

Literatura, dispositivos y soportes

Isabel Quintana y Marina Rios
(coordinadoras)

NJ
Editor

ISABEL QUINTANA Y MARINA RIOS

COORDINADORAS

**LITERATURA, DISPOSITIVOS
Y SOPORTES**

**NJ
EDITOR**

Literatura, dispositivos y soportes / Patricio Fontana ... [et al.] ;
Compilación de Isabel Quintana ; Marina Ríos ; Prólogo de Isabel
Quintana ; Marina Ríos. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ
Editor, 2024.

Libro digital, PDF - (Asomante / 14)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48994-4-6

1. Literatura Latinoamericana. 2. Ensayo Literario. 3. Crítica Literaria. I.
Fontana, Patricio II. Quintana, Isabel, comp. III. Ríos, Marina, 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, Roberto Ferro †, Gustavo Lespada,
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico,
Guadalupe Silva, Noé Jitrik †, 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.

Director: Noé Jitrik †

Secretaría Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2022

PRÓLOGO

Isabel Quintana y Marina Rios

El Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) se caracteriza por generar espacios de circulación, debate y difusión de los trabajos que realizan los investigadores y becarios del instituto. Muestra de ello son las jornadas anuales que se celebran todos los años con el fin de difundir el estado actual de las investigaciones invitando a los miembros de diversas áreas del ILH y a los investigadores de Institutos y Universidades afines a compartir sus proyectos y a fomentar una mirada crítica colectiva.

Con esta impronta es que parte del resultado de dichas jornadas también se difunde a través de la Colección Asomante de la que esta edición forma parte. En esta ocasión, el presente volumen reúne artículos de investigadores y becarios que exploran formas de producción y representación de la literatura. Bajo el título: Literatura, dispositivos y soportes estos ensayos trabajan sobre escrituras, soportes y materialidades diferentes que tienen la característica de no estar construidos previamente por la crítica. O sea, en este caso, la investigación radica en la configuración de un particular objeto de estudio hasta ahora inexistente. Esto significa que los autores de manera crítica y reflexiva han realizado un minucioso análisis que pone en evidencia dichos materiales para señalar procedimientos, políticas de escritura y juicios críticos que producen nuevo conocimiento sobre los corpus estudiados.

Desde los procesos de autonomización de la literatura es que ésta ha buscado de manera insistente delimitar su especificidad y, en este sentido, se ha ido disgregando tanto de los vínculos con otras artes como de diversas materialidades de la esfera vital. Sin embargo, en el estado actual del campo cultural literario y junto con ello, las discusiones en torno a su especificidad, es que tanto las producciones literarias como los propios desarrollos críticos y teóricos, se han transformado en un proceso inverso: cada vez más los campos artísticos y el campo social se enlazan con el campo literario. (Asunto que, como ya sabemos, estaba presente en los debates del segundo formalismo a partir de la tensión entre las funciones dominantes

y las funciones subordinadas). En este sentido, es que en el presente volumen podemos ver en el arco que se recorre desde los siglos XIX hasta el siglo XX y XXI estos cruces y tensiones acerca de la relación de la literatura con otros dispositivos y soportes: la convivencia de la escritura con el dibujo, el grabado, la postal, el álbum, el sonido, el canto, la acuarela hasta soportes contemporáneos como el cine, la fotografía o la instalación. Escrituras, cabe aclarar, que también trabajan, desde sus comienzos, con sus propios insumos: los paratextos, las formas de la biografía y la autobiografía. Todos ellos, dirimiendo estéticas, géneros y políticas de la literatura que fueron abordados desde perspectivas heterogéneas.

A propósito de esta heterogeneidad, la compilación propone tres apartados que reúnen ejes ordenadores en relación con el tema del volumen. En cuanto al primero “Encuadres, movimientos, (im)posiciones del yo” se trata de aquellos trabajos que se enfocan en figuras de autor ya sea porque la crítica, el campo o el propio escritor y/o artista realizan imposturas frente a un otro o se autofiguran indagando en modos de representación que cuestionan géneros, un campo artístico-literario o bien, la propia escritura. En esta línea, el trabajo de Patricio Fontana “Los desvelos de una padre: Guerra y fortuna en Vida de Dominguito, de D. F. Sarmiento” indaga en la complejidad de los géneros de la biografía y autobiografía a partir del vínculo que traba con ellos Sarmiento ya sea porque desde la biografía construye el espacio textual para hablar de sí mismo, o bien, porque en la biografía sobre su hijo logra explicar la efectividad del modelo biográfico frankliniano, al tiempo que se exime de ciertas responsabilidades en torno a la vida de Dominguito. Otro movimiento en relación con la posición del yo es analizado por Juan Pablo Luppi en su ensayo “Soy sudamericano, lamentado. El tronco podrido de la nación en cuentos de Fogwill” quien analiza un corpus de cuentos póstumo del escritor para visibilizar la posición de un narrador insolente que no negocia construcciones sobre lo nacional, transnacional y la lengua bajo una perspectiva homogénea y las confronta con otras escrituras y colegas acentuando distancias y deconstruyendo tradiciones. Los dos trabajos siguientes que componen este apartado están signados por una capa de complejidad respecto al “yo” en el que paratextos y procesos editoriales marcan, imponen formas autorales que responden a un contexto particular. De esta manera, en el trabajo de Carla

Fumagalli: “Los epígrafes de la poesía de sor Juana, entre noviembre de 1689 y julio de 1690” la autora plantea, por un lado, que los epígrafes de 1690 interpretan mal los poemas de la segunda edición de *Inundación Castálida* y censuran “la libertad hermenéutica del lector”. De este modo, a partir de los análisis de los epígrafes, Fumagalli establece una reflexión acerca de las relaciones entre el yo ficcional y el yo autorial en el contexto del Siglo de Oro en el que pareciera que aún permanecen formas de control de la lectura. Por último, Tamara Hache escribe su artículo “Escritura y acción: *La cartera de un soldado* de José Ignacio Garmendia” quien se centra en los materiales visuales y textuales producidos por el soldado para analizar el vínculo entre estas representaciones (visuales / textuales). Este texto si bien tiene notas y escritos tomados durante la guerra también pasó por un proceso de edición en el que tanto paratextos, como caligrafía y notas se realizaron a posteriori quitando toda inmediatez posible al texto. En este sentido, la autora establece una semejanza con ciertas biografías y sostiene que éste texto se constituye como figuras biográficas ya que se atiende al sentido visual-gráfico del bio-grafema.

El segundo apartado titulado “Políticas, estéticas, representaciones de la ajenidad” se trata de aquellos ensayos que a partir de modos de representar al otro (el gaucho, la comunidad, el pueblo, la Nación, el extraño) analizan las tensiones políticas y estéticas que se delinean en cada ficción ya sea escrita, visual, multimedial. Cabe aclarar que ese otro no es necesariamente concebido bajo el concepto de otredad sino más bien a partir de la problematización del mismo y de allí que priorizamos la idea de ajenidad por sobre la de otredad. De este modo, Juan Albín escribe “Imágenes gauchescas coloniales. Usos del cuerpo y la voz del gaucho en el Virreinato del Río de La Plata” en donde analiza algunos grabados como “modo de matar ganado” impreso en 1978 y anónimo que se suman a la constelación de imágenes producidas en la Expedición de Malaspina entre 1789 y 1794. Retoma informes, diarios y relaciones como el fragmento de *El lazarillo de ciegos caminantes* que fue revisitado y retomado por Espinosa para estudiar las representaciones de la voz del gaucho que allí aparecen y los procedimientos por los cuales se intenta transcribir su oralidad. La propuesta del autor será visibilizar no sólo procedimientos entre materialidades diversas sino

también destacar las ambigüedades producidas por las representaciones que se fugan dentro de las políticas coloniales.

Por su parte, Juan Pisano en su ensayo “Gauchesca y política. Ficciones de pueblo, entre el virreinato del Río de la Plata y la Emancipación” analiza la poesía gauchesca en el contexto del virreinato y su relación con la posterior consolidación del género. Su hipótesis de partida es que esta poesía se desarrolla en un contexto donde se está definiendo la idea de comunidad. La gauchesca discute quienes pueden y deben conformar al pueblo ofreciendo *políticas de la gauchesca* que trazan *ficciones del pueblo*. Éste último es un concepto que articula el autor quien lo considera como dispositivo literario para diseminar estas ficciones entendidas en su juego de reciprocidad entre la plebe y la imaginación letrada.

Quien también retoma una idea de comunidad para establecer posiciones críticas es Simón Henao-Jaramillo en su trabajo “La aparición de lo común. (Cinco interrupciones a *La mansión de Araucaima* de Carlos Mayolo)”. El trabajo propone realizar un análisis del film *La mansión de Araucaima* dirigida por Carlos Mayolo en 1986 (adaptación de la novela homónima de Álvaro Mutis) a partir de la idea de lo común. En la lectura se interroga sobre esa aparición de lo común en el cine. Como hipótesis de lectura se propone la existencia de un uso determinado de los planos que visibiliza aquello que el concepto de lo común problematiza; lo que el autor señala como lo inclasificable e irreductible. Es una experiencia en el que el lector se conecta auditiva y visualmente pero a partir de algo que no es dado de modo explícito. Se trata, en definitiva, de una experiencia frente a la cesura, la interrupción, de una interrupción del plano secuencia que supone una evolución y continuidad temporal.

Finalmente, Pablo Bardauil en “Figuraciones del espacio en el cine de Lucrecia Martel: continuidades y desvíos en el pasaje de la trilogía del noroeste a *Zama*”, como el título anticipa, realiza un trabajo exhaustivo y comparativo sobre la figuración del espacio en *Zama* a partir de tres ejes: la calidad, la cantidad y lo geolingüístico entre los films. En el recorrido deja ver las lecturas en clave estética acerca del Nuevo Cine Argentino y la relación con el realismo en la que *Zama*, según la propuesta del autor, propone otra forma de realismo dada por la ambigüedad de lo real y sus efectos y cómo éstos impactan en los personajes.

El último apartado lo dedicamos a “Montajes, materialidades, deconstrucciones” porque se trata de trabajos que señalan, desmontan, visibilizan objetos de estudio que desestabilizan nociones de representación convencionales ya sea porque se construyen objetos de estudio peculiares o bien porque son objetos que no fueran abordados previamente por la crítica. También porque se produce un montaje de dos o más lenguajes que cohabitan y se interpelan mutuamente. O bien, porque dichos objetos de análisis son puestos bajo una mirada y una genealogía que la historia del arte o la historia cultural no ubicaron previamente y por lo tanto develan modos de interrelación que permiten pensar a escritores, dramaturgos y lectores a partir de nuevos encuadres teóricos.

En relación con formas de montaje, sobrevuela una puesta en abismo en el artículo de Emiliano Sued “1930: Gardel ante la cámara. Imagen, sonido y política en *viejo smoking*” en donde el autor indaga sobre la llegada del cine sonoro a la Argentina para detenerse en un corto actuado y cantado por Carlos Gardel en 1930 bajo la dirección de Eduardo Morera. Analiza Sued algunas diferencias y correspondencias entre el tango *viejo smoking* y el corto. Y señala una confluencia de la figura del actor con la del cantor a partir de la nueva tecnología, el sistema Phonofilm. En otro sentido, en una operación de deconstrucción Francisco Gelman Constantin en su ensayo “Dos (o cuatro) episodios de una repetida crisis del hombre” se propone revisar la noción del posthumanismo en el grupo de teatro Periférico de Objetos a partir de dos puestas en escena cuyos análisis construyen una nueva genealogía posthumanista al liquidar el cadáver del hombre y reperfilear la cuestión hacia las mujeres. Desde otra perspectiva, quien atiende a lo viviente es Victoria Cóccaro, que en su artículo “La instalación como estrategia en el trabajo de Nuno Ramos: hacia una inscripción de lo viviente fuera de marco” trabaja con la obra del autory a partir de las diversas materialidades que el artista elabora entre plástica, escritura, cuadros, la autora propone un diálogo entre la instalación fuera de marco y lo literario “detrás de” escena para dar lugar a lo viviente. Un umbral que interpela los sentidos y “el adentro”. Por su parte, Carlos Walker en su ensayo “Imágenes truncadas. Formas de la fotografía en Roberto Bolaño” propone apartarse de la idea de que la literatura se ha convertido en una vía explicativa o instrumental respecto a la fotografía. Para ello

decide no privilegiar el soporte sino la narración de la fotografía. La pregunta que plantea Walker es: “¿Cómo la literatura figura distintos regímenes de lo visual”.

Finalmente, Inés de Mendonça, en su trabajo “Firmas coleccionables: la manía de la tarjeta postal” concibe a la postal como dispositivo que articula usos entre autores, lectores y coleccionistas. Estas postales firmadas exhiben estrategias de autolegitimación entre lectoras y coleccionistas que tejen redes por fuera de lo doméstico y se constituyen como reliquia secular y moderna en el marco de una industria cultural incipiente. La postal (portadora de discursividad) se ofrece como una nuevas formas de intermediación en la tensión entre lo íntimo y lo público y llega a las familias trabajadoras a partir de su facilidad como objeto para la colección.

**I - ENCUADRES, MOVIMIENTOS:
(IM)POSICIONES DEL YO**

LOS DESVELOS DE UN PADRE

GUERRA Y FORTUNA EN LA VIDA
DE DOMINGUITO, DE D. F. SARMIENTO

Patricio Fontana

1. Los guerreros

Domingo Fidel Sarmiento, *Dominguito*, murió durante la guerra del Paraguay, el 22 de septiembre de 1866, a los 21 años de edad, por una herida recibida en la batalla de Curupaití. Había nacido el 17 de abril de 1845, en Chile. Su madre era Benita Pastoriza Martínez, con la que Domingo Faustino Sarmiento se casó en 1848. Domingo Fidel era hijo de Benita y de su primer marido, Domingo Castro y Calvo, que falleció en 1847. Al casarse con Benita, Sarmiento le dio su apellido a Domingo Fidel y lo adoptó como hijo. Por lo demás, también debe decirse, como sugieren varios biógrafos de Sarmiento, que esta zona de su vida sentimental quizá haya sido menos lineal, más enrevesada. Como fuere, Sarmiento se enteró de la muerte de Dominguito en los Estados Unidos, donde ejercía funciones de Ministro Plenipotenciario desde 1865. Poco después de recibir la noticia, comenzó a bosquejar la biografía del hijo, pero el trabajo quedó inconcluso. Dos décadas después, en 1886, escribió y publicó *La vida de Dominguito*, primero como folletín y luego como libro. Cuando su nieto, Augusto Belín Sarmiento, publicó esa biografía en el tomo XLV de las *Obras completas* le agregó una serie de textos cortos e inéditos que, según asegura en una breve nota introductoria, Sarmiento no había tenido en cuenta al escribir la versión de 1886, y que eran los que había escrito en Estados Unidos. Varios críticos han barajado diversas hipótesis sobre esas dos versiones; por lo pronto, lo cierto es que existe, por un lado, el libro *La vida de Dominguito*, de 1886, y, por otro, una miscelánea de textos, escritos hacia 1867, que Sarmiento decidió dejar fuera de la versión de la vida de su hijo que entregó finalmente a la imprenta.¹

1 De la historia del texto, y de sus “dos redacciones”, se han ocupado especialmente Beatriz Lavandera (1966), Enrique Anderson Imbert (1975) y Javier Fernández

Como en otros de sus muchos textos biográficos –ejemplarmente, *Facundo* o *El Chacho*– en *La vida de Dominguito* Sarmiento no se priva de usurpar el espacio biográfico y hablar de sí: de aprovechar una vida ajena para referirse o aludir, directa o indirectamente, a la propia. La de Sarmiento, de este modo, es muy a menudo una escritura en la que la narración de la vida de otros es el sitio textual adecuado para hablar de sí: una escritura en la que autobiografía y biografía se disponen como en una cinta de Moebius.

Las relaciones entre las dos biografías más importantes que escribió Sarmiento en los últimos años de su vida –la del naturalista y militar Francisco Javier Muñiz, en 1885, y la de Dominguito, en 1886– son más de las que pudieran sospecharse en un principio. Por lo pronto, ellas comparten el “sistema” que Sarmiento describe en la primera de ellas. Ninguna de las dos es un relato biográfico ortodoxo, escrito en tercera persona, sino una serie de textos de diversa extracción que el biógrafo-*bricoleur* monta para que de ellos, con la activa participación del lector, surja el relato biográfico. Se trata, en otras palabras, de un “sistema” que produce *collages* biográficos o, como lo definió Nicolás Rosa, “formas de la coautoría” (1990: 121).

En ambas, además, el biógrafo funciona como “ejecutor testamentario”, tal como el propio Sarmiento se denomina en la *Vida y escritos del coronel D. Francisco J. Muñiz*. Pero con una inversión

(1999). Anderson Imbert, que retoma el trabajo de Lavandera, asegura que esa primera versión estaba “concluida” –y que su título era *Veinte años o vida de un niño y muerte de un héroe*–; aunque en el remate de su trabajo las razones que aporta para justificar que Sarmiento no la publicara no son muy convincentes: “Apremiado por tareas más urgentes, Sarmiento apartó de sí la biografía que ya tenía concluida. La que confeccione en la ancianidad será nueva. Cuando yo saque a la luz el manuscrito completo, en el orden planeado por Sarmiento se verá que [...] no es inferior a *La vida de Dominguito* de 1886” (Anderson Imbert, 1975: 509). Anderson Imbert finalmente no cumplió su promesa. Más recientemente, Javier Fernández prologó una edición de “los manuscritos de la primera versión de *La vida de Dominguito*, escritos por Sarmiento en 1867, un año después de la muerte de su hijo [...]. Dichos manuscritos se encuentran en el Museo Histórico Sarmiento, cuya dirección los ha facilitado gentilmente para esta edición” (en Sarmiento, 1999: 11). En el prólogo explica que parte de esos manuscritos son los que agregó Augusto Belín en la edición de las *Obras completas* que incluye *La vida de Dominguito*; pero, en contraste con Belín, conjetura que es posible que Sarmiento los haya tenido presentes –total o parcialmente– cuando escribió la segunda versión en 1886. En contraste con lo afirmado por Anderson Imbert, los textos prologados por Fernández no son de ningún modo una biografía “concluida”.

dramática entre la primera y la segunda. En la “Introducción” a la biografía de Muñiz, Sarmiento declara que su tarea consistió en poner “orden en los papeles que los hijos del Dr. D. Francisco Javier Muñiz conservan como precioso legado de familia” (Sarmiento, 1900: 214). Inversamente, en el caso de *La vida de Dominguito* es el padre el que debe recopilar y ordenar los papeles del hijo, muerto prematuramente.² El “precioso legado” es, por tanto, atesorado por el padre (que en 1886 tiene la misma edad que tenía Muñiz cuando falleció), y no por el hijo. Ambas biografías podrían considerarse como “trabajo de duelo”: en un caso, el duelo de los hijos; en el otro, el duelo del padre.³

También, como en la biografía de Muñiz, el título completo de este libro antepone a cualquier otro logro del biografiado su carácter de militar (*La vida de Dominguito. In memoriam del valiente y deplorado capitán Domingo Fidel Sarmiento, muerto en Curupaítí a los veinte años de edad, autor de varios escritos, biografías y correspondencias y traductor de “París en América”*), con el agregado de que quien firma el libro, el padre, también se presenta como militar: “por D. F. Sarmiento, General de División”. Se trata, pues, en primer lugar, de la biografía de un “capitán” escrita por un “general”. En el mismo sentido, en el libro hay varias alusiones al biografiado como un soldado-mártir.

Aunque *La vida de Dominguito* no es únicamente la biografía de un capitán que muere en los campos de batalla a los veinte años, de todos modos en ella lo militar adquiere un lugar protagónico. En

2 “[P]ienso escribir su biografía, con sus escritos y discursos (ya los tengo todos)”, le escribe Sarmiento a Mary Peabody, viuda de Horacio Mann, poco después de enterarse de la muerte de Dominguito (en Anderson Imbert, 1975: 508).

3 En la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, el narrador (un hijo que investiga la vida de su padre mientras éste agoniza) afirma: “Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y, de esa manera, puedan comprenderla. No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluyendo la vida, pero pueden intentar poner orden en su historia, restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria” (Pron, 2011: 12-13). En el caso de Dominguito, esa tarea detectivesca recae en el padre y no en el hijo; es decir, se produce un intercambio de roles *contra natura*: es el padre el que restituye el sentido de una vida y protege y perpetúa la memoria del hijo muerto.

principio, el estatuto de Dominguito como militar se cuenta como mascarada, como “falsificación”. Mientras su padre es gobernador de San Juan y se ocupa de la guerra contra el general Ángel Vicente *El Chacho* Peñaloza –y acá tenemos un ejemplo de esa intrusión autobiográfica de la que hablé al principio–, el hijo, al que suponía estudiando en Buenos Aires, se le aparece disfrazado de militar:

Estaba afanado [escribe Sarmiento, que habla de sí en tercera persona] con las tareas que le imponía la dirección de la guerra contra el eterno Chacho, sublevado en la Rioja: todo era armas y cañones y maestranza en vía de creación, cuando de improviso le anuncian a Dominguito que viene de Buenos Aires con pliegos, desertor de la Universidad donde lo hacía su padre, siguiendo tranquilamente los estudios preparatorios. Habíase procurado de la condescendencia de Mitre, alguna nota para decirse enviado, y se presentó a su airado padre con uniforme militar elegantísimo y completo que se había mandado hacer con el sastre a la moda, para el lance, y la lectora que haya sido madre, se imagina si puede haber padre tan duro que le dé de coscorrones en lugar de un abrazo al apuesto militarcito y luego, ¿cómo deshonrarlo ante los jóvenes y las damiselas, haciendo saber que todo ello era pura farra de un muchacho travieso?

Fue preciso aceptar aquella falsificación, y tenerlo por tal oficial de Guardia Nacional de Buenos Aires [...] (Sarmiento, 1962: 57).

La “falsificación” de todos modos resulta provechosa, y esto no solo porque el disfraz (un “elegante uniforme”) le permite a Dominguito moverse cómodamente entre la sociedad sanjuanina, sino porque es gracias a ese “artificio” que accede a la verdad de la vida pública. El padre concluye por lo tanto que merced a esa “farra” que no censuró Dominguito prontamente creció, maduró y se hizo “hombre hecho y derecho” (1962: 63).

Disfrazado de militar, entonces, Dominguito se hace hombre en el contexto de la “prolongada y estéril” guerra con el Chacho. Empero, al revés que en el célebre aforismo de Karl Marx, a esa “farsa” o “comedia” la seguirá, en un segundo momento, la “tragedia”: la participación de Dominguito en la guerra del Paraguay.

Esa participación es presentada por el biógrafo-padre como algo inevitable, como algo *que se veía venir*: “Veíase venir en el cadete improvisado en San Juan al voluntario a la primera llamada a las armas en nombre de una idea o en defensa de la patria” (1962: 73). Pero además, el cadete farsesco de San Juan y el héroe de la guerra del Paraguay responden, ambos, a una razón previa, esencial: la educación que el padre le dio al hijo. En consecuencia, el padre-biógrafo se presenta como el responsable de la muerte temprana del hijo: “Dios me perdone, si hay que pedir perdón de que el hijo muera en un campo de batalla *pro patria*, pues yo lo vine dirigiendo hacia su temprano fin” (1962: 73).

La muerte de Dominguito en guerra no resulta, por lo tanto, una sorpresa absoluta para el padre. Él lo había educado para eso, él lo había entrenado para la guerra: para que fuera “hombre”. Se trata de una educación bélica que el padre había comenzado muy tempranamente, acostumbrando al niño Dominguito a soportar el ruido de los cohetes y luego a manipularlos diestramente, permitiéndole jugar con sus armas o celebrándole las exhibiciones callejeras de su pericia en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo. La educación de Dominguito buscó –según lo asegura su padre– el *embotamiento de su sensibilidad*: “Su educación había tendido a *embotar la sensibilidad*, y se dejó arrancar su sobrediente, después de alguna resistencia, con sólo decirle que un hombre... que el hombre... que sólo las mujeres” (Sarmiento, 1962: 77, énfasis mío). En razón de esto, el biógrafo relativiza las razones que le había dado Dominguito a Nicolás Avellaneda para explicar su persistencia en la guerra, su deseo de permanecer en el campo de batalla más allá de lo necesario:

Mi suerte está echada. Me ha educado mi padre con su ejemplo y sus lecciones para la vida pública. No tengo carrera, pero para ser un hombre de Estado en nuestro país es preciso haber manejado la espada; y yo soy nervioso, como Enrique II, y necesito endurecerme frente al enemigo (Sarmiento, 1962: 76).

Sarmiento no niega que esas puedan ser las razones que esgrimiría cualquier joven inteligente y ambicioso para justificar su participación en la guerra. Pero en el caso particular de Dominguito la “persistencia” en la guerra tiene para el padre y biógrafo una

motivación menos racional, menos calculada. Por ello, cuando narra el proceso mediante el cual se logró embotar la sensibilidad de Dominguito para hacerlo hombre, comenta:

Estos hechos muestran que la razón dada al Dr. Avellaneda tenía sólo una apariencia de razón, para persistir honorablemente, científicamente, diría, en su poesía de la guerra. La actitud heroica que asumía en el combate acusa la acumulación de la sangre en el cerebro que hace centellear los ojos, mientras el miedo la aleja y produce la palidez del semblante. Los oradores, los poetas, los descubridores, se transfiguran en el apogeo de la exaltación (Sarmiento, 1962: 77).

La expeditiva respuesta de Dominguito al llamado de la guerra y su obstinación por permanecer en los campos de batalla más allá de un período razonable son, pues, la fatal concreción de un impulso ciego hacia lo bélico que el padre había infundido en el hijo, son responsabilidad del padre. En las cartas que desde el frente Dominguito le enviaba a su madre ese gusto por la guerra es algo que se va haciendo cada vez más evidente, sobre todo cuando esas cartas empiezan a dar cuenta del postergado pero al fin concretado enfrentamiento con el enemigo: ese momento de la campaña donde ya sí efectivamente el matar y el morir son lo esencial, la única realidad, y no algo que se atisba, algo posible, algo que se espera pero que tarda en concretarse. Al respecto, en su lectura de esta correspondencia entre madre e hijo, Martín Kohan escribió:

El hijo de Sarmiento, a medida que la guerra en sí se aproxima, ve encenderse en él una suerte de pasión de soldado, que apenas si podía sospecharlo en los días en que la guerra como tal se postergaba. Dominguito se ve soldado y descubre por eso mismo un fervor que antes no conocía: “yo sería soldado, pero soldado por el combate; por la emoción, por la muerte que desfila. ¡Es una gran sensación! Es un placer tremendo y, como tal, sus dosis mayores matan”. Por supuesto que de por medio está la gloria, dotar al propio nombre de un brillo ilustre por haber servido a la patria. Pero en las palabras de Dominguito hay más que eso; hay más que deber, hay placer. Dominguito le habla a la madre del “placer tremendo” que le

da combatir. Este es su gran descubrimiento: que la guerra, por sí misma, le gusta (Kohan, 2014: 119).

Así, tanto el Dominguito que surge de los textos biográficos escritos por su padre como el que se delinea en la correspondencia con su madre se aparece –se me disculpará el salto temporal y espacial que implica esta comparación– como un antecedente insospechado del sargento William James, el protagonista de la película *The Hurt Locker*, de 2008, dirigida por Kathryn Bigelow. Ambos –Dominguito y James– se vuelven adictos a las “grandes emociones” que les ofrece la guerra y sus márgenes: situaciones al límite en las que prefieren estar antes que en cualquier otra, sin importarles si al participar en ellas ponen en peligro su vida, o acaso precisamente por eso: porque en ellas la muerte es una posibilidad cierta. Por lo demás, ese *placer tremendo* por la guerra que Dominguito descubre en los campos de batalla puede haberlo sorprendido a él, pero no a su padre: su padre sabía que eso podía pasar; es más, como vimos, lo había educado duramente para que eso ocurriera. Dominguito en guerra se comporta tal como su padre lo había adiestrado para que lo hiciera: hacia allí lo había dirigido, ese era el destino hacia el que lo había guiado.

Ahora bien, en principio, en los textos que escribió Sarmiento en 1867 esa muerte en el campo de batalla a los 20 años es interpretada frecuentemente como la interrupción de una vida que prometía mucho. En el texto titulado “In memoriam”, el padre-biógrafo se pregunta:

¿No se cree que el árbol entero está con sus frutos contenido en el germen? ¡Qué habría mostrado esta vida si hubiera tenido tiempo para desenvolverse! ¿Qué es un hombre a veinte años? El botón de una flor que va a abrir, tronchada al viento; pero si abrimos el aun cerrado cáliz, todo encontramos perfecto en su seno, hasta los colores, hasta la acre fragancia que aun participa de los bálsamos de la planta (Sarmiento, 1999: 21).

Veinte años después, en 1886, cuando retoma el proyecto, Sarmiento no se conforma con presentar la vida de su hijo como una vida “tronchada” por la guerra inevitable. El padre biógrafo, por

el contrario, se esfuerza ahora por demostrar (y así lo anuncia ya el abrumador *curriculum vitae* del título completo que más arriba mencioné) que, gracias al “exceso de vida” que albergaba en su ser, en escasos veinte años Dominguito había llegado a desarrollar una actividad miscelánea y exitosa que no se correspondía con su edad.⁴ Dominguito fue adolescente en la niñez y adulto en la adolescencia. Fue alguien que en dos décadas alcanzó a tener las experiencias para las que “un hombre del común habría necesitado cuarenta años” (Sarmiento, 1962: 3). “*Extractum vitae*” (Sarmiento, 1962: 3), su vida escapó a los tiempos normales; fue una vida intensa y anormal: sucinta y proteica al mismo tiempo. Dominguito fue, de este modo, un adelantado: un “hombre adulto *antes de que la ley reconozca los títulos a la virilidad que la naturaleza y la inteligencia le han anticipado*” (Sarmiento, 1962: 4, énfasis mío). De esta forma, en la versión que Sarmiento publica en 1886 el relato biográfico es sólo parcialmente el de una vida malograda, el de una vida breve. El biógrafo, por el contrario, pretende convencernos de que quien murió por una herida recibida en la batalla de Curupaití no murió en la juventud, como engañosamente lo informa el calendario, sino a los cuarenta años. El padre cumple así un rol doble y paradójico en el que hay algo –mucho– de demiurgo: es, por un lado, como padre, responsable en buena medida del “temprano fin” de su hijo en la guerra; por otro, es quien se encarga de demostrar, como biógrafo, que ese fin *en realidad* no ocurrió tan tempranamente como aparenta haber ocurrido.

2. Franklincitos

En *Recuerdos de provincia*, la autobiografía que Sarmiento escribió a los 39 años, es central el momento epifánico en que el autobiógrafo cuenta que, siendo un adolescente, descubrió la biografía de Benjamin Franklin y deseo y decidió ser como él: copiar el modelo y, con los años, alcanzar la figuración en las letras y en la política que había alcanzado ese *founding father* desde unas

⁴ Y, entre esas actividades, tal como lo consigna el título, está la de biógrafo. Ciertamente, Dominguito fue autor de una breve biografía del poeta Juan Gualberto Godoy, que publicó en 1864 *El Correo del Domingo* y que Sarmiento reproduce íntegra en la biografía.

precarias circunstancias iniciales muy parecidas a las suyas. Escribe Sarmiento:

Yo me sentía Franklin; ¿y por qué no? Era yo pobrísimo como él, estudioso como él, y dándome maña y siguiendo sus huellas, podría un día llegar a formarme como él, ser doctor *ad honorem* como él, y hacerme un lugar en las letras y en la política americanas. La vida de Franklin debiera ser parte de los libros de las escuelas primarias. Alienta tanto su ejemplo, está tan al alcance de todos la carrera que él recorría, que no habría muchacho un poco bien inclinado que no se tentase a ser un Franklincito, por aquella bella tendencia del espíritu humano a imitar los modelos de la perfección que concibe (Sarmiento, 2001: 143-144).

Por supuesto que este niño que decide, al leer su vida, ser como Franklin, no es una sorpresa o una originalidad en el siglo XIX: ese deseo de Sarmiento es una modulación sudamericana de una suerte de biografema que los textos de Franklin venían produciendo en el mundo occidental (tanto en Europa como en las Américas) desde fines del siglo XVIII, cuando empezaron a circular impresos. Testimonio de esto es que, veinte años después de que Sarmiento publicara su autobiografía, en 1870, el escritor norteamericano Mark Twain escribió un texto titulado “The Late Benjamin Franklin” en el que, en un eficacísimo tono burlón, el narrador se presenta como una víctima más, entre muchísimas otras, del modelo de vida que la *Autobiografía* de Franklin pretendió imponer:

[Benjamin Franklin] tempranamente prostituyó su talento en la invención de máximas y aforismos calculados para infligir sufrimiento sobre las jóvenes generaciones de todas las eras subsiguientes. Sus más simples actos, también, fueron ideados con vistas a ser registrados para la eterna emulación de los niños: niños que de otro modo hubiesen sido felices. Fue con este espíritu que se convirtió en hijo de un jabonero; y probablemente para que los esfuerzos de todos los futuros niños que intentaran ser alguien fueran vistos con sospecha a menos que fueran hijos de jaboneros. Con una malevolencia sin paralelo en la historia, trabajaba todo el día y después se sentaba toda la noche a estudiar algebra a la luz de un fuego llameante

para que luego otros niños debieran hacer eso también o Benjamin Franklin se lanzaría sobre ellos. No satisfecho con este proceder, tenía la costumbre de vivir a pan y agua, y estudiar astronomía a la hora del almuerzo... algo que afligió desde entonces a millones de niños cuyos padres habían leído la perniciosa biografía de Franklin (Twain, 2008: 54-55, traducción mía).

Precisamente, Twain vuelve en esta “memoria” a la por entonces famosísima escena del ingreso de Franklin en Filadelfia: ⁵

Siempre contó con orgullo cómo entró en Filadelfia la primera vez, sin otra cosa en el mundo que dos chelines en su bolsillo y cuatro bollos de pan bajo el brazo. Pero en realidad, cuando se examina eso críticamente, resulta que no es nada. Cualquiera habría podido hacer eso (2008: 55-56).

No es imposible que Sarmiento haya leído, durante su infancia sanjuanina, una versión castellana de la biografía de Franklin: esa biografía no solo existía sino que en ella (que sigue en gran medida el texto de Franklin en su versión francesa, la primera que se conoció) están casi todos los elementos que caracterizan el modelo frankliniano del *self-made man*. Se trata de la *Vida del Dr. Benjamin Franklin, sacada de documentos auténticos*, publicada en Madrid en 1798.⁶ Por lo demás, cuando Sarmiento escribe sus dos

⁵ Posteriormente, otro crítico de las recetas de vida franklinianas, aunque lo reivindicará en otros aspectos, será D.H. Lawrence, quien escribirá en 1923: “I am a moral animal. But I am not a moral machine. I don’t work with a little set of handles or levers. The Temperance-silence-order-resolution-frugality-industry-sincerity-justice-moderation-cleanliness-tranquillity-chastity-humility keyboard is not going to get me going. I’m really not just an automatic piano with a moral Benjamin getting tunes out of me” (2008: 81).

⁶ En la portadilla de la edición de esta *Vida del Dr. Benjamin Franklin* que manejo se lee “Por Pantaleón Aznar”, lo que permite conjeturar que ese fue su autor. Sin embargo, en la ficha correspondiente, el catálogo de la Biblioteca Nacional de España informa que Aznar es el editor y que el autor-traductor sería, según Medina y Palau, Pedro Garcés de Marcilla. En un trabajo de John E. Englekirk (1956) sobre la difusión de la figura de Franklin en el mundo hispano se menciona también a este autor, aunque la ortografía de su apellido es ligeramente diferente: Pedro Garcés de Mancilla. En un trabajo de Carmen de la Guardia Herrero (2008) sobre el primer liberalismo español, por el contrario, se asegura que el autor es Pantaleón Aznar. Sarmiento en *Recuerdos de provincia* confiesa haber leído devotamente “la Vida de

textos biográficos más importantes –*Mi defensa*, en 1843, y *Recuerdos de provincia*, en 1850– ya ha tenido acceso a la bibliografía frankliniana de manera más amplia. De todos modos, no importa aquí si Sarmiento modeló o no su vida desde muy pequeño de acuerdo con el ejemplo de Franklin sino que, al momento de contarla, eligió codificarla de acuerdo con él; así, de manera ostensible en *Recuerdos de provincia*, y de manera tácita en *Mi defensa*, Sarmiento coloca su relato autobiográfico bajo el patrocinio legitimador del texto frankliniano.⁷

Varios componentes centrales del relato autobiográfico de Franklin resuenan en el de Sarmiento. El primero es la oscuridad desde la que el autobiógrafo se encumbra social y culturalmente. Eso es especialmente evidente en *Mi defensa*; en *Recuerdos*, junto con esa idea convive otra: la de que el autobiógrafo tiene un linaje. En esto, *Recuerdos* incurriría en un gesto aristocratizante, lejano del moderno modelo frankliniano. Al exhibir la galería de nombres célebres que lo precedieron, el autobiógrafo estaría pretendiendo legitimarse mediante la ostentación de un árbol genealógico.⁸ De todos modos, debe decirse también que la “oscuridad” de origen a la que se refiere Franklin en su texto no le impide demorarse en quiénes eran sus ancestros. La “oscuridad” se vincula casi únicamente con el despojamiento material, con la imposibilidad de acceder a medios para educarse: no a que sus progenitores fueran unos cualquiera.

Franklin” y no la *Autobiografía* de Franklin: Sarmiento, entonces, accede por primera vez el modelo frankliniano mediante la escritura de un biógrafo. Mi hipótesis es que el texto que leyó Sarmiento es este de Garcés de Marcilla o Pantaleón Aznar.

7 El interés de Sarmiento por Franklin no es, por supuesto, privativo de su persona. Franklin era una figura admirada en el mundo de habla hispana desde mediados del siglo XVIII (no solo en la península, sino también en las colonias). Los trabajos más precisos sobre esta cuestión son los de Englekirk (1956) y, para el caso del Río de la Plata antes de 1810, Furlong (1956). La biografía escrita por Pantaleón Aznar o Garcés de Marcilla a la que me referí más arriba se publica en el contexto del primer liberalismo español, en cuyo discurso la figura de Franklin, más que la de otros *founding fathers*, es protagónica (De la Guardia Herrero, 2008).

8 En su estudio sobre la biografía caballerescas (*biographie chevaleresque*), Elizabeth Gaucher refiere que uno de los antecedentes de ese subgénero biográfico de la Edad Media francesa fue la literatura genealógica –es decir, las genealogías compuestas por señores locales para legitimar un poder, una soberanía, una herencia– (Gaucher, 1994: 69-71). Sobre el árbol genealógico de Sarmiento, véase Sarlo y Altamirano (1997).

Franklin y Sarmiento tienen, o pretenden tener, una progenie presentable; pero, también, quieren demostrar que, pese a haber nacido en una familia respetable, aunque pobre o empobrecida, llegaron a ser personas educadas y reconocidas socialmente.

Varias veces –y ejemplarmente Sylvia Molloy (1996)– la crítica ha hecho hincapié en la centralidad que la lectura ocupa en *Recuerdos de provincia*: en esto, el texto de Sarmiento es particularmente frankliniano. Así, algo que emparenta a estos relatos autobiográficos es que en ellos la lectura aparece como un medio fundamental para el ascenso social. Luego de asegurar, en principio, que aprendieron a leer prematuramente, son frecuentísimas las afirmaciones de estos dos autobiógrafos que manifiestan la obsesión por dejar registro de la tenaz lectura de varios volúmenes,⁹ del deslumbramiento ante los nuevos libros a los que podían acceder o del afán por acercarse a personas que leyeran o que tuvieran bibliotecas importantes. Con esto se vincula además el interés por aprender idiomas. Franklin, como lo hará décadas después Sarmiento, relata en su autobiografía el modo autodidacta y disciplinado en que aprendió francés, italiano o español no tanto con el objetivo de hablarlos sino con el de poder leer.¹⁰

En el camino del ascenso social, la lectura se conjuga necesariamente con la escritura: se lee, entre otras cosas, para aprender a escribir bien. Una y otra vez Franklin pondera cómo la capacidad de escribir fue un instrumento que le permitió ir adquiriendo una

9 Franklin asegura que fue un precoz lector de las *Vidas* de Plutarco, que estaban en la “pequeña biblioteca de mi padre”: las “devoré con ansiedad” (1942: 23), asegura; Sarmiento, como vimos, cuenta que fue un temprano lector de Plutarco y de Franklin. En ambos, la afición a la lectura llega por vía paterna, un rasgo que, según lo analizado por Molloy (1996), es común entre los autobiógrafos latinoamericanos.

10 “En 1733 comencé a estudiar idiomas y pronto dominé el francés hasta poder leer libros con facilidad. Luego estudié el italiano. Un conocido que también estaba aprendiéndolo me tentaba frecuentemente a jugar con él al ajedrez. Y viendo que esto me robaba mucho tiempo de mis estudios accedí a jugar solamente con la condición de que el vencido tendría el derecho de imponer una tarea sobre partes de gramática que habría de aprenderse de memoria, sobre traducciones, etcétera... cuyas tareas el vencido quedaba obligado a recitar antes de comenzar nuestro próximo juego. Como jugábamos casi igual la lucha en el lenguaje estaba también equilibrada. Más tarde y con algunos trabajos pude dominar el español hasta leer algunos libros también” (Franklin, 1942: 141).

creciente figuración pública.¹¹ Sobre el periódico que publicó en Filadelfia, y a propósito del rápido éxito que este tuvo a raíz de un artículo suyo sobre una disputa entre el gobernador y la Asamblea, comenta: “[...] este fue uno de los primeros buenos resultados de mis habilidades como escritor; el otro fue que las personas influyentes al ver un periódico ahora en las manos de uno que sabía manejar la pluma, pensaron que debían animarle y apoyarle” (Franklin, 1942: 93). Pocas páginas después, cuando refiere que un panfleto suyo titulado *La naturaleza y la necesidad del papel moneda* redundó en que la impresión de ese “papel moneda” le fuera encargada a su imprenta, afirma: “Esta fue otra ventaja de saber escribir” (1942: 97).¹²

En relación con la misma cuestión, se recordará que Sarmiento le da un lugar destacado a lo que considera orgullosamente como su primer reconocimiento como escritor. Corre el año 1841: ha publicado en *El Mercurio* un artículo con el seudónimo “Un teniente de artillería” y se encuentra en una reunión donde se celebra la calidad de ese trabajo. Sarmiento, que no revela a los circunstantes que es él quien se esconde tras ese seudónimo, se regocija secretamente de sus logros:

El éxito fue completo y mi dicha inefable, igual solo a la de aquellos escritores franceses que, desde la desmantelada guardilla del quinto piso, arrojan un libro a la calle y recogen en cambio un nombre en el mundo literario y una fortuna. Si la situación no era igual, las emociones fueron las mismas. Yo era escritor por aclamación de Bello, Egaña, Olañeta, Orjera, Minvielle, jueces considerados

11 Alejandra Laera (2005) señala que, en contraste con la *Autobiografía* de Franklin, en *Recuerdos de provincia* falta la escena de iniciación en la escritura, a la que diferencia de las escenas de consagración o de reconocimiento.

12 Escribir bien, en Franklin, significa escribir bien en prosa, y más especialmente textos periodísticos o de rápida utilidad pública: folletos, panfletos, declaraciones, etcétera. En Franklin hay un desprecio, por momentos casi furibundo, por la escritura de poesía, algo a lo que Sarmiento no es ajeno. Franklin, como Sarmiento, boga por una escritura que rápidamente produzca resultados, una escritura efectiva. Las afirmaciones de Sarmiento en la carta “Montevideo” de *Viajes* sobre la esterilidad de la poesía (“¡Yo os disculpo, poetas argentinos”) y la complementaria reivindicación de la *poesía práctica* de los norteamericanos (aquella que efectivamente transforma la naturaleza y hace “una pastoral de un desierto inculto, e inventa pueblos y maravillas de la civilización” [Sarmiento, 1993: 50]) están directa o indirectamente emparentadas con ese posicionamiento frankliniano ante la poesía.

competentes. ¡Cuántas vocaciones erradas había ensayado antes de encontrar aquella que tenía afinidad química, diré así, con mi presencia! (2001: 166-167).

En la *Autobiografía* de Franklin, la primera consagración del autobiógrafo como escritor convoca circunstancias similares: la anonimidad, el secreto y, también, una reunión donde se elogia su escritura sin que los que la celebran sepan que se trata de la suya. Esto ocurre cuando Franklin, entonces con menos de 15 años, decide enviar un artículo sin su firma, y con su letra desfigurada, al periódico que publicaba su hermano. La anécdota es muy similar a la de Sarmiento, aunque la medida que cierra la de Franklin está ausente en la de aquel:

A la mañana siguiente [mi hermano] lo encontró [al “ensayo anónimo”] y se lo enseñó a sus colaboradores cuando llegaron por la tarde. Lo leyeron, lo comentaron en mi presencia y tuve el placer delicioso de que lo encontrasen de su gusto, y que, tratando de adivinar quién era el autor, solo nombraron personas notables entre nosotros por su ingenio y por su sabiduría. Ahora pienso que fui afortunado con aquellos jueces y que tal vez no eran, en realidad, tan buenos como los juzgué entonces (1942: 33).

Las autobiografías de Franklin y Sarmiento comparten, pues, varios elementos que resultan señales inequívocas de cómo el segundo buscó presentar su vida de acuerdo con el paradigma narrativo que le ofrecía el texto del primero.¹³ La autobiografía de Franklin es la matriz ficcional que le permite a Sarmiento forjar la ficción de su propia vida.

