asociación Argentina de Retórica.

Lucía De Leone. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora en la misma casa y en la Universidad de las Artes e investigadora del CONICET. Es especialista en Sara Gallardo y editó los libros *Escrito en el viento* (2013, con Paula Bertúa), *Macaneos* (2015), *Los oficios* (2018) y *Vivir de viaje* (2022). Publicó *Mujeres Faro* (2021) y codirigió el tomo del siglo XXI de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020). Recuperó parte de la obra de Salvadora Medina Onrubia: *Almafuerte y El libro humilde y doliente* (2014) y *Poesía reunida* (2024, con Enzo Cárcano).

Nora Domínguez. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Consulta de la misma universidad. Fue Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (2010-2017). En 2008 recibió la Beca Guggenheim y en 2021 la Beca Tinker de la University of Columbia. En 2024 obtuvo el Konex de Platino en la categoría Ensayo Literario. Publicó *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007), *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina* (2021) y *Traer el mundo al mundo. Panoramas* por Vera Cartonera (2024). Actualmente co-dirige la *Historia feminista de la literatura argentina*, un proyecto colectivo en varios tomos de la que ya se publicaron cuatro tomos.

Cristina I. Fangmann. Doctora por la Universidad de Nueva York y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dedicó su tesis a las escrituras del exceso en Silvina Ocampo y Néstor Perlongher. Ha dictado clases en

universidades de Estados Unidos y Buenos Aires, sobre lengua española y literatura latinoamericana. Es docente regular de Teoría y Análisis Literario (FFyL/UBA). Desarrolla su trabajo de investigación en el marco del ILH-UBA, donde coordina, desde 2018, el Grupo de Estudios Andinos, junto con la Dra. Aymar de Llano. Desde 2007 se ha especializado en literatura de y sobre Bolivia. Ha publicado artículos académicos sobre escritores latinoamericanos y ha traducido textos del inglés, italiano y portugués.

Patricio Fontana. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigador del CONICET. Actualmente dicta clases en la FFyL/UBA y en la Universidad del Cine (FUC). Es autor de los libros *Arlt va al cine* (2009) y *Vidas americanas. Usos de la biografía en Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi y Juan M. Gutiérrez* (2024) y, en colaboración con Claudia Roman, de la traducción, las notas y el estudio preliminar de los *Apuntes* de Francis Bond Head. Publicó además numerosos trabajos sobre literatura y cine argentinos en libros colectivos y revistas especializadas y colaboró en la *Historia crítica de la literatura argentina*, la *Historia feminista de la literatura argentina* y la *Cambridge History of Argentine Literature*.

Gabriel Inzaurrealde. Profesor de literatura latinoamericana y análisis cultural en la Universidad de Leiden, donde se doctoró con la tesis *La ciudad violenta y su memoria* (2007). También dirige seminarios de maestría en la Universidad de Leiden, la Universidad de Montevideo y la Universidad de Luján. Ha impartido múltiples conferencias en universidades europeas y latinoamericanas. Realizó distintos trabajos de crítica y periodismo. Entre sus últimas publicaciones destaca *La escritura y la furia. Ensayos sobre imaginación latinoamericana* (2016) y diversos artículos escritos en colaboración. En la actualidad trabaja sobre estética y política y los conceptos de temporalidad, verdad, acontecimiento y emancipación en distintas obras de ficción. Sus últimas

investigaciones se focalizan en la relación entre política y memoria respecto a la reactualización de los discursos dictatoriales.

Adriana Kogan. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente en la Cátedra de Literatura Brasileña. También es profesora de la carrera de Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes y del Seminario de Literatura Brasileña de la Universidad Católica Argentina. Fue becaria doctoral y posdoctoral de CONICET, realizó estancias de investigación en Brasil y publicó artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras. Coordinó el Área de Literatura de la Bienal de Arte Joven en el Centro Cultural Recoleta y trabajó como asesora de Jefatura de Gabinete en la Dirección General de Promoción del Libro, Bibliotecas y Cultura del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, donde coordinó el programa Casa de la Escritura. Como poeta, publicó *El amor pasará montado en la escultura del camello* (2018) y *Tropel* (2023).

Sebastián Oña Álava. Candidato a Doctor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario doctoral del CONICET. Publicó artículos sobre literatura latinoamericana. Es autor de las novelas *Chop Suey* (2017) y *Pece de la flora* (2024), ambas publicadas en Quito.