¹³ Además de los analizados hasta aquí, que considero los más relevantes, hay otros biografemas franklinianos que encuentran su correlato en el relato autobiográfico de Sarmiento: entre ellos, el afán por dejar constancia de las instituciones en cuya fundación o mejora participaron, el escaso cuidado a la hora de exhibir su vanidad, el señalamiento de que, a pesar de no haber podido acceder a una educación formal, varias instituciones educativas (especialmente universidades) reconocieron sus aptitudes intelectuales, o el énfasis en demostrar que su figuración trascendió las fronteras de sus respectivos países de origen. Al respecto, Franklin y Sarmiento se muestran especialmente ansiosos por consignar la atención que recibieron en París tanto sus personas como sus escritos.

A Dominguito Sarmiento, sin dudas, debe computárselo como uno más entre los “millones” de niños víctimas de padres que “habían leído la perniciosa biografía de Franklin” a los que se refiere Mark Twain en su “memoria” de 1870. Sarmiento, como ya se señaló, empezó a escribir la biografía de su hijo a poco de enterarse de su muerte en Curupaití. Entre los manuscritos que se han conservado de esa versión trunca, uno, titulado “Franklin”, consigna que “el nombre de Franklin resonó muchas veces en los oídos del capitán Sarmiento [Dominguito], y sus doctrinas empezaron desde su adolescencia a formar parte de su naturaleza” (1962: 236) y que, con orgullo, el padre pudo comprobar, a su regreso a la Argentina en 1868, que durante su ausencia Dominguito había leído “hasta el tomo VI” de una “colección completa de siete volúmenes en cuarto mayor de las obras y escritos de Franklin en inglés” (1962: 236). En ese mismo texto, incluso presenta a su hijo como un malogrado continuador de la difusión de “la doctrina de la república según Franklin, Lincoln y los Estados Unidos mismos” (1962: 237), y lo ubica así entre una serie de nombres célebres entre los que él también figura (otra vez, entonces, lo autobiográfico colándose en lo biográfico): “Tocqueville, Sarmiento, Edgard Quinet [y] Laboulaye”.

Las autobiografías de Franklin y Sarmiento comparten, como se vio más arriba, varios elementos que resultan señales inequívocas de cómo el segundo buscó presentar su vida de acuerdo con el paradigma narrativo que le ofrecía el texto del primero. Sin embargo, en lo que difieren es en que mientras Franklin ostenta reiteradamente su capacidad para hacer dinero –para construir, desde la nada, una fortuna–,¹⁴ en Sarmiento ese ingrediente está ausente. De hecho, lo que le preocupa subrayar especialmente es que a él, como a Franklin, no le interesó hacer fortuna por el mero hecho del enriquecimiento:

En 1826 entraba tímido dependiente de comercio en una tienda, yo que había sido educado por el presbítero Oro, en la soledad, que tanto desenvuelve la imaginación, soñando congresos, guerra, gloria, libertad, la república, en fin. Estuve triste muchos días, y como

14 Una fortuna que, no obstante, no lo lleva a vivir lujosamente: Franklin se presenta como alguien que sabe cómo hacer dinero, pero también como alguien que sabe cómo no gastarlo. Así, en paralelo con el relato de su enriquecimiento, subraya que siempre llevó una vida austera, y que evitó la ostentación y el despilfarro.

Franklin a quien sus padres dedicaban a jabonero, él que debía “robar al cielo los rayos y a los tiranos el cetro”, toméle desde luego ojeriza al camino que solo conduce a la fortuna (2001: 139).

Esta sería, pues, una de las mayores diferencias entre los textos autobiográficos de Franklin y de Sarmiento: mientras el primero demuestra cómo supo acumular un importante capital simbólico, pero también uno material, el segundo se interesa casi únicamente en demostrar la habilidad que había tenido para formarse intelectualmente, y cómo esa formación le permitió ascender socialmente. La pericia frankliniana para hacer dinero, de todos modos, aparece no obstante reivindicada por Sarmiento en *La vida de Dominguito*. En este texto, varias veces el padre biógrafo cuenta cómo el modelo y los consejos franklinianos le sirvieron para llevar a su hijo por el buen camino, un buen camino que él, el padre, ya había transitado. Sin embargo, hay un aspecto de la educación de Dominguito en el que la fórmula frankliniana parece fallar y ese aspecto es precisamente la capacidad para producir capital y luego acumularlo mediante el ahorro; cuenta Sarmiento:

[...] cuando ya hubo alcanzado cierto grado de desarrollo, intentóse, siguiendo los preceptos morales de Franklin, inculcarle ideas de economía, y si fuera posible de lucro, como denuncian los viajeros ingleses encontrar en ejercicio activo en los niños norteamericanos, que crían gallinas de su cuenta para vender huevos y hacerse de capital, o bien vender libros, diarios, manzanas y flores de maíz tostado en los ferrocarriles, importunando todavía a los pasajeros, cuando ya los trenes van en movimiento acelerado, contando con la destreza adquirida de caer parados (1962: 41).

Dominguito, en principio, logra reunir algún dinero vendiendo a varios incautos unos impresos de una oración que, “puesta en el estómago con acompañamiento de Padres Nuestros y Ave Marías, preservaba del contagio” de la fiebre amarilla; pero enseguida derrocha gran parte de la suma que había logrado ganar con este “negocio”:

[...] pero el empeño de proveer a las necesidades más apremiantes de la casa, una pandorga, un trompo, darle algo a un compañero de

juegos, el hijo de tío Juan el jardinero, y cada día una nueva urgencia, siendo la madre por imprevisión el cajero, y alegando el eterno postulante sus derechos inalienables de propiedad, el resultado fue que aquel enorme montón de cobres fue desmoronándose y disminuyendo, olvido si pagada la impresión, hasta que el negocio corrió burro y el comerciante se declaró fallido, abandonando toda esperanza de rehabilitación (1962: 43-44).

Sin embargo, a pesar del fracaso con su propio hijo, Sarmiento de todos modos califica la “receta” de Franklin para hacer fortuna como “inefable”. Vale decir: su fe en la aplicabilidad de este modelo es inquebrantable, incondicional, pese a tener que admitir que cierta zona de ese modelo no cuajó con efectividad en la formación de su propio hijo: la falla de Dominguito, pues, no orada en lo esencial la confianza de Sarmiento en el modelo de vida frankliniano. En ese sentido, debería decirse acaso que esa vehemente fe de Sarmiento en el modelo de vida frankliniano no se vio amenazada por el fracaso del hijo en lo relativo a la acumulación y conservación del dinero porque ese fracaso, en el texto sarmientino, no argumenta específicamente contra la eficacia de ese modelo y sí, sutil pero incuestionablemente, contra la de la madre en su rol en la formación del hijo de acuerdo a ese modelo. En efecto, como acabamos de ver, en la narración de cómo Dominguito fracasó en la conservación de su fortuna y la dilapidó en gastos innecesarios es esencial el rol perjudicial de la madre como “cajero” que no ofrece obstáculos convincentes a los insensatos pedidos de dinero que hace el hijo. El texto, en este sentido, permite conjeturar que acaso con el padre como cajero –un cajero menos permeable o más eficaz que la madre: un cajero más *duro*, un cajero *hecho y derecho*- eso no habría ocurrido y Dominguito habría podido conservar, y no dilapidar tontamente, ese “montón de cobres” que había juntado con –y esto al padre parece no solo no importarle sino causarle una secreta admiración– la venta de un producto malo, inservible (el hijo, en el relato, es un estafador, un fraudulento, un embaucador: lo que vende no sirve para nada). En todo este episodio, la falla de Sarmiento, en todo caso, habría estado en no saber prever que la madre iba a ejecutar mal el rol de cajera (recordemos que Sarmiento escribe: “siendo la madre

por imprevisión el cajero”).¹⁵ Las responsabilidades de un padre no dan tregua ni descanso: tiene que estar en todo. Franklin –el texto de Franklin– no puede hacer todo por él.

Bibliografía

Anderson Imbert, E. (1975). “Génesis del primer *Dominguito*”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol., no 2, pp. 504-514.

De La Guardia Herrero, C. (2008). “El lenguaje republicano en el primer liberalismo español”. En María Encarna Nicolás Marín y Carmen González Martínez (coords.), *Ayeres en discusión, temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia, Universidad de Murcia - Servicio de Publicaciones. Disponible en: http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/05/carmen_de_la_guardia_herrero_taller05.pdf

Englekirk, J. E. (1956). “Franklin en el Mundo Hispano”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, no 41-42, 319-371.

Franklin, B. (1942). *Autobiografía y otros escritos*. Seleccionados y arreglados por Carl Van Doren, traducción del inglés por León Felipe. México, Nuevo Mundo.

Furlong, G. (1956). “The influence of Benjamin Franklin in the River Plata before 1810”. En *The Americas*, vol. XII, 259-263.

Gaucher, E. (1994). *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*. París, Honoré Champion.

Kohan, M. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Laera, A. (2005). “Lo que Sarmiento nunca escribió: la escena ausente de *Recuerdos de provincia*”. En *Signos literarios*, no 2, 91-102.

Lavandera, B. R. (1966). *Las dos redacciones de La vida de Dominguito de Domingo Faustino Sarmiento*. Tesis de licenciatura dirigida por Ana María Barrenechea. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (mimeo).

¹⁵ En esta imprevisión podría computarse algo del orden del género (*Benita como mujer*) pero, también, algo del orden de la diferencia de clase (*Benita como aristócrata que nunca supo cuál era el valor del dinero*).

Lawrence, D.H. (2008): "Benjamin Franklin". En H. Bloom (edición e introducción), *Bloom's classical critical views: Benjamin Franklin*. New York, Infobase Publishing, pp. 75-85.

Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica Acto de presencia*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pron, P. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona, Mondadori.

Rosa, N. (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur.

Sarlo, B. y Carlos A. (1997). "Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*". En C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos Argentinos, de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, pp. 103-160.

Sarmiento, D. F. (1900). *Vida y escritos del coronel Francisco J. Muñiz* [tomo XLIII de las Obras completas]. Buenos Aires: Imprenta y Litografía "Mariano Moreno.

_____ (1962). *La vida de Dominguito*. Prólogo de José Luis Lanuza. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

_____ (1999). *La vida de Dominguito* [primera versión]. Introducción de Javier Fernández. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

_____ (2001). *Recuerdos de provincia*. Barcelona, Sol 90.

_____ (1993). *Viajes por Europa, África y América*. Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica.

Twain, M. (2008). "The Late Benjamin Franklin". En Bloom, H. (ed.), *Bloom's classical critical views: Benjamin Franklin*. New York, Infobase Publishing, pp. 54-56.

SOY SUDAMERICANO, LAMENTADO

EL TRONCO PODRIDO DE LA NACIÓN
EN CUENTOS DE FOGWILL

Juan Pablo Luppi

[...] a la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía. ¿Quién se animaría a ser el bufón que desmontara tanta soberanía al divino cohete?

Julio Cortázar, *Rayuela*, cap. 41 (1995: 241).

Ficciones verdaderas del archivo autoral

Riéndose de las modas del mercado literario de la década de 1970, cuando empieza a escribir cuento y poesía, Fogwill desmonta la recarga soberana del canon ordenado por lo latinoamericano y argentino (el boom, Borges, Cortázar) y goza asumiendo el gesto grotesco de aquel bufón indeciso de 1963. El diseño de autor incorrecto, posicionado como francotirador del campo cultural entre 1980 y 2010, que ha dado fama a la marca *Fogwill* promocionada por él mismo en la producción y difusión de su obra, es concomitante con una representación revulsiva de la nación que materializa en la lengua tensiones del trazado geopolítico de la soberanía. La resonancia originaria de *Los pichiciegos* (1983) ha sido central en esa imbricación de diseño autoral y modulación de lo argentino en relación con las crisis de la mundialización económica; la segunda (1994) y tercera (2006) ediciones de la novela suscitan el sesgo crítico de la corrosión de identidad nacional focalizada en la lengua. Para Beatriz Sarlo (1994: 15) *Los pichiciegos* mostraría “la paradoja de la guerra” de Malvinas, que la dictadura aprovechó “para intentar la construcción de una unidad nacional indispensable a la supervivencia política de su régimen”, mientras para los personajes es lo que ha destruido “toda idea de nación”, de la cual solo conservan “la lengua”; los pichis “son inseparables de la forma histórica que tuvo esa guerra”,

la de “aventura miserable y mesiánica”, y por eso la ficción “no se vació de historia”. Conectando la novela con la poesía gauchesca (el anónimo “Cielito del blandengue retirado”) por “la negativa cínica a hablar en serio de los valores invocados”, Julio Schwartzman (1996: 138-140) lee *Los pichiciegos* como *picaresca de guerra* que corroe los límites entre bandos y elabora “una táctica neutralizadora, en la lógica del intercambio”, que anticipa la sociabilidad individualista del neoliberalismo argentino que eclosiona en los 70 y los 90, en sincronía con estas lecturas fundantes del desfase burlesco de la novela que, como veremos, Fogwill activó en su obra cuentística inicial, anterior a *Los pichiciegos*.

La potencia de antelación ficcional de la historia será profundizada a partir de las novelas del cambio de milenio (*Vivir afuera*, 1998; *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*, 2001; *Urbana*, 2003) que propician la revaluación crítica del realismo, por entonces revaluado en los prefacios autorales sin título que conectan *La experiencia sensible*, fechada a fines de los 70 pero demorada por la moda antirrealista que acusa en la ficción argentina de los 80,¹ con *En otro orden de cosas* y *Urbana*: “una trilogía decidida a vindicar nuevas formas del realismo para la ficción local”, operando *cambios de escala* en la *materia novelable* que Graciela Speranza (2001: 61) conecta con el hiperrealismo pop de Ron Mueck. El “efecto ilusionista de la representación” evita los anatemas clásicos de Lukács: hace descender la descripción al nivel de los personajes y relucir “la superficie fluida hiperrealista”, sobre todo en la representación de objetos de consumo (62). Speranza afilia esa *vindicación realista* con “una genealogía alternativa que en los 60 se aparta de Borges e impone un desvío”: el camino que por distintas vías reúne a Osvaldo Lamborghini, Laiseca, Puig y Aira “abre la ficción a una nueva exploración de lo real, ajena a los cautos ejercicios defensivos de los 80

1 Mandatos antirrealistas que, como detecta el sociólogo incisivo en ese umbral en itálicas de la primera página de *La experiencia sensible*, eran a su vez testimonio de realidad. Cuando sucedió el viaje de la familia porteña a Las Vegas que trama la novela, a fines de los años setenta, “narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir. [...]. Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad” (Fogwill, 2001: 7).

y los 90” (64). En la órbita de *Los pichiciegos*, las novelas del cambio de milenio operarían un *nuevo pacto mimético*, que Vázquez focaliza sobre la identidad tematizada en *En otro orden de cosas* como “construcción que resulta de la manipulación colectiva e individual de la voluntad, llevada a cabo por la industria cultural, y cuyo origen es preciso buscarlo en la última dictadura” (2009: 22).² El realismo de Fogwill formaliza en la lengua el antagonismo social y expone en el registro de la ficción (cuentos y novelas como intervenciones autotomáticas en el debate sobre realismo) que la verdad de la literatura está en el lenguaje: “la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato” (Agamben, 2007: 9). La tercera edición de *Los pichiciegos* propicia ese matiz de la experiencia encarada como autoridad del escritor, visible en la intensa *alucinación de verosimilitud* que Jarkowski (2006) pauta en “una lengua que remeda insistentemente las inflexiones de hablas diversas”: la novela parece realista no por responder a esa estricta categoría estética sino porque la sentimos *verdadera*, porque transpone a lenguaje “un fulgurante acto de imaginación” que logra “coincidir con la verdad”.

Hacia fines de los 70 y primeros 80, con la resonancia intratextual de *Los pichiciegos* en cuentos y artículos que serán compilados por el autor al final de su vida, Fogwill dispone su teoría política del arte con la performatividad de la escritura entre ensayo y ficción. La *estrategia realista* que dispara contra el realismo comprometido y el antirrealismo residual anticipa la potencia que, en la segunda década del XXI, Nicolás Bourriaud considera “la única capaz de fundar una teoría política del arte susceptible de ir más allá de lo ‘políticamente correcto’ y de la simple denuncia de la mecánica de la autoridad o de la represión” (2015: 10). Fraguado en el campo cultural porteño al promediar los 70, cuando en Occidente “los cánones artísticos y literarios fueron tenidos en cuenta como campos de batalla privilegiados de lo políticamente correcto, del feminismo y del poscolonialismo”, el dispositivo Fogwill trabaja contra “la potencia fijadora de la ideología”, la única fantasmagoría del presente

2 En el fin de siglo Fogwill retomaría el realismo rompiendo con “el modelo elíptico posdictadura” canonizado en *Respiración artificial* (1980) de Piglia, “sin necesidad de retomar las convenciones del realismo comprometido de los sesenta y setenta” (Vázquez, 2009: 20).

que “logra transformar a un grupo, no importa cuál, en una entidad instrumentalizable”; como lee Bourriaud en *Sogni d`Oro* de Nanni Moretti, los individuos “siempre tienen razón contra quienes los asimilan a una ‘mas’” (51). La razón individual burlescamente exaltada por Fogwill entrevera la autoafirmación autoral con la crítica de lo nacional bajo la acelerada mundialización, y lo hace diseñando posiciones narrativas que campean alrededor de los saberes y poderes de la primera persona autorizada en el dominio de la palabra impresa.

La eclosión acaso más visible de esa red egocéntrica de posiciones narrativas sería el yo que irrumpe al final del séptimo capítulo de *Los pichiciegos* para insolentar en su credibilidad al testigo, Quiquito, la tercera persona focalizada entre los pichis, que había cimentado la impresión de omnisciencia que así se desbarata, como precisa Jarkowski. En cuentos anteriores y simultáneos a *Los pichiciegos* hay fuertes manifestaciones de la insolencia autoral contra los controles de la ideología y de la verdad en la ficción realista, configuradas en sujetos nómadés y variantes pronominales de enunciación anfibia, a la vez afuera y adentro de lo escrito, como el argentino conquistador en la noche londinense de “Muchacha Punk”, que pauta el relato con decepciones antirrealistas del narrador y del lector, o la mujer culta del siglo XIX que en “Memoria de paso” se transforma en varón y, cual Orlando rioplatense, llega a la década de 1960. El desmontaje grotesco de la soberanía nacional materializada en la lengua es el objeto que rastreamos, según su modulación en cuentos producidos por Fogwill en Buenos Aires durante la última dictadura, reeditados en los 90 y 2000 con inflexiones irónicas del autor.

La cuentística (como la poesía) no recibió particular atención en la consagración argentina de Fogwill durante la década del 2000, en la que mucho incidió el impulso publicista del autor, encaramado a *Los pichiciegos*, *Vivir afuera* y las tres novelitas del neoliberalismo urbano cotidiano. Después de la muerte de Fogwill en 2010 (y de su edición de *Cuentos completos* unos meses antes) emergió cierto consenso sobre el cuento como género fuerte del escritor, más que la novela y la poesía que suscitan opiniones encontradas.³ La

3 En 2014 Mattoni afirma que es en los cuentos donde “llega a un nivel mundial”, y Casas señala la diferencia entre la poesía (para escribirla “se ponía en situación

materialidad del lenguaje corroído por lazos efímeros en guerra había probado la capacidad poética en la prosa de *Los pichiciegos*. Desde el ¡*Hundimos un barco...!* oído en el espacio doméstico de boca de su madre frente al televisor, “veneno mediático inoculado a mi familia” que dispara la escritura de *Los pichiciegos* según la versión mitológica del autor (Fogwill, 2010: 10), el idioma se desestabiliza con leves distorsiones de la lengua materna por las que irrumpe la poesía en la prosa. Este aspecto de la cuentística queda, sin embargo, algo desatendido bajo la fuerza realista de una narrativa que, al descifrar la violencia contemporánea y rasgar toda reticencia, al buscarle a lo soberano ese rubor escondido por usurpaciones históricas, corrige a Borges y a Cortázar fabricando un gozoso laboratorio de heterogeneidades que (trans)forman la lengua nacional.⁴

Incómodo en cualquier tradición o pedagogía que no sea la propia, Fogwill dispara contra la ideología y las costumbres, la verdad histórica, el verosímil realista y, como priorizaremos, contra las tensiones poscoloniales de las culturas sudamericanas bajo políticas mundiales del canon y el idioma. Coqueteando con la *ilusión genética* del archivo (Ruiz, 2018), la operación ecdótica de Fogwill impregna la lectura de su obra con los sentidos asignados por el autor en diversas reediciones. Más allá de varios libros póstumos que desde 2014 han difundido materiales del Archivo Fogwill alojado en la Biblioteca Nacional (algunos anunciados en ficciones editadas, como *Nuestro modo de vida* al final del penúltimo capítulo de *Los pichiciegos*), el propio autor instaló públicamente su archivo, especialmente en sus

de poeta”) y los cuentos donde “la poesía irrumpe” (Zunini, 2014: 41-42). En los 90 la ecdótica de Fogwill ya había priorizado su cuentística alrededor de “Muchacha Punk” y otros cuentos de fines de los 70, a los que va agregando algunos nuevos en compilaciones como los dos libros titulados *Muchacha Punk* (Planeta, 1992 y Sudamericana, 1998) y, proyectando su difusión hispanoamericana desde España, *Cantos de marineros en La Pampa* (Grijalbo Mondadori, 1998).

4 La reunión de cuentos que el autor consideró completa propicia, al año siguiente de la muerte de Fogwill, el rastreo de la contienda con Borges que López Casanova (2011) articula en una serie desperdigada entre 1978-1979 (“Memoria de paso”, “Reflexiones”), 1981-1983 (“Luz mala”, “Help a él”), 1994 (“Restos diurnos”) y 2007 (“Otra muerte del arte”) y, por otra parte en el mismo libro, un análisis de “Dos hilos de sangre” (fechado en 1980, abre *Cuentos completos*) en relación con la violencia del presente de escritura, mediante el cual Sozzi (2011) encuentra en el goce y el laboratorio de la lengua el motivo para incluir a Fogwill en los programas de enseñanza secundaria.

últimos dos años de vida, al editar *Los libros de la guerra* y *Cuentos completos*, más las versiones que consideró definitivas de *Los pichiciegos* y *Vivir afuera*.⁵ El archivo fabricado por el autor afianza los géneros narrativos (ensayo, novela, cuento), en cambio la poesía tendrá su edición completa póstumamente (Alfaguara 2016). Con pasión imprentera y un *caos fascinante* digno del *Paulino Lucero* — surgido contra el terror rosista en 1843, reeditado por Ascasubi con distintas formas en 1853 y 1872 (Schvartzman, 2013)— el sistema de reordenamiento de *Cuentos completos*, estampando las fechas de escritura pero “[sacrificando] la sucesión cronológica en favor de un orden de tonalidades y efectos” (“Nota preliminar del autor”, 2009: 13), no disimula que el pico de productividad se da entre mediados de los 70 y 1983: los años de terror vividos por Fogwill en su país.

Todos estos años argentinos

Como el pico de productividad cuentística, la referencialidad argentina de los cuentos tiene su presente en los años del terrorismo militar y económico, según su recurrente actualización editorial en posteriores coyunturas democráticas. Con un narrador que hacia el final se revela mujer (y burla el prejuicio heteronormativo que nos hizo creer que era varón, por el rol dominante que ostenta con su compañera), un cuento fechado en el año bisagra que no quebrará la continuidad entre dictadura y democracia, “La larga risa de todos estos años” engloba ese período montando los años recordados (1975-1978) con el presente de narración y publicación (1983, en *Ejércitos imaginarios*). La inserción del pasado reciente en el presente de *todos estos años* muestra llagas abiertas por la dictadura

5 A diferencia de un archivo como el de Rubén Darío en la UNTREF, gestionado como actividad expuesta a la comunidad de lectura, la vaga intención ecdótica suscitada por la archivación institucional de manuscritos de Fogwill la asemeja al Archivo Bolaño, conformado en un registro “más o menos hispano que americano”, circulable en el mercado exterior latinoamericano vía España, más a tono con la difusión masiva que con la recepción académica. Esa *canonización del archivo*, cada vez más frecuente en el mainstream editorial, “disuelve o desproblematiza la diferencia entre lectura y edición” (Ruiz, 2018: 39-40). Desde el comienzo con poesía y cuento en Tierra Baldía (su propio sello editorial) hasta el final con los reordenamientos definitivos de cuentos, novelas y artículos en Mondadori, Alfaguara o El Ateneo, Fogwill hace del autor la función operante decisiva en la constitución del archivo como agente de lecturas y ediciones posibles.

con el parámetro de la devaluación monetaria, tan vertiginosa como los cambios de costumbres, en función de las ganancias obtenidas con la prostitución de la compañera de la narradora, que calcula cuánto le habrá cobrado al siniestro policía de “la época de la presidencia de Isabel”: “veinte, o veinticinco mil pesos: unos cien dólares, quinientos millones de ahora. ¿Cómo decirlo si el valor del dinero cambia más que cualquier otra costumbre de la gente...?” (Fogwill, 2009: 112). Extendiendo un año la cronología que en *En otro orden de cosas* focalizará la pauta individual en la tercera persona masculina que se va amoldando a los cambios económicos entre 1971 y 1982, la narradora de “La larga risa” hace el balance de la transición democrática justo antes de que históricamente suceda, con el tono cínico del autor: “Creo que todos vieron lo que fue pasando durante aquellos años. Muchos dicen que recién ahora se enteran. Otros, más decentes, dicen que siempre lo supieron, pero que recién ahora lo comprenden” (121). El conflicto social moldea la relación de pareja entre mujeres, pautada por celos y escenas de violencia que extrañan las costumbres; menos traumática que Quiquito al contarle la evasión antisoberana de la guerra al yo autoral de *Los pichiciegos*, la narradora sabe que su compañera no creerá el motivo de la risa que dispara el último párrafo, al pensar que “nos parece natural, o real” que la gente coma menús idénticos en mesas semejantes en el restaurante donde acaso todos pensarán “que somos muy felices”: “si confesase que río de un país [...] ella no me creería, sentiría que la engaño y hasta sería capaz de reiniciar otra de sus escenas de violencia” (125).

La larga risa de las macro y micro violencias argentinas en la presunta bisagra de 1983 acidula la veta nacional del humor: confundida por la tragedia colectiva, la risa retumba grotesca. También grotesca por el triunfalismo previo, la derrota de la guerra en junio de 1982 actualiza la condición periférica de Argentina en la globalización poscolonial; como la crisis de gobernabilidad que estallará en diciembre de 2001, Malvinas destroza los delirios de grandeza y reubica a la comunidad nacional en su vecindad subcontinental, en los márgenes de occidente.⁶ Narrados a menudo por un varón soberbio

6 Como observa Altamirano en octubre de 1982, la camarilla del gobierno militar que impulsó la guerra promocionaba una política exterior “fuerte”, digna del

que atrae el interés sobre sí para criticar costumbres contemporáneas, los cuentos que Fogwill produce entre 1978 y 1983 trazan episodios de drástica reubicación de lo argentino en los márgenes del capitalismo mundial; muestran vidas alteradas por limitaciones poscoloniales de planes económicos que, con cálculos desaprensivos sobre la depreciación de la soberanía monetaria, marcan la continuidad de los 70 en los 90 que el régimen ficcional de Fogwill hizo sensible desde fines de los 70 y que, desde los 90 hasta su muerte, fue reeditando a su antojo (a menudo en pugna con editores). “Camino, campo, lo que sucede, gente”, otro cuento fechado en 1983, publicado en la primavera alfonsinista (*Pájaros de la cabeza*, 1985), ubica la crisis en un complejo fabril abandonado, habitado por perros, ratas y dos serenos fantasmiales, anacrónicos, dependientes de un sindicato onírico, que “[d]iscuten sobre fechas”, “[h]ablan de los gobiernos que pasaron” y se traban en cálculos no redituables (402). Ácida fábrica de la Argentina postindustrial, sinecdoquiza la épica corroída en la pieza inútil que confeccionan Russo y Gandolfo (*ex hombres* tan drásticos como los de Horacio Quiroga, uno de cuyos cuentos es transpuesto en *Los pichiciegos*) y reubican como objeto decorativo en sitio especial, atada con el material importado de la privatización pampeana y las negligentes reparaciones autóctonas: “sacaron una foto de Perón con Evita que siempre habían tenido allí y colgaron la pieza de los clavos, asegurándola con un alambre” (418). El desplazamiento del cuadro disloca la mirada de Eva Perón, que “parecía clavar los ojos sobre la pieza descolorida que ahora estaba ocupando el lugar que durante tanto tiempo había sido sólo para ellos dos” (419). Con el cambio ornamental operado por los trabajadores en disponibilidad improductiva, la mística de la Argentina industrial deviene pieza descolorida.

La crítica de las fantasmagorías del presente entrelaza tiempos y espacios en una lengua de primera persona que domina a segundas y terceras, que materializa la multiplicidad incontable de ritmos y

oxímoron de una *potencia sudamericana*, “capaz de poner en vereda a los vecinos y atraer el interés de los ‘grandes’ de occidente hacia una Argentina convertida en potencia regional del Cono Sur” (4). El desenlace de la guerra dejó “claro cuál es el lugar de la Argentina en el escenario internacional, cuál es su área de pertenencia y dónde puede encontrar sus aliados si busca realizarse como nación independiente, no alineada en la confrontación Este-Oeste” (5).

relaciones con la ideología, la historia, la nación. Como lee Premat (2018) en Borges y en la literatura de nuestro presente, *lo heterocrónico* funciona “en perjuicio de la tiranía de una homogeneidad temporal” y también, para el caso de Fogwill, nacional. Exacerbando la diacronía realista, el/la narrador/a de “Memoria de paso” (gran cierre de *Cuentos completos*, fechado en 1979, segundo cuento de *Mis muertos Punk*, publicado en Tierra Baldía en 1980) ha nacido cien años antes que Borges (“por 1810 yo tenía 11 años”), capitaliza una formación europea políglota sin salir de Argentina (aprovecha lazos afectivos trazados por el cosmopolitismo: Ernestina le trae libros franceses de su Barcelona natal, ella aprende alemán oyendo a su posterior pareja Eugenia en cohabitación plural en Córdoba con el español Segura y el italiano Signoricci) y culmina especializada en “[i]dear revistas como artículos de consumo” entre 1959 y 1968, distante de la neovanguardia o los “mamarrachos de cine joven, pintura y música experimental” (Fogwill, 2009: 441-442, 446, 448, 457-458). Autobiografía excedida que reescribe con acidez una novela modernista, su vértigo narrativo desacopla el orden histórico y geopolítico del presente de enunciación. Las coordenadas temporales y espaciales dinamizan la subjetividad que narra, sin desmedro de la materialidad meticulosa, los cambios de escala de lo narrable y el efecto ilusionista de un realismo sociológico inactual. Anticipando medio siglo a Sarmiento, en la modernización pautada por trenes y opio el viaje a Europa se convierte en el viaje a Estados Unidos, que coincide con la mutación sexual: por la revelación en el barco de un sueño del opio que aplaca los dolores de la incipiente transformación corporal, “desembarqué en New Orleans y seguí por tierra a New York, en vez de continuar hacia mi meta, Francia, destino nacional” (449). El jarabe preparado por un médico de Atlanta y el cambio de nombre en la papeleta de identidad amparado por el cónsul argentino en New York (*Victor* por *Virginia*, bromeando la pugna con hipotextos clásicos de monstruos híbridos como *Frankenstein* y *Orlando*) pautan el soporte médico y legal que Estados Unidos le brinda para que el cambio de sexo sea literal, no solo gramatical como en “La larga risa”. Con el cinismo del autor para sostener con reparos máscaras femeninas y ocupar combativamente los cánones literarios que, por los años de escritura del cuento, fueron campos de batalla de lo políticamente correcto, del feminismo y

del poscolonialismo (Bourriaud, 2015), este espectro de la historia argentina desarma fantasmagorías de ideología y nación; su memoria individual, transexual y pasajera, su vida escrita que va de la revolución de Mayo a la revolución en el arte sin instalarse más que en su propio deseo, derrumba el panteón de la argentinidad.

La hibridación inactual del habla en la América hispana se tensa por la historia de transacciones desiguales con Inglaterra, actualizada bélicamente en 1982. Lejos del latinoamericanismo transculturador del boom y del cosmopolitismo criollista de Borges, los cuentos de Fogwill sustentan la soberanía del individuo frente a la transnacionalización de la economía y la vida, como extensión rizomática, entre lectura y edición autoral, de la cueva antisoberana de *Los pichiciegos*. Trazadas en tiempos violentos, estas tramas indagan los valores trastocados por la economía y las hablas enterradas de la guerra, mezclados en la heteroglosia que aleja a provincianos de porteños, retirados de los bandos como el blandengue de 1820 en la propuesta de Schvartzman (2013), que prefieren intercambiar con ingleses usando el idioma global del comercio, corroído por inflexiones orales de la heterogeneidad dialectal latinoamericana. La imaginación verdadera de *Los pichiciegos* sería originaria en el sentido de Agamben (2010: 79-80), como un origen fugado del pasado cronológico, que se hace contemporáneo al devenir histórico porque, como las temporalidades de estos cuentos, aspira a funcionar en todo presente.

Lo argentino se modula en la temporalidad desordenada (por la copresencia de pasados en cada presente y por la intervención ecdótica del autor) y la mirada exterior, a su vez mediada por la razón individual que, como en la película de Moretti leída por Bourriaud, resiste toda asimilación a una masa. Acerada en su fuerza íntima frente a los estándares institucionales de la literatura, la lengua egocéntrica desarma ciertos sustentos de esa asimilación: la nacionalidad, la ideología, pero no el género. Sin la molestia de mujeres que interfieran el dominio textual, el autor se mete en la trama como narrador y personaje cínico, vivo como un pichi en la guerra universal del amor. Así ocurre en el aeropuerto inglés de “La chica de tul de la mesa de enfrente” (fechado en 1978, primer cuento de *Mis muertos Punk*) con la primera persona de Rodolfo Onrubia nombre del autor reforzado con irritante erre por el apellido de una mujer

escritora de la primera mitad del XX, Salvadora Medina Onrubia; el varón reditúa la demora del transbordo acometiendo la conquista de la pasajera que detectó desde el *vi tul* que abre el cuento cual poema. Escapado del tipo de viajero argentino definido por el turismo familiar de consumo, este macho fogwilliano desarrolla una táctica colonizadora en el nivel de la intimidad que, en el espacio transnacional de Heathrow, se cruza con la variable geopolítica a través de la lengua, el medio de conectar interior y exterior o de operar sobre ese reparto clásico. Centrífuga, su primera maniobra es separarse de “mi marea argentina”, “aquel tumulto ruidoso que abundaba en voces seseantes (“ches”, “mamá”, “esperenmén”): “Yo era uno de ellos: obedecía disciplinadamente las instrucciones del altavoz” que pone en inglés la soberanía aeronáutica: “Aerolíneas Argentinas announces the departure of its flight”. Argentino en tránsito global, Onrubia se molesta frente a “estas empleadas de nuestra compañía aérea [...] que jamás hablan español, idioma en el que hasta pueden parecer educadas”: “Hablamos en inglés. Era argentina, la estúpida” (Fogwill, 2009: 91-93). Como veremos en “Muchacha Punk”, a partir del reparto geopolítico en intercambios coloquiales el varón domina el relato pautándolo con quejas y decepciones sobre los contemporáneos. La insolencia machista topa con su límite en el horizonte actual de recepción, volviendo irritante un gesto que en las décadas del 80 y 90 acaso aún podía legitimar una posición autoral provocadora; el binarismo anticuado devalúa la contemporaneidad que buscó Fogwill, lo acerca al riesgo que su poética quiso evitar: ser asimilado a la masa, a sus contemporáneos, al estereotipo de macho porteño. Como “La larga risa” y “Memoria de paso”, “La chica de tul” ataca el canon literario allí donde empezaba a ser campo de batalla privilegiado del feminismo (Bourriaud, 2015). Otros hilos del rizoma (anti)genealógico refuerzan, por contraste, la moral viril de Fogwill: Salvadora Medina Onrubia era abuela de Copi, artista profanador de la identidad nacional y sexual. En Fogwill lo trans complejiza lenguas y naciones, pero no sexos, encasillados en el binarismo machista que el autor enarboló como parte de su mitología bravucona, con efectos menos felices en sus últimos años.

En el primer acercamiento la chica de tul le ofrecerá otra versión de lo argentino, erotizada por lo táctil cuando Onrubia especula sobre su origen nativo: “una piel entre hispánica e itálica: una piel

argentina, en suma. Piel argentina, maquillada en Londres, con cosméticos que parecían de moda en la ciudad, que yo aún no había visto en Buenos Aires” (Fogwill, 2009: 95). La deducción de lo argentino por la mezcla de razas meridionales, soberanamente justificada en datos culturales leídos en el cuerpo femenino como objeto de consumo masculino, alienta la segunda maniobra basada en el idioma: viendo que han quedado apartados él, ella y un señor, le habla a este en español, el otro se disculpa en inglés por no entender, y ella “me sonrió. Entendió que yo hacía causa común” (95). Como la guerra para los pichis en Malvinas, la causa común no es la nación sino el beneficio propio. La tercera maniobra reúne el discurso performativo con sus efectos proxémicos: habiendo fallado la invitación a comer, como “sólo me interesaba conducirla lejos de donde nuestros paisanos comían”, calculando que tiene la llave del departamento desocupado de una amiga, Onrubia propone a Marcela ir a la ciudad a ver una muestra de arte, con vocalidad porteña tan acentuada como los ruidos de su marea argentina: “¿querés que vayamos? ¡Yo invito el taxi!” (97). Como la piel de la chica que ceba el instinto machista maquillado con saberes culturales, el acento argentino saldría del entrevero entre español e italiano, a su vez mezclado con el imperio del inglés como lengua de contacto en la mundialización neoliberal del 80. Para el táctico Onrubia en su operación de levante, lo porteño colabora en el verosímil que inventa para colonizar la piel de esta joven viuda heredera de campos. Luego de la previsible noche de sexo en el departamento prestado, mientras él canta “Volver” en el taxi rumbo a Heathrow, ella celebra la máscara del porteño en Europa (“—¡Tenés nostalgia de Buenos Aires...!”) solo para que él reflexione, lapidario en la potestad de la ficción o de la suspensión de incredulidad hábilmente propiciada: “y ella seguía creyéndose la historia de la nostalgia” (106). La pose tanguera devela el artificio porteñista, mientras conecta la conquista amorosa con el dominio autoral de la ficción.

¿Dónde viene usted de...?

Lo inglés del tronco argentino se modula en la corrosión y la diferencia, al costado de Borges, imprimiendo contundencia material allí donde el precursor abstraía entidades metafísicas, incluso desde

el espacio biográfico y la estampa filibustera de Fogwill: “Con esa facha de inglés arriba de un barco quería mucho lo argentino” (Pérez Morales en Zunini, 2014: 48). Esa corrosión y esa facha traman al otro narrador de primera persona que circula por la noche londinense en 1978, en otro cuento de conquista varonil titulado con el apelativo de la mujer que es trofeo de caza, del suave *tul* al ríspido *punk*. Acaso su ficción más representativa junto con *Los pichiciegos* y la más autonomizada de los varios libros en que apareció, “Muchacha Punk” es el último cuento del primer libro de Fogwill, *Mis muertos Punk*.⁷ La modulación del inglés mal traducido, que divierte al narrador del cuento en diálogo con londinenses, replica el enojo de Osvaldo Lamborghini por la inconsulta españolización del *Wasteland* como nombre de la editorial que emprendió Fogwill para publicar su poesía y la de dos o tres poetas marginales como él a fines de los 70: “Fogwill me contó que la reacción había sido: ‘¿Por qué mierda? ¿Desde cuándo traducís al castellano todo lo que lees?’” (Steimberg en Zunini, 2014: 23).

El conquistador opera en lugares semipúblicos de paso y de consumo (aeropuertos, taxis, hoteles, negocios, bares); divisa a su presa frente a “una vidriera de Marble Arch”, y en seguida usa la lengua (en la diégesis del relato) para separarla del grupo que ella forma con dos amigas y empezar a desacoplarla de la masa de *lo punk*, con sentido estigmatizado y sonido exacerbado: “Estaba ella con otras dos muchachas punk. La mía, la rubia, era flacucha y se movía con gracia, a pesar de su atuendo punk y de cierto despliegue punk de

7 Vuelve a aparecer en *Ejércitos imaginarios* (CEAL 1983), en los dos *Muchacha Punk* (Planeta 1992 y Sudamericana 1998) y en *Cantos de marineros en La Pampa* (Grijalbo Mondadori 1998). En *Cuentos completos*, “Muchacha Punk” es el noveno de los veintinueve cuentos reunidos; como en *Ejércitos imaginarios* y *Muchacha Punk* de 1992, sigue a “La larga risa de todos estos años”: el ordenamiento impreso resignifica la “[p]rimera decepción del lector” que el narrador estampa en la última oración del primer párrafo (reubicándola: en las versiones de 1983 y 1992 es la primera oración del segundo párrafo): “en este relato soy varón” (2009: 127). El *Muchacha Punk* de 1998 ubica último “La larga risa”, y la oración de “Muchacha Punk”, ya resituada al final de primer párrafo, cambia para modular la marca tautológica del autor: “Primera decepción del lector: en este relato yo soy yo” (1998: 53). El reposicionamiento ecdótico del cuento incide en la narración, y deja al autor enfrentado a la pulsión seductora de lectores cuya decepción acaso fuera motivada, en el horizonte de 1998-2009, por esa equivalencia, menos juguetona que irritante, entre *yo* y *varón*. Debo a Julio Schwartzman (comunicación personal) la detección de los cambios en “Muchacha Punk”.

gestos nítidamente punk” (Fogwill, 2009: 127). La maniobra colonizadora no será tan fluida como la de Onrubia, porque ahora se trata de un cuerpo inglés que interpone el habla local, indescifrable para el yo por más que ostente saberes urbanísticos en la zona comercial del West End: “Las muchachas hablaron un slang que no entendí, se rieron, y sin prestarme la menor atención siguieron su camino hacia el oeste, hacia Regent Street” (128). Como los ingleses diversos de *Los pichiciegos* (escots, wels, gurjas) los idiomas no quedan entrampados en bloques nacionales. El segundo cruce con la muchacha lo propicia un espacio de consumo urbano que hibrida Londres con lo español, abigarrando la frase con siete apariciones del gentilicio: “una pizzería de españoles” corrosivamente llamada The Lulu, “con mozos españoles, patrones españoles y clientes españoles que [...] se gritaban —en español—, de mesa a mesa, opiniones españolas y frases triviales en español” (131). Con el manejo del idioma extranjero el yo evade la recarga hispánica (“Me prometí no entrar en ese juego y en mi mejor inglés pedí una pizza”) y disfruta de su mascarada: “El mozo, si ya había padecido un plazo razonable de exilio en Londres, me habrá supuesto un viajero del continente, o un nativo de una colonia marginal del Commonwealth, tal vez un malvinero”. La cínica y solvente máscara inglesa-colonial se afianza cuando evita sacar del bolsillo la edición aérea del diario *La Nación*, “para no delatar mi carácter hispanoparlante” (131).

Tras la digresión por asociaciones que merodea a Borges⁸ y culmina ignorándolo en pro del deseo que orientará sus próximas maniobras dignas del insistente Onrubia (“¿Cómo sería el olor de mi

8 Por un adorno de pájaro en el gabán de una de las muchachas (detalle cultural del cuerpo femenino que el yo interpreta arbitraria, poéticamente, como Onrubia el maquillaje que adjudica a su chica) el narrador conecta *ruiseñor* con *aquel soneto de Banchs*, se va por las ramas de otro Banchs también muy argentino (un militar que “recorría Europa derrochando sus dólares”) y deja suspendida la alusión a Borges, que en su famosa conferencia de 1951 postuló *La urna* de Enrique Banchs como libro tan argentino como el *Martín Fierro*, no por el referente sino por el tono: “en esos tejados y en esosruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; [...] la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad” (1964: 155). La alusión histórica al precursor en “Muchacha Punk” (lo convoca y lo evita) expande su acidez en “Help a él”, cuento de 1983 que reescribe drásticamente “El Aleph” con la superación gozosa de las dificultades de tono que Borges suponía argentinas.

muchacha punk?”), el narrador nota que “algo sucedía fuera de mi cabeza”. Cruza esa frontera trazada en la escritura y pasa a solazarse del impacto que ha provocado en los españoles la entrada al local de las tres muchachas, desde sitio privilegiado para registrar la tensión entre masas asimiladas por nacionalidades y tribus urbanas: “yo era el único no español capaz de atestiguar que eso ocurría [...]. Sólo yo estaba para testimoniar” que el local no era “desde ningún punto de vista algo que pudiera considerarse punk”. El goce consiste en concentrarse en su pizza y su lectura, “desatendiendo la demanda de complicidad de tantos españoles”, para luego iniciar el flujo de aproximación a la presa que, al cabo, él mismo está inventando; un rodeo al volver del baño le permite “rozar la mesa de las muchachas” y verificar, en “la mía”, “el ensamble de rasgos que más me gusta, esos que se suelen llamar ‘aristocráticos’” (132-133): reubicación sociológica de lo punk, decidida por el deseo del macho.

Más que Onrubia sobre la chica de tul, el narrador de la muchacha punk es su demiurgo: la ha inventado en el texto (y nos provoca con la indecidibilidad de la ficción flexionada sobre sí) para hacerse su conquistador, su cosificador poético chamuyero, a la manera de la promesa final de “Help a él” (cuento de la alucinada reconquista de una muerta) sobre un lugar hacia el que la tierra cae infinitamente, “un lugar que solo pueden advertir las que se dejan abrazar por el hombre que las vuelve un objeto de su ficción” (Fogwill 2009: 284). El varón que hace de la muchacha el objeto de su abrazo y su ficción pasa de ese primer roce al acercamiento performativo, y allí juega la variación idiomática de otro modo que en “La chica de tul”. Frente al trofeo punk-aristocrático londinense, el bufón-cazador intenta devenir inglés o, consustanciado con la condición poscolonial cuya percepción adjudica al mozo español, *tal vez un malvinero*. En pose de parroquiano, “copa en mano —so british—”, “me apersoné a la mesa de las muchachas punk asumiendo los riesgos”. En el paso al diálogo, el narrador toma la misma decisión que Fogwill con el nombre de su editorial: “Voy a contarlo en español: —¿Puedo yo sentarme...?”. La traducción lexical deja en el habla castellana rémoras de sintaxis inglesa, y despliega la multiplicidad semántica del desplazamiento sonoro. “—¿Qué usted quiere?”, increpa “la punk con pájaro”, y el yo sube la apuesta con su traducción burlesca del coloquial *as a matter of fact*: “—Estar aquí como una sustancia de

hecho... —dije en cachuzo inglés. Sin duda mi acento raro acicateó los deseos de saber de la gorda”, que dispara “agresiva, despectiva” la inquisición nativizadora contra este confanzudo que se finge parroquiano en la noche española de Londres: “—¿Dónde viene usted de...?” (135).

Interpelado por la voz inglesa sobre su procedencia, el yo se sudamericaniza relativamente en beneficio del relato, que postula una evitación del estereotipo distinta del cosmopolitismo ya estereotipable de Borges: “—De Sudamérica... Brasil y Argentina —dije, para ahorrarles una agobiante explicación que llenaría el relato de lugares comunes”. Disfruta de la vacilación que provoca en su interrogadora británica: “Me preguntaba si era inglés”, asombrada de que uno pueda venir “de Brasil y Argentina sin ser británico”. La confesión de quien asume una falta —o una farsa, nunca un destino épico como el que Borges poetizó en Laprida en “Poema conjetural”— reverbera en la traducción torpe del *sorry*, que refuerza el tono culposo y entrevera la adjetivación en una turbia equivalencia: “Soy sudamericano, lamentado”. El ensañamiento de “la gorda” (y del narrador así con ella) ruraliza el país confundido con el subcontinente desde la utilidad europea: “Gran campo, Sudamérica” (135). Las resonancias poéticas y críticas de la transposición idiomática difuminan lo argentino bajo ese *gran campo* (abastecedor de Inglaterra) que traba el diálogo con inglesas y deja al yo rimando su autodefinición nativa como *sudamericano, lamentado*.

El idioma global del comercio hacia 1980 deviene parla amorosa, mal traducida por el narrador argentino, recargada con dobleces del rol histórico del imperio colonizador. Manteniendo la sintaxis extranjera cuando traslada al español las emisiones de las inglesas, la pose conquistadora invierte furtivamente las relaciones internacionales, con el efecto grotesco de hacer vacilar la dominante idiomática. Anacrónico bufón menos cortazariano que sarmientino, Fogwill escribe bien cuando traduce mal.⁹ Una frase, el saludo de las dos que oportunamente se retiran, no requiere traslación porque junta

9 El vacío americano que Sarmiento quiere precipitadamente llenar implica la lectura como traducción del espíritu europeo, con clara “conciencia de que leer es modificar”, como analiza Molloy (1996: 38-39): “Si traducir es leer, es leer *con diferencia*: la traducción que perpetra [...] el lector, no copia los contornos del original sino que, necesariamente, se desvía de ellos”; “traducir, como lo entiende

la universalizada cortesía del *bay* con su ácido matiz despreciativo (de moda en el dialecto porteño al promediar los 80, ocluida la frustración de Malvinas), reforzado por el irónico vocativo que el autoeditor Fogwill ha corregido en beneficio del verosímil, omitiendo de otro modo al precursor que cruzó lo inglés con la literatura argentina: el “Bay, Borges” de las tres primeras ediciones del cuento (1980, 1983, 1992) cambia en *Muchacha Punk* de 1998 y queda definitivo en *Cuentos completos* como “Bay, Maradona”. La táctica del escritor argentino vuelto colonizador en el espacio amoroso inglés corroe la violencia histórica del *destino sudamericano* de Borges, que Piglia cristalizara en un *doble linaje* abarcador de la literatura argentina.¹⁰ La traducción errónea incrustada en la anécdota de levante machista no se limita a la corrosión del gesto letrado, sino que explora, en la lengua trabajada como materia sonora, el sueño fracasado de una identidad nacional o continental unívoca. “Un tronco familiar inglés es un árbol perfecto siempre que no se pudra por la invasión de sangre latina” (Fogwill, 2018: 80), reflexiona la primera persona de “Vida de colonia”, escrito en la segunda mitad de los 70 y aparecido en el hasta ahora último libro de Fogwill. Múltiple linaje más real que el de Borges, la arborescente ficción corroe desde el centro porteño la preminencia inglesa, al agregar la rama italiana a un tronco inglés de por sí deformado. Por vía de lo inglés (hábitos y acento) penetra en la familia lo anormal y en el cuento lo ominoso:

Sarmiento, no es ‘leer muy bien’ sino, desde un punto de vista convencional, *leer muy mal*” (itálicas en original).

10 Emblemático como “Historia del guerrero y la cautiva” y “El Sur” —destacados por Piglia (1993: 102-104) para condensar los cruces entre la inglesa biblioteca paterna y el criollo pasado heroico (fusionando memoria materna con historia nacional)— “Poema conjetural” cede el yo a Francisco Laprida, letrado de la Independencia, que imagina su agonía saboreando *el íntimo cuchillo en la garganta* que redondea el *júbilo secreto* (otra pasión reticente) de encontrarse con su *destino sudamericano*: “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (Borges, 2015: 175). Digna de Fogwill, la astucia editorial de Borges opera sobre la cronología de la obra: el poema tuvo permanencia desde su inclusión en *El otro, el mismo* de 1964, pero su aparición coyuntural había sido en *La Nación* en julio de 1943, a pocas semanas del golpe militar que permitiría el ascenso de Perón. Mejor que el doble linaje, la categoría pigliana consonante con la hibridación argentino-inglesa de Fogwill sería la de corrosión en la lengua propuesta en “Notas sobre *Facundo*”: en el sistema de referencias culturales del *Facundo*, plagado de citas erróneas y traducciones arbitrarias, “el manejo ‘lujoso’ de la cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie” (Piglia, 1980: 16-17).

la pudrición metida en la propia casa. El padre aficionado a la pesca cuelga de un anzuelo por la nuca a su mujer, mientras recita “su canto en español salvaje”: “Bagre miou, bagrei amoroso mío” (79). Las hablas grotescas de la mezcla en la invención de vidas coloniales tienen esta revulsiva versión póstuma del escritor argentino con facha de inglés arriba de un barco.

Luego de pasar la noche con Coreen, trofeo punk que se confirma aristocrático incluyendo molestias cosmopolitas —su “piso paquetísimo, frente a Hyde Park” alberga una tribu migrante digna de Copi, con un negro desnudo, un marroquí, un sudanés y un americano, “media docena de punks malolientes [que] fumaban haschisch disputando en francés” (Fogwill, 2009: 141-142)—, el narrador deja dinero para que ella se arregle el maquillaje estropeado por su invasión corporal, no sin vanagloriarse de la ética machista, irónicamente geopolítica: “Actué como hombre y como argentino”, impidiendo que al otro día “mi muchachita” desfigurase “aún más la horrible imagen de mi patria que desde hace un tiempo inculcan a los jóvenes europeos” (148). La mujer inventada por el macho argentino quedará perdida en los flujos migrantes del turismo global, que cercenan ramas binarias (no todas) del tronco patriarcal de Borges; cuando vuelve a buscarla unos días después, ella se ha ido a visitar a su madre a New York “y de allí saltaría a Zambia, para reunirse con el padre”. Al *sudamericano*, *lamentado* en Londres le queda padecer la *velada censura a mi acento* y la intensa gesticulación activada por la *palabra “Argentina”*, de parte de dos foráneos propietarios de comercio inglés (un judío en la armería y un paquistaní en la librería: el yo fogwilliano consume libros y armas) (149-150). Desviado de controles políticos del canon, Fogwill se anima a ser ese bufón insinuado en la novela sesentista del cruce argentino con París: como Oliveira, modula el convencimiento de que a Argentina hay que *agarrarla por el lado de la vergüenza*, y con más eficacia que el antihéroe cortazariano disfruta los beneficios de no tomar en serio a la nación. Como Onrubia en el aeropuerto inglés, el autor se desplaza tácticamente para no ser asimilado a la masa nativa, y como en “Help a él”, exagera aquello que Borges reprimía en su tradición para el escritor argentino; al pudor de un tono poético que evitara el localismo referencial y fuera argentino sin ser nacionalista, Fogwill le opone, con agresiva vindicación realista, la sensibilidad material

de lo argentino que circula por los discursos sociales, intercambiados en situaciones de conquista que entrecruzan lazos íntimos y políticos en un mundo transnacional.

El plegado de las líneas históricas y geográficas conecta las voces narrativas y narradas que, en situaciones binarias de conquista, entreveran lo privado y lo público, desarman el residuo romántico de “la unidad indivisible de formaciones culturales con fronteras fijas y herméticas (ya sean regionales o nacionales)” y contestan con insolencia al discurso de la globalización como “adición de identidades regionales estables e instituciones nacionales que [...] coexisten en armonía” (Siskind, 2016: 87). En el dispositivo textual-ecdótico de Fogwill, el autor se configura contra la tiranía de la lengua agravada por el orden geo y bio político del presente; la diferencia nativa de idiomas irrumpe en la prosa como poesía, contaminada con flujos patriarcales de las lenguas conquistadoras de guerreros desertados, comerciantes multirraciales, varones libidinosos. La hibridez migrante de la literatura argentina de Fogwill, con la estampa verdadera de la imaginación, tramita la soberanía ya no como cuestión de nacimiento o ciudadanía, sino como efecto material en la lengua de la global *desnativización soberana* (cfr. Ruiz, 2018: 37). Contra los poderes transnacionalizados que se desentienden del espacio público, las hablas mixturadas de Fogwill movilizan la intimidación insolente de una lengua de primera persona, que materializa la resaca neoliberal que dejaron las olas de Borges, Cortázar, el boom. Impulsada por el flujo desbordante de la narración, la soberanía evita detener su errancia entre tiempos y espacios dislocados en el gran campo sudamericano, y fluye como memoria pasajera y anfibia, re-editable con la marca de un gajo insidioso en el tronco podrido de las naciones.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____. (2010). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Otra parte. Revista de letras y artes* número 20, otoño, Buenos Aires, 78-90.

Altamirano, C. (1982). “Lecciones de una guerra”. En *Punto de vista*, no 15, agosto-octubre, 3-5.

Borges, J. L. (2015). "Poema conjetural". En *El otro, el mismo. Poesía completa*. Buenos Aires, Debolsillo, 175-176.

_____. (1964). "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, pp. 151-162.

Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Cortázar, J. (1995). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.

Fogwill, R. (1980). *Mis muertos Punk*. Buenos Aires, Tierra Baldía.

_____. (1992). *Muchacha Punk*. Buenos Aires, Planeta.

_____. (1998). *Muchacha Punk*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____. (2001). *La experiencia sensible*. Barcelona, Mondadori.

_____. (2008a). *En otro orden de cosas*. Buenos Aires, Interzona.

_____. (2008b). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva.

_____. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____. (2010). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, El Ateneo.

_____. (2018). *Memoria romana y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Jarkowski, A. (2006). "Los pichiciegos: una novela verdadera". En *Bazar Americano*, agosto-septiembre. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si>

López Casanova, M. (2011). "Contra el sueño quieto de la vida". En AAVV, *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 73-101.

Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1980). "Notas sobre *Facundo*". En *Punto de vista* año 3, no 8, marzo-junio, 15-18.

_____. (1993). "Borges y los dos linajes". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca-Colección FIERRO, pp. 102-104.

Premat, J. (2018). *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerata, Quodlibet.

Ruiz, F. (2018). "Literatura en estado de archivo". En *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, no 5, diciembre, 23-44.

Sarlo, B. (1994). "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". En *Punto de vista*, año XVII, no 49, agosto, 11-15.

Schvartzman, J. (1996). “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill”. En *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, pp. 135-146.

_____. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sozzi, M. (2011). “La experiencia Fogwill”. En AAVV, *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 103-116.

Speranza, G. (2001). “Magias parciales del realismo”. En *Mil palabras. Letras y artes en revista*, no 2, verano, 57-64.

Vázquez, K. E. (2009). *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires, Circeto.

Zunini, P. (2014). *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires, Mansalva.

LOS EPÍGRAFES DE LA POESÍA DE SOR JUANA, ENTRE NOVIEMBRE DE 1689 Y JULIO DE 1690

Carla Fumagalli

*Inundación Castálida*¹ se publica en 1689 en Madrid, un poco más de un año después de que la Condesa de Paredes, mecenas de sor Juana y ya ex Virreina de la Nueva España dejara México junto con su marido y los textos para el primer libro de la monja mexicana. La “Suma de la Tassa”, último preliminar que se añadía a una publicación, una vez que estaba todo compuesto y aprobado, se firmó en noviembre de 1689, ubicando hacia fin de año su impresión. Sin embargo, el libro no estaba completo del todo. Muy pronto llegaron (o, si ya estaban, se decide incluirlas) otras composiciones de la monja que obligaron a gestionar una segunda edición en poco tiempo. La Tasa del nuevo libro, *Poemas...*,² está fechada en julio de 1690. Poco menos de ocho meses transcurrieron entre una edición y otra. Más allá de los textos añadidos, que no son pocos: el romance-prólogo, dos redondillas, cinco poemas burlescos, un romance epistolar y un soneto, quiero llamar la atención sobre otros cambios

1 *Inundación Castálida de la única poetisa, musa dezima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de Mexico que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos para enseñanza, recreo y admiración. Dedicalos a la Excel.ma Señora Señora D. María Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, y los saca a luz Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia Governador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Con Privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1689.*

2 *Poemas de la unica poetisa Americana, musa decimal, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios asuntos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, utiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedicalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y sacalos a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad Puerto de Santa María. Segunda Edición, corregida y mejorada por su autora. Con privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1690.*

editoriales que aparecen en 1690, en particular los cambios en epígrafes o títulos.

Los llamados “epígrafes” de los poemas de sor Juana son las primeras claves de lectura y mucho nos dicen sobre sus primeras interpretaciones, la orientación que se sugería para el poema y los lectores a los que apuntaba. Son, de alguna manera, un tipo de paratexto que invade mucho más que otros el mundo del lector ya que lo separa del texto, lo sugestiona; a la vez que orienta y encauza el sentido del poema, con el que además, dialoga en términos propositivos, pero también, en muchos casos, opuestos. Su tradición se remonta a la literatura grecolatina y a la italiana. Comenzó siendo manuscrito y con la llegada de la imprenta se convirtió en un paratexto popular, no solo en ediciones y traducciones de autores clásicos, sino en la de muchos escritores. La poesía española del Siglo de Oro abunda en ellos: Fray Luis de León, los hermanos Argensola, Quevedo, y algunos poemas de Góngora y Lope de Vega los tienen (Alonso Veloso, 2012: 93-94 y 101-102).

Gerard Genette, en *Umbrales*, analiza las funciones de los epígrafes modernos, y propone una muy sugerente: “Es un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación. Este comentario puede ser muy claro [...]. Más a menudo es enigmático, con una significación que se aclarará o confirmará con la lectura del texto [...]. Esta atribución de pertinencia está a cargo del lector, cuya capacidad hermenéutica es a menudo puesta a prueba” (2001: 136). Parte de esta definición puede asistirnos a la hora de leer los breves textos que introducen los poemas sorjuaninos ya que ellos también dependen de la interpretación del lector y de la relación entre esta interpretación y la del poema a continuación. Sin embargo, en otra zona del mismo libro, Genette se ocupa de los epígrafes que llama “intertítulos”: aquellos títulos explicativos propios de la prosa medieval, renacentista y barroca. Si bien Genette arma una genealogía que los vincula en el período sobre el que trabajamos con la “ficción cómica o popular” (260) y no se ocupa de la poesía, es cierto que el género paratextual que describe sí aparece en otros narrativos y poéticos. Pienso por ejemplo en los poemas de Góngora, en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, pero también, como Genette, en el *Quijote* de Cervantes y en *El buscón* de Quevedo o, más atrás, en los “Enxemplos” de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Si

leemos estos epígrafes podemos ver que ellos suelen resumir, introducir o presentar la materia narrativa de la que tratará el capítulo. Interpretan y conducen la lectura hacia ciertas zonas solo por el hecho de mencionarlas, pero, además, iluminan el problema frecuente de la identidad del narrador en los relatos en primera persona, cuando los epígrafes están redactados en tercera. En ese caso, ¿quién narra? ¿De quién es la voz autorizada? Los breves textos que acompañan, introducen y explican los poemas sorjuaninos tienen muchos más vínculos con el epígrafe de corte medieval y renacentista que con el epígrafe moderno con el que se los puede asociar. Estos son generalmente parte de otra obra, y están más vinculados con la cita sugerente que con la suspensión de la expectativa. Mientras el epígrafe moderno interactúa de una manera sugestiva con el texto, como plantea Genette, como un comentario enigmático, el epígrafe medieval, renacentista o barroco interrumpe, anticipa, suspende, orienta y resume información. Así, los epígrafes de los poemas sorjuaninos operan más en esta función que bajo aquella. El problema es que la palabra “epígrafe” viene del griego *ἐπί* (*epí*) “sobre” y *γράφω* (*gráfo*), “escribir” y Genette, como en otros momentos de su trabajo, según ha notado Chartier en varias oportunidades, “des-historiza” o quita de contexto (2016: 123). El propio Genette admite que su libro no es una historia de los paratextos, sino un estudio sincrónico (2001: 17). De este modo, el término “intertítulo” no existe sino hasta que Genette lo propone, pero hasta ese momento estos textos eran llamados epígrafes, por estar escritos –literalmente– *sobre* otro texto. De todos modos, volviendo a Chartier, “la nomenclatura formal de los elementos que constituyen el paratexto sea quizás de una pobre ayuda para comprender las lógicas que gobiernan, en la discontinuidad, su composición y articulación” (2016: 124). Es importante comprender que, a lo largo de la historia del libro antiguo,³ los preliminares y otras partes del libro fueron mudando de significado. Por ejemplo, la “fe de erratas” no cumple la misma función ni surge de las mismas inquietudes en un libro contemporáneo que en uno antiguo. Mientras en el libro antiguo servía de enmienda

3 Entiendo por “libro antiguo” todo aquel impreso por máquinas de tipos móviles no automatizadas entre el siglo XV (fin del período incunable) y comienzos del XIX (inicio del período industrial de la imprenta).

únicamente al libro en el que se la incluía, y no significaba necesariamente que, de haber ediciones posteriores, estas corrigieran esos errores, hoy no hacerlo es impensable. La “fe de erratas” surgía de la comparación entre el original presentado para la licencia y el impreso y su objetivo era certificar que entre el otorgamiento de la licencia y la impresión, autores y demás participantes no hubieran incluido textos no censurados previamente. Hoy, es un paratexto ya en desaparición y solo se incluye si hay errores que enmendar y se elimina en tiradas posteriores donde se recogen esas correcciones.

Los epígrafes son otro ejemplo, mientras en la actualidad son casi sinónimo de “exergo”, en el libro antiguo no evocan una intertextualidad sugerente por medio de la cita, sino que son una presentación o explicación que se escribe sobre el texto en sí. Es por esto que, aunque la definición de Genette de “intertítulo” sea mucho más precisa que la de “epígrafe” para el caso de sor Juana, esto no significa que debamos adoptar su categoría, sino reflexionar acerca de la historicidad material de ciertos términos, pensarlos en su contexto, si no, como supo reflexionar Susana Zanetti, “este complejo entramado [refiriéndose a la literatura colonial] corre el riesgo de simplificación [...] si se lo analiza según pautas correspondientes a nuestro siglo” (1996: 219).

Frederick Luciani señala que de todo el aparato paratextual, muy abundante por cierto, de los tres libros de sor Juana impresos en España (1689, 1692 y 1700 son los años de sus primeras versiones, aunque se cuentan, en total, veinte ediciones) los epígrafes presentes en las ediciones modernas son “lo único que sobrevive de los panegíricos [...], volutas desprendidas del engaste original” (1985: 85). Por otro lado, recuerda que no tienen un origen identificable, es decir son anónimos, y que esta condición no es debidamente atendida por quienes editaron las *Obras Completas* (1951-1957) en Fondo de Cultura Económica (Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda). De este modo, sostiene que la única marca de “ilegitimidad” presente hasta hoy en estos paratextos es el uso de bastardilla (Ibíd.: 86). El vínculo entre la bastardilla y la ley (del texto o del contexto) recuerda a la novela cubana *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde y al artículo de Juan Gelpí “El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*” sobre el uso de la bastardilla en la novela para señalar la *bastardía* de los personajes cuyos parlamentos estaban escritos de

esta manera, generalmente negros y esclavos. La bastardilla marca un fuera del texto, ya sea una exterioridad socio-política, como en la novela, o una exterioridad autoral, como en la poesía. Pero esta exterioridad en la obra sorjuanina no es enteramente ilegítima, como señala Luciani. Como veremos en el análisis, su condición de posibilidad es la de representar la ley y encauzar la interpretación hacia ella y no la de existir o desviar por y hacia afuera. Es decir que la legitimidad del texto sorjuanino no depende exclusivamente de la “ley del autor”, esto es las condiciones de circulación o recepción que el autor (o la función autor (Foucault, 1969)), es decir la función que ejerce el sujeto a quien le es atribuido cierto texto y del que es legalmente responsable) pueda imponer bajo su nombre, sino que también depende de la ley que el resto de los agentes apliquen al material: censores, pero también panegiristas que intenten encauzar en lo aceptable a la autora mexicana. A modo de breve ejemplo, el prologuista anónimo de *Inundación Castálida* avisa al lector que sor Juana escribía solo en su tiempo libre, un argumento fundamental para los posibles detractores de una monja poeta.⁴

Según los críticos sorjuanistas, los epígrafes tienen tres posibles autores: Francisco de Las Heras, secretario de la virreina (Alatorre, 1980: 466); el padre Diego Calleja, amigo de sor Juana y quien luego escribe su biografía en 1700 (Paz, 1992: 263) o Juan Camacho Gayna, editor, quien aparece en la portada (Soriano Vallés, 2015: 123). Todos estos críticos asumen, además, que quien escribió los epígrafes es también autor del prólogo anónimo de 1689 que en 1690 es reemplazado por el prólogo en verso de sor Juana “Esos versos, lector mío”, y de las modificaciones y añadidos entre 1689 y 1690 –ya que es altamente improbable, por los tiempos que se requerían, que la primera edición fuera y volviera entre Madrid y México con las correcciones de su autora, como en realidad anuncia la portada (Sabat de Rivers, 1995: 26; Alatorre, 1987: 632; Eguía Lis Ponce, 2002: 76)–.

Este prólogo anónimo, ya mencionado, concluye llamándose a sí mismo “prevención” y “advertencia”, y cierra:

4 “Advierto también, que saben los que en México la trataron, que como en el estudio de las Musas no se divierte, de otro que la obligue, no gasta más en el tiempo que el que había de ser ocio” (1689: ¶4r).

Bien sé, que mis advertencias no obstantes, como algo te parezca mal, dirás lo que te pareciere, que no mira el Prólogo a otro fin que desarmarte la verdad en lo que acuses [...] Pero si a ti te parecieron algunos versos [...] sobre poéticos, eruditos, ingeniosos y claros, cosa del otro mundo, no te espantes que así es verdad (1689" ¶4r).

El texto anónimo es una breve pero intensa defensa de posibles ataques a la misma existencia de una monja escritora y, si bien hay sectores en que se habla de su poesía como erudita, ingeniosa y clara, sus esfuerzos se concentran en desmentir lo que aún no ha sido pronunciado, es decir, en separar los juicios sobre la autora, de los versos allí recopilados; y si no es separarlos, sí es advertir sobre la vida de la autora *antes* de leer sus versos, como si esta información fuera fundamental a la hora de una buena interpretación poética.

En la reedición de Madrid de 1690 de *Poemas...*, además de desaparecer el prólogo anónimo, hay nueve epígrafes que se modifican con respecto a *Inundación Castálida* de 1689. Algunas de estas modificaciones son inconsecuentes y no afectan a la lectura, pero la mayoría apuesta a afinar la interpretación y a corregir errores de recepción y no erratas. En este sentido, estas enmiendas se hacen eco de los esfuerzos del prólogo, en tanto alejan la interpretación de la indecencia, y la acercan al decoro interponiendo *antes*, entre obra y autora, una defensa contra lecturas desviadas. Me quiero concentrar en algunos de estos ejemplos, para analizar su interacción con el poema y cómo esta se modifica a ocho meses de su primera impresión.

Debemos recordar que el siglo XVII es testigo de una incipiente y primera profesionalización de la escritura. Autores como Herrera o Lope de Vega viven o intentan vivir de ella y esto marca la diferencia con el modelo lírico previo, del *Canzonere* de Petrarca, quien espera al final de su vida para divulgar su trabajo. Este giro provoca, entre otras cosas, la separación del yo lírico del sujeto histórico, ya que la difusión impresa en vida de varias obras líricas impulsa tanto que la voz del poeta se haga múltiple, multifacética, así como los objetos y temas sobre los que discurre (García Aguilar: 144-145). Por otro lado, esta multiplicidad se consume, a la vez, en libros de poemas líricos variados en género y temas, y esta diversidad se convierte en

un modo de la publicidad.⁵ Los cambios de epígrafes que analizaremos a continuación, entiendo, buscan sostener esta diferenciación y evitar la identificación errónea entre la sor Juana histórica, y quienes *hablan* en sus poemas.

Los cambios

Hay nueve epígrafes que cambian entre 1689 y 1690, pero elegiremos algunos significativos, que representen esta corrección de la que queremos dar cuenta.

El primer cambio se encuentra en el famoso soneto “Miró Celia una rosa”, en que el yo lírico reflexiona sobre el tópico del *tempus fugit* y el *carpe diem*. El epígrafe en 1689 dice “Escoge antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez” y en 1690, “Muestra se debe escoger antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez”. El primero sugiere que es la autora la que escoge morir antes que la vejez, una decisión que está en las antípodas de los preceptos eclesiásticos, y se corrige en la reedición despersonalizando la descripción del poema con la perífrasis “se debe escoger”. El editor expande el texto e intenta borrar las marcas de sujeto con el objetivo de evitar interpretaciones personales, aunque claramente fracase. Elegir o recomendar la muerte joven son ambas descripciones problemáticas del soneto porque de todos modos rompen con todo código dogmático (Eguía Lis Ponce, 2002: 176). La interpretación del epígrafe, a su vez, es errónea, ya que el personaje del poema, Celia, no aconseja a la rosa que morir es mejor que envejecer, sino que goce en su juventud, porque ni la muerte podrá quitárselo (Luiselli, 1993: 156). Por otro lado, el desvío del código eclesiástico en el epígrafe coincide con el desvío del código poético, ya que sor Juana no sigue al pie la tradición horaciana del *carpe diem* ni la derivada por Ausonio del *collige virgo rosa* –en la que la voz poética interpela a la joven para que aprenda la lección otorgada por la rosa– ya que en el soneto, la que habla es la misma Celia, objeto de estas tradiciones. Celia es la que toma la palabra y aconseja a la rosa que goce de su juventud.

5 Ver si no, los títulos en las portadas del primer libro de sor Juana y sus reediciones, en donde se resalta que se incluyen “varios metros, idiomas y estilos que fertilizan varios asuntos”.

Según Alessandra Luiselli, sor Juana “se opone a que se utilice el ejemplo de la vida efímera de la rosa para amenazar a la mujer, injuriándola en su madurez” (1995: 154), por lo que invierte totalmente el tópico ausoniano. Sin embargo, el editor del epígrafe no atina a comentar o corregir este desvío, sino que agrava la situación ya que aconsejar a otro es colocarse en una posición de superioridad y, por lo tanto, de mayor conocimiento o experiencia. Decir que sor Juana “muestra se *debe* escoger antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez” es moralmente más reprehensible que escogerlo en hipotética inocencia. De cualquier modo, la corrección del epígrafe en 1690 no solo continúa malinterpretando el soneto, sino que no ayuda a que sor Juana salga favorecida de la confusión en que la puso el primer epígrafe.

El procedimiento de corrección supone por lo menos dos actitudes frente a aquello que se considera equivocado. La primera es la de enmendar, es decir, apartar de los malos pasos, según establece el *Diccionario de Autoridades* (1732). La segunda, es la de advertir, amonestar y castigar (*DAut.*, 1729). Las correcciones que se leen en estos epígrafes evidencian tres procedimientos: la expansión, el reemplazo y la supresión. Estas tres formas de la reescritura correctiva no solo modifican, sino que al modificar, pretenden una amonestación o advertencia aunque decididamente no sea a sor Juana, ya que evidentemente es a ella a quien intentan proteger, sino a una hipotética lectura desatinada. Se castiga cierta libertad hermenéutica del lector al re-encauzar el sentido de lo que sigue al epígrafe.

Hemos visto en el caso de “Miró Celia una rosa”, la expansión. La supresión como método correctivo puede leerse en el epígrafe del soneto sobre el mito de Píramo y Tisbe, “De un funesto moral, la negra sombra”, en el que junto a un moral blanco Píramo encuentra el velo de su amada Tisbe con sangre y un tigre jugando con él. Piensa que ha sido asesinada por el animal y se suicida clavándose un puñal en el vientre. Tisbe, oculta en una roca, ve lo ocurrido y lo imita. En 1689, el epígrafe dice “Refiere con ajuste, y envidia sin él, la tragedia de Pyramo y Tysbe”, y en 1690 “Refiere con ajuste la tragedia de Pyramo y Tysbe”. La aposición “y envidia sin él”, es decir sin ajuste, sin medida, desproporcionadamente, añade un comentario de tipo modalizador al poema sugiriendo que el yo lírico/sor Juana envidia la trágica muerte de los amantes, cuyos cuerpos además fueron

quemados juntos, según el mito. Este comentario descentra la atención del lector sobre el poema y la enfoca en el vínculo del yo lírico/sor Juana con él. Aun cuando el soneto clasificado por Méndez Plancarte como “histórico-mitológico” no evidencie en sus versos un sujeto de la experiencia, el epígrafe de 1689 lo incluye, mientras que en 1690 se borra. Una monja no puede envidiar la muerte trágica de dos amantes, más aun si fueron por mano propia. Algo interesante a tener en cuenta es que el matiz sugerido por el primer epígrafe no se lee en el poema, es exclusivo de este breve texto y es asimismo un ejemplo del modo en que estas descripciones encauzan la lectura y sugestionan la interpretación, al mismo tiempo que se le oponen. Así, esta corrección en 1690 es, de hecho, muy atinada, porque elude una confusión que Eguía Lis Ponce describe a partir de la envidia: si envidia sin ajuste a los amantes, estamos frente a una osadía abierta e inaudita en sor Juana. Si envidia el hecho “sin la conformidad de su ánimo” (otra definición de la palabra “ajuste” del *Diccionario de Autoridades*, 1726), entonces ¿qué envidia? (2002: 178). El embrollo es evidente, así como lo fue para quien corrigiera los epígrafes un año más tarde.

En las redondillas “Dos dudas en que escoger” un yo poético femenino, marcado en sus inflexiones, reflexiona acerca de cómo proceder en caso de no amar a quien la ama. El epígrafe en 1689 decía “Solicitada de amor importuno responde con entereza tan cortés que aun hace bienquisto el desaire” permitiendo la identificación del yo poético con la autora. En 1690, en cambio, el epígrafe dice “Enseña modo con que la Hermosura, solicitada de Amor importuno, pueda quedarse fuera de él con entereza tan cortés, que haga bienquisto hasta el mismo desaire”. En esta expansión y reelaboración, el yo poético enseña al lector el modo en que el personaje alegórico de la Hermosura debería actuar si no correspondiera un amor. La separación entre el poema y la autora es total y consecuente con las caracterizaciones que de la poeta se hace en los preliminares. Un ejemplo es el soneto de sor Catalina Fernández de Córdoba, que dice: “Y si canta de amor, cuerda es tan fina,/que no se halla rozada en lo indecente” (1689: ¶2) sugiriendo la posible conexión entre indecencia y poesía de amor. La estrategia del editor es enderezar la potencial interpretación de que sea la misma poeta quien *habla* en el poema y no una ficcionalización, como refiere el epígrafe modificado, de la

Hermosura, quien se convierte en el referente de las flexiones femeninas en pronombres y adjetivos del poema, aun cuando este jamás hable de ella. Pero, ¿qué dice el poema, tan censurable que requiere de un epígrafe que cree una ficción ausente por completo del texto? El romance supone una situación en que la mujer que habla no quiere a quien la ama y considera injusto que ella deba sufrir por corresponderlo cuando en realidad no lo hace. Propone que: “Y sea esta la sentencia/porque no os podáis quejar/entre amar y aborrecer/se parta la diferencia” y luego “Y así quedo, en mi entender, esta vez bien con los dos/con agradecer, con vos/conmigo con no querer”. Es decir pide a su enamorado se contente con su agradecimiento y ella con su solicitud de atención, sin que deban sentirse ni ofendido ni disgustada. Es un poema en extremo racional, que propone una solución tal a uno de tantos enredos en esta “geometría de los afectos” (Paz, 1998: 372) o “geometría del deseo” (Ruiz, 2014: 64) sorjuani-na. Ahora bien, no es el único poema en que sor Juana explora la relación entre deseo, razón y libertad, entonces ¿por qué modificar el epígrafe de este, y despersonalizarlo? Quizás porque en *Inundación Castálida* había quedado alejado de los sonetos en donde la poeta juega con personajes como Feliciano, Fabio y Alcino sobre los mismos temas. Incluso, el poema anterior es un romance a los años del Virrey (“Grande Marqués, mi señor”) y el que le sigue es una glosa (“Ves de tu candor, que apura”) cuyo epígrafe también fue modificado y que trata los tópicos del *tempus fugit* y el *carpe diem* con la metáfora de la rosa, en el que más adelante profundizaremos. Esa ubicación en el libro quizás haya provocado que el editor se sienta en la necesidad de corregir con el epígrafe una posible lectura de la libertad y el deseo de sor Juana en ejercicio, en lugar de un ejercicio retórico, de respuesta a un enigma que ya se había propuesto en sonetos con diversas premisas y resoluciones.

La glosa⁶ “Ves de tu candor, que apura” es otro caso en que el primer epígrafe había malinterpretado el poema. Este dice “Desmiente en la hermosura la máxima, de que ha de ser el bien comunicable”, mientras que en 1690 cambia profundamente: “Muestra a la Hermosura el evidente riesgo de despreciada después de poseída”.

6 Méndez Plancarte anota que en verdad es una letrilla y que de glosa tiene solamente el estribillo, probablemente ajeno (1975: 511).

La glosa, que tiene como protagonista una rosa y un yo lírico que, claramente, le hace la advertencia que señala el epígrafe, como puede leerse en estos versos: “Goza la celebridad/común, sin verte empleada/ en quien, después de lograda/ no te acierte a venerar”. Ahora, ¿qué quería decir el epígrafe de 1689? Según Gabriela Eguía Lis Ponce, el “bien comunicable” es, en la doctrina católica, aquel bien que se comunica en los sacramentos y el epígrafe refería a que el yo lírico objetaba que fuera la hermosura el bien comunicable, aunque el poema no esté tratando este tema en lo absoluto (2002: 184).

“A estos peñascos rudos” es una lira, cuyo epígrafe original decía “Expresa más afectuosa, que con sutil cuidado, el sentimiento que padece una mujer, amante de su marido muerto” y es corregido en 1690 por “Expresa el sentimiento que padece una Mujer Amante, de su Marido muerto”. La elisión del modo en que es expresado el dolor de una viuda matiza lo que efectivamente dice en el poema un yo lírico femenino, claramente afectada y descuidada en sus palabras. El tono general de la lira es de dolor, desdicha y queja ante el “cielo envidioso” que al matar a su esposo, la ha matado también a ella, y a Cristo, quien, siempre con “rectísimas orejas,/a cuenta de blasfemias, pondrá quejas”. El poema podría representar un exceso para el editor quien resolvió eliminar los modalizadores para aumentar la distancia entre la viuda y la poeta, o con cierto tipo de discurso, temas o convicciones (Eguía Lis Ponce, 2002: 203).

El soneto “Diuturna enfermedad de la esperanza” también cuenta con un epígrafe con un reemplazo en 1690. El epígrafe original dice “Sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”, mientras que en 1690 es “Condena por crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”. En este caso, la corrección del cambio de un verbo por otro es verificable en el texto mismo del poema, en el que el yo lírico claramente condena, no sospecha, la crueldad de la esperanza al juzgarla “homicida” o culpable de “dilatarse la muerte”. La aseveración de las oraciones eliminan el matiz dado por el primer epígrafe. En este caso, estamos ante una modificación correctiva, que afina la interpretación y propone un yo lírico y una autora dispuestos a *condenar*, reprobar, dar su opinión sobre este asunto humano, a la vez tan unido con la fe. Sin embargo, la monja no equipara ambos, sino que adjetiva a la esperanza de engañosa, ya que la espera a la

que somete a los hombres no tiene más objetivo que la dilatación del tiempo, por lo que le cabe la condena.

Por último, el reemplazo como modo de corrección puede leerse también en el epígrafe del poema “Sylvio, yo te aborrezco, y aun condeno” que se centra en el odio a un ex amante y cuyo epígrafe en 1689 dice “Prosigue en su pesar, y dice; que aun no quisiera aborrecer tan indigno sujeto, por no tenerle así aun cerca del corazón”, y en 1690 “Prosigue el mismo pesar, y dice; que aun no se debe aborrecer tan indigno sujeto, por no tenerle aun así cerca del corazón”. La corrección suplanta el subjuntivo de primera persona, “no quisiera aborrecer” por, nuevamente, la perífrasis impersonal “no se debe aborrecer” y elimina la confusión entre yo lírico y autora. En palabras de Eguía Lis Ponce: “El impersonal sale a la palestra cada vez que el decoro lo requiere” (2002: 244). Añado que, si bien en este caso la separación entre el yo lírico y la poeta es fundamental (en los últimos versos: “no solo a ti, corrida, te aborrezco,/pero a mí por el tiempo que te quise”) para mantener el decoro, también cobra el consejo o precepto del “deber” un tono moralista con el que sor Juana, en este caso a diferencia del soneto “Miró Celia una rosa”, sí se ve favorecida desde el epígrafe, aun cuando el yo lírico admita culpa por haber estado enamorada de quien ahora aborrece, asunto que el paratexto no trata.

Estas correcciones por diverso procedimiento surgen especialmente cuando el yo lírico del poema se sostiene sobre la primera persona. Exceptuando el soneto sobre Píramo y Tisbe, los demás epígrafes modificados describen poemas cuyos yo líricos se confunden con un sujeto, a veces femenino, identificable con sor Juana. La exposición de sor Juana como sujeto de deseo y voluntad resultaba inconveniente para su aceptación literaria y su consecuente éxito editorial, si bien este fue tan grande con la primera edición que cuesta pensar estas modificaciones como estrategias de venta, más que como censuras morales.

Luciani sugiere que son los epígrafes los primeros textos que tienden a imponer un patrón biográfico uniforme cuyo sujeto implícito es sor Juana. Constituyen una glosa paralela que convierte a la monja en personaje y los poemas en documentos que registran un estado anímico, pero esto es una ilusión que ayudó a iniciar el tipo de crítica de que todavía “adolecen los estudios sorjuaninos” (1985:

87). Si bien es cierto que muchos sorjuanistas leen la vida de sor Juana en su obra, tema que ha tratado profusamente Facundo Ruiz (2013 y 2014, entre otros) y que sor Juana sin duda habilita (pienso especialmente en la *Respuesta a sor Filotea*, donde escribe su propia experiencia vital), no creo que pueda decirse que los epígrafes de los poemas sean los primeros en confundir yo lírico con autora, sino que más bien –y esto es lo evidente en los cambios entre ediciones– son los que intentan separar lo más posible estas dos entidades. Cuando el poema presta a confusión, el epígrafe pone blanco sobre negro y apuntala la ficcionalidad de la poesía desviando las lecturas biográficas posibles.

La aprobación de *Inundación Castálida*, a cargo del fraile Luis Tineo de Morales, reproducida en todas las ediciones de este primer volumen hasta 1725, también busca que la obra sorjuanina no se lea biográficamente, aunque sí utiliza la vida de la monja como una manera de enaltecer su poesía y, más aun, encumbra su vida como monja y justifica su tarea poética. Dice Fray Luis: “Lo que sé es que los de esta profesión saben mejor conceptuar su negocio y cultivar sus conveniencias que los que tratan de cultivar el Parnaso y conceptuar discreciones, con que se puede entender que estos viven más apartados del mundo” (*IC*: ¶6). Este vivir apartado del mundo es lo que las modificaciones en los epígrafes de los poemas y la aprobación y el prólogo intentan llevar a cabo para sor Juana: apartarla de su propia obra, descartar la identificación biográfica que ponía en peligro no la circulación de su poesía –ya que las censuras inquisitoriales no tenían el ojo puesto en este género, sino en las novelas y libros teológicos, detalladamente controlados (García Aguilar, 2009 y de los Reyes Gómez, 2000)– sino el destino económico del libro y quizás su vínculo con la ex virreina, cuyo marido era ahora Mayordomo Mayor de la reina Mariana de Neoburgo, un cargo que los ponía en el centro de la Corte y de las atenciones (Calvo y Colombi, 2015: 91).

Sin embargo, la identificación entre yo lírico y autora no es siempre peligrosa o problemática. Ejemplo de esto son los poemas epistolares o aquellos destinados a la virreina y cuyos epígrafes contextualizan participantes y experiencias personales como festejar las pascuas o cumplir años. Aun así, las modificaciones o correcciones que sufrieron estos epígrafes señalados en un período de tiempo tan

breve dicen algo sobre las estrategias de legitimación de una autora en el siglo de Oro. Mientras *Inundación Castálida* parece ser un libro que festeja a los ex virreyes y especialmente a la Condesa de Paredes (González Roldán, 2007), sus paratextos cuentan la historia de un libro que aun tan bien patrocinado debe ser puesto en coto y controlada su lectura.

Bibliografía

Alatorre, A. (1980). “Para leer *Fama y Obras Póstumas*”. En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXIX, 428-508. México, El Colegio de México.

_____ (1987). “La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 35, no 2, 591-673. México, El Colegio de México.

Alonso Veloso, M.J. (2012). “Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis de su autoría”. En *Revista de literatura*, vol. LXXIV, no 146, 93-138.

Calvo, H. y Colombi, B. (2015). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert/ Bonilla.

Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Katz/Eudeba.

De los Reyes Gómez, Fermín (2000). *El libro en España y América. Legislación y Censura (Siglos XV-XVIII) I-II*. Madrid, Arco/Libros.

Eguía Lis Ponce, L.G. (2002). *La prisa de los traslados*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

Foucault, M. (1984) [1969]. “¿Qué es un autor?”. Trad. Corina Yturbe. En *Dialéctica*.

Revista de la Escuela de Filosofía y Letras, no 16, 51-82.

García Aguilar, I. (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid, Calambur.

Gelpí, J. (1991). “El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no 34, 46-61.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México, Siglo XXI.

González Roldán, A. (2007). “Sobre la estructura en *Inundación Castálida*”. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Pierre Civil y Françoise Crémoux (Ed.). <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_1.htm> Consulta: 19-05-2020.

Luciani, F. (1985). “Sor Juana Inés de la Cruz: Epígrafe, epíteto, epígono” en *Letras Femeninas*, vol. 11, no 1-2, 84-90.

Luiselli, A. (1993). “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de sor Juana Inés de la Cruz”. En *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando*. Poot Herrera, S. y E. Urrutia (Comp.). México, El Colegio de México.

Paz, O. (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica.

Ruiz, F. (2013). “Formas de abandonar el laberinto”. En *Orbis Tertius* vol. XVII, no 19, 230-244.

_____ (2014). “Prólogo”. En Sor Juana Inés de la Cruz. *Nocturna mas no funesta. Poesía y cartas*. Buenos Aires, Corregidor.

Sor Juana Inés de la Cruz (1689). *Inundación Castálida....* Madrid, Juan García Infanzón.

_____ (1690). *Poemas de la única poetisa...* Madrid, Juan García Infanzón.

Sabat de Rivers, G. (1995). *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*. Salta, Biblioteca de Textos Universitarios.

Soriano Vallès, A. (2015). “Sor Juana y la Virreina”. En *Senderos de verdad*, no 2, 114-161. México.

Volek, E. (2016). *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*. Madrid, Verbum.

Zanetti, S. (1996). “Perfiles del letrado hispanoamericano del siglo XVII”. En *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, no I, 215-222. Toulouse-Pamplona.

ESCRITURA Y ACCIÓN EN LA CARTERA DE UN SOLDADO DE JOSÉ IGNACIO GARMENDIA

Tamara Hache

Entre la escritura y la pintura

Paisajes, viviendas, vistas, tipos, batallas, costumbres, retratos: de estos materiales se compone el repertorio pictórico de José Ignacio Garmendia producido durante la Guerra del Paraguay (1865-1870).