Constanza Penacini. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora de Literatura brasileña (FFyL/UBA). Imparte cursos de posgrado en FLACSO sobre Identidades rioplatenses. Se ha desempeñado como editora de literatura y ensayo en diferentes editoriales argentinas. Fue becaria doctoral de CONICET con un proyecto sobre la obra de Clarice Lispector. Ha publicado artículos en diversos libros y revistas académicas. Actualmente es curadora del Museo del Libro y de la Lengua Horacio González, dependiente de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

María José Punte. Licenciada en Letras por la Universidad Católica y *Doctora Philosophiae* por la Universidad de Viena (Austria). Publicó los libros *Estrategias de supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018). Trabaja los cruces entre literatura argentina, estudios visuales y estudios de género. Es docente en la UCA para las materias *Seminario de Análisis del Discurso* y *Literatura y Cine* de la carrera de Letras; y en Universidad de Tres de Febrero en la *Maestría de Estudios y Políticas de Género* con la materia “Voces y escrituras: la mujer y la figuración femenina”. Junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés dirige la *Historia feminista de la literatura argentina*, de la cual ya aparecieron cuatro tomos: *En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (2020), *Mujeres en revolución. Otros comienzos* (2022), *Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias* (2023) y *Fronteras de la literatura. Lenguaje, géneros y transmedialidad* (2024).

Lucía Tennina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Antropología Social por la Universidad Nacional de San Martín. Se desempeña como Investigadora del CONICET y como Profesora de la FFyL/UBA. Se posdoctoró en Estudios Culturales en el PACC de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, donde actualmente es investigadora asociada. Es investigadora permanente del Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea de la UNB. Autora de *Crítica Anfibia. Métodos y espacios de acción de los estudios de la literatura en la contemporaneidad* (2025) y *¡Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo* (2018-traducido al portugués el mismo año). Publicó además numerosas antologías críticas y literarias sobre literatura de las periferias y literatura de autoría negra.

ÍNDICE

Prólogo, *por Paula Bertúa y Lucía De Leone*5

Espacios

María Rosa Oliver, la *voyageuse* oriental, *por Paula Bertúa*11

La transformación de la villa miseria como espacio literario.
De Verbitsky a Aira, *por Hernán A. Biscayart*27

Espacio, memoria, cuerpo y territorio. El testimonio como
forma literaria en la 'Revolución Boliviana' de 1952,
por Cristina I. Fangmann45

La patria es el odio. Epifanías hispanoamericanas en
Pantalones azules de Sara Gallardo, *por Lucía De Leone*61

Archivos

Formas del regreso al siglo XIX. Dos ficciones biográficas
sobre Esteban Echeverría, *por Patricio Fontana*87

Escritura de los vestigios. *El material humano*
de Rodrigo Rey Rosa, *por Sebastián Oña Álava*101

El fondo del cajón de Clarice Lispector, un archivo vivo,
por Constanza Penacini.....117

Ficciones traslúcidas. Los vericuetos íntimos de
Wakolda/Wakolda, *por María José Punte*.....127

Afectos

Postales de la precariedad, <i>por Nora Domínguez</i>	149
Afectividades baldías. Renée Ferrer, Fernanda Trías, Nadia Villafuerte, <i>por Paula Daniela Bianchi</i>	171
Acciones, políticas y afectos en el arte experimental brasileño (1967-1968), <i>por Adriana Kogan</i>	187
Zonas de implicancia. Afectos y efectos de la literatura brasileña de autoría negra y periférica, <i>por Lucía Tennina</i>	213
Epílogo. Entre el archivo y la revuelta, <i>por Gabriel Inzaurrealde</i>	229
Colaboradores.....	251

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)

Variaciones del antagonismo. Literatura y política

Juan Pablo Luppi (coordinador)

Traslados. Figuras de transposición en la literatura latinoamericana

Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky (coordinadoras)

Literatura, dispositivos y soportes

Isabel Quintana y Marina Rios (coordinadoras)

Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras

en la literatura latinoamericana

Andrea Cobas Carral (coordinadora)

Estéticas contemporáneas en la cultura latinoamericana

Paula Bertúa y Lucía De Leone (coordinadoras)

¿Cómo interpolar el tiempo para leer los efectos inesperados de la historia en los lenguajes artísticos del presente? ¿De qué forma interrogar esos lenguajes en un campo como el de la producción artística latinoamericana, donde las formaciones culturales se expresan en una argamasa compleja y vibrante, mezcla de fragmentos de culturas e identidades locales y contingentes? ¿Cómo dar cuenta de las diversas formas de enunciación y visibilidad estética en estos contextos en relación con un pensamiento político sobre el arte en América latina? En el presente volumen, *Estéticas contemporáneas en la cultura latinoamericana*, se propone un recorrido por una serie de escenas particulares del arte, la literatura y la cultura, cuyos términos ponen en tensión la propia fórmula que los expresa. Porque -lejos de lo que el nombre estética pueda sugerir como aquella categoría que, desde hace dos siglos, opera como discurso interpretativo y disciplina perceptiva y preceptiva sobre lo que puede y debe ser considerado arte- a las y los autores de este libro les interesa pensarla como un tejido sensible y una inteligibilidad que habilita posiciones críticas y que propicia el gesto político de abordajes creadores de nuevas formas de pensamiento para objetos singulares.