Pero dentro de su producción, llaman la atención dos acuarelas. En primer lugar, el *Cotorro del pintor J. Serena*. En primer plano, es posible observar al propio Serena, en la esquina inferior izquierda. En el mismo plano y también de perfil hay dos perros (uno de ellos muy desproporcionado, de un tamaño minúsculo) que funcionan como un marco interno, es decir, en términos de Marin (2001), figuras que guían la mirada del espectador. En segundo plano y en el centro se encuentra el cotorro, construcción precaria rodeada por una naturaleza que parece invadir esta especie de habitación modesta. Es notorio el modo en que contrastan la falta de proporciones en las figuras con el gesto sutil con el que se han pintado los árboles y las hojas, con una pincelada de toque suave y precisa. Serena tiene una hoja en las manos: no sabemos si está pintando o está escribiendo. Lo que es seguro es que la grafía es una parte central y constitutiva de esta escena de la cotidianeidad de la guerra.

Una segunda acuarela se inscribe también en esta línea. Allí, la figura de un soldado de pie que mira de frente nos sirve como entrada a la imagen a la derecha de la composición. Nuevamente, se trata de un marco interno: este personaje introduce al espectador en el interior del cuadro. Si para Marin, algunas de estas “figuras de la recepción” señalan la acción representada, otras miran al espectador y lo interpelan (2001: 326-329). Es tal vez el caso de la figura de este soldado en la acuarela de Garmendia, resuelta con síntesis y elegancia: la vestimenta blanca y roja, la curva que delinea su figura,

unas pocas pinceladas para su mano y su rostro. En el centro de la composición hay otra figura, también miembro de la milicia, que está sentado en un gran escritorio dentro de una ramada. Este escritorio contiene los atributos que configuran al personaje: libros, papeles, presumiblemente lápices o, por qué no, pinceles. Nuevamente la naturaleza contrasta la definición de la línea de las figuras con la pincelada de toque de los árboles y las hojas. Esta acuarela se titula *Humaitá. Ramada del comandante Garmendia - copiado del natural*: es un autorretrato del propio Garmendia en su escritorio. Un militar que lee, que escribe, que pinta: y es que estos también son modos de hacer la guerra. La importancia de estos personajes se hace visible en estas acuarelas que representan ámbitos semidomésticos donde se pinta y se escribe en medio de la guerra. En realidad, tampoco sabemos si aquí Garmendia pinta o escribe: lo que se ve es una hoja, en ligero escorzo, con un diseño de líneas y puntos. Hay catálogos que la titulan *Garmendia dibujando en su tienda de campaña en Humaytiá* (Marcela Garrido, 2011), pero la ambigüedad de la imagen no se clausura en el título sino que se conserva precisamente por “la irreductibilidad y la intrincación entre dos formas de representación –que siempre se exceden una a otra– que son el texto y la imagen, el discurso y la pintura” (Chartier, 1994: 76). Ya sea textual o pictórico, el valor está puesto en el carácter gráfico del hecho, la materialidad del trazo. Al modo de Svetlana Alpers en *The Art of Describing*, pretendemos trabajar con el *graphō* en el centro del análisis (porque al abordar caligrafías, tipografías y topografías estudiamos formas del dibujo, del registro, de la inscripción), y la escritura aparece no solo como ideología sino como letra que se escribe y se inscribe, se diseña y se imprime.

José Ignacio Garmendia fue un testigo presencial de la Guerra del Paraguay que registró y documentó los acontecimientos de primera mano: ingresó como Capitán del 1º Batallón de la División Buenos Aires de la Guardia Nacional, fue corresponsal para *La Tribuna* y además documentó la guerra en imágenes –fue el autor de esta serie de acuarelas tomadas del natural y también posteriormente de fotografías. Al momento de la publicación de *La cartera de un soldado*, en 1889, una obra anterior de Garmendia, *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, ya iba por su tercera edición publicada por Peuser y faltarían solo cuatro años para que comenzaran a publicarse las

entregas del Álbum de la Guerra del Paraguay, compilado por José Soto y del que Garmendia sería uno de los principales colaboradores, aportando material literario y también visual. A lo largo de su prolífica obra se registran y representan las grandes batallas pero también la cotidianeidad de una guerra que se prolongó por cinco años.

Habría que preguntarse, entonces, cuál es la acción y función contemporánea de estas producciones que aparecen en las últimas décadas del siglo XIX, y cómo operó esta tarea de reconstrucción que implican las representaciones basadas en testimonios orales y visuales. La Guerra del Paraguay fue objeto de numerosas representaciones literarias, pictóricas y fotográficas, a partir de las que se fijan los episodios de la contienda como constitutivos de la construcción nacionalista de fin de siglo. Pero en Garmendia, además, se suma la voz de un combatiente que reclama en repetidas ocasiones el reconocimiento que merecen los tantos soldados que dieron su vida por la patria y a quienes, en palabras del autor, “la nación nada les ha dado, ni aún una columna de piedra que muestre al mundo su propia gloria” (Garmendia, 1889: 92).

Diario, *sketchbook*, cartera: de la caligrafía a la tipografía

La cartera de un soldado se inserta en la obra de Garmendia de manera particular, ya que pone en primer plano el valor testimonial del autor como testigo directo de los hechos, su legitimación narrativa como cronista testigo. El saber militar de Garmendia se pone aquí en primer plano: a lo largo de los textos es posible rastrear el recuento de la estrategia de las tropas y de los principios tácticos en cada batalla. El diseño del espacio resulta central: el terreno se traza a partir del movimiento de los batallones. “La batalla de Tuyití era defensiva para el ejército aliado que fue atacado en sus posiciones: la izquierda del enemigo avanzó en orden paralelo, rebasando su valiente caballería nuestra derecha. La del ejército paraguayo [...] hizo un movimiento perpendicular por el monte del Sauce” (1889: 178). De esta manera, el espacio se hace visible en las direcciones de las líneas que trazan los ejércitos, configurando entonces el espacio particular de una guerra –un espacio del que, ante todo, hay que apropiarse.

Garmendia debía llevar consigo una cartera, un pequeño cuaderno que los soldados cargaban consigo, donde registraban apuntes y bocetos. Es, entonces, un tipo de soporte material específico que a su vez define el género, o más precisamente, los géneros diversos que allí pueden contenerse.

La cartera en tanto género puede pensarse en relación al diario de campaña en términos de una escritura arraigada en lo cotidiano, y en particular en lo cotidiano de la guerra: los movimientos de tropas, el registro del terreno, la vida de campamento. En este sentido, el *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay* del uruguayo León de Palleja¹ puede ser iluminador. El registro día por día durante poco más de un año deja ver el modo en que la guerra no es un conjunto de grandes batallas sino más bien un conjunto de días regidos por los movimientos de las tropas (dice Palleja: “Se suspendió la marcha prevenida para hoy; las tres compañías que quedaron sin tirar al blanco lo ejecutaron”), la cantidad de ejercicios realizados por los cuerpos (“Se hizo ejercicio de cazador [...] Se hizo ejercicio de batallón”), la llegada de provisiones (“Hoy no ha habido ración de carne” y del correo (“después de la salida del correo no ocurrió otra novedad”), las condiciones meteorológicas (“Hoy ha hecho un calor excesivo y al parecer fuera de sazón, creo que tendremos lluvia muy pronto”) (Palleja, 1960: 34, 50, 31, 20). La mayoría de las entradas narran la experiencia de un tiempo rutinario, y comienzan diciendo “la noche se pasó sin novedad”, “durante la noche no ocurrió novedad”, “la noche se ha pasado sin novedades”. Incluso frente a la ofensiva paraguaya puede verse esta sensación: “Durante la noche se oyó la detonación de un torpedo; esto es ya como cosa establecida todas las noches.” Es decir: no hay épica en la guerra, sino una cotidianeidad casi agobiante. Pero la cartera de Garmendia no cumple con el pacto elemental del diario: el respeto

1 El *Diario* de Palleja es una compilación de las cartas escritas entre el 22 de junio de 1865 y el 17 de julio de 1866 (víspera de su muerte en la batalla de Boquerón) enviadas para su publicación al periódico *El Pueblo* de Montevideo. Véase: León de Palleja (1960), *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión social. Disponible en: <https://archive.org/stream/LeonDePallejaDiarioDeLaCampanaDeLasFuerzasAliadasContraElParaguay.Tomo1>

por el calendario (Blanchot, 1992). Es un registro más irregular, que permite este cruce de géneros diversos.

La cartera de Garmendia genera así una expectativa de lectura: la simultaneidad entre escritura y acción, y el subtítulo *Bocetos sobre la marcha* no hace sino reforzar la idea de una escritura regida por el ritmo de los acontecimientos –además de poner en primer plano la metáfora plástica.

Pero justamente en *La cartera de un soldado* el problema de los momentos de la escritura es central: por un lado, hay un grupo de textos que fueron escritos al momento de la publicación del libro (es decir, casi veinte años después de terminada la Guerra), que son mayormente las biografías de los héroes militares; y por otro lado hay textos que sí están escritos durante la guerra (fechados por el propio Garmendia al final del texto, lo que refuerza nuevamente su valor de testigo y a la vez da cuenta de cierta conciencia editorial de su parte), que son de géneros diversos, como salmos, narraciones de batallas o escenas de la vida en el campamento.

Estos géneros son un tanto más personales y se adentran en la emotividad que despierta la guerra en Garmendia. En este sentido la *Cartera* también puede pensarse en relación al *sketchbook* por el registro inmediato, la portabilidad y la predisposición que ofrece el soporte para el cruce de géneros: “Sketches are invariably more personal and revealing, more immediate [...] The approach to a subject and the manner in which it is executed can be equally revealing” (Upstone, 1993).

Pero tanto esta escritura *tomada del natural* como las biografías escritas posteriormente se publican en una edición muy trabajada: los elementos tipográficos como las letras capitales, el cuidado en el armado de la caja, los espacios en blanco, los frisos al comienzo de cada capítulo, las viñetas al final de cada sección, los puntos suspensivos como marca de elipsis, y el aparato paratextual (epígrafes, dedicatorias, títulos y subtítulos y una multiplicidad de notas) son las marcas en el nivel de la edición de los textos que desmienten toda inmediatez.

Tal vez el ejemplo más claro sea el de las notas, que constituyen una parte fundamental del texto y cumplen diversas funciones: precisiones históricas (“En la época en que se produjo este [documento], ya era mayor nuestro protagonista”), reposición de nombres

(“[Comandante Susini:] Primo del Coronel del mismo nombre, fué fusilado por Lopez en el Paraguay”), fuentes (“Al narrar este pequeño boceto, hemos tenido a la vista las relaciones de los Generales Vedia, Campos, de los Coroneles Susini, Belisle, Pico y del Sr. Grasso, antiguo compañero de armas del Coronel Charlone en el Sitio de Montevideo; y otros documentos.”) y anécdotas (“El kepí que llevaba Fraga era un regalo de Luis María Campos”) (Garmendia, 1889: 131, 8, 31, 26). Esa historización implica, necesariamente, *otro tiempo*: un desfasaje entre el tiempo de la escritura de los apuntes y el momento de su edición. Al reponer nombres y fuentes, además, las notas parecen pensarse no como apuntes inmediatos para el propio autor sino en función del lector de la edición posterior. Sean notas de autor (aclaraciones de orden lingüístico, definiciones) o notas de editor (referencias a la publicación previa de ciertos textos y su posterior transformación), estas formas diversas de la nota vuelven a señalar ese desfasaje temporal entre acción, escritura y edición. Todo ello da cuenta de la conciencia editorial de Garmendia y a la vez permite pensar en el carácter fronterizo de las notas al que refiere Genette (2001): las notas rodean el campo del paratexto y se constituyen como un aparato de referencia. Pero si las notas refieren a este desfasaje, el título insiste sobre la simultaneidad entre la escritura y la acción. Así, distintos umbrales del texto sugieren diferentes direcciones: si los umbrales dan indicaciones pragmáticas para la lectura, aquí las señales son contradictorias: entre el título y otros paratextos, aún los paratextos icónicos o gráficos.

La naranja de Charlone

Las biografías, escritas a fines de la década del 80, son los relatos de las vidas de los héroes individuales de la guerra. Se presenta en la página el retrato litográfico del individuo, con su nombre debajo, y un dato clave: su causa de muerte. Estos retratos no autónomos —es decir, siguiendo a Nancy, aquellos que representan las atribuciones y relaciones sociales del retratado— serán fundamentales en este contexto, porque la subjetividad del difunto se constituye en su grado militar y en su función jerárquica.

La guerra aquí se narra a través de las biografías cuyo momento culminante es siempre el momento de la muerte. Ahora bien, estas

biografías no se constituyen como gran relato, sino que son formas breves: hay un foco puesto en la estampa (física y moral) del hombre; y pueden pensarse como escenas, y en el caso de la guerra específicamente son muchas veces escenas de contienda militar, que condensan la vida de un hombre (lo que Barthes llama *biografema*) cifradas, también, en una imagen visual que conforma la escena como un espacio compuesto. Estas vidas se representan y se configuran a partir de la situación particular de su muerte: las biografías de *Cartera de un soldado*, entonces, se constituyen como *figuras* biográficas, es decir que se atiende al sentido visual-gráfico del biografema. Aquí la vida de un hombre se cifra en la cadena semántica imagen/nombre/muerte, que es una clave de lectura para la construcción de esos hombres como héroes.

En la biografía del Coronel Juan Bautista Charlone, quien se detalla murió a causa de las heridas recibidas en Curupaytí, se pone de manifiesto la importancia de esta batalla (gran derrota del ejército aliado) como centro neurálgico de la narración de las vidas de estos héroes militares: allí se concentra la mayoría de las muertes narradas en las biografías de Garmendia, es decir que se hace visible el modo en que la muerte configura la representación de la guerra: la guerra se narra a partir de las muertes trágicas de estos héroes. Aquí, luego de un esbozo de los rasgos más salientes de su carácter y de los episodios centrales de su vida y especialmente de su carrera militar, se narran los episodios de la Guerra del Paraguay que lo tuvieron como protagonista. Y hay aquí un episodio de gran fuerza narrativa que permite comprender el modo en que Garmendia configura sus biografías: durante la batalla de Yatayí-Corá, embate paraguayo de gran impacto, Luis María Campos se aproxima al lugar donde se encontraban las tropas argentinas donde “encontró al coronel Charlone, en medio de un fuego intenso y sin descanso, con la mayor sangre fría apoyado sobre un árbol, comiendo tranquilamente una naranja” (Garmendia, 1889: 24). Aquí se hace visible no solo la escena representativa de la vida de Charlone, el biografema, sino el modo en que la cotidianeidad de la guerra invade el relato. Pero esa cotidianeidad no es la del relato de Palleja: aquí la guerra se representa como algo de todos los días, y no como ese devenir de los días en que nada sucede. Varios matices confluyen en este biografema. El adverbio “tranquilamente” puede leerse en relación

a esa cotidianeidad (Charlone, calmo, come naranjas en pleno ataque paraguayo), pero también en otro sentido: como una modalidad del heroísmo aunque no lo parezca a primera vista. Se trata de una actitud desafiante, en el fondo, acentuada por esa “sangre fría” que se le atribuye. Si en *La cartera de un soldado* se están construyendo héroes, esta no es una excepción: también hay valentía en pelar tranquilamente una naranja bajo fuego enemigo.

La guerra, entonces, cambia los modos de representación: la posibilidad concreta de la muerte, su cercanía constante como fin probable, hace que aquí la muerte aparezca como presagio: “¡Hoy me van a matar! (1889: 26), exclama Fraga, seguido por declaraciones equivalentes de sus compañeros, Roseti, Díaz y el propio Charlone. Martín Kohan propone que aquí habría un giro hacia el fantástico: “Es entonces que el relato siniestro se potencia en lo sobrenatural” (2014: 107). Sin embargo, aunque el uso del término *profecía* puede leerse en términos literales como don sobrenatural, Garmendia parece reforzar el carácter fatal de los hechos más allá de cualquier posibilidad de conocer el futuro. Resulta mayor la fuerza que se le otorga a la fatalidad no como designio divino sino más bien como imposibilidad de huir de la muerte en el contexto de guerra. Entonces, se trata no del devenir fantástico del relato sino de un destino trágico que los personajes se ven impelidos a aceptar: su presagio finalmente se cumple, sí, pero no por obra sobrenatural sino por el carácter concreto y tangible de la muerte que trae la guerra consigo. Y es también este carácter casi ineludible de la muerte lo que genera la necesidad de registro: Fraga anuncia que Campos no morirá, sino que “saldrá herido solamente para que cuente el cuento” (Garmendia, 1889: 27). Es decir, la supervivencia de Campos es casi una *necesidad* para poder narrar los hechos y preservarlos para la posteridad.

Así como en las acuarelas se *hace ver* la guerra en los uniformes, los personajes, las diferentes construcciones transitorias o el espacio natural, en las representaciones textuales de Garmendia la guerra se *hace oír*. Las fuerzas y poderes específicos del discurso aquí se ponen de manifiesto: si la lógica icónica es irreductible al discurso, también la lógica discursiva será irreductible a la pictórica:

La vibración de la artillería de la escuadra atronaba la atmósfera y se sentía bien distintamente el ruido espantoso de las granadas que se lanzaban al campo enemigo [...] Una escena bien distinta tenía lugar en la carpa del Dr. Molina. Aquella mesa nos traía a la memoria una comida después de un entierro (1889: 26).

Ya se prefigura aquí el cumplimiento posterior del presagio, y además se plantea el contraste entre el estruendo de la guerra y el silencio de la muerte. A lo largo de la obra, es notorio el modo en que la guerra aparece mediante la sonoridad de las armas, de los heridos, de las bombas, pero también mediante el silencio solemne de los hombres que saben que se dirigen hacia la muerte. En contraste y complemento con su tarea como artista plástico, donde se impone necesariamente el carácter visual, la narración permite a Garmendia sumar la dimensión sonora de la guerra, tanto como cotidianidad en el caso de Charlone y la naranja, como también a modo de la insistencia de una realidad que se impone a los acontecimientos.

Boceto y biografía

Todas estas biografías conforman lo que Garmendia llama una “galería fúnebre de los que quedaron en la Guerra del Paraguay” (1889: 53): nuevamente, la muerte, y la muerte en guerra específicamente, configura el modo de representar los actores y los acontecimientos, que se narran en carácter de pérdida, sacrificio y heroísmo. Pero esta galería no es solo un conjunto de perfiles biográficos sino que incluye también otros materiales que adensan los modos en que se urde la relación entre la muerte y la guerra. Entonces, la *Cartera* aquí opera como soporte, en tanto permite y cultiva la aparición de una diversidad de materiales y de géneros.

Estos materiales diversos (cuentos y escenas de campamento, salmos, narraciones de batallas) están fechados durante la guerra (en 1868 y 1869), y el eje está puesto en los soldados anónimos, los hombres sin nombre y sin rostro, no ya en los grandes héroes militares. El tono, entonces, es diferente: aunque siempre solemne, aquí el carácter dramático es central y la voz narrativa se ve más exaltada, más sensible y permeable a registrar también otras voces con diferentes inflexiones: “Cantá silguero que aurita nomás tocan

al duerme” (1889, 98), dice, en bastardillas, uno de los soldados que están alrededor del fogón. Esta vez el carácter sonoro de los textos de Garmendia opera sobre el modo de escribir una voz.

Justamente aquí, en “El fogón”, subtítulo “Escena de la vida de campamento”, se pone el foco en las penurias cotidianas de los soldados, donde la guerra es nuevamente esa realidad que se impone con insistencia a través de los sonidos: de la guitarra, del toque de la corneta, del ladrido de los perros y del silencio, recordatorio lúgubre de la muerte y la desesperanza. También aquí se hace visible la cotidianeidad de la guerra, pero como cotidianeidad de la muerte: “Ha caído un camarada: que otro lo reemplace; lacónica y amarga es la oración fúnebre” (1889: 75). Estos soldados anónimos se sacrifican constantemente por la causa patriótica, sin merecer más que una oración seca y escueta. Se reclama aquí el derecho a la muerte escrita: los soldados sin nombre son soldados sin epitafio. Este tipo tan particular de inscripción cifra nombre y muerte, y la conserva en la piedra para su recuerdo y su visita, no como la efímera oralidad de la oración fúnebre.

Es en esta escena donde aparece también el boceto en términos visuales: Garmendia representa *tipos* a partir de ciertos rasgos y gestos, y de esta manera hace visible su oficio de artista y el carácter pictórico de sus representaciones textuales:

La tertulia está completa; diversos tipos abrillantan aquella hermosa escena; uno medio vejancón, de mirada encapotada, nariz aguileña sableada de arriba a abajo, bigote punzante [...] otro algo grueso, de tipo bonachón con aires de estanciero rico [...] El que ceba mate tiene cara de recluta; joven macizo, de cara cándida, mofletuda, y sin lavar [...] El guitarrero es un mocetón taimado, de quepí sobre los ojos, aro en la oreja y barbijo cribado en la nuca (1889: 83-84).

Así como los *sketches* a veces muestran cierta expresividad y naturalidad en el trazo que no se ven luego en la obra terminada, en estos textos aparecen con más fuerza la inmediatez, la espontaneidad y el sentimiento que en las biografías que se escriben hacia fin de siglo, donde está presente la emotividad pero con un carácter solemne mucho mayor. Pero el boceto, como esbozo de ciertas características representativas (la selección de una nariz, de una mirada,

un aire, un quepí), permite rastrear el funcionamiento de este trazo de *sketch* en las biografías: en estas obras se despliega el gesto y se narran los rasgos fundamentales de una vida.

Faltarán solo cuatro años para que comience la publicación del Álbum de la Guerra del Paraguay donde se extremará la yuxtaposición de materiales diversos: biografías, poemas, avisos, anécdotas, cartas, órdenes militares, partes militares, hojas de servicios, diarios de marcha, cuentos de campamento, que se combinarán con retratos, paisajes, croquis, planos, mapas desplegados –que además implican distintos soportes y técnicas, como la acuarela, el dibujo, la fotografía, la litografía y el facsímil. Nuevamente, será el álbum como *soporte*, en su carácter material, lo que impondrá una fragmentariedad al asociar distintos materiales textuales y visuales en una sola página, al cortar los textos y continuarlos en una entrega siguiente y al proponer múltiples relaciones entre los materiales recortados para componer, finalmente, el gran mosaico de la Guerra del Paraguay.

Bibliografía

Alpers, S. (1987). “El impulso cartográfico en el arte holandés” (cap. 4) y “Palabras para la vista” (cap. 5). En *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume.

Berger, J. (2012). *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gilli.

Blanchot, M. (1992). “El diario íntimo y el relato” (cap. 8). En *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila.

Cabo, J. (2012). “Lectura, escritura y registro en el Diario de la juventud de Mitre (1843-1846)” (mimeo).

Chartier, R. (1996). “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial.

De Palleja, L. ([1865-1866]1960). *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión social. Disponible en: <https://archive.org/stream/LeonDePallejaDiarioDeLaCampanaDeLasFuerzasAliadasContraElParaguay.Tomo1>

Garmendia, J. I. (1889). *La cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha*. Buenos Aires, Casa Peuser. Disponible en: <https://archive.org/stream/3464758#page/n1/mode/2up>

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Kohan, M. (2014), *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Marin, L. (2001). “Figures of Reception in Modern Representation in Painting” y “The Frame of Representation and Some of its Figures”. En *On Representation*, cap. 19 y cap. 20. California, Stanford University Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). “Textual Pictures”. En *Picture theory*, cap. 2. Chicago, University of Chicago Press.

Upstone, R. (1993). *Sketchbooks of the Romantics. A unique insight into the minds of the leading painters of the Romantic age*. London, Tiger Books International.

II - POLÍTICAS, ESTÉTICAS, REPRESENTACIONES DE LA AJENIDAD

IMÁGENES GAUCHESCAS COLONIALES

USOS DEL CUERPO Y LA VOZ DEL GAUCHO EN EL VIRREINATO DEL RÍO DE LA PLATA

Juan Albin

Ya en el siglo XIX, cuando la literatura gauchesca se constituya como género, sus publicaciones se acompañarán muchas veces de imágenes impresas y propondrán formas diversas de interacción entre textos e imágenes que tomarán como objeto la voz y el cuerpo del gaucho. Pero si bien ese uso particular de la cultura oral y rural por la escritura letrada y urbana se constituirá como género en el siglo XIX, ya durante la segunda mitad del siglo XVIII se producen en la zona del Río de la Plata las primeras representaciones visuales de ese cuerpo social y un uso particular de su voz en diferentes tipos de discursos, en paralelo a los primeros usos de la palabra *gaucho* – que se superpone entonces con otras como *gauderios*, *guasos* o *camiluchos*. Así, si durante el siglo XIX las representaciones visuales y escritas parecen finalmente confluir en las publicaciones impresas del género, en el espacio cultural de la colonia todavía parece experimentarse de forma paralela en esos registros.

¿Qué diversos usos y apropiaciones del cuerpo y la voz del gaucho pueden percibirse en algunas de las imágenes y los discursos que representan al gaucho durante la colonia? ¿Cómo se relacionan entonces estas imágenes y estos textos? ¿Pueden percibirse lógicas diversas entre ellos? ¿O tienden a confluir, más bien? ¿Qué poderes se activan en estas imágenes y en estos textos? ¿Qué relaciones entablan entre soberano y súbditos; entre reyes, virreyes y gauchos; entre letrados y gauchos? ¿Cómo se relacionan estas imágenes y estos discursos con el poder? Estas son algunas de las preguntas que nos gustaría hacer resonar en torno a esos materiales discursivos y visuales. Producidos en su mayoría durante las últimas tres décadas del siglo XVIII, se hace indispensable –para siquiera empezar a arrimar alguna respuesta posible a esos interrogantes– tener en cuenta que el contexto preciso en que esas imágenes y esos textos se apropiaron e hicieron un uso del cuerpo y la voz del gaucho es

aquel signado por las reformas borbónicas y más aún por la creación específica del Virreinato del Río de la Plata, por el cual la monarquía española buscó reforzar la región del Plata en el mapa de sus dominios coloniales, frente al avance de Inglaterra y Portugal, reduciendo las unidades administrativas y buscando así un control y una administración política más efectiva sobre ese territorio, esa población y su economía (Jauregui y Penhos, 2010: 93). En las representaciones visuales y escritas que analizaremos el gaucho parece figurarse como una preocupación insoslayable en el surgimiento y la consolidación de esa nueva construcción política y económica que fue el virreinato del Río de la Plata.

“Modo de matar ganado” es un grabado impreso en Madrid hacia 1798. Varios historiadores han atribuido ese grabado sin firma (junto a otro que le hace juego, “Modo de cazar perdices”, ca. 1798) a la constelación de imágenes producidas por la Expedición Malaspina, proyecto realizado entre 1789 y 1794 en función de la política de la monarquía española, cuyos textos e imágenes tuvieron como destinatarios privilegiados y oficiales al rey y su administración y que implicó una incursión en el terreno colonial para conocerlo y reconocerlo, para medirlo, limitarlo y demarcarlo, para ordenarlo, administrarlo y dominarlo mejor. La imagen, como ha estudiado Marta Penhos (2005), fue uno de los registros en que se operó la producción de ese saber y de ese dominio, por medio de mapas, dibujos, acuarelas y grabados. La hipótesis más aceptada actualmente respecto de la atribución del grabado a que nos referimos es que probablemente fue hecho en Madrid por Fernando Brambila sobre dibujos originales de Juan Ravenet, dos de los artistas de la expedición: el último se había especializado en la producción de tipos y costumbres, mientras Brambila se dedicó a producir vistas de los lugares visitados (Del Carril, 1964: 37; 1978: 23). No parece descabellada, si se consideran otras imágenes producidas por Ravenet, la hipótesis de que los dibujos que sirvieron de base a los grabados

hayan sido realizados por el artista parmesano al volver a pasar la Expedición Malaspina por Montevideo, en 1794.¹

Una escena construida en diversos planos en profundidad: eso es lo que se presenta en “Modo de matar ganado” (Fig. 1). En un primer plano se pueden ver dos jinetes a caballo y en movimiento: el modo de disponer los caballos y los cuerpos de los jinetes sugiere ese movimiento. El primer jinete, a la derecha, ha sujetado con un lazo al toro cuyas patas traseras se encuentran en el centro de la imagen y lo inmoviliza por la acción de su propio caballo; el segundo jinete, a la izquierda, parece moverse en dirección al toro, con un instrumento en forma de una larga lanza que parece terminar en una media luna. Uno de los jinetes, el de la derecha, se nos muestra con sus prendas de frente, con el rostro y el cuerpo girados a la izquierda, en dirección al toro. El otro jinete se nos muestra de espaldas, mostrando la parte trasera de su vestimenta. Si se toman en consideración otras imágenes realizadas por Ravenet, puede apreciarse esa misma convención: una figura, a veces casi la misma, se representa de frente y de espaldas, posibilitando así una representación de su figura y sus prendas de un lado y del otro. Ello se puede apreciar, por ejemplo, en “Retrato de mujer panameña”, en el cual la misma figura se representa en primer plano de frente y en un segundo plano de espaldas. También puede apreciarse en “Modo de matar

1 No es únicamente Bonifacio del Carril (1964; 1978) quien atribuye este grabado –“Modo de matar ganado”– a los artistas que fueron parte de la Expedición Malaspina, cuya documentación tras su regreso a España, producto de intrigas de la corte que determinaron primero la prisión y luego el exilio de Malaspina a Italia, terminó dispersándose en diversos archivos, para recién publicarse –y solo en parte– en 1885 por obra de Novo y Colson. Ya González Garaño, por ejemplo, señala que de 1795 a 1798 se grabaron al aguafuerte alrededor de unas veinte láminas dibujadas durante la expedición, la mayoría de ellas por Fernando Brambila, entre las cuales habría unas nueve referidas al paso por los territorios actuales de la Argentina: González Garaño registra el grabado al que nos referimos como “Representa el modo de enlazar el ganado vacuno en los campos de Buenos Aires” (González Garaño, 1943: 24). Torre Revello (1944: 69) no atribuye a Brambila el grabado en cuestión, pero lo incluye en el catálogo de imágenes de la expedición –con el mismo título que le da González Garaño– entre los grabados hechos en Madrid, entre los años 1795 y 1798. Finalmente, Bonifacio del Carril reproduce esa lámina bajo el título “Modo de matar ganado” en varias de sus obras, afirmando que probablemente los dos grabados a los que nos hemos referido (“Modo de cazar perdices” y “Modo de matar ganado”) fueron hechos en Madrid por Brambila, sobre originales de Juan Ravenet (Del Carril, 1964: 37; 1978: 23).

ganado” un trabajo habitual de Ravenet en dos direcciones, según ha señalado Marta Penhos (2005: 293): por un lado, la singularización de las figuras representadas a caballo y enlazando el toro en el primer plano, lograda por una observación y una representación fina y bastante precisa de las vestimentas, los útiles y el modo en que los llevan las figuras presentadas (los sombreros de alas anchas, los grandes ponchos, los calzones hasta las rodillas y los calzoncillos largos cribados, las botas de potro, la desjarretadera, etc.); por otro lado, una resolución visual de los rostros que no implica singularización fisonómica sino más bien un trabajo con muy pocas líneas que termina por configurar un rostro que no se particulariza en rasgos específicos. Todo parece alejar la imagen, en “Modo de matar ganado”, de la singularización de un retrato para ir en la dirección de la construcción de un tipo. El segundo plano del grabado parece trabajar en el mismo sentido: se puede ver una escena que reduplica, de manera más borrosa, como una sombra, la escena del primer plano: otro jinete a caballo enlaza un toro. El tercer plano cierra la composición con un cerco de palos (un corral de palo a pique) y con las líneas que trazan más arriba las montañas o los cerros que enmarcan la totalidad de la escena.



Fig. 1

Se trata en “Modo de matar ganado” de un tipo de imagen que remite a un género específico, el género de tipos y costumbres, que trabaja en la doble dirección de la observación aguda y la descripción precisa de lo visto (poniendo el foco en la representación detallista de vestimentas, útiles y costumbres de una cultura determinada) y de la realización de la imagen en base a ciertas convenciones formales previas, que admiten de todos modos ciertas variantes: figuras trabajadas de tal modo que no remiten a un retrato sino a un tipo, representando un grupo; fondo neutro o apenas sugerido; formato vertical (el formato horizontal o apaisado se suele privilegiar, en cambio, en los paisajes y en las vistas); figuras representadas de frente y de espaldas, obteniendo una visión desde varios puntos de vista y buscando una descripción detallada y completa de las figuras y sus vestimentas. Natalia Majluf ha indagado de manera iluminadora en este género de tipos y costumbres, afirmándolo precisamente en la tensión entre la promesa de una descripción precisa y empírica de lo local y la determinación de formatos y convenciones internacionales que se impusieron en la representación visual (Majluf, 2006: 15). Si el formato, por otro lado, tendió a estandarizarse en la representación de una figura individual centrada en la superficie abstracta de la lámina o de la página (2006: 24), también admitió otras variantes: la fascinación respecto de las posibilidades abiertas por el modo descriptivo pudo generar, señala Majluf (2006: 22), composiciones más complejas, configurando escenas narrativas y un mayor número y variedad de figuras representadas. Es lo que sucede, pensamos, aun tímidamente, en la escena algo más narrativa de “Modo de matar ganado”, que no trabaja con una sola figura sobre un fondo abstracto sino que arma una escena narrativa a partir de la representación de varias figuras situadas en un espacio más ilusionista.

El género de tipos y costumbres se relacionó estrechamente en sus orígenes al proyecto científico ilustrado que estuvo también en la base de la Expedición Malaspina. La propuesta de Majluf sobre ese género visual es productiva para nuestro propio trabajo también porque sugiere una particular relación entre el costumbrismo y el pensamiento ilustrado. Así, el sistema clasificatorio de la ciencia de la Ilustración ofreció según Majluf (2006: 27) un marco ya conformado y ensayado previamente, en otro campo de conocimientos, para representar ahora las diversas naciones del mundo: como el

género en historia natural, el tipo se volvió la unidad básica de una vasta taxonomía que podría engendrar múltiples variaciones. De este modo, Majluj no solo sugiere una relación entre el género de tipos y costumbres y el sistema de la ciencia ilustrada en el que pareció potenciarse durante el siglo XVIII, sino asimismo una relación estrecha entre las ilustraciones de historia natural y las imágenes de tipos y costumbres. En efecto, habría que recordar que la producción visual de la Expedición Malaspina no solo se extendió a la realización de mapas, vistas y representaciones de tipos y costumbres, sino que también implicó la ilustración precisa de los ejemplares naturales que se iban observando y muchas veces recolectando de la fauna y la flora de los territorios explorados. Como ha señalado Marta Penhos, también el género de la ilustración de historia natural se estandarizó en ciertas convenciones durante el siglo XVIII. Por ejemplo, en la ilustración de plantas, la figura completa de la planta se dibujaba en el centro de la superficie abstracta de la página, sobre un terreno a veces apenas sugerido, mientras que la hoja o el fruto se representaban en detalle en un margen de la página. En el caso de la ilustración de animales, la figura se disponía en el centro de la superficie de la lámina, también a veces sugiriendo apenas el terreno en el que se afirmaba. En efecto, esa modalidad en la representación de plantas o animales puede encontrarse en la lámina “Sangre de drago”, por José Guío, o en “Doradilla de Panamá”, por José Cardero, ambas realizadas hacia 1790 en el contexto de la Expedición Malaspina. Para la representación de insectos, asimismo, la convención formal variaba un poco e implicaba un mayor análisis, es decir una segmentación del objeto estudiado en diversas partes descriptas y analizadas prolijamente: “Despiece de insecto disecado y estudiado en el camino de Acapulco”, realizado por José Guío también hacia 1790, puede ser un ejemplo de ello. Es evidente que el formato, tomado de las ciencias naturales y aplicado al mundo social, no puede sino desembocar en una representación naturalizada, algo abstracta y estática, poco histórica, de lo social: eso es lo que parece representarse en las imágenes de tipos y costumbres. Los tipos no dejan de ser tipos: son tipos y solo tipos, y parecen congelados en el acto de hacer eso que por costumbre hacen. El privilegio final de la descripción por sobre la narración favorece esa visión estática o recursiva e incluso la tendencia al análisis y la fragmentación.

cuerpos gauchos durante la colonia. Y, en primer lugar, una de esas acuarelas puede servir especialmente para hacer visible esa relación entre los modos de representación corrientes en la historia natural y los modos usuales en las imágenes de tipos y costumbres. En esa lámina, sin título (Fig. 2), sobre la superficie abstracta de la página, sin representarse de manera ilusionista ningún espacio determinado, puede verse en el margen inferior izquierdo de la imagen la figura de perfil de un gaucho a cuclillas, tomando mate ante el fogón y la caldera; alrededor de esa figura, se despliegan sistemáticamente y de manera analítica, no solo algunos de los elementos que conforman esa misma pequeña escena (el mate, la bombilla) sino también los diversos instrumentos y aperos que pueden reencontrarse en las diferentes imágenes del álbum. Si la lámina “Despiece de insecto disecado y estudiado en el camino de Acapulco” sometía las diversas piezas anatómicas del insecto a un análisis sucesivo y señalaba cada una de las partes de manera alfabética (la A indicaba la figura completa del insecto y luego las siguientes letras, B, C, D, etc., remitían a sus sucesivas partes), de manera que remitía ordenadamente a un texto descriptivo, analítico y clasificatorio, en la lámina del álbum del viajero virreinal puede apreciarse cómo se procede por análisis en la representación de una escena y un tipo (un gaucho tomando mate), descomponiendo los diversos elementos de la escena e incluso aquellos que no se encuentran en la misma pero que se representan frecuentemente en el resto de las acuarelas, analizándolos, numerándolos y explicando, en otra lámina que contiene solo texto manuscrito, a qué refiere cada figura y cada número en la imagen: “... La figura 17 representa un Gaucho tomando mate. La 16 el mate y bombilla con que se toma, y la 18 la caldera en que se calienta el agua...”. En la misma línea de esta asociación entre las imágenes del género de tipos y costumbres y las imágenes asociadas al proyecto de la ciencia ilustrada, el funcionamiento de estas imágenes del álbum del viajero virreinal podría pensarse en los términos en que Barthes (2011: 91) pensó el funcionamiento de las láminas de la Enciclopedia: en una sección de la imagen, los objetos parecen ser representados en una escena viviente, en relación a otros objetos en una situación real; en una segunda sección, los objetos se representan en sí mismos, aislados o separados de todo contexto real, y descompuestos en sus unidades y en sus aspectos mínimos.

Más allá de esta composición particular, habría que decir que la mayoría de las imágenes de este viajero virreinal –como también la imagen asociada a la Expedición Malaspina, “Modo de matar ganado”– suele representar a los gauchos en acción, haciendo alguna actividad o algún trabajo: gauchos (que en el álbum del viajero virreinal se nombran alternativamente como gauchos, camiluchos o peones) haciendo una vaquería, gauchos trabajando el cuero, gauchos en el oficio de carniceros... Lo económico aparece como un problema central tanto en la construcción de las imágenes como de los discursos que hacia mediados del siglo XVIII empiezan a nombrarlo. Como ha mostrado Rodríguez Molas, la palabra gaucho surge ante todo como nombre para un grupo que se relaciona con el trabajo de una manera problemática para las autoridades administrativas coloniales: sin trabajo fijo y estable, llevando una vida nómada, ese grupo social que se empieza a conocer con el nombre de gaucho y que ya desde antes se conocía con el nombre de gauderio emerge –en los documentos oficiales que registra Rodríguez Molas– como un grupo que se dedica ante todo al carneo de ganado para el contrabando de cueros con los portugueses (Rodríguez Molas, 1956). La palabra gaucho surge, entonces, con los sentidos negativos y problemáticos de vagabundo/vago (esa vida nómada, no sujeta a un territorio), ladrón (de ganado ajeno) y contrabandista (con los portugueses). Económica y políticamente ese grupo que se empieza a mentar como gaucho aparece como un grupo que opera por fuera de las disposiciones coloniales. Recordemos, por lo demás, que una de las razones por las que se crea el Virreinato de la Plata hacia la década de 1770 es precisamente para controlar mejor los territorios que quedaban algo marginales y periféricos respecto del Virreinato del Perú y que específicamente se trató de terminar con los conflictos y la presencia preocupante de los portugueses en la Banda Oriental. La palabra gaucho, en ese contexto, parece surgir con esos tintes negativos y en una conexión problemática con el contrabando portugués. Hacia el final de la colonia, sin embargo, la palabra gaucho –ha mostrado Rodríguez Molas– dejará de tener exclusivamente ese tinte negativo para empezar a denominar de manera más amplia, y positiva a veces, al habitante rural del Río de la Plata, ocupado tanto en el trabajo en las estancias como en las caballerías y milicias. Así, la palabra gaucho podrá cargarse alternativamente de ambos polos:

negativo y positivo. Lo mismo, tal vez, podrá verse en las imágenes. En el álbum del viajero virreinal editado por Roberto Amigo, pueden verse tanto imágenes de gauchos trabajando ordenadamente en las estancias (como en “Faena de Cueros en el Campo”, Fig. 3) como de gauchos soldados, empleados en diferentes milicias del ejército colonial (como en “Blandengues de la frontera de Buenos Aires” o en “Miliciano de Caballería de Jurisdicción de Buenos Aires”, Fig. 4); asimismo, pueden verse gauchos en el espacio de la pulpería (como en “Pulpería de campo”), gauchos riñendo entre sí, en pelea a cuchillo (en “Dos gauchos riñendo”, Fig. 5) y asimismo gauchos cantando (en “Peones en el campo” y en “Gaucha tocando la guitarra”). Es decir, dos imágenes tal vez contrapuestas del gaucho conviven en el mismo álbum y refieren a diferentes usos y diferentes prácticas de esos cuerpos sociales. De un lado, el gaucho y una economía corporal dentro de la ley: uso del cuerpo gaucho en las estancias o en las milicias. Del otro lado, el gaucho y una economía corporal fuera de la ley: gauchos asociados a la pulpería y a la bebida; gauchos asociados al canto y no al trabajo; gauchos asociados a la riña. Problemáticos tipos y costumbres, estos últimos, sin dudas, desde la perspectiva de estos viajeros.³

3 Si textos e imágenes se suelen relacionar en la mayoría de las láminas de una manera bastante informativa y denotativa (“La figura 17 representa un Gaucho tomando mate...”, por ejemplo, según citamos antes), en otras láminas hay un juego tal vez más interesante. Por ejemplo, en “Peón Campeador” la figura en primer plano de un gaucho a caballo, de espaldas al espectador, vestido con sombrero, poncho a rayas, calzoncillo y bombacha, y mirando un caballo representado a lo lejos, en una loma y en un segundo plano, se ve acompañado por el siguiente texto manuscrito: “Esta gente tiene la excelencia de conocer cualesquiera animal caballar, o Bacuno a una distancia sumamente considerable, dando razón exacta de los dueños a qn. pertenece. De noche caminan al rumbo de las estrellas, y las noches muy oscuras conocen donde se hallan en arrancando un poco de yerba.” En este texto, además de salir de lo meramente descriptivo para entrar en la dirección de un microrrelato (ese gaucho que, imaginamos, camina en la noche y se orienta masticando un poco de yerba), vuelven a aparecer dos elementos que resuenan –decimos– de modo problemático en estas imágenes: de un lado, la propiedad (este tipo gaucho no solo puede reconocer los diferentes tipos de ganado desde una distancia considerable, sino que también tiene otro saber: el de quiénes son los dueños de esos ganados); de otro lado, la vida nómada (que reaparece en la imagen de ese gaucho marchando a la noche).

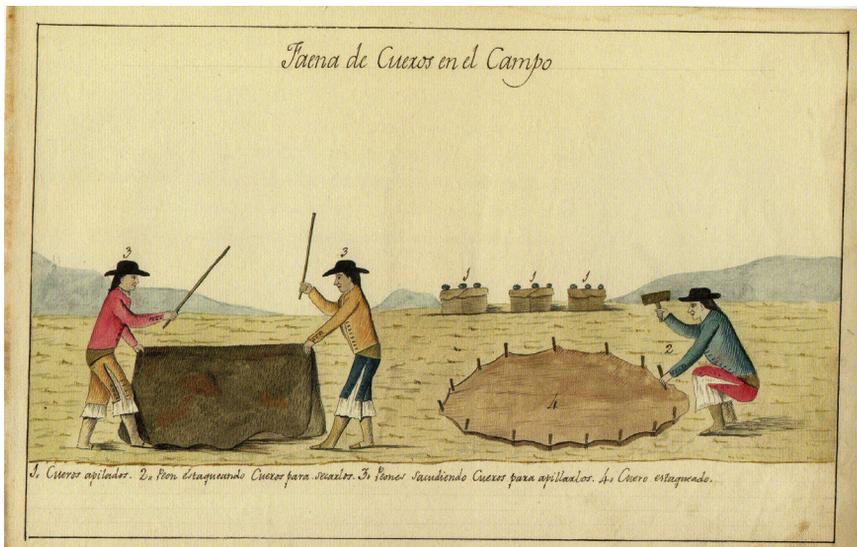


Fig. 3

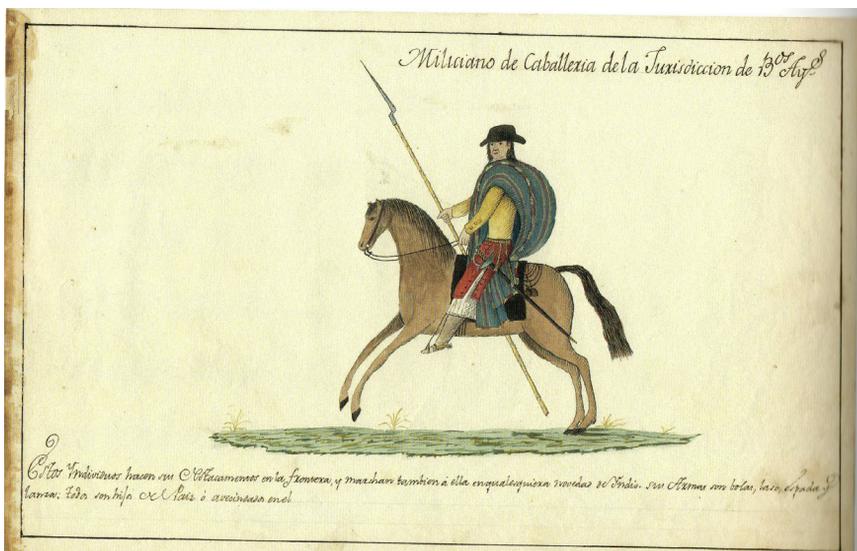


Fig. 4

El problema económico y político-administrativo que implicó el gaucho a los ojos de los viajeros coloniales puede no solo rastrearse en las imágenes sino también en los discursos que rodean su figura y que incluso empiezan a experimentar con su voz en las últimas décadas del siglo XVIII. Tanto *El lazarillo de ciegos caminantes* de Carrió de la Vandera –publicado hacia mediados de la década de 1770, enmascarado el autor español tras el nombre de su secretario indio Concolorcorvo– como el “Estudio sobre las costumbres y descripciones interesantes de la América del Sur”, escrito por Espinosa como informe oficial en el contexto de la Expedición Malaspina, abordan la problemática del espacio y la población de Montevideo y sus alrededores en términos marcadamente económicos.⁴ En *El lazarillo de ciegos caminantes*, se representa ese espacio como un terreno vasto y compuesto de grandes estancias de ganadería, en las que la producción tiene como fin fundamental la exportación de cueros. Pero si la abundancia de ganados tiene en principio una valoración positiva, no deja de expresarse de todos modos como un problema: la abundancia de ganado, del que solo se aprovecha el cuero, alienta el desperdicio de la carne. Ello tiene dos consecuencias funestas desde la perspectiva del funcionario colonial que fue Carrió de la Vandera: por un lado, las carnes que no se usan quedan en el campo, pudriéndose, y llenan las casas de “una multitud de ratones, que tienen las cazas minadas y amenazando ruinas” (Concolorcorvo, 1980: 76); por otro lado, la misma abundancia determina el carácter vago, no predispuesto al trabajo, de “muchos holgazanes criollos, a quien con grandísima propiedad llaman gauderios” (1980: 74). La problemática economía de esos cuerpos gauchos se

4 El “Estudio sobre las costumbres y descripciones interesantes de la América del Sur” de Espinosa es uno de los textos producidos como informe de viaje por los oficiales de la Expedición y se editó muy tardíamente, en la reedición de los documentos de la expedición realizada por Novo y Colson en 1885. Resulta interesante leerlo en paralelo a algunas imágenes producidas durante el viaje –como “Modo de matar ganado”– pues permite indagar el modo en que textos e imágenes se relacionaron en el contexto de la empresa de Malaspina. Ver Del Carril (1968) y Reverte y otros (2010) para más precisiones respecto de la Expedición Malaspina y su producción escrita y visual. Respecto de las condiciones de publicación de *El lazarillo de ciegos caminantes* (cuya portada juega no solo con la ficción de la autoría compartida entre Carrió y Concolorcorvo sino también con la ficción de la publicación en Gijón y en 1773, cuando en verdad fue publicado, sin licencia, presumiblemente en Lima en 1775 o a principios de 1776), ver Altuna (2002: 181).

expande incluso en un microrrelato que no parará de contarse a lo largo del tiempo, en sucesivas versiones, sobre todo en el siglo XIX:

Muchas veces se juntan de estos cuatro o cinco, y a veces más, con pretexto de ir al campo a divertirse, no llevando más prevención para su mantenimiento que el lazo, las bolas y un cuchillo. Se convienen un día para comer la picana de una vaca o novillo: lo enlazan, derriban y bien trincado de pies y manos le sacan, casi vivo, toda la rabadilla con su cuero, y haciéndole unas picaduras por el lado de la carne, la asan mal, y medio cruda se la comen, sin más aderezo que un poco de sal, si la llevan por contingencia. Otras veces matan solo una vaca o novillo por comer el matambre, que es la carne que tiene la res entre las costillas y el pellejo. Otras veces matan solamente por comer una lengua, que asan en el rescoldo (1980: 78-79).

Hay que subrayar varios núcleos significativos cristalizados en ese breve relato y en la escena costumbrista que delinea con pocos trazos. Una primera nota se percibe apenas iniciado el fragmento: si este grupo de gauderios se reúne con el fin de salir al campo a divertirse, lo que se subraya allí es –otra vez– la holgazanería, la poca inclinación al trabajo y el vagar como rasgo fundamental. En segundo lugar, vale la pena reparar en la atención precisa –como en las imágenes que antes comentábamos, aunque el fragmento no tiende a su descripción detallada– a ciertos útiles distintivos del grupo y su modo de vida: el lazo, las bolas y un cuchillo. Como nota de fondo, se percibe en el fragmento, presionado por la descripción general de Montevideo y de los gauderios que le sirve de marco, cierta molestia y cierto ruido ante un modo de subsistencia que no tiene en cuenta la propiedad privada: ¿de quiénes son esas vacas de las que estos gauderios se sirven? Por último, y resonando con ese último interrogante, un ruido aun mayor: una vaca entera se sacrifica para que coman cuatro; se trata, sin dudas, de una economía del desperdicio. Incluso, se deja leer casi el escándalo de Carrió: se mata una vaca entera para comerle solo la lengua, mientras que el resto se deja en el terreno y se echa a perder.

Tan solo unas décadas después, en el contexto de la expedición Malaspina, Espinosa –uno de los oficiales que escribe un informe sobre la escala en Montevideo– parece trabajar su propio texto no

solo en función de la experiencia que se ha hecho al visitar Montevideo sino también partiendo de una lectura crítica del texto de Carrió de la Vandera, al que cita frecuente y explícitamente: a veces para corregirlo en algún punto, otras para confirmarlo. Los diarios, relaciones e informes de la Expedición Malaspina, como ha señalado Marta Penhos (2005: 261-262), no solo trabajan en base a la experiencia y a la observación propia en el pasaje por los territorios y las poblaciones, sino que muchas veces lo hacen a partir de viajes y libros de viajeros previos. Es el caso del trabajo que en su informe hace Espinosa a partir del texto de Carrió. Así, por ejemplo, el fragmento de *El lazarillo de ciegos caminantes* que citamos recién es revisitado y retomado por Espinosa, casi como si fuera su propia escritura la que estuviera en juego, sin entrecomillar esas palabras ajenas, aun cuando una nota al pie señala la fuente en el texto de ese otro viajero virreinal. Sin embargo, su informe –nos referimos fundamentalmente a sus secciones “Noticias relativas a Montevideo” y “Descripción del que llaman guazo u hombre de campo”– también tiene notas propias. No solo encontramos esa abundancia de carnes que, como en Carrió, conduce a la nota oscura de una ciudad que lastima tanto la vista como el olfato: “En los alrededores de Montevideo se respira el desagradable olor alcalino de las carnes: la vista se ofende con hosarios y despojos de animales, sobre los cuales caen espesas nubes de pájaros voraces, gaviotas, gallinazas, caranchos y otros, que oscurecen el aire” (De Novo y Colson, 1885: 558). No solo se comparte con Carrió esa idea fundamental, también, de que esa abundancia predispone al ocio de los pobladores, a la despreocupación por el trabajo y a vivir de lo que se encuentre vagando en los campos, sobre todo en lo que toca a la vida de los *guazos*: “Su vida, siempre monótona, se reduce a salir al campo, siempre a caballo, y correrlo de rancho en rancho sin cuidar jamás de su manutención propia, seguro de encontrarla en la primera parte donde se apee...” (1885: 560) También puede hallarse una enumeración ordenada de las prendas y utensilios gauchos, en algunas ocasiones acompañada de descripciones breves y precisas, que deben pensarse en relación a las imágenes que hemos analizado:

Un caballo, un lazo, unas bolas, una carona, un lomillo, un pellón hecho de un pellejo de carnero, es todo su ajuar de campo. / Una

bota de medio pie, unas espuelas de latón que llaman nazarenas, un calzoncillo con fleco suelto, un calzón de tripe azul o colorado, abierto hasta más arriba de medio muslo, que deje lucir el calzoncillo, de cuya cinta está preso el cuchillo flamenco; un armador, una chaqueta, un sombrero redondo, de ala muy corta con su barbiquejo, un pañuelo de seda de color y un poncho ordinario, es la gala del más galán de los gauderios (1885: 560).

Asimismo, no falta en el informe de Espinosa la representación de los guazos o gauderios (como pudo verse en el título de una de las secciones y en la última cita, su texto usa alternativamente uno u otro nombre) como un grupo social problemático por su ambigüedad, cuyo cuerpo puede estar bajo la ley o fuera de ella, entre el peonaje y el robo: “Si en aquellos días ha carneado algunas reses y ha grangeado por peonaje o robo de cueros algunos reales, muda de estilo y rumbo, y se va a emplearlos en aguardiente en la más inmediata pulquería [sic], de donde no sale hasta haber acabado su caudal.” (1885: 561). Otra vez, además, se trata en esta escena de una economía difícil de controlar (el caudal acumulado se acaba en segundos) y aquí incluso el desperdicio se asocia a su vez a la pasión por la bebida: se trata de un cuerpo descontrolado, y por partida doble: no solo por esa práctica que lo lleva al robo sino también, ahora, por el aguardiente.

Si Carrió de la Vandera no dejaba de comentar –pese a su valoración negativa de ese arte⁵– la afición de los gauderios a tocar la guitarra y a cantar e incluso transcribía cuatro coplas escuchadas en la provincia de Tucumán (Concolorcorvo, 1980: 202-203), Espinosa también comentará esa afición: “Si es verano se van [luego de comer] detrás del rancho a la sombra y se tumban; si invierno, juegan o cantan unas raras seguidillas, desentonadas, que llaman de *Cadena*, o el *Perico*, o *Mal-Ambo*, acompañándolo con una desacordada guitarrilla que siempre es un tiple” (De Novo y Colson, 1885:

5 Se lee en *El lazarillo de ciegos caminantes*: “Mala camisa y peor vestido, procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores” (Concolorcorvo, 1980: 77).

561). En lo de las seguidillas “desentonadas” y en lo de la “desacordada guitarrilla” resuena la valoración de Carrió de la Vandera. Sin embargo, Espinosa no se limita a ello en lo que hace al registro de la voz del gaucho, sino que hace algo interesante: intenta transcribir una forma de habla particular. Lo hará, sin embargo, de modo muy tímido y aun con muy pocos recursos:

No será superfluo exponer el diálogo que acostumbran para presentarse al rancho más desconocido. Se ponen a caballo delante de la puerta de él: le dice el amo: - Di-os lo guarde aa-mi-go, pronuncian-do con mucha lentitud. / R.- Y a Vd. lo mis-mo. A-pe-ese si gusta. / R. - No hay para qué. / - Va-ya, no sea son-so. / Valdreme de su fa-vor. / - Deje ahí el ca-ba-llo, no más. / R. - *Deo gra-cias* (ahora va entrando). / - Ca-ba-llero sién-te-se y no más. / R.- ¿Habrà un fuegui-to? / - Alcán-celo por su vi-da, que ahí está a la vuelta (1885: 560-561).

Es notable, en este pasaje, aun en sus limitaciones, el intento de transcribir una voz. Si durante la Expedición Malaspina incluso por momentos se transcribieron canciones y músicas haciendo su notación musical, aquí Espinosa ensaya algo en la misma dirección, con sus propios medios, capacidades y limitaciones. Sobre todo, en su transcripción de aquel habla escuchada, experimenta con el uso de guiones, separando algunas sílabas, para hacer percibir la velocidad pausada, algo cortada e incluso la tonalidad de esa oralidad particular.⁶ Asimismo, en algún momento, escucha y transcribe algo tal vez más cercano a esa oralidad gaucha: así, en ese “Di-os lo guarde aa-mi-go” que inicia el diálogo, la reduplicación de la vocal parece querer mentar algo de la cadencia y el tono de esa voz, mientras que en el “*Deo gra-cias*” con que empieza a cerrarse el intercambio diálogo la particular grafía parece querer recuperar el modo en que en la oralidad ciertos fonos se suplantán por otros e incluso caen algunos sonidos, sobre todo del final de palabra (en ese “deo” en lugar de “dios”), sugiriéndose –aun de modo muy limitado, lo seguimos

6 Además del gusto por andar permanentemente a caballo y por tomar mate a todas horas, en hombres y mujeres, Espinosa había reparado también en otra costumbre particular: “hablan con cierta languidez, mayor que en otras partes; se re-sienten de la falta de trato, que produce cierto encogimiento” (1885: 560).

sosteniendo— alguna variante dialectal. Como fuere, el trabajo sobre esa voz y sobre esa habla recuerda el trabajo que sobre la imagen del gaucho se hacía en algunas de las imágenes estudiadas: así, si en aquella acuarela del álbum del viajero virreinal expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2015 la figura del gaucho tomando mate se descomponía y analizaba en sus unidades mínimas, aquí el procedimiento —por medio de esos guiones que parecen segmentar la cadena de letras para indagar en el modo en que se realiza ese habla— parece ir en el mismo sentido: se trata de analizar ese habla, segmentarla en unidades e indagar en ella para saber cómo funciona. Y el saber, en la Expedición Malaspina, según hemos dicho ya, implica una forma de poder y de control. Vale la pena recordarlo una vez más: la expedición fue auspiciada por la monarquía y se realizó en función de su política. Los textos y documentos producidos durante el viaje tenían previstos lectores oficiales y, en última instancia, al rey.

En ese sentido, sería bueno concluir esta tentativa genealogía de los modos en que el cuerpo y la voz del gaucho fueron figurados y usados en textos e imágenes producidos en las últimas décadas del siglo XVIII, en el territorio colonial rioplatense, considerando un último texto, en el que también se jugaron relaciones de poder y dominio, un trabajo experimental con la imagen y la voz del gaucho, y una determinada relación entre el súbdito —el gaucho o guaso, aquí, otra vez— y el virrey. El título del poema es “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Dn. Pedro de Ceballos” y Juan Baltasar Maziel, su autor, lo escribe hacia 1777 o 1778, esto es, pocos años después de creado el Virreinato del Río de la Plata, aunque permanecerá en forma manuscrita e inédita hasta el siglo XX, cuando Juan Puig y luego Ricardo Rojas lo recuperan y vuelven a editarlo hacia el Centenario, como una de las piezas precursoras durante la colonia de lo que en el siglo XIX será la poesía gauchesca.⁷

Se trata de una alabanza, en principio: una suerte de alabanza o encomio al primer virrey, gobernador y capitán general Don Pedro

7 No se trata del único texto que durante la colonia experimenta con una forma discursiva que durante el siglo XIX se constituirá como género en la literatura gauchesca. Para un análisis sobre otros textos que podrían ponerse en consideración (como la pieza teatral anónima *El amor de la estanciera* o la “Crítica jocosa” de José Prego de Oliver), ver: Rivera (1968) y Pisano (2014).

de Ceballos, nombrado en esos cargos por Carlos III al crear el Virreinato del Río de la Plata y que hacia 1777, luego de llevar una campaña militar contra la presencia de los portugueses en la Banda Oriental, logró recuperar la Colonia de Sacramento. Una alabanza, entonces: alabanza del virrey, ahora héroe militar. Eso tal vez no es lo nuevo. Lo nuevo y lo arriesgado en la propuesta de Maziel es, como ha señalado Julio Schwartzman (2013: 34), la apuesta a poner esa alabanza en la voz de este sujeto social subalterno: un gaucho. Hay que notar desde el principio el desplazamiento: ahora el gaucho o guaso, en el contexto del poema de Maziel, ya no parece ser ese sujeto social ambiguo y problemático, fronterizo en el contrabando con los portugueses, que señala la emergencia de la palabra *gaucho*, como refería Rodríguez Molas: no parece ponerse por fuera de las disposiciones de las leyes y de la administración colonial, sino que hace la alabanza del virrey en su victoria sobre los portugueses. El poema de Maziel empieza por hacer un uso y una apropiación particular de esa voz y ese cuerpo del gaucho, los gana para la causa del virrey y confirma a su vez las relaciones y las jerarquías sociales propias de la colonia entre súbditos y virreyes, que parecen volverse más sólidas. Eso es lo que sucede, al menos, en un primer momento.

El poema de Maziel propone, además, una tensión entre dos variantes de lengua: la variante estandarizada y dominante, que viene de la metrópoli y se deja leer en el título de la composición, y la variante local, que se expresa en la voz del cuerpo escrito del poema. El título funciona como un marco y señala el pacto que instaaura el poema, rubricándolo en la lengua misma del clérigo culto que lo escribe: todo esto que sigue debe leerse como si lo cantara un guaso en su propio “estilo campestre”. Pero las opciones de lengua de ese título son, precisamente, opciones de una lengua estandarizada y dominante, la de la metrópolis, la que practica habitualmente el clérigo. Así, si en el título se habla de los “triumfos” de Ceballos, en el cuerpo del poema en cambio el guaso hablará de “los triunfos y las gasañas”, en donde no solo se mantiene la elección léxica de “triumfos” sino que se suma la de “gasañas” (Maziel, 1968: 65): allí se puede apreciar la opción por una variación de lengua que juega con trasuntar cierta sonoridad propia del habla del guaso (“gasañas”, entonces, en lugar de la versión estandarizada “hazañas”). Ese “estilo campestre” hará otras opciones léxicas en la misma dirección: las

palabras *guaina*, *guampas*, *germanos* y *mandrias* (Maziel, 1968: 65) estamparán gráficamente su variedad fonológica y lexical en el poema, así como en las imágenes analizadas se representaban, en todo detalle, las vestimentas y los aperos del gaucho. Uso de la voz gaucha, entonces, en paralelo al uso visual de sus cuerpos.

Una metáfora fundamental, que se recuperará mucho en la historia posterior de la literatura gauchesca, también se enunciará en el poema concretizando de manera efectiva ese “estilo campestre” del guaso: “Hede puja el caballero / y vien vaia toda su alma / que a los portugueses jaques / a surrado la badana. / Como a ovejas los ha arriado / y repartido en las pampas / donde con guampaz y lazo / sean de nra. la chigada” (Maziel, 1968: 65). Vale la pena notar aquí esa metáfora que hace uso de las experiencias propias del mundo rural: los portugueses –en la alabanza a Ceballos que hace el guaso desde su propia voz y desde su propia cultura– se representan como ovejas que el virrey ha arriado.

Por último, hay que notar por ello mismo el tratamiento que del Virrey se hace en el primer verso del último texto citado. Porque si en el título de la composición la escritura estandarizada y respetuosa del clérigo Maziel se refería al virrey como “Excelentísimo Señor Don Pedro de Ceballos”, respetando las jerarquías y las dignidades, en la voz del gaucho en cambio la alabanza da pie a otro tratamiento: “Hede puja, el caballero”. Allí hay que leer, como ha señalado Schwartzman, en primer lugar un eufemismo y en segundo lugar un uso antifrástico. Porque el “hedepuja” puede entenderse como una versión extrañada y con cierta cautela de un sucedáneo “hideputa”, y este de “hijo de puta”. Y, luego, porque esa injuria debería entenderse en su uso antifrástico, es decir, entendiendo lo contrario de lo que se dice: esto es, no una injuria, sino una alabanza. Por ello, Schwartzman ha propuesto leer ese fragmento en este sentido: “Cruadamente, se nos da a entender que en realidad el guaso exclama: ¡qué hijo de puta, este Ceballos! Y no hay forma, en el contexto rioplatense de 1777, de sostener esa brasa” (2013: 38).

Así, si el poema en un primer momento parecía hacer un uso de la voz gaucha no solo para ponerla del lado de los españoles y contra los portugueses sino para hacer una alabanza del primer virrey del Río de la Plata y de su actuación en la campaña contra los portugueses en la Banda Oriental; si hace, por ello, un uso de la voz del

gaucho que la coloca dentro de la ley y bajo la nueva institución colonial; en un segundo momento, y en verdad casi simultáneamente, el mismo poema hace que esa voz guasa transgreda las formas y se ponga por fuera de la ley: al hacer esa alabanza en su propia lengua, en su propio tono y en sus propias formas (el “estilo campestre” que se enuncia programáticamente en el título), esa voz comete una desmesura. De esta manera se explicaría que haya permanecido oculto e inédito durante la colonia un texto como éste, que ha hecho un uso particular y experimental de la voz del gaucho, en el cual si bien en principio todo parece instrumentarse para la confirmación de las relaciones y las jerarquías sociales de la colonia, la cesión coherente y sistemática de la voz al guaso o gaucho puede engendrar respecto de esas relaciones –como en ese “hede puja, el caballero”– un ruido cultural que a Maziel le habrá sido difícil de sostener y publicar. Como sugerimos en este trabajo, la palabra, el cuerpo y la voz gaucho, tanto en los discursos como en las imágenes que hacen un uso de ellos durante la colonia, parecen portar en diferentes grados una ambigüedad e incluso un riesgo no siempre fáciles de controlar o neutralizar.

Bibliografía

Altuna, E. (2002). “Y dio fin este cansado viaje histórico”. En *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII–XVIII*. Berkeley, Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar y Latinoamericana Ediciones.

Amigo, R. (2015). “Introducción. Acuarelas inéditas de un viajero colonial”. En *Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Buenos Aires, Hilario Artes, Letras y Oficios.

Concolorcorvo (1980). *El lazarrillo de ciegos caminantes*. Edición preparada por A. Lorente Medina. Madrid, Editora Nacional.

Del Carril, B. (1961). *La Expedición Malaspina en los mares americanos del sur, 1789-1794*. Nota documental por Humberto Burzio. Buenos Aires, Subsecretaría de Marina, Departamento de Estudios Histórico-Navales / Emecé.

_____. (1964). *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina 1536-1860*. Notas biográficas por Aníbal G. Aguirre Saravia. Buenos Aires, Emecé.

_____ (1978). *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires, Emecé.

De Novo y Colson, P. (1885). *La vuelta al mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando del Capitán de Navío Alejandro Malaspina desde 1789 a 1794*. Publicado con una introducción en 1885 por el teniente de navío Don Pedro de Novo y Colson. Segunda Edición. Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Abienzo.

González Garaño, A. B. (1943). "Iconografía colonial rio-platense". En *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*. Buenos Aires, Emecé.

Jauregui, A. y M. Penhos (2010). "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte". En J. E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana.

Majluf, N. (2006). "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America. 1800-1860". En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York, Americas Society.

Maziel, J. B. (1968). "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Ceballos". En J. B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Penhos, M. (2005). "Malaspina o el rompecabezas sin fin". En *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Pisano, J. I. (2014). "Prácticas del decir gauchesco: alabanza, estereotipo y propio parecer en tres textos de la colonia". En *Badebec*, Vol. 4, no 7, septiembre. Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/92>

Reverte, J. y otros (2010). *Expedición Malaspina. Un viaje científico-político alrededor del mundo 1789-1794*. Madrid, Turner.

Rivera, J. B. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Rodríguez Molas, R. (1956). "Antigüedad y significado histórico de la palabra gaucho (1774-1805)". En *Boletín del Instituto de Historia Argentina "Doctor Emilio Ravignani"*. Año I, tomo I (2da serie), no 1-3, abril-mayo-junio. Buenos Aires, Argentina.

Schwartzman, J. (2013) *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Torre Revello, J. (1944). *Los artistas pintores de la Expedición Malaspina*. Estudios y documentos para la historia del arte colonial, vol. 2. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

GAUCHESCA Y POLÍTICA

FICCIONES DE PUEBLO, ENTRE EL VIRREINATO
DEL RÍO DE LA PLATA Y LA EMANCIPACIÓN

Juan Ignacio Pisano

La importancia de la poesía gauchesca dentro del entramado cultural rioplatense excede a lo específicamente literario. El peso de esta forma de hacer literatura alcanzó su punto máximo en Argentina cuando el *Martín Fierro* fue declarado poema nacional y el gaucho (protagonista de esas ficciones) un símbolo de la Nación en la década de 1910. A pesar de esa centralidad, pocas veces la poesía gauchesca ha sido estudiada bajo una mirada que abarque sus inicios coloniales (Barcia, 1999; Rojas, 1948; Schwartzman, 2013).¹ Una mirada que incorpore esa textualidad en un marco que dé cuenta de su relación con la gauchesca posterior y que no los relegue al espacio de lo germinal o lo primitivo. Las lecturas más destacadas hasta el presente, aquellas que podemos mencionar como canónicas o de lectura y referencia obligatoria, no han atendido —salvo las excepciones mencionadas— al período colonial y, mucho menos, a sus posibles relaciones con la gauchesca posterior. El recorte de este trabajo intenta poner en discusión ese aspecto a partir del trazado de una serie que escapa a los modos habituales de la crítica para acercarse a la poesía gauchesca e intenta brindar una lectura que revele pliegues que hayan quedado sin considerar. El pliegue principal reside en el hecho de que la primera gauchesca presenta su emergencia y su consolidación en momentos bajo los cuales se está reformulando la idea misma de comunidad. La gauchesca discute, en los contextos aquí recortados, quiénes pueden y/o deben conformar al pueblo (ya sea bajo el régimen monárquico o bajo la forma del pueblo soberano del sistema republicano) y qué partes o lugares

1 Los primeros textos gauchescos pertenecen, de hecho, al período virreinal. En este trabajo referiré solo a uno de ellos, pero es necesario agregar que durante el período del Virreinato del Río de la Plata se escriben dos obras de teatro gauchescas, cuya autoría permanece en el anonimato: *El amor de la estanciera* (1780-1790) y *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (década de 1800).

corresponden a las subjetividades en juego, es decir, cómo deben incorporarse a la comunidad política. Esa discusión la gauchesca la brinda a partir de una actuación que se despliega en el terreno de la literatura (al menos, de cómo se entendía la literatura en estas coyunturas) desplegando, así, *políticas de la gauchesca* que se afirman en la postulación de *ficciones de pueblo*.

I. Políticas de la ficción. ¿Puede hablar el bajo pueblo?

La política como práctica específica, la política de la literatura y los géneros literarios comparten un carácter convencional, un juego de tensiones entre convención y contingencia, novedad y tradición, vinculado a las condiciones particulares de cada época y cada espacio. Los autores gauchescos que aquí se trabajan hicieron uso de las convenciones genéricas que la literatura les brindaba para instaurar, mediante la representación ficcional, una nueva: la de una comunidad rioplatense que incorpora sus particularidades regionales y hace de la plebe un objeto de ficción literaria. Este punto específico, es decir, la postulación ficcional de comunidades donde lo plebeyo ocupa un lugar, hace que la gauchesca colonial y la gauchesca posterior a la revolución se toquen en un punto. Lejos de pensar que el letrado *da voz* al gaucho (Ludmer, 2000), ese subalterno, propongo pensar a la gauchesca como una modalidad de intervención cultural en coyunturas precisas.² *Ficciones de pueblo* es un concepto que intenta funcionar como herramienta para leer a la gauchesca de todo este período. Entiendo por *ficciones de pueblo* un juego de reciprocidades entre lo que existe en el pueblo entendido en su acepción de plebe (el modo de hablar de sus integrantes, su folclore, sus hábitos) y el imaginario letrado que lo toma como parte de su creación literaria, en general bajo la forma de un *deber ser*. Estas *ficciones de pueblo* articulan esos espacios culturales diversos, el letrado y el plebeyo, en contextos de refundación y tiempos donde las convenciones, incluidos los géneros literarios y los fundamentos del poder, se dislocan. La gauchesca aparece, quiero sugerir, como un

² Gayatri Spivak (2011) ha formulado el problema de la representación en torno a lo subalterno a partir de una doble valencia: la representación mediante el lenguaje y la representación política. A su libro, precisamente, alude el título de este apartado.

dispositivo literario de diseminación de ficciones sobre el pueblo/ plebe.³ No obstante ese punto, las diferencias en los textos que trabajaremos son notorias. Por un lado, el imaginario criollo y virreinal de Juan Baltasar Maziel, quien escribe el primer poema gauchesco “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Exmo Señor Dⁿ Pedro Ceballos”, hace del paradigma representacional clásico un gesto de estratificación social plasmado en su pluma.⁴ Por el otro, Bartolomé Hidalgo reutiliza el recurso estético de la gauchesca en un sentido muy diverso que responde a la propia coyuntura de su escritura, la Emancipación que, con su postulación de la igualdad, desbarató los entramados políticos y culturales y transformó (pero no eliminó, claro está) la diferencia clásica entre géneros cultos y géneros plebeyos en un espacio de discusión que se dirimía en diversos ámbitos, incluida la producción literaria misma.

Se trata, entonces, de pensar en los recorridos de las emergencias en las torsiones de lo convencional para un contexto en el que se observa un fuerte cambio ya que el “problema de pensar un pueblo unificado y soberano derivará ya no del carácter trascendente del poder [como ocurría con el pensamiento absolutista], sino, precisamente, de su radical inmanencia (su carácter *político*, convencional)” (Palti, 2007: 114). De la trascendencia a la convención: o de la representación clásica de Maziel a la apertura formal de 1810. La gauchesca, en una lectura que no se piensa desde “el futuro y la convención” (Ludmer, 2000), sino como convención *in progress*, acompaña *a* e interviene *en* el clima de esas épocas. En ese sentido, incluso, hace más que definir la palabra *gaucho* en su propia voz: lo sitúa como parte del pueblo asignando a la comunidad política espesor simbólico y despertando conflictos latentes.

3 El significante pueblo, como ocurre hasta la fecha, está sujeto a tensiones diversas. Sus significados pueden sintetizarse en tres: el pueblo como totalidad de una población, el pueblo como espacio físico de residencia y el pueblo como plebe. Aquí tomamos, en principio, al término en su sentido de plebe, el cual comenzará a tener otras tensiones luego de la Revolución de Mayo, tal como intentaré poner en juego en los últimos apartados.

4 Todas las citas que aquí se hagan de este poema se corresponden con su versión de archivo, guardada en el Archivo General de la Nación, Colección Saturnino Seguro.

II. Juan Baltasar Maziel, “Canta un guaso” y un corpus desatendido

Aquello que comparten todas las definiciones del género se puede resumir en el “como si” que supone la mimesis de la oralidad (o la escritura) gaucha en la pluma del letrado. Pero, en el caso del poema de Maziel, conducir el análisis bajo el signo del recurso y restringir la lectura a su excepcionalidad estética ha impedido observar su propia disposición dentro del archivo, que demuestra que no se trata de un texto aislado en su originalidad.⁵ “Canta un guaso” es un poema más dentro de un corpus de veinte composiciones cuyo objetivo explícito es alabar al triunfante virrey Pedro de Cevallos por sus triunfos contra los portugueses en la Colonia del Sacramento y celebrar, en muchos de ellos, la separación de Lima como anterior cabeza virreinal. El conjunto, quiero enfatizar, dispone una imagen de comunidad política para el recientemente creado virreinato. En ese entramado poético, el guaso no es la única referencia plebeya. Se destaca, también, un poema titulado “Rinde gracias el pueblo de Buenos Ayres al Excmo. Don Pedro Ceballos” cuya adscripción formal es popular. Más precisamente, se trata de seguidillas.⁶ El guaso, con su romance octosílabo, y el pueblo, con sus seguidillas, ocupan el espacio central de lo plebeyo dentro de la comunidad rioplatense y ficcional que postula Maziel en sus poemas, reunida ante la figura del virrey. Allí, siguiendo un estándar esperable de composición poética para la época, a los sectores altos les corresponden formas cultas y a la plebe, géneros “menores”. Estratificada y aclamante, la comunidad rioplatense imaginada por Maziel respeta las estructuras sociales coloniales. La ficción que allí se despliega es la

5 Las lecturas críticas, sin embargo, presentan matices. Porque si Luis Pedro Barcia (1999) se restringe a la notación de un hecho excepcional, Julio Schwartzman (2013), muy por el contrario, analiza un contexto más amplio de interlocuciones donde la oralidad y la escritura adquieren relaciones diversas en una lectura que abre posibilidades y miradas. El punto que quiere enfatizar reside en la escasa o nula consideración del contexto de archivo al cual el poema pertenece.

6 Un metro muy difundido en la península, al punto que Ramón de la Cruz escribió, en 1769 una obra teatral cuyo sugestivo título es *El deseo de seguidillas*. Dentro de las referencias plebeyas también podemos incorporar un poema en el que la voz poética es un andaluz. Dejo, sin embargo, ese poema fuera del análisis por cuestiones de espacio.

de una comunidad diversa y amplia, donde cada cual ocupa un lugar que se representa como propio y mediante esa condición marca diferencia de Lima –que, por esa época, afrontará serios problemas ante su plebe (Serulnikov, 2010)–. Nótese que la inclusión del vulgo expone cierta pulsión por hacer de todo súbdito un fiel habitante del imperio en el difícil momento que a Cevallos, quien había construido parte de su poder sobre su popularidad (Birolo, 2015), le tocaba gobernar: ante la creación de un nuevo virreinato en el marco de las Reformas Borbónicas, la comunidad rioplatense debía, parece decirnos Maziel, reafirmarse en sus propias particularidades criollas y en la totalidad de su población. En otras palabras, era menester proponer una comunidad en la que la plebe tuviera su lugar propio y su particularidad –unos años antes, Carrió de la Vandera (1773) ya había señalado que los gauderios pertenecían a esta parte del viaje que va de Buenos Aires a Lima–. El corpus muestra, en la articulación que habilitan sus voces, el cuerpo imaginario de una comunidad deseada. Allí no solo podemos leer a la política virreinal inmiscuyéndose en la literatura sino, sobre todo, una *política de la literatura* (Ranciére, 2011): los poemas se vuelven figuras de intervención cultural.

La multiplicidad de formas poéticas que compone el homenaje de Maziel a Cevallos constituye el punto ciego del modo en que “Canta un guaso” fue analizado. A diferencia de las lecturas del romance de las que disponemos al día de hoy (y que ya he mencionado), aquí esa condición de conjunto se considera central. Su lectura dentro del todo del cual es parte pone en evidencia una pulsión por proponer ficcionalmente una comunidad rioplatense. Esa comunidad ficcional, dadas las formas poéticas allí incluidas y las voces que hablan en los poemas, refiere a una diversidad de sectores y actores sociales del Virreinato del Río de la Plata. La aclamación al flamante virrey debía tener visos de totalidad. Para que la aclamación fuera tal, Maziel eligió (además del guaso y el pueblo de las seguidillas) en la composición de los poemas voces poéticas que se correspondían con distintos sectores de la comunidad rioplatense: el Cabildo, el clero, el Dean de Buenos Aires, la ciudad de Buenos Aires, un andaluz. Entre ellas, también aparece la conformación de voces poéticas no definibles mediante un actor o sector social, pero sí claramente identificadas con una estética del neoclasicismo, en consonancia con

la corriente estética dominante, y que se dedican a elogiar distintos aspectos de la figura de Cevallos. En esos casos, se trata de voces que se corren del centro de la enunciación para dar paso y prioridad a diversos rasgos del flamante virrey. Se conforma así una imagen de totalización comunitaria construida en la posibilidad que brinda la ficción de representar voces diversas y en las virtudes del virrey enunciadas con pompa y reverberaciones retóricas. La imagen que resulta es la de una *cabeza* digna de regir sobre todo el *cuero* que constituye la comunidad reunida en torno a su virrey, vicario del soberano, para emplear una metáfora orgánica de uso corriente en la época.

El virrey, en efecto, representaba al soberano en estas tierras y, por ese motivo, debía ser el foco de reunión de la comunidad para que esta siguiera funcionando bajo la lógica absolutista, el punto del cual emanara toda la justicia que la investidura del soberano reclamaba por haber sido designado por voluntad divina. El virrey, en tanto vicario de su majestad, debía velar por el bien común y la sociedad necesitaba reconocer esa autoridad para que tal objetivo fuera conseguido (Palti, 2011). La intención poética de Maziel se apoyaba en la fama de invicto que tenía Cevallos quien ya había triunfado en su campaña de la década anterior en la misma Colonia del Sacramento contra los portugueses. Así, uno de los sonetos que compone el corpus se titula “Ala Conquista que hizo el Exmo S^{or} Dⁿ Pedro de Ceballos de la Ysla de S^{ta} Catalina, con solo el terror que infundia su nombre” (fo. 293 vta.). La hipérbole se afirma en la referencia: *ese* nombre, no cualquiera, causa la victoria.

El conjunto de poemas de Maziel, además, afirma una ubicación territorial y lo hace como designación espacial en la presencia del sujeto del canto debajo de la sombra del árbol más característico de la flora local: “Aquí me pongo a cantar / debajo de aquestas *talas*” (destacado propio). Si bien Maziel está haciendo uso de una fórmula “de la tradición oral de los pueblos de lengua española” (Rivera, 1968, 95), *Aquí me pongo a cantar*, no menos cierto es que la particularidad que le otorga a esos versos una inflexión singular y rioplatense al elegir tal árbol debajo del que se cobija el canto. En efecto, Maziel toma la frase de la tradición romancera española, pero la reconstruye al referirla a la geografía rioplatense en la nominación particular del árbol elegido. No resulta lo mismo cantar “al compás

de la vigüela” que hacerlo debajo de un árbol característicamente regional. De un lado, se enfatiza la posibilidad de uso de un instrumento que acompaña el canto, el cual se vuelve el eje del poema; del otro, se afirma una ubicación espacial que juega con el efecto deíctico inicial, *Aquí-tala*, y forma una serie que abre el primer verso y cierra el segundo. Espacio e instrumento son marcas de una diferencia que no solo se mide en años (casi un siglo) sino en los modos de intervención cultural que imaginan. El guaso de Maziel canta solo y dedica sus versos a un soberano a quien aclamar. Todo su canto es una devoción por y para esa figura de poder. Martín Fierro canta en la soledad del sufrimiento individual y coloca en primer plano su propia subjetividad en tanto es el protagonista de esa autobiografía ficcional (Laera, 2005) que constituye el poema. Es cierto que, a lo largo de los versos, Martín Fierro recorrerá espacios, e incluso usará un pajonal para probar el filo de su cuchillo. Pero esos versos iniciales que operan sobre la tradición y su variación demuestran una diferencia sustancial en la presentación del sujeto del canto.

Juan Baltasar Maziel construye, así, una *ficción de pueblo virreinal y criollo*. Los límites de esa comunidad política vienen dados en la estratificación de su imaginario: el soberano como instancia suprema, y el resto del cuerpo social figurado mediante la forma poética y el tipo de expresión que le corresponde por su lugar dentro de un determinado *reparto de lo sensible* (Rancière, 2014) que responde a las condiciones sociales propias de una sociedad virreinal. La representación literaria aparece en el primer poema gauchesco como un modo de articular una representación política sostenida en la vicariedad del mandato imperial. Pero este sentido y este entramado hubiera permanecido en el silencio sin una revisión del archivo.

Archivo, representación y ficción se entremezclan para abrir a la gauchesca a una lectura que se ancla en la performatividad de su gesto estético; es decir, en su emergencia como intervención precisa dentro de un contexto de cambios para la comunidad.

III. *Ficción de pueblo cívico. O una lectura de los cielitos de Hidalgo*

La *ficción de pueblo* de Hidalgo se asienta sobre la idea de igualdad: “el rey es hombre cualquiera / y morir por él put... es una zonzera” (1986, 83).⁷ La idea de ese “pueblo unificado”, articulado en la ficción y sostenido en un discurso político donde plebe y elite se tocan es, en efecto, un punto de anclaje vacilante: la referencia en los cielitos de Hidalgo pasa de los americanos a los rioplatenses, de los paisanos al ciudadano. Lo cual no habla de una inestabilidad ideológica sino de un tiempo de transformaciones en el que su escritura se despliega. El tanteo en la nominación implica el resto de los tanteos: el de la construcción genérica, por un lado, pero también el de la construcción ficcional de un pueblo unido, donde la representación literaria y la representación política se tocan y exceden.

El cielito, forma exclusiva de la poesía gauchesca para la década de 1810, constituye una forma de danza y canto que se caracteriza por ser *colectiva*. A diferencia de aquel que “como la ave / con el cantar se consuela” en soledad, el canto de los cielitos de la década de 1810 arrastra una convención de conjunto. No se trata de un baile de parejas (Ayestarán, 1950) sino de uno que se practica en comunidad. En efecto, como señala el “Cielito de la independencia” (1816): “El cielito ha de ser el baile / De los Pueblos de la Unión” (63). La *unión* practicada en el baile es el equivalente estético de la que se pregona desde lo ficcional. La práctica de una población en movimiento hecha forma literaria interviene en un contexto en el que la movilización social comienza a funcionar como elemento de disputa política (Fradkin, 2008; Di Meglio, 2016). En la voz de un gaucho ficcional que se asume parte de este pueblo en el uso de la primera persona del plural y en la posesión del territorio, de este, “*Nuestro Río de la Plata*” (1986, 87), Hidalgo despliega su propia ficción para intervenir en la coyuntura.

Al observar el devenir de la escritura de Hidalgo en relación al cielito se comprueba que esos textos pasan por un proceso de

⁷ Todas las citas a los textos de Hidalgo se realizan de la Obra completa que editó Antonio Pradeiro. Por ese motivo, a partir de acá solo se colocará entre paréntesis el número de página, prescindiendo del año de publicación.

agauchamiento progresivo y de consolidación de una identidad plebeya bajo parámetros cívicos que vuelven ciudadanos a la plebe rural.⁸ Esa transformación gradual en la obra de Hidalgo va desde la voz plebeya, pero no rural, del “Cielito de la independencia” (1816) a la consolidación de la voz cantora en una subjetividad en el “Cielito patriótico que compuso *un gaucho* para cantar la acción de Maipú” (1818, destacado propio), y de ahí a la adscripción de ese gaucho como un integrante de la “Guardia del Monte” que “contesta al manifiesto de Fernando VII” (1820), hasta otorgarle nombre a ese plebeyo rural en el “Cielito Patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú” (1821). Cuando Maziel decidió construir el personaje del guaso concluyó su poema con una afirmación de minoridad o subalternidad poética: “Perdone Sr Ceballos / mi vana silbestre y guasa / que las germanas de Apolo / no habitan en la campaña”. El gaucho de Hidalgo —todavía— no presenta esos reparos en el “Cielito patriótico” (1818): “No me neguéis este día / Cuerditas vuestro favor, / Y contaré en el CIELITO / De Maipú la grande acción” (71). Pero, en consonancia con el guaso, el gaucho que allí habla no lo hace de primera mano, relatando algo que vivió. Cuenta, para el público que lo acompaña en el marco ficcional del poema, qué le sucedió a “la grande Armada” con la que el “General San Martín / Llegó” a “Cancha Rayada” (*ibidem*), hasta que finalmente el “cinco de abril / [cuando] Se vieron las dos armadas / En el arroyo Maipú” (73). Lo narrado aparece como lo que debe ser sabido, lo que debe darse a conocer en un funcionamiento cultural de difusión de la novedad. Responde, en consecuencia, a una pulsión por decir que se vincula a los cambios que están ocurriendo en los espacios públicos y la apertura que allí está sucediendo (Guerra y Lempérière, 1998). La lógica del rumor como forma de hacer saber los acontecimientos y la novedad en el ámbito de lo plebeyo se agencia a esta composición y su modo de narrar (Fradkin, 2006). Cumple el rol de la lectura de gacetas en voz alta, como la que exigía Mariano Moreno que ocurriera en el nuevo territorio soberano de las Provincias Unidas. El canto popular se

8 Este proceso de *agauchamiento* ha sido observado por Pablo Ansolabehere (2014) en un texto que pone al descubierto la construcción de su imagen de autor a partir de la construcción de sus personajes.

vuelve anclaje de un funcionamiento particular de lo público, que es el terreno en el que lo común se disputa.

El elemento aglutinante en este poema es muy concreto; esto es, ser americanos: “Cielito, cielo que sí, / americanos unión, / y díganle al rey Fernando / que mande otra expedición” (75). Para afirmar ese vínculo americano en este cielito aparecen los indios como parte del colectivo porque “ni por el diablo aflojaron [en la batalla], / mueran todos los gallegos, / viva la Patria, gritaron” (73). Inclusión que puede leerse en torno al impulso americanista que toman las composiciones de este momento específico y que no es una excepción de Hidalgo, sino un gesto a nivel continental. Responde a lo que Dardo Scavino ha llamado “la *epopeya popular americana*, para la cual la conquista es sinónimo de usurpación, o de violación del derecho” y es, también, “la historia de los oprimidos, sin importar su origen ni su color” (2010: 49). Ese ímpetu americanista no se menciona solo una vez en el poema. Vuelve, algunas estrofas más adelante, y se refuerza en una interpretación de la historia: “Cielito, cielo que sí, / Americanos unión, / Y díganle al rey Fernando / Que mande otra expedición” (75). La marca de una construcción dicotómica de las identidades donde de un lado se coloca el español y del otro el americano se continúa en la estrofa siguiente: “Ya, españoles, se acabó / El tiempo de un tal Pizarro, / Ahora como se descuiden / Les ha de apretar el carro” (*ibidem*). El americanismo versus el españolismo es señalado como enfrentamiento en la figura del conquistador-usurpador. El triunfo que aglutina al pueblo vencedor se ratifica en un lexema predominante por excelencia del período y en la figura de uno de sus líderes: “Viva nuestra libertad / y el general San Martín, / y publíquelo la fama / con su sonoro clarín” (76). Se reúnen, en la voz de la plebe rural, la libertad que es símbolo del nuevo gobierno y la revolución, el indio, el gaucho, el líder a quien se le atribuye el triunfo y la divulgación del mismo. Elementos centrales para una *ficción de pueblo* hacia 1810: unidos, iguales, en libertad y bajo el mando del gobierno patrio.

Sin embargo, la voz plebeya tiene más para decir en el cierre del poema: “Cielito, cielo que sí, / vivan las autoridades, / y también viva yo / para cantar las verdades” (77). La gloria no le pertenece entonces solo a las autoridades triunfantes, a los líderes que aúnan al pueblo en la grandeza y la fama de su figura, sino también a la voz

plebeya que canta y disemina con su voz las victorias. Se reúnen en esta *ficción de pueblo cívico* autoridades y pueblo, criollo e indio, pelea y canto, triunfo y libertad: voz letrada (la ley, la autoridad) y voz plebeya (el rumor, la lucha). Porque si fue “el gobierno presente, / que por su constancia y celo / [quien] ha hecho florecer la causa / de nuestro nativo suelo” (77), es el pueblo que habita ese espacio que encarna la causa por su origen territorial, por ser “americanos”. Ese común americano es entonado por una voz singular que *canta verdades*, pero esa singularidad se desdibuja al interior mismo de los textos en la aparición del plural. Juega entre la voz singular que canta y el todo al que representa –y hace bailar–.

El cielito “A la venida de la expedición española al Río de la Plata” (1819) presenta también una estructura narrativa. Este poema articula una dialéctica entre lo singular y lo plural desde una voz que se asume cantora pero, a la vez, se define como parte de un conjunto mayor, que lo excede y lo incluye:

El que en la acción de Maipú
supo el cielito cantar,
ahora que viene la armada
el tiple vuelve a tomar [...]
Ellos traen caballería
del bigote retorcido,
pronto vendrá contra el suelo
cuando demos un silbido (79-80).

En este caso particular, se refuerza el efecto de puesta en escena del espacio donde el canto se divulgaría: “Eche un trago amigo Andrés / Para componer el pecho / Y después le cantaré” (79). Ese canto que emite el plebeyo rural como intervención pública reproduce la construcción de identidades antagónicas: “El conde de no sé qué / Dicen que manda la armada, / Mozo mal intencionado / Y con casaca bordada” (80). La indumentaria como marca distintiva aparece, en este caso, como signo de diferenciación. Lo propio se arraiga en una vestimenta rústica mientras que ese enviado del rey es identificado como la irrupción de lo impropio en la vestimenta del cuerpo de ese que “La patria viene a quitarnos” (79). De un lado el poncho, del otro la casaca bordada. En medio, lo *común* como objeto de

disputa. Aunque ellos sean “jinetes con exceso, / [...] levantando [los paisanos] el poncho / Salieron por el pescuezo” (80). La diferencia de indumentaria y de coraje se plantea, al mismo tiempo, como una oposición entre esclavitud o libertad: “Dicen que esclavas harán / A nuestras americanas, / Para que lleven la alfombra / A las señoras de España” (81). La alfombra, en tanto objeto decorativo vinculado al espacio interno del salón noble, opera metonímicamente con la casaca bordada. La lucha se presenta como una oposición a la servidumbre y como ratificación de la libertad bajo las condiciones culturales propias del territorio americano.

La *unión*, el plural de este pueblo, aparece de un modo tan intenso en este cielito que basta con un silbido para atemorizar al enemigo, como se señalaba en la extensa cita anterior. Es decir: basta una no-voz, o la voz reducida al mínimo, un simple sonido inarticulado, para sujetar al otro “contra el suelo”. Más allá de la hipérbole que convoca diferencias en cuanto a la potencia guerrera, la marca que parte aguas entre una comunidad y la otra resulta del significante que los relaciona en su aislamiento: “Ellos dirán: Viva el *Rey*; / nosotros: La *INDEPENDENCIA*” (81, destacado propio). Aquello que se define es la legalidad misma de la sociedad defendida y sostenida en el decir propio de cada bando antagónico: “*digo* que sí, / Cielo de *nuestros* derechos” (*ibidem*, destacado propio). El gaucho lucha por unos derechos que se presentan como *nuestros*. Sentencia que incluye otra más disruptiva que funciona de base a aquella: el gaucho, como todo plebeyo, *tiene* derechos. Esa lucha, afirma el cielito, se produce en una unión que no reconoce reyes pero que incita a todos a observar que no hay modo de concluir con la tiranía sin el fin del gobierno del monarca. Les habla a los vasallos, les dice que “Por él [el rey] habéis trabajado, / Y grillos, afrenta y muerte / Es el premio que os ha dado” (82). La identidad del pueblo de esta ficción se afirma de cielito en cielito.

En 1820, cuando Hidalgo hace hablar a “Un gaucho de la guardia del monte [que] contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores” con un “cielito, escrito en su idioma” la escena se repite pero, a diferencia del anterior, este poema expone una escena de contacto mutuo con el otro letrado de la comunidad. Un “amigo, / Hombre de letras por cierto, / Del rey Fernando a nosotros / Me leyó un gran manifiesto” (85), dice el gaucho. El uso del

pronombre plural, “nosotros”, plantea la existencia de un colectivo que excede pero incluye al gaucho de la Guardia del Monte que oye lo que le leyó su mediador culto, “Hombre de letras por cierto” (*ibídem*). La segunda estrofa de la composición reconstruye este marco narrativo. Pero la primera, ese ingreso al poema, plantea otros aspectos a considerar:

Ya que encerré la tropilla,
Y que recogí el rodeo,
Voy a templar la guitarra
Para explicar mi deseo.
Cielito, cielo que sí,
Mi asunto es un poco largo
Para algunos será alegre
Y para otros será amargo (*ibídem*).

El final de una jornada laboral y campera encuentra a este gaucho con ganas no solo de narrar lo que su amigo le leyó, sino, principalmente, de explicar su deseo. ¿A qué tipo de deseo se refiere? La respuesta pone en jaque la consideración literaria del gaucho solamente como materia prima para conformar los ejércitos libertadores o como cuerpo disponible para el trabajo –el cual el cantor acaba de concluir–. El poema, aunque escrito por un gaucho “de la Guardia del Monte”, no impulsa a formar parte de las tropas sino que estimula a reflexionar sobre el presente y pensar en la conformación de una comunidad en la que el bajo pueblo adquiera un lugar de contacto y apropiación de la cultura letrada: lo que su amigo de letras le leyó, él lo “explica”, “escrito en su idioma”, como deseo propio acompañado de su guitarra. El eje de esa reflexión es una crítica a la instancia del rey como figura soberana ya que “el tú confanzudo y el vos igualitario confirman no solo la posición política independentista sino la abolición de todo reconocimiento nobiliario” (Schvartzman, 2013: 50). Para consolidar esta mirada, la voz poética se despacha con una crítica a los atributos que debería tener un soberano:

En política es el diablo,
Vivo sin comparación,

Y el reino que le confiaron
 Se lo largó a Napoleón [...]
 Para la guerra es terrible,
 Balas nunca oyó sonar,
 Ni sabe qué es entrevero,
 Ni sangre vio colorear [...]
 Lo lindo es que al fin nos grita,
 Y nos ronca con enojo
 Si fuese algún guapo... vaya:
 ¡Pero que nos grite un flojo! (88-89).

La ausencia de distancia, la falta de mediación en el trato con el rey convoca el imaginario de una *ficción de pueblo* que se asienta en una civilidad soberana e igualitaria, que ha destituido la opresión española sobre el territorio americano. Un espacio de contacto fluido en un terreno que se piensa constituido por un único nivel: el de una sociedad que no acepta la monarquía absolutista aunque eso no signifique la falta de vínculo con una autoridad, sino un modo diverso de pensar las relaciones entre el pueblo y la soberanía a partir de una lógica representativa mediada por los derechos que se consideran de todos. En la representación literaria se pone en juego la representación política.

Esa interpelación al rey se repite en otros cielitos atribuidos a Hidalgo. Así pasa en el “Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú” (1821): “¿En qué piensa, amigo rey...? [...] / Confiese que somos libres, / Y deje de andar roncando” (97). Es en este cielito que ese personaje gaucho de la Guardia del Monte adquiere nombre: Ramón Contreras. Esa inclusión de una referencia identitaria no hace más que reforzar la construcción del marco de la *ficción de pueblo cívico* que caracteriza a esta etapa de la obra de Hidalgo. El nombre individualiza al sujeto y lo vuelve, además, parte de una sociedad con entidad legal. Ese mismo año de 1821, cuando el cielito se publica, es aprobada bajo el gobierno de Martín Rodríguez la Ley de Elecciones de la Provincia de Buenos Aires. De acuerdo al artículo 2 de la misma “Todo hombre libre, natural del país, ó avecindado en él, desde la edad de 20 años, ó antes si fuere emancipado, sera hábil para elegir”, mientras que el artículo 14 señala que “Dos de los

escrutadores llevarán, cada uno por separado, un registro: en que se escribirá el nombre, apellido, y domicilio del sufragante, y el nombre y apellido solamente de las personas por quienes vota”. Debe tenerse un nombre para participar del acto cívico del sufragio; en ese momento, el gaucho de la ficción es nominalizado. Es decir que esa mención más difusa, *gaucho de la Guardia del Monte*, adquiere entidad, Ramón Contreras, de un modo paralelo a la implantación del marco legal para la participación del pueblo soberano en la elección de sus representantes. Se pasa así de una plebe igualitaria y anónima a otra semejante, pero nominal, con voz y posibilidad de voto. El nombre se repite en el último cielito que compuso Hidalgo, el que está dedicado “y el Callao”. Un “Cielito patriótico que compuso”, como no podía ser de otro modo, “el gaucho Ramón Contreras” (101). En este poema aparece uno de los tópicos de la gauchesca, que ya había anticipado el propio Ramón aunque todavía sin nombre, en el cielito “escrito en su idioma” donde “contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores” (85). Allí concluía el canto afirmando: “Ya he cantado lo que siento, / Supliendo la voluntad / la falta de entendimiento” (93). El punto resulta central porque no sólo se percibe allí la típica –y señalada– diferencia que se marca entre el letrado y el gaucho como dos entidades diversas que pertenecen a mundos culturales diferentes, sino que esa mención llama la atención sobre otro aspecto declarativo de la ficción que el gaucho protagoniza. Como si dijera: declaro que mi entendimiento no presenta el vuelo de los letrados, pero a pesar de eso me considero parte del pueblo soberano y puedo cantar, y cantar opinando; puedo, podría decirse, igualarme a ellos en el tajante y llano hecho de emplear la voz para intervenir en lo público y en lo común.

El “A la venida de la expedición” levanta un dictamen de época porque si afirma “No queremos españoles / que nos vengán a mandar”, la causa de la sentencia es clara, “tenemos americanos / que nos sepan [saben] gobernar” (82). En este espacio rioplatense donde el pueblo se postula desde una literatura que se entrama con otros discursos, “no hay cetro y coronas / Ni tampoco inquisición, / Hay puros mozos amargos / Contra toda expedición” (*ibidem*, destacado en el original). La soberanía no se ejerce aquí en el cuerpo sagrado del rey, porque el rey tiene otro cuerpo, un cuerpo humano: “Cielito, cielo que sí, / el Rey es hombre cualquiera, / y morir para

que él viva / ila puta...! es una sonsera” (83). Pero, además, el gaucho de la Guardia del Monte, aquel que contesta a Fernando VII, desarma el andamiaje de la soberanía absolutista, esa misma que Maziel defendía porque los reyes reciben con más claridad *las Luces del Cielo*: “Eso que los reyes son / Imagen del Ser divino / Es (con perdón de la gente) / El más grande desatino. / Cielito, cielo que sí, / El evangelio yo escribo, / Y quien tenga desconfianza / Venga le daré recibo” (89). La voz gaucha, aquí, como en los otros casos analizados, no está siendo solamente definida a sí misma. Podríamos decir: *en una ficcionalizada voz del gaucho se define la representación* (en el doble sentido de la palabra) *de la comunidad*. La ficción del cuerpo sagrado del rey se ha diluido para estos americanos de la ficción, sus dos cuerpos (Kantorowicz, 2012) son solo uno, percedero y a punto de ser derrotado. El hombre cualquiera no debe gobernar sino unirse a una lucha que opera sobre la base de la igualdad. Se trata de una lucha definitiva y absoluta “pues juramos ser libres / O LIBERTAD O LA MUERTE” (83). *La ficción de pueblo cívico* se apropia de la soberanía, desplaza al rey y coloca allí a los nuevos gobernantes: en la voz del gaucho se postula un pueblo.

IV. Coda

La voz ficcional de la plebe en el coro social de esas disputas no solo se despliega por una voluntad instrumental por parte del letrado sino, además, porque otra revolución, la de los lenguajes y las prácticas políticas (es decir: la de las representaciones), está desbaratando las bases sobre las que se sostenía el andamiaje social y cultural. La plebe se hace sujeto político en las movilizaciones de las calles y en los movimientos de la lengua, que interactúan. La variedad de sentidos del significante *pueblo* se confunde en los usos de un término que, poco a poco va logrando consolidarse como soporte simbólico de la soberanía hasta llegar, romanticismo mediante, a que Esteban Echeverría pueda afirmar que en “Mayo el pueblo argentino empezó a existir como pueblo” (1873: 19). La gauchesca, entre el aclamante guaso de Maziel y el unido gaucho de Hidalgo, resulta un índice para leer una historia de intervenciones literarias en torno a esa transformación. La gauchesca es, en ese sentido, una posible forma de mantener abierto un problema que nace de las

mismas condiciones culturales que dan origen a la cuestión; esto es, de la consideración del mundo como un espacio de convenciones, es decir, de un tiempo que es el de la política y en el que la literatura, lejos de quedar apresada en prácticas ajenas, configura su propia lógica de intervención, su propia política, una política de la literatura bajo la forma de *ficciones de pueblo*. Porque, en última instancia, literatura y política, pueblo y ficción, género y gauchesca, en ese punto preciso, se tocan: no son más que territorios en disputa, formas de la convención.

Bibliografía

Alonso Carrió de la Vandera. (1997[1773]). *Lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires, Emecé.

Ayestarán, L. (1950). *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*. Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado.

Becco, J. (comp.) (1985). *Cielitos de la patria*. Buenos Aires, Plus Ultra.

Birolo, P. (2015). *Militarización y política en el Río de la Plata colonial. Cevallos y las campañas militares contra los portugueses, 1756-1778*. Buenos Aires, Prometeo.

Di Meglio, G. (2016). ¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo. Buenos Aires, Prometeo.

Echeverría, E. (1873). *Obras Completas de D. Esteban Echeverría. Tomo cuarto. Escritos en prosa*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.

Fradkin, R. (2006). *La historia de una montonera. Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2007). *La ley es la tela de la araña*. Buenos Aires, Prometeo.

_____ (2008). “Introducción: ¿Y el pueblo dónde está? La difícil tarea de construir una historia popular de la revolución rioplatense”, en *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Prometeo.

Goldman, N. (ed.) (2008). *Lenguaje y Revolución. Conceptos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires, Prometeo.

Guerra, F., Lempérière A. (comps.) (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Halperin Donghi, T. (2007). *Revolución y guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Hidalgo, B. (1986). *Obra Completa de Bartolomé Hidalgo*. Montevideo, Biblioteca Artigas.

Kantorowicz, E. (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid, Akal.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil.

Palti, E. (2007). *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rivera, J. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Scavino, D. (2010). *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

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

_____ (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.

LA APARICIÓN DE LO COMÚN

(CINCO INTERRUPCIONES A LA MANSIÓN
DE ARAUCAIMA DE CARLOS MAYOLO)

Simón Henao

Lo común es la compartición de la finitud

Jean-Luc Nancy. *La comunidad revocada*

Primera interrupción

En el volumen *Cuerpo y cuadro* de Jean-Louis Comolli hay un artículo titulado “Lo oral y el oráculo” donde el crítico y realizador francés amplía una idea de Jean-Luc Nancy en la que afirma que nada nos es dado excepto abrir los ojos y aguzar el oído. Comolli caracteriza con estas dos acciones, abrir los ojos y aguzar el oído, al espectador de cine, aquel que “fue a encerrarse a esa sala oscura, a esconderse en ese asiento, a abrirse a una situación de espera –en retención, en suspenso–, siendo el mundo exterior expulsado por efecto de una conjuración pacífica” (Comolli, 2016b: 225). Las imágenes y los sonidos no son proyectadas solamente para excitar nuestras percepciones sino que traman una representación que “organiza un pensamiento del mundo del cual somos, como espectadores, no solo los contemporáneos y los destinatarios sino, además, los agentes deseantes” (Comolli, 2016b: 225). Así, ser espectador supone un deseo más allá del ver y del oír, una reorganización significativa del mundo y, a la vez, una superación de la ceguera y la sordera que, como dice Comolli, el cine nos permite descubrir como condición primera de lo que nos es dado.

Aquello que nos es dado, cuando tomamos posición en nuestras butacas y las luces se apagan; cuando se enciende el proyector y el cono de luz se dispersa en el aire motoso hasta impactar en la pantalla; cuando abrimos los ojos y aguzamos el oído, es el suceder de los cuerpos y sus voces proyectadas. Al ser arrojados sobre la falsa ilusión de la pantalla estos cuerpos y estas voces crean el dispositivo

indisociable que produce lo visible y lo audible. La toma de posición, ese lugar que le es ofrecido al espectador, contiene, a todas luces, una naturaleza política (Mondzain, 2016: 84). La evidencia de esta naturaleza producida por la toma de posición del espectador está en la conjunción de la doble dimensión corporal del cine a la que hace referencia Raymond Bellour cuando afirma que el cuerpo del cine es el lugar virtual de la conjunción de esa doble dimensión compuesta por “[e]l cuerpo de las películas, de todas las películas que una por una, plano por plano, lo componen y lo descomponen [y por] el cuerpo del espectador, al que afecta la visión de cada película, como indicio de un teatro de memoria de proporciones desmesuradas, a través de cada película y frente a todas las películas” (Bellour, 2013: 19).

Convengamos, sin embargo, que las cosas han cambiado bastante y para abrir los ojos y aguzar los oídos no es necesario el cono de luz ni su impacto en la pantalla. Ya lo decía Jonathan Rosenbaum en “Adiós al cine, bienvenida la cinefilia” al hablar de un “resto nostálgico del pasado” para referirse a la representación de la sala de cine como escenario exclusivo de la experiencia cinematográfica:

Con prescindencia de donde uno se encuentre, y ya sea que hable retórica o literalmente, suele existir la presunción de que el ‘cine’ es algo que sucede dentro de una sala, sobre una pantalla, que uno mira con otra gente luego de comprar una entrada. Pero en estos días empiezo a pensar más y más que, en gran parte del mundo, esta actividad representa en la actualidad un modelo idealista de lo que es el cine, y que ya no se trata de una descripción práctica que se aplique a la experiencia de la mayoría de la gente (Rosenbaum, 2018: 26).

Muchas veces no hace falta que se apaguen las luces ni que aparezca el resplandor ilusorio de la proyección ni que siquiera entremos en el cine y nos acomodemos cada uno en su butaca. Incluso no hace falta salir de casa para que nos sea dado abrir los ojos y aguzar el oído; para que, en definitiva, nos posicionemos en nuestro rol (cada vez más dudoso, más prendido de la duda) de espectadores; para que el mundo exterior sea expulsado quizás ya no por efecto de una conjuración pacífica -ioh, la magia sagrada del cine y sus

nostalgias!-, pero sí por gracia del fácil -y por fácil, banal, prosaico, vicioso- acceso a los materiales abierto por la amplia posibilidad de las descargas. Si bien descargar -que en términos de la internet quiere decir todo lo contrario de lo que la palabra indica: al descargar nos estamos llenando, no librando- no contiene el más mínimo carácter ritual, al menos por ahora mantiene la potencialidad de aquello que nos ha sido dado: abrir los ojos y aguzar los oídos.

A la luz de las figuraciones de lo común en el cine colombiano, quizás sirva como ejemplo de esta experiencia la película *La mansión de Araucaima*, dirigida por Carlos Mayolo en 1986, una adaptación de la *nouvelle* homónima de Álvaro Mutis que sucede en una mansión ubicada en un espacio y un tiempo tropical donde habitan una serie de personajes que han llegado allí por azar “y no parecen querer ni poder salir de ella, cumpliendo la sentencia de la placa que recibe al visitante: ‘Si entras en esta casa no salgas/ si sales de esta casa no vuelvas/ si pasas por esta casa no mires/ si moras en esta casa no plantes plegarias’” (Suárez, 2009: 158).

En la mansión, “una pequeña reproducción de una jerarquía social en decadencia” al decir de Juana Suárez (Suárez, 2009: 158), cohabitan un fraile jesuita; un viejo hacendado con el que se vincula la historia de los ingenios azucareros y la explotación en América Latina; un sirviente negro; un piloto que quedó atrapado en el lugar; La Machiche, una vieja actriz de teatro que, al igual que la mansión está en decadencia y es quien distribuye el placer entre Camilo, Cristóbal y el guardián. Cuando llega Ángela, una actriz y modelo, después de pelearse con quienes está grabando un comercial, interrumpe la convivencia de la casa, crea una relación antagónica con La Machiche que deriva en su muerte y de la que el espectador descubre que hace parte de un larguísimo ciclo, “una espiral de eventos regidos por el capricho de los habitantes de la mansión. La llegada del novio de Ángela a la ahora desolada Araucaima cierra la película con una elipsis que anuncia una posible continuación del ciclo” (Suárez, 2009: 158).

Segunda interrupción

La primera vez que abrí los ojos y agucé los oídos frente a *La mansión de Araucaima* lo hice en una sala de cine. Después la he

visto varias veces en una de las tantas copias digitalizadas que circulan (legal o clandestinamente) por la web. Sería necio insistir en que las dos experiencias han sido iguales. En todo caso, no se trata acá de una cuestión de semejanza o diferencia, ya que, considerando que con el cambio de dispositivo cinematográfico canónico, de la sala oscura de los cines a la sala hogareña, si bien se modifican las fluctuaciones de la concentración y la visión de las películas puede interrumpirse y retomarse cuantas veces quiera el espectador, se mantiene, en esencia, lo que Jacques Aumont llama “contrato de ficción” (Aumont, 2016: 67), la creencia, por parte del espectador, en la realidad del relato que le es contado. Sería asimismo necio desconocer que la experiencia primera, aquella que en la nebulosa de mi memoria me sitúa, mediando la explosiva década de los noventa, en una de las últimas filas de la sala de la Cinemateca Distrital en Bogotá, tiene *algo en común* (escrito así, en cursivas, no tanto por necesidad de marcar un énfasis como porque se trata de algo inclasificable y al mismo tiempo irreductible, algo del orden de lo imaginable) con las experiencias siguientes, aquellas en que sentado frente a la computadora o el televisor he visto las imágenes y he oído los sonidos que le dan forma a *La mansión de Araucaima*, la película de Mayolo.

Se puede imaginar, en primera instancia, ese *algo en común* como la acción de abrir los ojos y aguzar los oídos que nos es dada y a la que, en tanto espectadores, esto es, agentes deseantes, estamos expuestos. Tanto en una como en otra experiencia de expectación (expect-acción = espera activa) opera esta acción que, por lo demás, no cesa entre una experiencia y otra o, mejor aún, cuya cesura se encuentra momentáneamente suspendida. Arlindo Machado en *El sujeto en pantalla. Las aventuras del espectador, del deseo a la acción*, menciona que el espectador “ya no se encuentra inmovilizado a su butaca: por el contrario, se vuelve elástico, cambia constantemente de posición en relación con las imágenes que pululan frente a él, modificando cada momento su campo visual para así poder abarcar siempre, de la mejor manera posible, la escena narrativa” (Machado, 2009: 30). Sin mencionarlo, esta idea de Machado evoca lo postulado por Serge Daney respecto a la doble pasividad del cine de la cual se desprende la acción escrituraria. Esa doble pasividad es, por un lado, la de la cinta en la que son impresas las cosas y, por

otro, la del espectador, que las recibe, impregnándose de ellas. Dice Daney: “El espectador tiene dos sitios: uno inmóvil (clavado en su butaca: visión bloqueada) y otro móvil (cautivo en una sucesión de imágenes: visión liberada)” (Daney citado por Bellour, 2013: 197). Por otra parte, es esta suspensión que se produce en el intervalo entre lo móvil y lo inmóvil, la que con mayor claridad crea una diferencia entre la expectación del cine y la de la fotografía. Roland Barthes señala la exigencia que la pantalla hace a la apertura permanente de los ojos y en *La cámara lúcida* apunta que la imagen cinematográfica, contrapuesta a la fotográfica, es justamente la que imposibilita al espectador a cerrar los ojos puesto que, al abrirlos, no se vuelve a encontrar la misma imagen (Barthes, 2010: 72). Para ejemplificar esto Raymond Bellour, en su ensayo “El espectador pensativo”, escribe que “la presencia de la foto [en el cine] me permite ubicar más libremente lo que veo. Me ayuda (un poco) a cerrar los ojos dejándolos abiertos” (Bellour, 2009: 79).

Es esta cesura la que hace que ese *algo en común* no sea solamente la permanencia de lo que nos es dado (y a lo que somos dados) entre la experiencia de la proyección en la sala y la de la reproducción casera. Ese *algo en común* es además otra cosa. O al menos ha de ser imaginado como otra cosa. Habría que imaginarlo también, advirtiendo que las imágenes no están nunca separadas de los rostros que las miran, como el encuentro entre las miradas de los espectadores y los cuerpos proyectados en la imagen (Comolli, 2016a: 175). Aspirar al encuentro de ese *algo en común* es la exigencia que se le hace a la imaginación como búsqueda de una política, de un encuadre y de un plano y su duración, de una toma de posición desde la cual se mira pero también, respondiendo a la cesura, desde donde se es mirado.

Machado remarca que la piedra que aparece en pantalla es una piedra que no solamente es vista sino una piedra que también ve: “no olvidemos que en el cine la piedra también nos ve” (Machado, 2009: 97), dice enfáticamente. Esta correlación entre lo que vemos y lo que nos mira se encuentra en diálogo con la célebre idea de Dziga Vertov según la cual la cámara es un ojo ideal, una máquina que ve mucho más de lo que es capaz de ver el ojo. Al respecto dice Bellour que esa sobrevista producida por la cámara es lo que experimenta el espectador “ante la continuidad ideal de la película que ve, sin duda, pero por la cual también es visto, en la medida en la

que allí se encuentra prorrogada incesantemente la visión superior que la cámara ha ejercido sobre la realidad cuyos rasgos, materia, sensación, restituye” (Bellour, 2013: 107).

La cesura es, con todo esto, lo que hace posible en la imagen la emergencia del *algo en común* que, en palabras de Nancy, es la completud de la finitud. Hay un plano y una duración en *La mansión de araucaima* que permiten explorar con mayor precisión esta múltiple connotación de lo común. Todo parte con una anécdota, aparentemente menor, narrada en *Todo comenzó por el fin*, el documental de Luis Ospina estrenado en el 2016 que retrata al “Grupo de Cali”, “un grupo de cinéfilos, que en medio de la rumba y del caos histórico de los años 70s y 80s, lograron producir un corpus cinematográfico que ya hace parte fundamental de la historia del cine colombiano” (Ospina, 2016).

En la película de Luis Ospina -montajista no solo de *La mansión de Araucaima*, donde también actuó, sino de casi todas las películas de Carlos Mayolo (Ospina, 2007)- hay un capítulo dedicado a la mítica experiencia del rodaje de *La mansión de Araucaima* en 1986, del que se dice que se trató del “momento culmen de la explosión cinematográfica del Cali de los ochenta” (Romero, 2015: 158). Allí aparece un testimonio de Sandro Romero, ayudante de dirección de *La mansión de araucaima*, relatando cómo, en uno de los últimos días de rodaje, el destacado actor brasileño José Lewgoy –quien supo hacer de Felipe Vieira en *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha y que en la película de Mayolo hace el rol de Don Graciliano, un viejo hacendado con el que se vincula la historia de los ingenios azucareros y la explotación en América Latina-, ante la dispersión etílica del director y a sabiendas de que quedaban muchos planos para terminar de hacer la escena, levantó iracundo la voz haciéndole el reclamo a Mayolo enfrente de todo el equipo de trabajo. Era el último día que Lewgoy iba a pasar en la Hacienda San Julián, donde se estaba realizando el rodaje en los alrededores de Santander de Quilichao en el departamento del Cauca (García Saucedo, 2003: 115), y tenían que terminarse sí o sí esa noche, antes de que amaneciera, todos los planos que lo incluyeran.

Mayolo, según lo que cuenta Sandro Romero en *Todo comenzó por el fin*, resolvió *ipso facto* que ya no iba a hacer la escena con los siete diferentes planos que faltaban, sino que la iba a rodar en

apenas dos. Le dio instrucciones a Rodrigo Lalinde, su director de fotografía, al camarógrafo Carlos Congote, a la actriz Adriana Herrán y al actor brasileño. Un plano de cuarenta y siete segundos y otro de veintiséis condensan toda la escena con la que Mayolo filmó el éxtasis de un cuerpo femenino, el de Ángela, que recorre, juguetonamente, la antesala de la muerte.

Estos planos son el cierre de una larga escena de cuatro minutos y veintiún segundos en la que los habitantes de la casa, excepto el guardián y el sirviente, disfrutaban de un animado banquete. La escena, reforzada en su barroquismo por los decorados y el arte de Miguel González, está compuesta de treinta y tres planos, incluidos los dos largos planos finales que forman la unidad de una secuencia. Los comensales van saliendo de cuadro uno a uno hasta que Ángela se queda sola, con la cabeza apoyada en la mesa, contando para jugar a las escondidas. Se para, lentamente, y recorre el espacio, buscándolos. La cámara la sigue, en un sincronizado vaivén rítmico, prolongando hacia la mirada de los espectadores el juego de la búsqueda. Propio del trópico, durante todo el plano, los insectos ocupan el fondo sonoro.

Tercera interrupción

El traspaso, en esa escena, de una narración fragmentada a una narración en continuidad y con cesura pero sin fragmentación supone una toma de decisión que, por supuesto, implica al ámbito técnico que conlleva resolver una puesta en escena. Modificar la puesta en escena y extender la duración de la toma; posponer la necesidad de cambiar de plano y no fragmentar en múltiples planos la escena es claramente una decisión técnica que puede ser asimilada como una de las variantes posibles del plano secuencia, el llamado plano sostenido, un término que refiere a planos que duran más de lo normal, un concepto-saco que, en palabras de Santos Zunzunegui, incluye “todos aquellos planos cuya duración exceda de las presuntas necesidades de la cadencia del diálogo o de las determinaciones marcadas por las coerciones dramático-psicológicas de la escena” (Zunzunegui, 1999: 75).

Pero la decisión de convertir la escena en un plano sostenido no interviene solo en el nivel técnico. La división del cierre de la escena

en un plano secuencia bipartito supone no solamente un ejercicio de montaje interno, contrapuesto a la idea original de Mayolo de realizar la totalidad de la escena utilizando un montaje externo, sino además una operación de orden ético, esto es, una forma de insertar en la película un modo de percibir el mundo y un posicionamiento frente a él; un signo material que lo enuncia como acto que no reduce su acción a una regla externa sino que, por el contrario, implica una relación sensible con la propia e íntima constitución de la acción y con la forma como esa acción interviene en la aparición de lo común.

En esto Mayolo, aún en su embriaguez característica o quizás debido a ella, es consecuente con la idea de que la puesta en escena implica una forma de posicionarse en el mundo, una perspectiva desde la cual se actúa en él a partir de la disposición y el reparto de los cuerpos, los espacios y los sonidos proyectados en la pantalla. Alexandre Astruc define esta relación entre lo técnico y lo ético cuando en su artículo “What is mise en scène?” acota la puesta en escena, los recursos técnicos que la hacen posible y el estilo que de ella se desprende, como un medio por el cual se prolongan los fervores del alma en los movimientos del cuerpo (Astruc, 1985: 266). Se trata de una idea que, por un lado, contrasta con lo que para algunos teóricos del cine, cercanos a cierto neoformalismo, supone una cuestión meramente de forma. David Bordwell, autor de *Narration in the fiction film* (1985), por ejemplo, definió el estilo de un cineasta como aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas al decir que “[t]oda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas” (Bordwell, 1995: 335). Pero, por otro lado, coincide con cierta teoría crítica deudora de los *Cahiers*, en la que el universo autoral del cineasta, aun implicando los recursos técnicos a los que acude, se corresponde no solo con un gesto técnico sino con una concepción del mundo “que fundamenta la autoría personal, cristalizada artísticamente bajo la noción de estilo” (Monterde, 1999: 63).

Convengamos que el plano secuencia es un modo de enunciación a través de la imagen cinematográfica, un método que permite filmar sentimientos y expresiones en su evolución y en su exacta continuidad temporal, un “modelo paradigmático de montaje interno

como estrategia y técnica de dirección en continuidad, de elección discursiva de la no fragmentación, frente al montaje externo o articulación de distintos planos” (Rajas, 2008: 35). El hecho de que el plano secuencia de *La mansión de Araucaima* se encuentre dividido en dos (repito: uno de cuarenta y siete y otro de veintiséis segundos) en lugar de ser uno solo el que conforme el cierre de la escena es también algo que, siendo ante todo una decisión técnica, es a la vez una decisión ética, una toma de posición que deja entrever las formas en que la imagen, a través de su cesura, se constituye como instancia de aparición de lo común.

Ese plano secuencia bipartito, que puede verse como un momento autónomo en el relato de la película, sintetiza los distintos niveles de significación que esta posee, y tiene, respecto a ella, un fuerte poder de condensación. Pero es además una forma en donde lo común aparece a través del lenguaje cinematográfico, esto es, lo común desde una condición sonora y visual que, proyectada, supone su aparición como la posibilidad de ligar aquello que se encuentra desligado.

La correlación entre los diferentes niveles con que lo común hace su aparición conforma un régimen de lo común que en *La mansión de Araucaima* no solo se encuentra expuesto a partir de la operación técnica con la que el director y sus colaboradores resolvieron el montaje de la escena previa a la muerte de uno de los personajes femeninos, sino, en términos más amplios, también a través de la presencia física y corporal de los personajes que habitan la mansión, una presencia que encarna una copresencia y cuyo suceder es equivalente al suceder de las imágenes, al desplazarse de los cuerpos, a la captación y la captura de los cuerpos al interior de la arquitectura de la casa que ha sido definida por la crítica como gótica tropical (Eljaiek-Rodríguez; Puerta).

Esta dimensión de lo común está complementada por -y actúa en simultáneo con- otra forma de lo común que conduce a una lectura distinta de la imagen cinematográfica y de las ficciones que ella crea. Al hacer una lectura crítica centrada en el relato, más que en las imágenes que lo configuran, se encuentran también en *La mansión de Araucaima* indicios de lo común, pero en este caso estos indicios le otorgan a lo común un origen histórico, político y económico. Juana Suárez -en su artículo “De casas y haciendas azucareras en el

gótico tropical: *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaima*” así como en su capítulo “Vampiros en la hacienda: el gótico tropical”, donde refiere a otras películas de Mayolo y Luis Ospina como *Carne de tu carne* y *Pura sangre*-, se detiene a estudiar el orden colonial de la hacienda y las plantaciones azucareras que aparecen en los largometrajes de Mayolo. En sus estudios Suárez logra identificar la forma como estas películas, particularmente *La mansión de Araucaima*, relatan una perspectiva de la experiencia histórica vinculada al fracaso de la modernidad, una temporalidad que se articula con la propia disposición interna del film y que permite pensarlo ya no solo como una revisión de la experiencia frustrada de lo común sino de la también frustrada experiencia nacional.

La frustración de lo nacional es una experiencia condicionada por el reparto de lo común. Como podrá suponerse, al hablar de repartición de lo común evoco la conocida definición que Jacques Rancière hace de reparto de lo sensible, cuando afirma que se trata de un sistema de evidencias sensibles “que deja ver al mismo tiempo la existencia de lo común y los recortes que en él definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija pues al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas” (2009: 9). A su vez, esta noción de repartición de lo común evoca también lo que Jean-Luc Nancy, en *La partición de las voces*, enuncia como la urgente necesidad de que la comunidad sea pensada en el reparto del logos (2013: 90). La exposición de la comunidad, su hacerse visible, implica, para Nancy, una puesta en reparto, esto es, “ni la reunión, ni la división, ni la asunción, ni la dispersión” (91), sino la manifestación de una relación que permita comprender el sentido mismo de la comunidad. Es justamente esa repartición de lo común, originada en la gótica espacialidad cerrada de la mansión, la que permite advertir, parafraseando a Nancy, la extrañeza de que no es lo común sino su cesura lo que funda la comunidad (Nancy, 2016: 113). Didi-Huberman señala, a propósito de la necesidad de que la comunidad sea pensada a partir del reparto del logos, la urgencia de agregar una repartición de la *aisthesis* para pensar la comunidad, esto es, la necesidad de pensar el plano del sentido –su potencia, su ausencia y su carencia– generado por todas las formas de los artificios, para objetivar el plano sensible de la comunidad (2014: 102). Esa distancia entre el logos y la *aisthesis* puede trasladarse acá a

partir de la correlación entre la aparición de lo común en el relato y en la fábula (la experiencia del fracaso de la modernidad y de lo nacional) y la aparición de lo común en la dimensión más material de la película, aquello que la hace un objeto plenamente visible y un objeto plenamente sonoro.

Cuarta interrupción

El recorrido de Ángela en el plano secuencia bipartito alrededor de la mesa que antecede a su muerte, atravesando una y otra vez las puertas, no solo en búsqueda de los personajes que se han escondido, sino sobre todo en búsqueda del reconocimiento de su singularidad en el espacio, no es otra cosa que la huella cinematográfica que nos advierte que la experiencia de lo común está definida por su aparición en el encuadre. Esta dinámica de *movilidad* → *inmovilidad* → *movilidad* que se observa en la relación de Ángela con el espacio, participa de lo que Bellour, evocando una genealogía del cine, nombra al pasar como “sombra de la muerte” (2013: 52). Si la puesta en escena modela la imagen es porque desde el principio del recorrido de Ángela –interrumpido por la bipartición del plano–, su movimiento, su aparición y su reconocimiento del espacio son a la vez el movimiento con el que se implanta su singularidad y la marca de la cesura que hace posible lo común. Es ahí donde reside la ruptura capaz de llevar en sí cierta idea de lo común; donde aparece, fisurada, su posibilidad, lo no-dado en que radica la comunidad. Lo común y su cesura hacen su aparición en cuadro, en la chatura de la pantalla y en su aparente profundidad justamente porque allí, en ese espacio, cuya densidad gótica tropical, resaltada por la ambientación sonora, llevan al cuerpo singular hacia una apertura de la vacilación del mundo donde los cuerpos de los habitantes de la casa, incluso escondidos, fuera de campo, aparecen y desaparecen implantándole lo común.

Es esa interrupción en el plano, la cesura, lo que anuncia la muerte de ese cuerpo que recorre el espacio. Funciona, así, en su bipartición, como signo de la finitud. Pensar la muerte del otro -no la propia-, responsabilizarse de ella, revela la imprevisibilidad de toda muerte, su incerteza, su irrupción siempre a destiempo, no proyectable, no imaginable, y aún así, lo único imaginable, realmente

imaginable, es la muerte del otro, muy a pesar de la insistencia que hace Bazin en su paradigmático artículo “Ontología de la imagen fotográfica” donde, a propósito del conflicto del realismo en el arte, da a entender que lo único que el ojo no puede ver es la muerte. Lo que importa, parece decirnos este plano, lo que realmente compete, es la muerte del otro, no la propia.

Esta es una posible explicación al porqué hay cierto acuerdo en la crítica, tanto de la novela de Álvaro Mutis como de la película de Carlos Mayolo, en que la figura de la alteridad, la que resalta la cesura que habilita lo común, recae sobre Ángela ya que es ella quien, con su presencia, irrumpe en el orden establecido (aunque extraordinario) de la casa. Un orden que responde a una estructura jerárquica pero que se expresa en los vínculos eróticos, sexuales, en todo caso intrincadamente barrocos con que se relacionan los habitantes. El punto en el que coinciden las críticas literarias con las cinematográficas es la lectura causal por medio de la cual señalan insistentemente que Ángela es la extranjera, es la extraña con cuya llegada se desestabiliza ese orden y es ella, por tanto, la causa y el motivo de la destrucción (simbólica, al menos) de la mansión. Con ella irrumpe el afuera y del afuera trae su elemento más radical: la muerte, el signo de la finitud.

Pero este tipo de lectura (de la que el trabajo de García Saucedo es una desastroza hipérbole), cerrada en sí misma, no indaga sobre las posibilidades de una apertura hacia lo común. Si lo común no funda la comunidad y la comunidad, como dice Esposito, es aquello que expone cada uno a su alteridad (2015: 36), entonces, más bien, habría que preguntarse ¿qué es lo que hace lo común?, ¿dónde lo hace y cómo lo hace? ¿Hacia quién lo hace? Una forma posible de rondar estos interrogantes es trasladándolos, proyectándolos hacia aquellas imágenes que, abriendo los ojos y aguzando los oídos, pueden percibirse ante *La mansión de Araucaima*, ante los cuerpos y las voces que le dan forma, imagen tras imagen, a la película. ¿Qué es lo que hace *La mansión de Araucaima* con lo común? ¿Dónde y cómo aparece lo común?

Quinta interrupción

Si acordamos que lo común aparece en el lugar de la ficción (y de sus límites) que es la pantalla podemos acordar también que aquello que aparece está dirigido a una mirada compartida y por lo tanto establece un carácter colectivo de la mirada. Mirar deviene, de esta manera, en una acción que nos inclina hacia lo común, una operación de lo sensible donde se realiza -al menos potencialmente- lo común; donde, en otras palabras, lo común aparece; aparece ante la mirada. La aparición, como señala Aumont, es una (de varias) figura temporal característica de una imagen cinematográfica. Parafraseando a Alexandre Astruc, Aumont apunta que “la aparición tiene directamente un valor de *presencia*, incluso de transfiguración de lo real” (2016: 118. *Cursiva en el original*). La transfiguración a la que alude Astruc es la que, al abrir los ojos y aguzar los oídos, esto es, al exponernos a aquello que nos es dado, se implanta, colectivamente (aún en la experiencia de la expect-acción casera), en el espectador. La forma en que en el plano bipartito aludido se hace presente esta idea es completamente efectiva. Cuando Ángela sale de cuadro a través de una puerta al final de su recorrido por el salón para continuar la búsqueda de los habitantes en otras salas de la mansión, aparece de espaldas el hacendado Don Graciliano de la parte inferior de la pantalla, en un sorpresivo primer plano, y girando, rompe la cuarta pared -lo que, entre otras cosas, implica habilitar un cruce de miradas- para decir(nos) a cámara, antes de desplegar su abanico como una fuerza de aparición pura: “Ahora juguemos al escondite inglés: todos se esconden y nadie busca”.

Pero allí donde hay mirada hay otra cosa en juego, en tanto que la imagen, como dice Agamben (2001), es una prolongación del gesto. Lo común no aparece solamente como ejercicio de la mirada; aparece también como gesto. El cine de Mayolo pone a nuestra disposición (hace aparecer ante nosotros lo que nos es dado) los gestos que signan la suspendida cercanía de lo común. Pone en funcionamiento esa cercanía de lo común, y lo hace a partir de la gestualidad. Son los gestos los que marcan, impregnándola de sentido, la disposición de lo común. Y lo hace porque la gestualidad es la forma en que los cuerpos se encar(n)an como campos de relación y de conflicto a través de la expresividad de sus movimientos y lo que con

ella hacen la luz y la sombra. Es la exposición de los cuerpos destinada a mostrar cada aspecto característico de su sensibilidad lo que acentúa la singularidad pero lo hace, a su vez, creando, imagen tras imagen, sonido tras sonido, permanentes relaciones transformables entre los cuerpos (hechos imágenes) puestos en *copresencia*. Por eso puede decirse que el de Mayolo es un cine que no solo interviene en el campo de lo estético, sino que lo hace también en el campo de lo ético, allí donde los gestos revelan la aparición de lo común, la posibilidad de componer, no a partir de una ideología política o de un voluntarismo teleológico sino, como diría Erik Bordeleau, de una estética de la existencia que apela a una constante resistencia extática (2017: 43).

En la *nouvelle* de Álvaro Mutis, de la que la película de Mayolo es una adaptación, los personajes son arquetípicos. Estos arquetipos provienen del legendario origen cinematográfico de la novela (Siemens, 2002: 146). La anécdota ha sido contada muchas veces (Ospina, Romero y Mayolo, entre otros, la tienen registrada en sus libros): *La mansión de Araucaima* surgió de una apuesta entre Álvaro Mutis y Luis Buñuel acerca de si era posible o no escribir una novela gótica en tierra caliente. Mutis la escribió con la intención de que Buñuel la llevara al cine. Después de muchos ires y venires, el guion, adaptado por Julio Olaciregui junto a Philip Priestley, llegó a Carlos Mayolo por pedido de María Emma Mejía, gerente en ese entonces de la Compañía de Fomento Cinematográfico, Focine (Cruz, 2016, s/p). Cuenta Mayolo en una entrevista: “Mutis me dijo: ‘Eso no es una novela, yo no sé de dónde han sacado que es una novela, son unos apuntes que hice yo’. Que hablen con Mutis más bien para que se enteren de cuál es el verdadero origen. Eso no es una obra maestra de la literatura, son unos apuntes para Buñuel y los dejó intactos. Yo tengo una carta donde él me dice eso” (Mayolo, 1987: 6).

En la adaptación cinematográfica de Mayolo, que tampoco es ninguna obra maestra, donde se ponen en relación voces y cuerpos, los personajes también aparecen como arquetipos, esto es, como figuras puestas a disposición. Pero ¿cómo podemos afirmar que esta disposición de las figuras, su gestualidad, revelan la aparición de lo común? Al final de la película, tras las muertes de Ángela, La Machiche y el piloto, aquellos que sobreviven abandonan la mansión. Este abandono, que en palabras de Mayolo es lo que marca el destino de

la casa (Mayolo, 2008: 121) es todo menos una huida de la comunidad. Es, más bien, la interrupción (siempre momentánea) de la aparición de lo común o, dicho de otra forma, la prolongación de lo común como cesura, o en palabras de Nancy, la compartición de la finitud. Ese gesto, el del abandono, no es una forma de la evasión, y mucho menos de la liberación -a pesar de la que se le concede al sirviente Cristóbal-, ya que desde todo punto de vista evadirse (o liberarse) de la comunidad, rechazarla, abandonarla o incluso resistirse a ella es también una demanda y un deseo de la comunidad, de su determinación, de su posibilidad. Si bien los personajes están contruidos como arquetipos no son ellos los que se vinculan en torno a *algo en común* que le da cuerpo a la comunidad: la comunidad no consiste en la suma de singularidades. Es la comunidad la que, aún evasiva, cobija o expulsa lo común allí donde habitan los arquetipos (el amo, el sirviente, el piloto, el guardián, la muchacha, La Machiche...). La casa, su arquitectura, sus habitáculos, sus interiores, también sus exteriores (los adentros y afueras que se confunden en el gótico tropical al son de los insectos) confirman esta sobreposición de relaciones entre lo común de los cuerpos y la comunidad que se conforma, proyectada, capturada, sacrificada, en las imágenes y los sonidos que, sentados en la butaca del cine o recostados en el sillón de la casa, circulan, exponiéndonos a lo poco que nos es dado: abrir los ojos y aguzar los oídos.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). “Notas sobre el gesto”. En *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia, Pretextos.

Astruc, A. (1985 [1959]). “What is mise en scene?”. En *Cahiers du cinéma. The 1950’s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Harvard University Press.

Aumont, J. (2016). *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander, Shangrila.

Barthes, R. (2010). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.

Bazin, A. (1990). “Ontología de la imagen fotográfica”. En *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.

Bellour, R. (2009). “El espectador pensativo”. En *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires, Colihue.

_____. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animadidad*. Santander, Shangrila.

Bordeleau, E. (2017). *¿Cómo salvar lo común del comunismo?* Barcelona, Bellaterra.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, The University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós.

Comolli, J.L. (2016a). “Notas sobre el ‘estar juntos’”. En *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política. Volumen 1*. Buenos Aires, Prometeo.

_____. (2016b). “Lo oral y el oráculo. Separación del cuerpo y la voz”. En *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política. Volumen 1*. Buenos Aires, Prometeo.

Cruz Hoyos, S. (2016). “La mansión de Araucaima, historia de un filme de culto”. *El País*. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-mansion-de-araucaima-historia-de-un-filme-de-culto.html>.

Didi-Huberman, G. (2014). “Repartos de comunidades”. En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericano*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Esposito, R. (2015). “Abrir un horizonte sobre aquello que es negado”. En Emilio Bernini (ed.). *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires, Cuenco de plata.

García Saucedo, J. (2003). “La mansión de Araucaima”. En *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Bogotá, Panamericana.

Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona, Gedisa.

Mayolo, C. (1987). “La Mansión de Araucaima. Entrevista a Carlos Mayolo”. En *Revista Cinemateca*, no 7, 5-8.

Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá, Villegas.

Mondzain, M.J. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-s*. Buenos Aires, Capital intelectual.

Monterde, J.E. (1999). "Hacia una ética del espacio fílmico. Campo y fuera de campo en el cine de Kenji Mizoguchi". En *Nosferatu. Revista de cine*, no 29, 61-68.

Nancy, J.L. (2013). *La partición de las voces*. Madrid, Avarigami.

_____. (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires, Mardulce.

Ospina, L. (2007). *Palabras al viento: mis sobras completas*. Bogotá, Aguilar.

_____. (2016). "Todo comenzó por el fin. Sinopsis en español". Sitio web del director Luis Ospina. Disponible en: <https://www.luisospina.com/inicio/todo-comenz%C3%B3-por-el-fin/>.

Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Rajas Fernández, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, LOM.

Rosenbaum, J. (2017). *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia*. Buenos Aires, Monte hermoso.

Romero Rey, S. (2015). *Memorias de una cinefilia*. (Andrés Caeceo, Carlos Mayolo, Luis Ospina). Cali, Siglo del hombre, Universidad del Valle.

Siemens, W.L. (2002). *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*. México, Fondo de Cultura Económica.

Suárez, J. (2009). "Vampiros en la hacienda: el gótico tropical". En *Cinemabrgo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Universidad del Valle.

_____. (2015). "De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaíma*". En *Cuadernos de cine colombiano*, no 21, 51-73.

Zunzunegui, S. (1999). "Elogio de la modulación, la poética del plano sostenido en Kenji Mizoguchi". En *Nosferatu. Revista de cine*, no 29, 69-75.

Filmografía

Mayolo, C. (1986). *La mansión de Araucaima*. Colombia: FOCINE / Producciones Rodaje Ltd.

Ospina, L. (2016). *Todo comenzó por el fin*. Colombia: Luis Ospina.

FIGURACIONES DEL ESPACIO EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

CONTINUIDADES Y DESVÍOS EN EL PASAJE
DE LA TRILOGÍA DEL NOROESTE A ZAMA

Pablo Bardauil

*Observar el espacio y entenderlo como una
construcción de una arbitrariedad enorme.*

Lucrecia Martel (en Bettendorff y Pérez Rial 2014: 185).

Zama (2017), la cuarta película de Lucrecia Martel, involucra un viraje explícito en relación con su producción precedente. Si las tres primeras películas, con guion propio, tenían lugar en el noroeste argentino en la actualidad, es decir, en un espacio-tiempo ligado a una experiencia próxima a la realizadora, *Zama*, adaptación de la novela homónima de Antonio Di Benedetto, sitúa la acción en el nordeste del Virreinato del Río de la Plata, es decir, en un espacio-tiempo remoto, surgido de la investigación y la documentación así como también de la invención.

Este giro evidente, si bien trae aparejados cambios innegables, no debería esconder otras persistencias tal vez menos obvias. En un trabajo anterior nos referimos a las continuidades y desvíos implicados en *Zama* a propósito de la cuestión del tiempo (Bardauil, 2018). En el presente propondremos algunas consideraciones en torno de la figuración del espacio.

1. De la ciudad natal a la ciudad colonial

El espacio geográfico en el que transcurren las tres primeras películas de Martel no constituye una cuestión menor ni contingente. Es aquello que, desde el comienzo, las distinguió de las realizadas por otros cineastas de su generación a los que la crítica encuadró dentro de lo que denominó “nuevo cine argentino”. “Es de Salta y hace falta” titulaba una temprana entrevista en la revista *El amante* (Quintín, 2000). “Maldito verano en Salta” (San Martín 2001), “La

Ciénaga revela el talento de una joven directora salteña” (Battle, 2001), son los títulos de algunas de las entusiastas reseñas iniciales que encontraron en la geografía nortea un rasgo distintivo del cine de Martel.

La apelación a una geografía “personal” o próxima a la experiencia de la realizadora, sin embargo, no era un rasgo exclusivo de su cine. Muchas otras películas contemporáneas –como las de Pablo Traperero o Martín Rejtman- también hacían de la exploración de un territorio cercano o familiar un elemento productivo. En una entrevista en que le preguntan a Martel qué comparte *La ciénaga* (2001) con otras películas de su generación, la realizadora menciona la cuestión geográfica ligándola a su vez a un segundo componente fundamental: la construcción de un lenguaje. Si *Mundo grúa* (1999) o *El bonaerense* (2002) exploran el habla del conurbano y *Silvia Prieto* (1999) el del barrio de Palermo, sus películas –propone Martel- están escritas “con la gramática del norte” (Oubiña, 2009: 67).

Geolingüística del nuevo cine. Concepto que involucra no solo un registro de habla particular sino también un conjunto de saberes –populares, míticos, religiosos- y de prácticas que le están asociadas: “No lo toqueteés [al perro] que se amansa” –advierte Joaquín (Diego Baenas) una y otra vez en *La ciénaga*; igual que los chicos que juegan con otro perro al comienzo de *La mujer sin cabeza* (2008) junto al fatídico canal. “¡Mirá qué audacia!” – exclama Tali (Mercedes Morán) cuando una amiga le comenta al teléfono que viajó “sola con los chicos” a Bolivia; casi la misma expresión (“¡qué audaz!”) que usa Josefina (Claudia Cantero) cuando su cuñada Vero (María Onetto) le cuenta que se ha teñido el pelo por su cuenta.

Esa geolingüística que liga a las tres primeras películas de Martel no pretende ser documento ni testimonio de una geografía o de un dialecto. Si bien surgida de una experiencia efectiva, se trata de una construcción que pertenece por entero al régimen de la ficción. “Ciudad natal” llama Martel a ese espacio inventado a partir de distintas vivencias y fragmentos de recuerdos del lugar en que se nació: “Nunca se representa la ciudad natal sino un tejido emotivo hecho con fragmentos de lugares, sonidos y personas que, en verdad, no se corresponde en absoluto con el documental que alguien podría filmar sobre ese sitio” (Oubiña, 2009: 78); “[...] la ciudad natal nunca es seriamente un espacio definido en el planeta, sino una cantidad

de tiempos que uno superpone en un territorio” (Bettendorff y Perez Rial, 2014: 189).

¿Cómo se representa la “ciudad natal” en la trilogía? La característica quizás más evidente es la omisión de su nombre propio así como de toda referencia demasiado directa. En *La ciénaga* la ciudad tiene el mismo nombre simbólico que da título a la película. Con ello, Martel continúa una modalidad anticipada en “Rey muerto” (1995), su corto de *Historias breves*, cuyo título también remite a un pueblo inexistente en algún lugar del noroeste argentino.¹ Así, si “Rey muerto” alude al propio protagonista –un marido violento y maltratador (Roly Serrano) que al final termina siendo “destronado” por su mujer (Sandra Ceballos)–, *La ciénaga* remite al pantano o el barro en el que la mayoría de los personajes de la película parece hundirse inevitablemente.

Ese nombre simbólico, al mismo tiempo, no solo contrasta con referencias explícitas a otros lugares reales y significativos en el relato como Buenos Aires y Bolivia (lo mismo sucede en el corto) sino con algunos elementos específicos que remiten a la región de un modo inequívoco: así, por ejemplo, las menciones a los collas, una etnia indígena del noroeste, por parte de Mecha (Graciela Borges) y su hijo Agustín; cierto registro específico como el “machado” usado por el médico del hospital o por Momi (Sofía Bertolotto) en cambio del más neutro “alcoholizado” o el porteño “borracho”; e incluso la tonada de algunos actores como los que encarnan a Isabel (Andrea López) o Luciano (Sebastián Montagna). Por último, la selección musical, que incluye temas del folclorista salteño Jorge Cafrune y de otros grupos populares regionales, son otras referencias explícitas que contrastan con el nombre propio esquivado.

En *La niña santa* (2004), la menos “regional” de la trilogía, todas las referencias geográficas son cuidadosamente evitadas. La “ciudad natal” en este caso es apenas una calle frente al negocio donde se produce el acoso. Y casi no hay vistas de exteriores que permitan reconocer (como sucedía en *La ciénaga*) una región. A pesar de ello, la geolingüística marteliana se hace presente en numerosos aspectos:

1 Este mapa ficcional, por otra parte, queda reforzado en la sinopsis que acompañaba la película: “Esta historia no trata de ciénagas, sino de la ciudad de La Ciénaga y alrededores // A 90 km está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora” (citado por Oubiña, 2009: 15).

en ciertos lugares comunes de la clase media provincial (“esto no es un hotel, esto es una casa de familia”; “ojalá que nunca les falte [la madre] porque ahí van a ver lo que es la desgracia” –se queja la madre (Mónica Villa) de Josefina), en toda una imaginaria ligada a la religión católica (presente en los relatos que las alumnas llevan a la clase de catequesis para entender qué es el “llamado”) o en el recurrente uso de diminutivos como forma de atenuación de lo que se dice (“una supremita”, “una ensaladita”, “un huevito frito”, “un estudio bien hechito”, etc.).

Pero donde la ciudad natal encuentra una evocación contundente es en la construcción de una sociedad cerrada, fuertemente endogámica, en donde la mayoría de los personajes se conoce y hay poco lugar para el anonimato. La escena en la que el Dr. Jano (Carlos Belloso) aborda a Amalia (María Alché) en la calle por segunda vez resulta en ese sentido contundente. Ella se da vuelta para confrontarlo, Jano huye pero, al hacerlo, se cruza con casi todos los inquilinos del hotel donde se aloja. La inconcebible ingenuidad del doctor es suponer que en una sociedad tan acotada un acto como el suyo puede pasar desapercibido.

En *La mujer sin cabeza*, la más “regional” de la trilogía, la estrategia de ocultamientos pareciera llegar a su fin. Los nombres simbólicos han desaparecido por completo para dar lugar a los nombres geográficos reales (las provincias norteñas de Santiago del Estero y Tucumán, que “tiene un invierno de dos semanas”). Reaparecen los espacios exteriores que permiten inferir una región (la ruta donde ocurre el accidente y el horizonte precordillerano) así como el léxico específicamente norteño (hay reiteradas referencias a los “changos”, uno de los cuales pudo haber sido atropellado por la protagonista). El nombre de la “ciudad natal”, finalmente, queda plasmado por primera vez en el cine de Martel sobre un vehículo del servicio penitenciario, si bien disimulado detrás del ventanal del hospital al cual Vero concurre después de su accidente (fig. 1).



La mujer sin cabeza (fig. 1)

La tendencia de las películas de la trilogía a evitar la referencia directa puede ligarse con varias cuestiones. En primer lugar, constituye un intento de apartarse de cualquier regionalismo o folclorismo demasiado explícito. Martel a propósito de *La ciénaga*: “No tengo ninguna intención folclórica de describir una región ni nada de eso” (Oubiña, 2009: 74). Y luego en relación con *La mujer sin cabeza*:

Yo nunca trato de reflejar a Salta desde una perspectiva documental o naturalista, de hecho nunca la nombro, y tampoco lo que uno ve en las películas es una reproducción fidedigna de lo que pasa en Salta. Ni el vestuario ni la escenografía reflejan la provincia actual, son películas anacrónicas, que podrían ser de los setenta o de los ochenta (García y Rojas, 2008).

Según veremos en el apartado siguiente, la evitación de los planos generales que muestran “demasiado” el espacio puede pensarse en el mismo sentido. Salta, podría decirse, resulta tan evidente en la trilogía, está tan presente en cada plano, en cada frase, en cada gesto de los personajes que nombrarla o mostrarla demasiado resultaría un pleonasma.

En segundo lugar, la omisión del nombre propio podría inscribirse en el interior de una resistencia más general del cine de Martel a la referencia directa, cuestión especialmente visible en la construcción del lenguaje. “En el Norte –sostiene Martel– la referencia

directa es una grosería psicológica” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 181). Los personajes de la trilogía casi nunca se refieren de un modo explícito a aquello que les sucede. En *La ciénaga* Mecha no puede nombrar la infidelidad de su marido del mismo modo en que su hijo José (Juan Cruz Bordeu) calla la paliza que le dieron en el baile de carnaval e Isabel no habla de su embarazo.

Con *Zama* el espacio-tiempo en que transcurre el relato es, por primera vez, una construcción surgida no de una experiencia próxima sino de los materiales proporcionados por la novela de Di Benedetto y del trabajo de investigación y documentación llevado adelante por Martel y su equipo (Koza, 2017). En relación con el modo de abordar la geografía resulta interesante señalar que, al momento de adaptar el texto de Di Benedetto, Martel encontró una sugestiva coincidencia con sus propias películas: en *Zama*, igual que en la trilogía, el nombre de la ciudad donde transcurre el relato (o sus dos terceras partes) es sistemáticamente evitado. La ciudad no es nombrada a lo largo de toda la novela ni una sola vez. Y eso en contraste de nuevo con numerosas referencias a Buenos Ayres, Perú, Santiago de Chile o Brasil.

¿Qué vínculos podrían establecerse entre estos proceder tan similares? Si la omisión del nombre de Salta pretende evitar cualquier asociación con un eventual “regionalismo”, el de la ciudad de Asunción en la novela de Di Benedetto constituye un apartamiento de cierta vertiente “arqueológica” del género histórico que en la literatura argentina encarnan textos tan disímiles como *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta, o *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones. Así como las películas de la trilogía se apartan de cualquier pretensión documental, la novela de Di Benedetto prescinde de toda reconstrucción arqueológica de la ciudad colonial para concentrarse, a partir del derrotero del protagonista, en una reflexión más general sobre cierta condición del ser nacional y latinoamericano tal como ésta se habría ido configurando desde la colonia. Sobre esta lectura insiste Juan José Saer en su temprana vindicación de la novela (y de Di Benedetto en general). Para Saer *Zama* no es una novela histórica sino “la refutación deliberada de ese género” (1997: 48). Su pretensión es menos “reconstruir” un pasado que “sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas” (1997: 49); “[...] por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su

modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros.” (1997: 53-54).

Ni regionalismo ni arqueología. Ausencia de pretensión documental. Señalados los aspectos en común, ¿cuáles serían las diferencias? Al menos dos parecen distinguir claramente la ciudad natal de la ciudad colonial. La primera es la cuestión de su común periferia. Mientras en las películas de la trilogía el carácter periférico de la ciudad natal respecto del centro que es Buenos Aires aparece apenas planteado en *La ciénaga*, en *Zama*, tanto en la novela como en la adaptación, la periferia de la ciudad colonial resulta una cuestión central. La ciudad en donde transcurre *Zama* padece de una periferia doble, tanto del centro económico que es Buenos Aires como del centro económico y político que es España. En la adaptación de Martel Luciana (Lola Dueñas) lo pone en palabras la primera vez que recibe en su casa a Zama (Daniel Giménez Cacho) junto con el Oriental (Carlos Delfino) cuando cuenta la anécdota de unas “copitas” que mandó a comprar en Buenos Aires. Los impresos en los que venían envueltas –dice Luciana en una mezcla de sorpresa y desazón– traían noticias más recientes que los propios impresos que venían en el barco. Ese desfase de las noticias que vienen de Buenos Aires se agrava mucho más respecto de España, de la cual dependen la demorada paga de los funcionarios y, sobre todo, la decisión sobre el traslado de Zama. La respuesta que el segundo gobernador (Daniel Veronese) da a Zama ante su insistente pedido para apurar su pedido al rey es en este sentido concluyente: “La primera carta es muy importante. En un año o dos enviaremos la segunda. Su majestad no atiende estos pedidos hasta la segunda vez”.

Periferia y desazón, lo cual conduce a una segunda diferencia, todavía más importante, que es la relación entre los personajes y la ciudad. Si todos los de la trilogía están indisolublemente ligados a la geografía que habitan, Zama no solo es un extranjero sino también un cautivo en un espacio en el que no desea estar y que al mismo tiempo no cesa de rechazarlo. La secuencia en la orilla del río donde las mujeres que se bañan desnudas lo acusan de “mirón” es el inicio de una serie de hostilidades que no harán sino acrecentarse. En la novela de Di Benedetto esa lucha desigual entre Zama y su hostil entorno es vuelta a narrar a través de breves relatos de carácter metafórico o alegórico que intervienen el relato a modo de *mise en abîme* y lo conducen

a una dimensión mítica. Se trata, según Saer, de un procedimiento que confiere a la novela rasgos de modernidad alcanzada por muy pocos escritores latinoamericanos, a excepción de Borges y Felisberto Hernández. En la adaptación de Martel esas breves historias están sintetizadas en una sola: aquella que cuenta un reo (Jorge Román) sobre el del pez que es repelido por el propio río que le permite vivir: “Hay un pez que pasa la vida en vaivén luchando para que el agua no le eche afuera. Porque el agua le rechaza, el agua no le quiere”. Dicho relato no solo cifra el sentimiento de ajenidad y rechazo sufridos por el propio Zama a lo largo de toda la película sino que constituye una reflexión sobre el ser americano en general.

1. Excursus sobre nuevo cine argentino y alegoría

“El hecho de evitar las narraciones alegóricas es una de las características definitorias del nuevo cine” –sostiene, con razón, Gonzalo Aguilar (1980: 24) en su ineludible trabajo sobre el cine argentino de los noventa. Si algunos directores de la generación precedente que habían acompañado la transición democrática habían abusado de esa figura para referirse de un modo cifrado al contexto social y político (entre los ejemplos más conocidos, Últimas imágenes del naufragio (1990), de Eliseo Subiela, o *La nube* (1998), de Pino Solanas), el “nuevo cine” trabó con la alegoría una relación de desconfianza cuando no de rechazo explícito. Las nuevas películas –afirma Aguilar– “perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de la lectura alegórica: el hotel de *La niña santa* no es la Argentina; solo se trata, ni más ni menos, de un hotel” (1980: 24). En una entrevista a propósito de dicha película, Martel confirma la fobia contra la alegoría de su generación. Ante la pregunta “¿Te molestó que *La ciénaga* fuera leída como una película alegórica?”, la realizadora no duda en contestar: “Creo que a veces las circunstancias históricas llevan a ciertos errores de lectura. No me preocupa, pero en su momento tuve que defenderme de la metáfora y la alegoría” (Enríquez, 2004).

Si bien las distancias con *La nube* son abismales, el rechazo generacional de Martel contrasta con el componente metafórico sugerido en los títulos de “Rey muerto” y *La ciénaga* así como en las escenas de la vaca hundiéndose en el pantano de esta última. Diez años después, algunos críticos volverán a insistir en la lectura en

clave sociopolítica a propósito de *La mujer sin cabeza* al vincular la actitud de Vero y su familia frente al niño atropellado en la ruta con la de la clase media respecto de los desaparecidos de la dictadura. Y si bien no hay ninguna escena en la película que avale la analogía de un modo explícito, esta vez Martel no rechazará la interpretación: “En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía” (Enríquez, 2008).²

Con *Zama* las reservas respecto de la alegoría parecen haber cesado por completo. El relato del pez repelido por el río no solo implica la abierta recuperación de un procedimiento cuestionado y desprestigiado sino que además no resulta una cuestión menor que sea utilizado precisamente para abordar una cuestión que los noventa evitaron de un modo sistemático: la reflexión sobre la identidad. A través de la novela de Di Benedetto el cine de Martel parece saldar los lazos con una tradición a la cual su cine y el de su generación se habían enfrentado.

2. Fragmentación e inconmensurabilidad

El segundo desvío de *Zama* en relación con la trilogía puede pensarse a propósito de la “cantidad” del espacio representado. Estudiosos como André Bazin (2001 [1990]), David Bordwell (1985) o

² Las lecturas de la película en clave con la dictadura aparecen sugeridas ya en las primeras críticas como, por ejemplo, la de Luciano Monteagudo en *Página 12* (2008): “Si hay una víctima que nadie puede ver ni identificar –¿ecos de las desapariciones durante la dictadura militar?–, tampoco hay un crimen”. Quien desarrolla esta cuestión de un modo más elaborado es Silvia Schwarzböck (2009 y 2016) para quien *La mujer sin cabeza* es una película sobre cómo la clase media construye su impunidad. Si Vero puede evitar ser inculpada en un crimen que probablemente cometió por no haberse bajado del auto después de haber atropellado a “alguien” en la ruta, eso se debe a los vínculos que ella y su familia tienen con la política, la justicia y la policía. Esto es, a los privilegios que goza por su posición social. En la Argentina los privilegios de la clase media y el poder económico se hicieron evidentes cuando lograron ser exculpados en el Juicio a las Juntas militares de toda responsabilidad y complicidad con los crímenes de la dictadura a la que apoyaron abiertamente. En las provincias del noroeste uno de los casos más emblemáticos es el de Carlos Pedro Blaquier a quien la justicia benefició con una “falta de mérito” en la causa en la cual casi cuatrocientos trabajadores del ingenio Ledesma fueron secuestrados en camionetas facilitadas por él.

Santos Zunzunegui (1996) han descrito los principios que rigen la planificación del llamado cine “clásico” de Hollywood. En la mayoría de las películas filmadas en Estados Unidos entre las décadas del treinta y el sesenta las escenas incluyen un plano general, por lo general al comienzo, en donde se expone el espacio en que se desarrollará la acción y se determinan las posiciones relativas de los personajes y los elementos escenográficos relevantes para la trama. El resto de los planos se organiza descomponiendo la acción en partes de modo tal que esta pueda ser vista del modo más eficaz respetando siempre la verosimilitud del conjunto.

El cine de Martel es deliberadamente refractario a este modo de organización de la puesta. En las películas de la trilogía la cámara suele esquivar el plano general de presentación, tradicionalmente llamado *establishing shot*, para entrar en la escena por cualquiera de sus partes. La totalidad del espacio donde transcurre la acción muchas veces no alcanza a distinguirse –e incluso a comprenderse– del todo. Es en ocasiones el sonido fuera de campo lo que contribuye a “completar” aquello que no se ve. Así, por ejemplo, la escena de *La ciénaga* que transcurre en el taller (o la fábrica) donde trabaja Rafael (Daniel Valenzuela) y desde cuyo fondo nos llegan los destellos luminosos de unas soldadoras y los sonidos chirriantes del material que se está fraguando (fig. 2)



La Ciénaga (fig. 2)

En este contexto de planos generales acotados, la naturaleza “nor-teña” es la que suele merecer en la trilogía los planos más abiertos. Dicho paisaje, sin embargo, casi nunca se visualiza francamente. La mayoría de las veces se deja entrever a través de las ventanillas de los autos como en *La ciénaga* y en *La mujer sin cabeza* (fig. 3 y 4). O cubierto por las nubes y enmarcado entre las copas recortadas de los árboles como ocurre con el cerro al comienzo de *La Ciénaga* (fig. 5):



La ciénaga (fig. 3)



La mujer sin cabeza (fig. 4)



La ciénaga (fig. 5)

La representación de la “ciudad natal” también es refractaria al plano general. No hay tomas de conjunto que permitan reconocerla. En *La Ciénaga* es una calle abarrotada de vehículos y carteles, unas paredes desenfocadas delante de las cuales unas chicas huyen de las bombitas y el frente de un quiosco. En *La niña santa*, filmada en Rosario de la Frontera, lo que vemos de la ciudad es aún más reducido: la calle frente al negocio donde se produce el acoso (fig. 6). En *La mujer sin cabeza* la entrevemos un poco mejor a través de las ventanas del hotel donde se refugia Vero o de las ventanillas de los autos y casi siempre ligeramente desenfocada. Sobre todo, los suburbios donde vive la amiga pobre de Candita (Inés Efron), como si los vidrios del auto de Vero fueran una cortina opaca que no dejaran ver aquello que es mejor ignorar.

El principio de fragmentación se extiende a los lugares que habitan los personajes. No conocemos el frente de la casa de Tali en *La ciénaga* ni de la casa de Vero en *La mujer sin cabeza*. Mucho menos la fachada del hotel de Helena en *La niña santa* que permitiría reconocer el tradicional hotel Termas de Rosario de la Frontera. La fragmentación alcanza también a los propios personajes cuyos cuerpos aparecen muchas veces o bien segmentados o bien recortados en el borde del plano. En las escenas iniciales de *La ciénaga* los cuerpos

segmentados de los invitados arrastran sus sillas junto al borde de la pileta ante la inminencia de la tormenta (fig. 7). En *La niña santa* –la que más abunda en planos cercanos- los fragmentos preferidos son las orejas –de Amalia y su tío Freddy (Alejandro Urdapilleta)-, la nuca -de Jano- y la espalda -de Helena (Mercedes Morán) (fig. 8). En *La mujer sin cabeza* el principal elemento tapado o cercenado es no casualmente la cabeza de Vero (fig. 9).



La niña santa (fig. 6)



La ciénaga (fig.7)



La niña santa (fig. 8)



La mujer sin cabeza (fig. 9)

En forma paralela a la fragmentación, en las películas de la trilogía se vuelve cada vez más frecuente la tendencia a despegar a los personajes de su entorno merced a su ubicación en el plano y el uso de la poca profundidad de campo. Pero es en *La mujer sin cabeza* donde ese procedimiento traba una abierta relación con la trama. Después de su accidente en la ruta Vero entra en estado de shock y de confusión. Su dificultad para comprender aquello que la rodea queda reforzada o bien con recurrentes desenfoques del entorno (fig. 10) o bien con encuadres que la escinden de él deliberadamente. Así, por ejemplo, la escena en que Vero va a casa de su hermano

después de no haber podido atender en el consultorio. Sentada en un sillón, ella observa desorientada una serie de personajes que se acercan, le hablan fuera de campo y entran y salen de cuadro para besarla. Su extrañamiento es compartido por el espectador que no alcanza a identificar del todo a esos personajes, varios de ellos nuevos en el relato (fig. 11).



La mujer sin cabeza (fig. 10)



La mujer sin cabeza (fig. 11)

En *La mujer sin cabeza* el principio de fragmentación renuente a recomponer el conjunto parece traducir la percepción de Vero que, después del accidente, se ha “descoyuntado”. Es como si esa sociedad ordenada y jerarquizada en su estratificación social y aglutinada

por sus sólidas creencias religiosas de pronto hubiera estallado y sus esquirlas fueran percibidas por Vero como piezas de un rompecabezas que no logran reencontrar su lugar en el conjunto.

Muy lejos del realismo con que habitualmente se lo asoció junto al resto de los directores del “nuevo cine”, esta insistencia en el fragmento es uno de los pilares del antirrealismo marteliano. Todos los defensores del realismo, marxistas o no, suelen compartir una fe común: la existencia de una realidad “objetiva” que el arte debe plasmar ya sea atendiendo a la jerarquía del todo sobre las partes (Lukács), ya sea respetando la “unidad” del espacio o el acontecimiento (Bazin). Es esa fe en la “objetividad” de la realidad lo que el cine de Martel parece poner en duda definitivamente. Volveremos sobre esto en el punto siguiente.

Zama continúa, en parte, el principio de fragmentación de sus antecesoras. Otra vez se evitan los planos generales de la ciudad colonial o del edificio de la gobernación. Otra vez se aprovechan las aberturas de los edificios para entrever la naturaleza recortada. Otra vez aparecen los personajes fragmentados o recortados a borde del plano (fig. 12).



Zama (fig. 12)

Al comienzo y particularmente en el último tercio de la película, sin embargo, *Zama* se abre por primera vez a los planos generales,

la naturaleza y la profundidad de campo. Aquello que las películas de la trilogía habían evitado sistemáticamente irrumpe de pronto en la pantalla sin mayores interferencias ni mediaciones. ¿Qué es lo que ha cambiado?

Si en las películas de la trilogía se trataba de evitar una referencialidad demasiado evidente, en *Zama* pareciera ya no haber explicitud que ocultar. En aquellas el plano general identificaba, revelaba aquello que, a riesgo de un regionalismo explícito, no convenía mostrar demasiado. En *Zama* el plano general no tiene nada para revelar. Solo puede evocar algo que ya no existe más.

En una entrevista la realizadora se refiere a la impresión que recibió cuando leyó la novela por primera vez mientras viajaba en un barco por el río: “[...] hay una cosa que quizás no sea lo más importante pero es algo que transmite: una fascinación por un continente que ya no existe así, en esos términos indefinidos, difusos, de una extensión inconmensurable. Esa fue la primera cosa que me fascinó de esa novela en las circunstancias en las que yo estaba cuando la leí” (Lerer 2017). Hechos a un lado los resquemores “regionalistas”, la adaptación de Martel no teme, como parte de su evocación del pasado, abrirse a la extensión y a la inconmensurabilidad.

Esa apertura no involucra un paso atrás a ninguna mirada totalizadora y, sobre todo, a ninguna revinculación del héroe con su contexto. (Y este es un “desfasaje” propio del género histórico: su abordaje del pasado siempre se producirá con los parámetros estéticos del presente). Al contrario, si los personajes de la trilogía están ligados a la ciudad que habitan, enraizados en la sociedad a la que pertenecen (aunque sus cimientos estén desmoronándose y ya no puedan percibirla de un modo ordenado y completo), *Zama*, el extranjero, el desarraigado, se encuentra con ella en una relación de franca ajenidad.

En la ciudad colonial, en los espacios acotados de la “civilización”, *Zama* todavía se encuentra relativamente contenido. Si bien padece el agobio de las casas sofocantes de las damas a las que corteja, de los espacios laberínticos de la gobernación o de los lugares cada vez más degradados que habita allí todavía puede desenvolverse. Es cierto que ese entorno se vuelve cada vez más hostil: *Zama* pasa de tener una oficina propia a compartirla de manera forzada con su secretario; de vivir en las dependencias de la gobernación a dormir

en una “pocilga” cuyas paredes están infestadas de termitas. Pero pertenece a ese sistema (después de todo, es un funcionario de gobierno) aun cuando ese sistema –como el río al pez– no cese de rechazarlo.

Arrojado a la “extensión inconmensurable”, expuesto a los peligros de la “barbarie”, Zama se encuentra perdido y desamparado. La expedición que integra para capturar a Vicuña Porto (Matheus Nachtergaele) es el último y desesperado intento por conseguir un traslado que le ha sido negado y en el que ya no parece depositar ninguna expectativa. Suerte de “anti-western”, el espacio exterior, la selva, no es territorio de conquista o de colonización; mucho menos encarnación de algún “sueño” americano. Es nada menos que una trampa: territorio salvaje en donde se está expuesto al veneno de las alimañas, a la peligrosidad de los indios (que, paradójicamente, terminan resultando más benevolentes que los “civilizados”) y a la astucia de los integrantes de la propia expedición en la cual el bandido perseguido se ha infiltrado (fig. 13).



Zama (fig. 13)

3. La ambigüedad de lo real

“[...] el único objeto que hay en el cine, para mí, es confirmar la inexistencia de la realidad o poner en duda la solidez de la realidad”

Lucrecia Martel (en Bettendorff y Perez Rial 2014: 186)

El tercer desvío de *Zama* en relación con sus antecesoras puede pensarse a propósito de la “calidad” del espacio representado. Esta cuestión conduce al mentado realismo del cine de Martel y, particularmente, al modo en que “la realidad” aparece representada en él.

Casi contemporáneamente a la aparición de las primeras películas del “nuevo cine”, la crítica se puso de acuerdo en dos cosas: a) que surgía una generación de cineastas que encarnaba una “nueva ola” en el cine argentino; b) que lo que distinguía a dicha generación de la anterior era su apuesta al realismo. Un temprano debate impulsado por la revista *Punto de vista* en el que participaban Raúl Beceyro, Rafael Filipelli, David Oubiña y Alan Pauls (2000) intentaba dilucidar en qué términos podía considerarse “(neo)realistas” a las nuevas películas: si por la actualidad de los temas abordados, las precarias condiciones de producción determinantes en la forma de las películas, la ausencia de actores consagrados y la preferencia por los no actores o si ese “retorno” al realismo involucraba, además, algún tipo de reflexión sobre los procedimientos constructivos.

Trabajos posteriores como el de Gonzalo Aguilar (2006) complejizaron estas caracterizaciones subrayando las diferencias con la generación anterior. Los nuevos realismos no tendrían la ingenua pretensión de reflejar la realidad “tal cual es” sino que, opuestos tanto a la teatralidad del cine previo como al realismo televisivo, son el resultado de distintas estrategias orientadas a establecer una mayor “inmediatez” con ella: en algunos casos apostando a los componentes documentales propios del cine, en otros a la espontaneidad y la improvisación, en otros simplemente evitando los énfasis dramáticos a los que parecía tan afecto el cine precedente.

Las películas de Martel encajan con dificultad en varias de estas características. Ya su primer largometraje (filmado en celuloide como los dos posteriores) tenía una producción bastante más elaborada que la mayoría de los contemporáneos, los personajes principales estaban encarnados por actores reconocidos (una de

las protagonistas provenía de una popular tira televisiva), tenía un guion –aunque alejado del clasicismo– perfectamente delineado (ganador del prestigioso premio NHK en el festival de Sundance) y la calculada puesta en escena parecía dejar poco margen para la improvisación. A pesar de estas diferencias notorias, ningún crítico dudó en considerar al cine de Martel uno de los exponentes más importantes de la “nueva ola”. Tampoco puso en duda su presunto realismo que pareció evidente en su retrato de la sociedad salteña y su agudo registro de la oralidad.

Sin embargo, se hicieron necesarios algunos deslindes. En su completo análisis sobre *La ciénaga*, David Oubiña (2009: 7-14) caracteriza al realismo marteliano como “crítico” o “insidioso” distinguiéndolo enfáticamente de cualquier contemplación espontánea o ingenua: “[...] si hay allí un reflejo, eso no surge de una captación inmediata sino de una articulación que permite ver las cosas en toda su naturalidad aunque con una nitidez que no sería posible al natural” (2009: 12). Años más tarde, a propósito de *La mujer sin cabeza*, Oubiña debe corregir su caracterización inicial: si hay realismo en el cine de Martel, este no es el resultado de una plasmación crítica sino en todo caso de una “fidelidad” al modo en que los personajes perciben la realidad: “Si en algún sentido, Martel participa de un nuevo realismo [...] no es porque pretenda reflejar al mundo, sino, en todo caso, porque captura con fidelidad el modo en que sus personajes lo experimentan” (2014: 78). El problema es que la percepción de Vero, después del accidente, está absolutamente perturbada. Realismo “desorientado” u “obnubilado” –propone entonces Oubiña. Y luego realismo “negligente”, “deshonesto” y “encubridor” porque las percepciones de Vero en cambio de mostrarnos la realidad, la esconden maliciosamente. No dicen aquello que necesitamos saber: si en la ruta, además de un perro, hubo un niño. ¿Pero no es esta caracterización lo opuesto a casi toda definición de realismo cuya función principal, de Lukács a Brecht pasando por Bazin, es precisamente revelarnos algo de lo real?

Tal como admite el propio Oubiña, el problema de pensar el realismo en términos clásicos de representación es la suposición de que existe una realidad “previa” e independiente que el objeto estético vendría a capturar, plasmar, reflejar con mayor o menor fidelidad.

Más allá de las dificultades teóricas que este enfoque plantea,³ lo que las lecturas “realistas” de Martel tendieron a dejar lado es que la “realidad” representada en las películas de la trilogía lejos de aparecer como algo dado o evidente de por sí, resulta en numerosas ocasiones abiertamente cuestionada, si no en su existencia, en su univocidad y su solidez. En el cine de Martel la realidad puede adquirir sentidos diferentes según quién la perciba y en qué circunstancias. Lo que en un momento pareció de una manera, en otro puede asumir un sentido completamente diferente.

En *La Ciénaga* la ambigüedad de lo real se construye contra las certezas promovidas por la TV y la religión. Habitualmente encendida en el cuarto de Mecha, la TV pide al espectador que crea aquello que es incapaz de mostrar: la Virgen que, según afirma una joven vecina, se ha aparecido junto al tanque de agua. Tali, por su parte, apela a una fe similar cuando relata el testimonio de unas conocidas que también afirman haber visto a la Virgen (“con el escapulario, con el manto, igual que en las estampitas”) pero que ella misma no vio.

Al revés que la TV y la religión, la película nos advierte que no debemos confiar en lo que nos muestra. Momi se tira a la pileta de agua podrida y, luego de largos segundos, no sale. Imaginamos que algo grave le sucedió pero en la escena siguiente la vemos junto a sus hermanos y sus primos como si nada. Con Luciano ocurre algo similar: le piden que se corra de la mira de los rifles que apuntan a la vaca en el barro, él no lo hace, suena un disparo sobre un plano del cerro, creemos que pudo haber sido herido pero otra vez no le ha pasado nada. Al régimen de la fe y la creencia, la película le opone una lógica de la permanente sospecha. La última escena del film en este sentido es concluyente: si al comienzo Momi agradecía al Señor por darle a Isabel, cuando finalmente va a ver a la Virgen regresa decepcionada diciendo “no vi nada”.

En *La niña santa* el carácter ambiguo de lo que vemos queda planteado desde el comienzo. La maestra de catequesis (Mía Maestro) canta una canción religiosa y llora. Suponemos que ese llanto es producto de la emoción que la embarga. Pero una de sus alumnas,

3 Para una crítica de la discusión sobre el realismo del nuevo cine argentino en términos de representación ver Di Paola (2010).

Josefina (Julieta Zylberberg), lo adjudica maliciosamente a que no sabe respirar.

En esas mismas clases otra alumna se pregunta: ¿cómo distinguir el llamado divino de la voz del diablo? (“¿Cómo es el llamado? [...] ¿Una voz a la noche? Si es así yo soy re mimosa de noche así que si yo llego a sentir que una voz me está llamando voy a creer que es el diablo el que lo está haciendo”). Esa ambigüedad entre lo divino y lo diabólico parece proyectarse sobre la segunda vez que el Dr. Jano “apoya” a Amalia en la calle en una situación que también es buscada por ella misma. ¿Cómo entender ese acto? ¿Como un “sacrificio” que la adolescente se autoimpone para “salvar” el alma de Jano? ¿O es el producto de la atracción que ha empezado a sentir por él, tal como sugiere su masturbación posterior? En la misma realidad conviven dos sentidos contrapuestos sin que sea posible decidirse por ninguno.

A veces el sentido de un acto puede ser modificado e incluso tergiversado por otro posterior. Josefina está teniendo relaciones sexuales con su primo (Leandro Stivelman) por segunda vez, llega la madre y ella para “salvarse” revela el secreto del acoso de Amalia. El espectador ve el sexo que los primos acaban de tener así como el relato que lo encubre y finalmente termina prevaleciendo porque Josefina logra engañar a su madre que acto seguido va a denunciar al culpable al hotel.

En *La mujer sin cabeza* ya no parece posible discernir fehacientemente qué sucedió y qué no. ¿A quién atropelló Vero, solo a un perro o también a un niño? La imagen que deja ver el espejo retrovisor después del choque no parece dejar lugar a dudas: en la ruta hay un perro. Al cabo de unos días, sin embargo, Vero le confiesa a su marido (César Bordón) que atropelló a alguien (“maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”). Al principio pensamos que es su estado de confusión lo que la hace desvariar. Luego nos damos cuenta de que la inesperada confesión no carece de asidero. Al comienzo había efectivamente tres chicos (Aldo, Changuila y otro más) jugando con el perro posteriormente atropellado. Luego nos enteramos de que en el vivero donde van a comprar Vero y Josefina hay un “chango” que está faltando desde hace unos días (el otro que trabaja es justamente el Changuila). Más tarde vemos que los bomberos han encontrado “algo” en el canal lindero a la ruta que se

ha inundado después de la lluvia y ese algo que impide que el agua corra puede ser “una persona o un ternero”. Finalmente escuchamos con Vero que la familia del Changuila “ha sufrido una tragedia”. En la ruta habíamos visto solo un perro pero los acontecimientos posteriores modificaron por completo esa visión. Otra vez el sentido que prevalece es el posterior según inferimos tanto de las acciones de la familia de Vero conducentes a borrar las huellas que podrían inculparla en la muerte del chico como de su culpable complicidad.

La imposibilidad de determinar el sentido de la realidad vuelve a estar en el centro de *Zama*. Una escena aborda explícitamente la cuestión. Después de haber mudado sus cosas a la segunda pensión, Zama ve que uno de los cajones de la mudanza se mueve por sí mismo. Cuando estamos a punto de creer que se trata de una nueva alucinación del protagonista, el secretario (Nahuel Cano) se apura a justificar: “Ojalá fuera lo inaudito. Pero hay un niño debajo” (fig 14).



Zama (fig. 14)

¿Hay, realmente, un niño debajo del cajón? Lo cierto es que no lo vemos. Y que, por otra parte, esa no es la primera visión “inaudita” de Zama. Antes había visto al hijo del oriental que, montado sobre un esclavo, le hablaba de sus glorias pasadas a veces acompañando sus palabras con el movimiento de sus labios, a veces dejando de

hacerlo como si esas palabras solo existieran en su cabeza. Luego Zama concurre a una fiesta en donde se reúne lo mejor de la sociedad colonial. En esa extraña casa que conduce del salón principal a una caballeriza en donde se ha improvisado una suerte de prostíbulo, vio a Luciana, la hermosa mujer del ministro de Hacienda que recién acaba de llegar, acariciando sensualmente a un caballo en los fondos de la casa. A esas extrañas visiones se le suma la insólita irrupción de una llama en el momento en que el primer gobernador (Gustavo Böhm) le anuncia a Zama el traslado de su rival (Juan Minujín) a la misma ciudad que él reclama. Por último, la fantasmal aparición de tres mujeres en la segunda pensión donde le aseguran que no hay más huéspedes que él.

En las películas de la trilogía la ambigua realidad todavía admitía explicaciones “realistas”. Con *Zama* el cine de Martel se vuelca por primera vez –aunque de un modo ambiguo e intermitente– al plano de lo imaginario. En ese pasaje el encuentro con la novela de Di Benedetto otra vez resulta clave. También en ella el protagonista empieza a ser asaltado por visiones cada vez más extrañas a medida que su salud se deteriora. Sobre todo, la del niño rubio a quien vio en distintas oportunidades a lo largo de los años y vuelve a aparecer al final sin sugestivamente haber crecido. (Es interesante que la adaptación de Martel reemplace al niño rubio por uno de etnia aborigen culminando con ello el relato de un modo “realista”. Mientras la novela termina abriéndose deliberadamente a lo imaginario, la película persiste en el vaivén entre lo imaginario y lo “real” hasta el final).

Más allá de estas percepciones cada vez más enrarecidas, hay algo en lo que el cine de Martel no cesa de insistir desde el comienzo: los efectos concretos que la ambigua realidad produce. En *La mujer sin cabeza* Vero no está absolutamente segura de sí, junto con el perro, atropelló también a un niño. Pero tanto ella como su familia actúan como si efectivamente eso hubiera sucedido. Tampoco estamos seguros de cuáles visiones de Zama son reales y cuáles producto de su afiebrada imaginación. Pero no dudamos de los efectos devastadores que esa realidad ejerce sobre él.

Volviendo a la cuestión del territorio, la diferencia entre la trilogía y *Zama* tal vez pasa por la distancia que separa a la ciudad natal de la ciudad colonial. Si Vero puede sobreponerse a los efectos de la

ambigua realidad que la atormenta es porque habita un territorio “seguro”, porque hay a su alrededor una comunidad, una clase que la protege. En *Zama* ese cerco bienhechor no existe. Extranjero en la ciudad colonial (que sin embargo es también su propio territorio) Zama carece de una red protectora capaz de salvarlo tanto de la dura realidad como de sus angustiantes visiones. Es por que está solo ante ambas que termina sucumbiendo.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Paidós.

Bardauil, P. (2018). “*Zama*, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo”. En *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*, no 7, 27-41, julio-diciembre.

Battle, Diego (2001). “*La ciénaga* revela el talento de una joven directora salteña”. En *La Nación*, Buenos Aires, 12 de abril.

Bazin, A. (2001 [1990]). “La evolución del lenguaje cinematográfico”. En *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp.

Beceyro, R.; Filippelli, R.; Oubiña, D. y Pauls, A. (2000). “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”. En *Punto de Vista*, no 67, 1-9, agosto.

Bernini, Emilio (2017). “El hundimiento. A propósito de *Zama*, de Lucrecia Martel”. En *Kilómetro 111*. Disponible en <http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>

Bettendorff, P y Pérez Rial, A. (2014). “Artilugios de pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel”. En *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.

Bordwell, David (et al.) (1985). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.

Di Benedetto, A. (2016). *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Di Paola, E. (2010). “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. En *Imagofagia*, n° 1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Enríquez, M. (2004). “Ese oscuro objeto del deseo. Lucrecia Martel habla de *La niña santa*”. En *Radar*. Disponible en <https://www.>

pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-08.html

_____ (2008). “La mala memoria”. En *Radar*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>

García, J. y Rojas, E. (2008). “Para mí el cine es un lugar de percepción” (Entrevista con Lucrecia Martel). En *El Amante Cine* no 195, 8-11, agosto.

Koza, R. (2017). “Una película de 1790 llamada *Zama*. Un diálogo con Lucrecia Martel”. En *Con los ojos abiertos*. Disponible en: <http://www.conlosajosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>

Lerer, D (2017). “El desafío de filmar la angustia”. En *La Agenda Revista*. Disponible en: <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/164824456850/el-desaf%C3%ADo-de-filmar-la-angustia>

Monteagudo, L. (2008). “Cuando no se sabe ni tampoco se quiere saber”. En *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10992-2008-08-21.htm>

Oubiña, D. (2009). *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Picnic.

_____ (2014). “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel). En Bettendorff, P. y Rial, A. (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Librería.

Quintín (2000). “Es de Salta y hace falta (entrevista con Lucrecia Martel). En *El Amante*, no 100, Buenos Aires, julio.

Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.

Schwarzböck, S. (2009). “Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)”. En *Kilómetro 111*, no 8, 166-171. Buenos Aires, Santiago Arcos.

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

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós.

III - MONTAJES, MATERIALIDADES, DECONSTRUCCIONES

1930: GARDEL ANTE LA CÁMARA

IMAGEN, SONIDO Y POLÍTICA EN *VIEJO SMOKING*

Emiliano Sued

Suena el cine: atiende Gardel

Entre junio y julio de 1917, Carlos Gardel tuvo su primera experiencia frente a una cámara cinematográfica, durante el rodaje de *Flor de durazno*, un largometraje mudo dirigido por Francisco De-filippis Novoa. En abril de ese mismo año, Gardel había grabado su primer tango: “Mi noche triste”, de Samuel Castriota (música) y Pascual Contursi (letra). Esta grabación marcaría el comienzo de su exitosa carrera como cantor de tangos, que culminaría trágicamente en junio de 1935. Pero aquel primer paso como actor de cine en *Flor de durazno* no tendría la misma continuidad y vertiginoso progreso. Bien pensado, resulta bastante lógico: el cine mudo dejaba fuera su principal virtud. Gardel debió esperar más de 13 años para reencontrarse con la cámara cinematográfica. La tecnología del cine sonoro —específicamente aquella que finalmente logró unir en un mismo material de reproducción la imagen y el audio— sería la que lo llevaría de vuelta a un set de filmación, la que reuniría al actor trunco con el ya experimentado cantor, la que diera origen al actor y cantor de tangos de la primera mitad de los años 30. Pero la historia del trascendental paso tecnológico y la manera en que el tango lo capitalizaría comienza en la década anterior.

En abril de 1923, el estadounidense Lee De Forest presentó ante la prensa un dispositivo de sonido cinematográfico que permitía grabar el audio de una película sobre la misma cinta de celuloide. El sistema Phonofilm transformaba el sonido grabado en haces de luz de densidad variable que se imprimían sobre uno de los márgenes de la película y eran luego decodificados. En 1927, Theodore Case, que había colaborado con De Forest, se asoció con la compañía cinematográfica Fox, mejoraron el dispositivo de sonido óptico y lo rebautizaron Movietone. La tecnología que competiría en aquellos

años con el invento de De Forest era el sistema Vitaphone, de sonido *on disc*, utilizado por la Warner; se grababa el sonido sobre un disco que luego era necesario hacerlo girar de manera sincronizada con la película que contenía las imágenes.

Entre las películas de aquella época que fueron incorporando estos nuevos dispositivos y dieron comienzo al cine sonoro hollywoodense, suele mencionarse *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland. Este fue el primer largometraje en emplear un sistema de sonido durante todo el film. Fue producida por la Warner en 1926 y preestrenada en agosto de ese mismo año, acompañada de ocho cortos de interpretaciones musicales con una introducción de cuatro minutos de Will H. Hays, presidente de la Motion Picture Association of America. En febrero del año siguiente, se la exhibió para el público en general. Es así que *The Better 'Ole*, un largometraje de Charles Reisner producido por la Warner poco después que *Don Juan* pero estrenado en octubre de 1926, fue el primero en ser presentado frente a una amplia audiencia.

Durante la primera mitad de 1927, Fox estrena algunos cortometrajes realizados con sonido óptico, el sistema que se terminaría imponiendo en la industria cinematográfica. En septiembre de ese mismo año, la Fox lleva a cabo una adaptación técnica que se volvería una práctica habitual: relanza una versión con banda sonora sincronizada de una película muda; en esta primera ocasión se le agregaron música y efectos de sonido a *Seventh Heaven* (de Frank Borzage), cuyo estreno original había sido en mayo de ese mismo año. Pocos días después de este relanzamiento, la Fox estrena un largometraje grabado directamente con el sistema Movietone: *Sunrise*, del director alemán F. W. Murnau. Como con *Don Juan* y otras películas de esta primera etapa –sonorizadas original o posteriormente–, la banda sonora de la película estaba compuesta de música y efectos de sonido pero sin diálogos. Al mes siguiente, la Warner estrena otro largo, mucho más exitoso: *El cantante de jazz*, producido con el sistema Vitaphone. La mayor parte del sonido de la película consiste en música y efectos sonoros; pero hay algunas interpretaciones musicales, a cargo de Al Jolson, y dos escenas habladas. Las películas en las que los diálogos sonorizados tuvieran una presencia importante llegarían a partir de 1928, con el largometraje *Lights of*

New York, de Bryan Foy (Warner, sistema Vitaphone), estrenada en julio de ese año.

En la Argentina, la tecnología del sonido comienza a utilizarse muy poco después. En 1928, la Corporación Argentino-Americana de Films ya había importado el sonido óptico de De Forest, el Phonofilm. Según Héctor Benedetti (2015), este sistema fue utilizado durante la primera mitad de ese mismo año en la realización de tres cortometrajes, sobre cuya exhibición poco o nada se sabe. El primero de ellos estaba basado en fragmentos del Himno Nacional Argentino; el segundo se titulaba *Entre mate y mate* y estaba anunciado como “boceto criollo”; el tercero era *El viejo tango*, con “música original compuesta por Samuel Castriota y ejecutada por la orquesta típica Larocca” (168). Poco después de la realización de estos cortometrajes, la “Corporación tomó el primer noticiario con el Phono Film: El Desfile del 9 de Julio” (Maranghello, 2000: 52). Benedetti menciona dos instancias de estreno para producciones hechas con sonido óptico. Una exhibición privada, del 8 de septiembre de 1928, cuyo programa fue: un corto llamado *Presentación*, en el que el productor y promotor del evento, Sebastián Naón, explicaba las ventajas del cine sonoro; unas vistas de Mar del Plata; unas *Breves palabras*, a cargo del intendente de la ciudad de Buenos Aires; un monólogo del actor Rico; y filmaciones de personalidades del espectáculo interpretando tangos y otras canciones: “Felicia” (tango), cantado por Azucena Maizani; “Andate con la otra” (tango), por Felisa San Martín; “Campera” (canción criolla), por Mercedes Simone; “Chorra” (tango), en una versión paródica realizada por Marcos Caplán; “El sepulturero”, una canción mexicana cantada por Adria Delhort. La segunda instancia de exhibición, esta vez pública, fue en el teatro Apolo el 18 de octubre de 1928. Según Benedetti, aquel evento fue el estreno oficial del cine sonoro nacional. El espectáculo consistió en tres cortos en los que se interpretaban sendos tangos: “Haragán”, cantado por Sofía Bozán; “¡Qué lindo es estar metido!”, por José Böhr; y “Caminito”, por Libertad Lamarque (168-169). De acuerdo con César Maranghello, estos tres números musicales “acompañaron a la ‘actualización sonora’ que registró la asunción presidencial de Hipólito Yrigoyen [12 de octubre de 1928], con las palabras de su juramento y las ovaciones del pueblo” (52).

Mediante el sistema de disco sincronizado Vitaphone, en 1929 se filmó *Mosaico criollo*, un cortometraje dirigido por Eleuterio Iribarren. Se trata de cuatro breves números musicales. En el último, Anita Palmero canta el tango “Botarate”, de Acuña y De Cicco. Ese mismo año se filmó otro corto que formaba parte del mismo ciclo; se trataba de una chacarera y una escena titulada “El adiós del unitario”, bajo dirección de Edmo Cominetti. En octubre de 1930, se estrenó el largometraje *El cantar de mi ciudad*, de José Agustín Ferrera; aunque parcialmente sonorizada (con el sistema Vitaphone) fue promocionada como “la primera producción sonora, cantada y hablada nacional” (Maranghello, 2000: 64).

En 1930, el Phonofilm fue adquirido por la productora Cinematográfica Valle. En octubre de ese año, Federico Valle –en línea con las intenciones originales de De Forest, quien imaginaba las futuras producciones sonoras como breves números musicales y humorísticos, inspirados en el vodevil y el espectáculo de variedades, que acompañaran la proyección de largometrajes mudos–, decidió rodar cortometrajes que complementarían el programa de los cines. El director a cargo de la realización sería Eduardo Morera, y la estrella que los protagonizaría, Carlos Gardel.

Los cortometrajes fueron filmados en Buenos Aires entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre de 1930. No hay total consenso respecto de las circunstancias del estreno, que fue el 3 de mayo de 1931 en el cine Astral. Según Miguel Ángel Morena (1990) y Jorge Gagliardi (2016), los cortos acompañaron la película –sonora pero de diálogos silentes– *City Lights* de Charles Chaplin, y eran anunciados como “Variedad Musical”. Según Julián y Osvaldo Barsky (2017), fueron complemento del largometraje estadounidense *Ángeles del infierno*. Estos mismos autores informan que “el 18 de mayo, además del Cine Astral, se los presenta en el Gran Cine Florida junto con la actuación del ilusionista Fu-Man-Chu y las películas *Náufragos del amor* [de Leo McCarey] y *Los pequeros* [de John Cromwell]” (70).

De los quince cortos filmados por Morera, solo diez de ellos pudieron exhibirse, el resto fue descartado por fallas técnicas. Gardel interpreta los tangos “Viejo smoking”, “Mano a mano”, “Yira yira”, “Tengo miedo”, “Padrino pelao”, “Canchero” y “Enfundá la mandolina”; los valeses “Rosas de otoño” y “Añoranzas”; y la canción “El carretero”. En cuanto a los cinco cortos restantes, el del tango “El

quinielero” fue hallado en 1995 en mal estado, y se sabe que otro de los títulos filmados fue el tango “Leguisamo solo”, con la participación del jockey uruguayo Irineo Leguisamo en un diálogo con Gardel. Acompañado por la orquesta de Francisco Canaro, *Viejo smoking* fue el primero de los cortos filmados y el único donde se desarrolla una breve escena, que dura seis minutos. El guion es de Enrique Maroni (guionista también de “El adiós del unitario”). La sinopsis del film, que tiene como única escenografía¹ un cuarto de pensión, podría ser esta: Carlos vive solo en su “cotorro”. Sin empleo y sin nadie a quien recurrir, ya debe tres meses de alquiler. Manuela, una joven empleada de la pensión, golpea la puerta de su cuarto: viene a traer el nuevo recibo de alquiler y a decirle que, si no paga, la dueña va a desalojarlo. Carlos le explica su triste situación, le recuerda su falta de recursos. Durante esa conversación llega un amigo del inquilino. Su situación es similar: acaba de perder el empleo. Para salir adelante, le propone a Carlos que empeñe algo, pero este dice que ya ha empeñado todo lo que tenía. Guiado por la curiosidad o la necesidad de confirmar la carencia absoluta de Carlos, el amigo revisa el ropero: descubre que aún le queda un smoking. Inmediatamente, le propone empeñarlo, pero Carlos le dice que no, que jamás lo haría, porque aquella prenda representa el esplendor de su vida pasada, es el “testigo fiel” de sus “mejores aventuras de amor” durante sus noches tangueras. Comienza entonces a recitar versos del tango “Viejo smoking” y luego, en un plano cerrado y con música de fondo, continúa cantándolo hasta el final.²

1 Tan austera es la escenografía que, además de que solo vemos dos paredes del cuarto (una menos de las que se habrían visto en una representación teatral), lo que parece un hall o pasillo donde está parada Manuela cuando golpea la puerta no es más que el mismo cuarto, con un cambio en el mobiliario (una silla por una planta) que pretende transformarlo en otro espacio. Gracias a los límites que impone el plano y al montaje, más allá de que el picaporte de la puerta y otros detalles delatan el fallido truco, Manuela parece pasar del pasillo al cuarto.

2 Por supuesto, se puede ver el corto en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9uCIzEvB4mo>

Imaginar la letra

El tango “Viejo smoking” se había grabado el 1° de abril de 1930. La música era de Guillermo Barbieri, y la letra, escrita por Celedonio Flores, decía así:

Campaneá cómo el cotorro va quedando despoblado
todo el lujo es la catrera compadreando sin colchón
y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco como perro de botón.

Poco a poco todo ha ido de cabeza p'al empeño
se dio juego de pileta y hubo que echarse a nadar...
Solo vos te vas salvando porque pa' mi sos un sueño
del que quiera Dios que nunca me vengán a despertar.

Viejo smoking de los tiempos
en que yo también tallaba...

¡Cuánta papusa garaba
en tus solapas lloró!

Solapas que con su brillo
parece que encandilaban
y que donde iba sentaban
mi fama de gigoló.

Yo no siento la tristeza de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo de mi pasado esplendor;
no me arrepiento del viento ni los años que he tirado,
pero lloro al verme solo, sin amigos, sin amor;

sin una mano que venga a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre el resto de mi vivir...
¡Vas a ver que un día de estos te voy a poner de almohada
y, tiro en la catrera, me voy a dejar morir!

Viejo smoking, cuántas veces
la milonguera más papa
el brillo de tu solapa
de estuque y carmín manchó,
y en mis desplantes de guapo
¡cuántos llantos te mojaron!

¡cuántos taitas envidiaron
mi fama de gigoló!

El corto empieza con Carlos (el inquilino) sentado a una mesa, solo, jugando al solitario, fumando (*smoking*, el gerundio inglés que termina dándole nombre a la prenda). Los verbos y adverbios de los primeros versos de la letra señalan movimiento, algo que está ocurriendo o que ha venido ocurriendo: “va quedando”, “compadreando”, “ha perdido el estado”, “poco a poco todo ha ido”, “te vas salvando”. Esta especie de introducción de la letra, que invita a ver mediante el “campaneá” y el “mirá”, en el corto está elidida (el primer verso que se escucha en off es “Yo no siento la tristeza de saberme derrotado”) y es reemplazada por la imagen, que no se ajusta tal cual, pero la sustituye con eficacia. La que mira, espía, es Manuela (interpretada por Inés Murray). Pero el verbo “campanear”, en rigor, es más que “mirar”; es también una conjunción, una sincronía de sonido e imagen: es la acción de alertar mediante alguna señal sonora en el preciso momento en que se ve algún peligro.

Durante los primeros seis versos de esa introducción (hasta llegar a “se dio juego de piletas y hubo que echarse a nadar”) pareciera que estamos escuchando la voz de un narrador que se dirige a un interlocutor indeterminado para contarle la historia o la situación de un tercero (“este mozo”). Al llegar al verso “Solo vos te vas salvando porque pa’ mí sos un sueño” todo lo escuchado se reconfigura: el interlocutor comienza a quedar determinado, es uno de los objetos que el protagonista de la historia (“este mozo”) hasta ahora no ha empeñado, a pesar de que se dirija a él como si se tratara de una persona; y se revela que ese protagonista que ha estado empeñando casi todos sus bienes es el propio narrador, que ha estado hablando de sí mismo en tercera persona. Cuando estamos en la parte que comienza con “Viejo smoking de los tiempos”, intuimos que el objeto que se ha estado salvando es esa prenda; y cuando dice “en tus solapas lloró” terminamos de estar seguros de que el destinatario es, y ha sido desde el comienzo, el smoking.

Acaso porque la escenificación cinematográfica ponía a este tango en un contexto estético diferente, muy cercano al sainete criollo, en

el corto, el conflicto de la letra aparece atenuado.³ En clave cómica, se acentúa lo sexual. Cuando Manuela aparece en pantalla, se encuentra del otro lado de la puerta del cuarto. Luego de golpear, pega la oreja a la puerta y trata de escuchar lo que sucede en el interior del cuarto; a continuación, espía por el ojo de la cerradura, se acomoda el vestido, se arregla la voz y pregunta: “¿Se puede penetrar?”. No “pasar” o “entrar”, sino *penetrar*. Y cuando Carlos le indica enfáticamente que pase, ella explica con sorna por dónde pasaban sus dudas: “Es que tengo miedo que usted se abuse”, y baja la cabeza con falsa timidez. Manuela no le teme realmente; más bien parece considerarlo inofensivo, parece reírse de él; lo trata como si el brillo de aquel pasado en que lucía el smoking ya se hubiera extinguido para siempre, y ella estuviera simplemente frente a un gigoló retirado, vencido (económicamente), una versión decadente del guapo que supo dominar a las mujeres y hacerlas llorar. Sin embargo, Carlos no parece registrar el tono sarcástico de Manuela, o en todo caso ha decidido ignorarla para sostener el drama de su situación, como una última apelación a la tolerancia y la compasión de la muchacha e, indirectamente, de la dueña de la pensión.

El actor César Fiaschi es el amigo que visita a Carlos, contradiciendo la soledad sin atenuantes de la que habla la letra. Luego de que Manuela lo pone al tanto del inminente desalojo que amenaza a Carlos, este amigo se aleja hacia el ropero silbando un tango que Gardel había grabado en 1926: “El *ciruja*”, término del lunfardo que significa “vagabundo”, persona que vive en la calle e intenta subsistir revolviendo la basura en busca de desechos que puedan ser comercializados; casualmente, aquello en lo que Carlos podría convertirse si finalmente fuera desalojado. Se trata de una cita parcial, evocada

3 A menor escala, sucede algo similar en el corto *Yira yira*. En el diálogo entre E. S. Discépolo y Gardel que presenta la interpretación del tango, el cantor le pregunta: “¿Qué has querido hacer con el tango ‘Yira yira’”. Discépolo responde: “Una canción de soledad y desesperanza”. Gardel, luego de acordar con esa definición, interroga nuevamente: “Pero el personaje es un hombre bueno, ¿verdad?”. Discépolo contesta: “Sí, es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante 40 años; y de pronto, un día, a los 40 años, se desayuna con que los hombres son unas fieras”. Gardel parece reclamar un tono más trágico para la interpretación de la letra: “¡Pero dice cosas amargas!...”. Entonces Discépolo remata: “Carlos, ¿no pretenderás que diga cosas divertidas un hombre que ha esperado 40 años para desayunarse?”. Gardel se sorprende —o finge sorpresa— y levanta sus puños, en gesto de amistosa venganza por la trampa lingüística que le ha tendido.

por un probable devenir, ya que la historia del protagonista de la letra de aquel tango de Ernesto de la Cruz y Alfredo Marino nada tiene que ver con la de Carlos. Un tango evocado mediante su melodía dentro de un cortometraje que escenifica la historia que cuenta la letra de otro tango constituye un procedimiento que el género frecuentaría –a partir de mediados de la década del 30– en varias ocasiones bajo diferentes variantes. En este sentido, Julio Schwartzman (2014) señala: “Si naturalizamos ese juego de inclusiones en abismo es porque el tango ha instalado, con inusitada potencia, su propio mito” (164).

La palabra “desalojo” aparece dos veces en el guion de Maroni. Aunque resulta compatible con el panorama de apremiante pobreza que despliega la letra, no figura en los versos de Flores; ni siquiera se habla de que el hombre que habita el cuarto de pensión pueda quedar en la calle; es más: él piensa dejarse morir “tirao en la catre-ra”, utilizando el smoking de almohada. En cambio, en el comienzo del corto, con fuerte acento gallego, Manuela le informa a Carlos: “dice la pitrona que si no paja tocarán el tango ‘El desalojo’”. Esta composición instrumental de Augusto Gentile es de 1915 y, algunos años después, Pascual Contursi le puso letra y se transformó en “Flor de fango”, tango grabado por Gardel en 1919. Los versos de Contursi, en consonancia con el cambio de nombre, no cuentan la historia de un desalojo sino la de una *milonguita*. Pero el juego de inclusiones también nos lleva hacia el futuro, a 1961: Alberto Hilarión Acuña (música) y Francisco Amor (letra) componen una milonga llamada “El desalojo”. Con el tono humorístico que suelen tener las milongas, el protagonista de esta historia no lleva tres meses sino tres años sin pagar el alquiler. Termina en la calle, rodeado de sus pertenencias. Los últimos versos dicen así:

Y en la vereda, marchitas,
mis pobres cosas quedaron.
Yo sé bien que se nublaron
tus ojitos, vecinita.
Lo que me apena y me agita
es que por ser “angelito”,
aquel dorado marquito
que siempre me ha acompañado,

el changador me ha afanao,
con tu estampa, che Carlitos.

Como el smoking, la foto de Gardel –la iconografía del mito– se transforma en el objeto máspreciado de otro inquilino que no paga el alquiler y cuya suerte traspasa el límite en el que se encuentra Carlos, a quien, según informa Manuela, ya le han aplicado “el bando de desalojo”, pero todavía no es un ciruja.

El sonido del golpe: otro desalojo

A mediados de la década del 30, en una nota al pie de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin proponía una reveladora relación entre crisis económica, cine sonoro y fascismo:

[...] el cine sonoro trajo consigo por de pronto un movimiento de retrocesión. Su público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el fascismo subrayaba los intereses nacionales. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado por lo demás con los doblajes, será que nos percatemos de su conexión con el fascismo. Ambos fenómenos son simultáneos y se apoyan en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó en seguida un alivio temporal. Y no solo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino además porque conseguía la solidaridad de capitales nuevos procedentes de la industria eléctrica (Benjamin, 1994: 27-28).

Los efectos de la quiebra de la bolsa de valores de Nueva York en octubre de 1929 llegaron a la Argentina ese mismo año. En los meses siguientes, cundió la incertidumbre económica y creció la desocupación (Luna, 2006: 892). Según Schwartzman (2014): “En 1930, en un contexto de derrumbe general, el tango entra en su primera gran crisis: deja, casi, de bailarse y las grabaciones disminuyen

drásticamente” (165). La letra de “Viejo smoking”, más allá de que plantea una crisis de tipo personal, un estado de soledad y decadencia que no parece tener ninguna trascendencia social, presenta un panorama de escasez económica; como ya fue señalado, para el protagonista ya no hay empeño que lo socorra. En la historia contada por el corto, la crisis económica ha ampliado sus fronteras, es colectiva y, además, aparece vinculada a una nueva situación política. Si bien es inevitable, como sostiene Oscar Steimberg, “que en los productos de la transposición se instalen [...] las marcas de los desvíos particulares que fundan la condición diferencial de cada ‘obra’” (2012: 91-92), en el pasaje de la letra al film, la inclusión del contexto presente produce la principal transformación semántica.

Las productoras cinematográficas, y especialmente la de Federico Valle, ya estaban acostumbradas a poner sus equipos y su experiencia al servicio de la política. Meses antes de las elecciones legislativas de marzo de 1930, “el partido Socialista Argentino encargó a Valle una película de largometraje con fines de propaganda política, *Hacia un mundo mejor*” (Maranghello, 2000: 60). Después del golpe de Estado, filmó *Apuntes para la historia argentina*, un documental que registraba los sucesos del 6 de septiembre. César Maranghello señala que con el material sobrante, “Valle ofreció tiempo después, en una función extraordinaria en el Grand Palais, la película parlante *Los hombres de la revolución*, ‘filmada en la propia Casa de Gobierno’” (64). Y pocos días antes de comenzar el rodaje de los cortos musicales, para los festejos del 12 de octubre de 1930, en tono celebratorio del nuevo gobierno, Valle estrenó *El gran desfile argentino* (64).

La preocupación por defender los valores nacionales también impregna los discursos involucrados en uno de los cortos de Morera. Benjamin señala que el “retroceso” del cine sonoro tiene que ver con la consecuente instauración de barreras lingüísticas que luego serán atenuadas por los doblajes. El corto “Rosas de otoño” es presentado a partir de un diálogo entre Gardel y el director de la orquesta que lo acompañaría: Francisco Canaro. En este intercambio, al saludo de Canaro –“Hola, Carlos, ¿qué tal?”–, Gardel responde: “Como siempre, hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”.

En *Viejo smoking*, Carlos, ante el reclamo de Manuela para que pague el alquiler, dice que ya ha “agotado todos los recursos”, y a continuación, recuperando una parte del contenido de la letra, agrega: “Sin empleos, sin amigos, y sin nada que empeñar”. En este caso, la soledad, en lo que al diálogo respecta, no se vincula con la ausencia de un amor; y la carencia extrema –hasta el punto de que no tenga ya nada más que empeñar– encuentra en la desocupación una causa plausible. Poco después, el amigo de Carlos dice: “¡Pero, che, no acertamos ni una! ¿Y a mí?, que me dejaron cesante; y eso que también fui revolucionario, ¿eh?”.

La llamada “revolución” de José Félix Uriburu tuvo lugar el 6 de septiembre de 1930, es decir, poco antes de que comenzara el rodaje de los films. Y aquí *desalojo* es una clave hermenéutica, un puente semántico para abordar el contexto sociopolítico del momento en que se filma el corto.⁴ Entre los medios gráficos que participaron de la campaña desestabilizadora que condujo al derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el diario *La Prensa* fue uno de los periódicos que más celebró el golpe de Estado encabezado por el teniente general Uriburu, cuyo proyecto corporativista tenía como modelo el fascismo italiano (Luna, 2006: 894). Pero la decisión de combatir al radicalismo yrigoyenista, un gobierno de base popular y democrática que llegó al poder luego de la sanción de la ley Sáenz Peña, podría decirse que fue declarada públicamente incluso antes de la primera asunción de Yrigoyen, el 12 de octubre de 1916. El 13 de agosto de ese mismo año, con Yrigoyen ya electo, *La Prensa* publicó un editorial que contenía una amenaza: “He ahí el gran programa conservador que le impone la República, bajo el apercibimiento solemne de que de no observarlo, fracasará y será batido y desalojado del poder” (en Luna, 2006: 823). La amenaza finalmente se cumple y el desalojo liderado por Uriburu deja fuera de la Casa Rosada al presidente constitucional. Pocos días antes, el 4 de septiembre de 1930, en el diario *Crítica*, uno de los medios opositores que con mayor virulencia atacó el segundo gobierno de Yrigoyen, aparece una nota titulada: “Líderes opositores opinan acerca de la situación actual”. Antonio

4 Conviene recordar que el 25 de septiembre de 1930, Gardel graba el tango “¡Viva la patria!” –compuesto por Anselmo Aieta (música) y Francisco García Jiménez (letra)–, cuyos versos están dedicados a celebrar el levantamiento militar ocurrido pocos días antes.

Santamarina, presidente del Partido Conservador, aseguraba sobre la gestión de Yrigoyen: “No debe producirnos inquietud la gravedad del momento actual; antes bien, debe satisfacernos. El pueblo entero, apercibido de su mal gobierno, lo ha repudiado ya, afianzando su decisión de desalojarlo” (*Crítica*, 1930: 3). Rodolfo Moreno, diputado nacional del Partido Demócrata Nacional, declaraba:

El pueblo ha resuelto que Hipólito Yrigoyen no lo gobierne más, y ha resuelto también, que se vuelva a la normalidad constitucional, repudiando con la misma fuerza con que desaloja al personalismo [yrigoyenista], cualquier intento de dictaduras o tiranías, aunque transitorias, pero que serían materialmente derribadas (*Crítica*, 1930: 3).

El primer gobierno de Yrigoyen, entre otras medidas destinadas a la protección de los sectores más humildes, justamente se había propuesto atender el problema habitacional de la ciudad de Buenos Aires con la sanción en 1921 de las leyes 11.156 y 11.157, que congelaron el precio de los alquileres, dispusieron plazos mínimos de duración y limitaron los desalojos (Pérez Amuchástegui, 1965: 422). El yrigoyenismo estaba interviniendo en uno de los pilares de la dinámica capitalista, estaba afectando el *statu quo* de la propiedad privada, los bienes materiales y privilegios de clase que el fascismo nacional de 1930 defendería con violencia, reprimiendo protestas y fusilando o encarcelando a miembros de grupos contestatarios que pretendieran oponerse al orden económico y social que la “revolución” venía a reinstaurar.

Del viejo al nuevo smoking

En *Ritos de la interpretación*, Simon Frith (2014) afirma que los cantantes pop forman parte de un proceso de representación doble: encarnan tanto la personalidad de una estrella (su imagen) como la personalidad de la canción, el rol que cada letra requiere; y el arte de la estrella pop es mantener a la vez ambas representaciones en juego (370-371). Esa *representación doble*, en el corto *Viejo smoking se equilibra recién al final*; se avanza gradualmente hacia una singular dualidad. Al principio, Gardel encarna la voz enunciativa de la letra,

la personalidad de la canción; concretamente, es Carlos, el inquilino, el personaje de una ficción cinematográfica. La letra del tango es precisamente una guía que se ha transformado en guion. La representación de la letra, del protagonista y su historia, excede el ámbito de la voz y el cuerpo, y se impone como representación dramática: es el cantante pop en la transición hacia la estrella de cine. El corto de Gardel explicita y expande analíticamente lo que Frith señala para la performance. El personaje de la letra se sumerge gradualmente en otro tipo de irrealidad, que es la del *performer* (cantante pop y futura estrella cinematográfica); este proceso está marcado/acompañado/subrayado por la cámara que va cerrando gradualmente el plano. Y hasta parece reforzado por un error de continuidad: el saco de Carlos está abrochado justo antes de empezar a cantar, mientras que durante todo lo anterior no lo estaba.

Michael Rössner (2000) señala que el tango-canción utilizó la escena teatral solo como medio de difusión, y que el sainete se sirvió de él para sobrevivir. El tango era un elemento libremente intercambiable tanto en obras dramáticas –cuyo argumento incluía un local de tango, un cabaret o un café de arrabal– como en revistas que simplemente agrupaban números inconexos (82); “solo algunas pocas veces aparece como elemento integrado plenamente en el drama, o incluso como elemento que determina el desarrollo de la acción. En general, la letra no tenía ninguna relación con la obra” (85).

Según Rössner, en casi todas las películas de Gardel, “la situación no es muy diferente, solo sirven de marco para la gran estrella internacional” (85). En las diferentes etapas de la carrera artística del personaje interpretado por Gardel se presentan varias ocasiones en las que la acción simplemente exige que se cante una canción. El protagonista lleva por lo menos durante algún tiempo una vida de cantor. Sin embargo, en sus últimas películas, sobre todo en *El día que me quieras* (1935), el papel de las canciones cambia. Cambia la escenografía –se muestra mucho menos al Gardel cantor en los teatros, bares o cabarets–, y las canciones pasan a ser lo que Rössner llama –citando a Wolfgang Matzat– un aspecto teatral, un elemento que le hace presente al espectador el hecho de estar participando de un juego. Son canciones sin público, y lo que se canta está íntimamente vinculado con lo que sucede, con los sentimientos

del protagonista; son como aires de ópera, “textos casi líricos de una gran intensidad” (85), no son piezas intercambiables, concluye Rössner.

Viejo smoking ya ofrecía la fórmula de esa resolución estética. En el corto (quizá no podría ser de otra manera), el argumento es funcional al tango; la pequeña trama duplica, complementa, expande, sustituye la letra de la canción. Como en el código de la ópera, la comedia musical o la zarzuela, la música que acompaña el tango es un elemento diegético. Pero el paso de la palabra hablada a la canción no es abrupto, sino que aparece retardado, atenuado y anunciado por la recitación, como en varias canciones de las últimas películas.

Pero aquella fórmula de *Viejo smoking*, en su desarrollo futuro, ya no volvería a incluir el componente político, y paulatinamente se combinaría con las modificaciones estéticas de las que habla Rössner a fin de consagrarse como fórmula para una difusión internacional. El cine sonoro —decía Benjamin más arriba— fue una vía de salvación, al menos temporal, para la industria del cine en medio de la Gran Depresión. El tango, que también sufrió las consecuencias de esta crisis económica, encontró en el cine sonoro un importante aliado para sortearla, al mismo tiempo que una vía directa para hacerse un lugar en la incipiente industria cultural internacional. En ese sentido, el aporte de Alfredo Le Pera fue clave para la etapa cinematográfica de Gardel promovida y financiada por la productora estadounidense Paramount, que tuvo como objetivo convertir a este cantor de tangos en una estrella del cine para el mercado hispanohablante. Le Pera integra el grupo de los letristas que en la década del 30 protagonizaron —en palabras de José Gobello (1999)— una lenta *deslupanarización* de la poesía del tango, que expurgó —en un sentido moral— el espectro temático y produjo versos más cercanos a los de la poesía culta (Romano, 1983: 109-110), alejados del lunfardo (de, por ejemplo, Celedonio Flores). Fue Le Pera el que escribió casi todos los guiones y buena parte del repertorio de letras de las películas producidas por la Paramount. Como bien señala Eduardo Romano: “El tango ingresa así al circuito de la industria cultural internacional y sus palabras adquieren la melancolía del que está lejos de su ciudad natal (‘Mi Buenos Aires querido’), del que viaja permanentemente —como Gardel— en ‘Golondrinas’ o del que ansía fervorosamente ‘Volver’” (2014: 48). Aquellas palabras (universales),

casi inseparables de aquella voz, para volverse memorables, contaron con la gran innovación del cine sonoro. Esa voz y esa imagen, que habían sido (tecnológicamente) reunidas por primera vez en 1930, no solo exhibían y consagraban al cantor y al actor, sino también al Gardel actor de tangos. El viejo smoking había abandonado el ropero para darles esplendor a algunos de sus nuevos personajes.

Bibliografía

Barsky, J. y Barsky, O. (2017). *El cine de Gardel*, vol.1: *De Patria Films a Joinville (1917-1932)*. Buenos Aires, Teseo-UAI.

Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Benjamin, W. (1994). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*. Madrid, Planeta-Agostini.

Crítica (1930). Año XVII, no 6161, 4 de septiembre.

Frith, S. (2014). “Performance”. En *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

Gagliardi, J (2016). “Morera y Gardel: ‘video clip’ porteño”. En *Culturas*, no 10, 59-70. Santa Fe, Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

Luna, F. (2006). *Historia integral de la Argentina*, vol. 2. Buenos Aires, Planeta.

Gobello, J. (1999) “La censura”. En *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires, Corregidor.

Maranghello, C. (2000). “El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)”. En *La Mirada Cautiva: Cine & Medios*, año 1, no 4, 49-87. Buenos Aires, Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”.

Morena, M. Á. (1990). *Historia artística de Carlos Gardel. Estudio cronológico*. Buenos Aires, Corregidor.

Pérez Amuchástegui, A. (1965). *Mentalidades argentinas 1860-1930*. Buenos Aires, Eudeba.

Romano, E. (1983). “Las letras de tango en la cultura popular argentina”. En *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, CEAL.

_____ (2014). “Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935)”. En Conde, O. (ed.), *Las*

poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades. Buenos Aires, UNLa-Biblos.

Rössner, M. (2000). “El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel”. En Rössner, M. (ed.), “*¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!*” *El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

Schvartzman, J. (2014). “El tango en el tango”. En Oscar Conde (ed.), *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires, UNLa-Biblos.

Steimberg, O. (2012). “Libro y transposición”. En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

DOS (O CUATRO) EPISODIOS DE UNA REPETIDA CRISIS DEL HOMBRE

Francisco Gelman Constantín

De una crítica literaria posthumanista a una teoría posthumana o una colección editorial de posthumanidades, los estudios literarios actuales lidian de manera creciente con esta noción de lo que viene después de la “forma humana”. Digo ‘noción’ y no ‘concepto’, porque a la hora de registrar las formulaciones precisas adoptadas, el repertorio es muy diverso, a veces incluso contradictorio, y su historicidad es a menudo difusa o –en los mejores casos– de larga duración. Eso no impide, sin embargo, localizar un nombre que ocupa la posición indiscutida de nodo de irradiación en ese territorio disperso y es el de la investigadora estadounidense Donna J. Haraway. En su obra *Simios, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* de 1991 –junto con algunos otros textos anteriores y posteriores– Haraway combinó política feminista, filosofía de la técnica, análisis social, epistemología de la biología e interpretación literaria, para dar al problema el espesor analítico y teórico del que luego pudieron desanudarse tradiciones distintas de reflexión sobre lo posthumano que retomaron su argumentación en direcciones divergentes. Punto de juntura y fuente de dispersión, entonces: sincronización súbita de narrativas con sus propios ritmos y despunte de historias con pasos a destiempo.

Cuando reconstruía la historia del posthumanismo en América Latina en línea descendente a través de las lecturas críticas y literarias de Kafka desde este lado del Atlántico y del río Colorado, Julieta Yelin (2015) había dejado ya señalada la posibilidad sugestiva de tratar a la teoría posthumana como una invención cultural que puede perseguirse no solo a lo largo de ensayos teóricos o filosóficos, sino también en artefactos literarios. En este capítulo, abonando ese gesto, se trata de revisar el sentido de lo posthumano para los estudios literarios en la línea ascendente que crea la poética del grupo teatral argentino Periférico de Objetos, a través de sus relecturas de distintas piezas sensibles de la cultura europea del siglo xx,

circulando entre los últimos días de la humanidad, el antihumanismo estructural, la prehistoria de la humanidad y el posthumanismo contemporáneo, en dos piezas de teatro/performance estrenadas en 1995 y 2002 en Buenos Aires y Viena, y luego en distintas ciudades de América Latina y Europa.

Antes de avanzar sobre esos episodios, vale la pena por claridad invertir el argumento: escribir la serie discontinua de las crisis del hombre, en la genealogía despertada desde el Periférico,¹ en filigrana sobre una idea positiva de qué haya sido el humanismo en el siglo xx. Podríamos decir que el humanismo a lo largo del siglo es una compleja maquinaria cultural de socialización que se aplica en varios sitios del tejido comunitario: en la educación, en las versiones clásicas de la humanización de la medicina y otras tareas de cuidado, en técnicas de gobierno –desde las políticas territoriales de los Estados hasta las organizaciones de cooperación internacional, como veremos–, etcétera. Por un lado, el artefacto humanista sostiene la existencia natural/universal de la “humanidad” como una evidencia empírica que arroja detrás de sí; y, por el otro, otorga o niega a cada particular el atributo de “humano”, desde una instancia trascendente de decisión que requiere la producción de una representación del “hombre”. La instancia soberana de la máquina humanista verifica la adecuación de cada particular con la representación del hombre que han producido sus propios circuitos y define en función de ello la concesión o no del atributo de humano. Ese es el “mito de unidad, completud, bienaventuranza y terror” propio del humanismo al que se ha referido Haraway (1991: 151; cfr. 1993: 277). Con la reservas de antropocentrismo que ha merecido de parte del giro

1 El Periférico de Objetos fue una compañía de teatro de objetos fundada por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese en 1989 y activa hasta 2005, a la que luego se incorporaron otros y otras artistas, como Román Lamas y Maricel Álvarez. Además de las dos piezas estudiadas en este capítulo, produjeron *Ubu Rey* (1990), *Hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Zoedipus* (1998), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *El suicidio* (2002) y *Manifiesto de niños* (2005). A lo largo de toda su producción, el Periférico combinó el uso de muñecos de distintas escalas, objetos técnicos y recursos interpretativos de actuación, danza y performance en obras que intervenían sobre diversas formas de violencia y autoritarismo, elaborando críticamente sobre el abismo que distingue el retorno de las instituciones representativas (luego del fin de la última dictadura cívico-militar en Argentina, en 1983) de la existencia de una democracia en sentido sustantivo (cfr. Gelman Constantin, 2017).

animal y la biopolítica (Yelin, 2015: 62; Giorgi y Rodríguez, 2017: 17-18), el antihumanismo de los años sesenta también había vuelto el automatismo del lenguaje contra el rostro del hombre, y cualquier concepto normativo y ahistórico de lo humano (Lacan, 1999: *I* 211; Foucault, 1966: 398; Derrida, 1994: 147-174; cfr. Soler, 2014: 7-10, 108). Con la instancia trascendente que caracteriza la maquinaria humanista en su larga duración secular se conectan formas más o menos sistemáticas de dominación en su historicidad peculiar, pero también muy bien dispuestas estas formas de dominación a repetirse con virulencia, cuando ya no se las espera, en el sitio renovado de cualquier crisis del hombre –con esa especial capacidad para la supervivencia anacrónica que suscitan los instantes de crisis (Rodríguez Pérsico, 2015)–.

En el período inmediato al fin de la Segunda Guerra, mientras alcanzaban difusión plena los horrores de los campos y las brutalidades de la guerra, un renacer del humanismo había sentado las bases, como mostró Susanne Klengel (2011), para una “reconquista de la cultura” sobre la base de un protocolo de comunicación entre los intelectuales y los Estados de todo el globo, aquello que Haraway llamó el “humanismo de las Naciones Unidas” (1991: 161). Ese humanismo de posguerra alentado sobre todo desde Francia en nombre de la “latinidad” había creado –indicaba Klengel– las condiciones excepcionales en las que las voces de intelectuales de América Latina como Jaime Torres Bodet y Gabriela Mistral pudieran ser oídas en el concierto de las naciones; pero al mismo tiempo –habría que añadir– había revivificado, bajo la forma de esa diplomacia mundial orientada por la Unesco, la instancia trascendente de decisión discrecional sobre la inclusión/exclusión de cada sujeto y cada comunidad en el cordial diálogo ilustrado. La dignidad del “linaje humano” parece en principio disponible a cualquiera, pero la atribución de ese privilegio sigue de hecho arbitrada en el interior de un ‘pacto entre hombres’ (Torres Bodet en Klengel, 2011: 171, 179), a la sazón europeos y blancos, por mucho que ese concilio cerrado pudiera ceder la voz a alguien que no lo fuera. Por esta dimensión restrictiva, excluyente y soberana del humanismo es que, como muestra Klengel, ese resurgimiento del humanismo en la posguerra encontró su disfunción desde posiciones de heterogeneidad y diferencia que estallaron en concomitancia con la Guerra Fría:

negritud, anticolonialismo o ciertas formas del feminismo, todos ellos se negaron a someter sus intervenciones al aval de la maquinaria humanista y la adecuación a su representación del hombre.

No sería posible, por sus dimensiones, recorrer aquí toda la serie de crisis del hombre que sugería antes, pero sí al menos insinuar la orquesta de tiempos desplazados, citas secretas y repeticiones a distancia que opera en la secuencia de las crisis montada a partir del Periférico, sobre la base de dos obras de la compañía y los enlaces múltiples que a través de ellas se producen entre los últimos días de la humanidad, el posthumanismo contemporáneo y la prehistoria de la humanidad. Por un lado, *Máquina Hamlet*, estrenada en 1995, a partir del texto del mismo título de Heiner Müller, y por el otro, *La última noche de la humanidad*, estrenada en 2002, a raíz del texto *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus.

La obra de Müller, operando a su vez sobre Shakespeare y materiales diversos y anónimos, producía una imagen de la historia como una masacre renovada. La historia de los hombres fulguraba como una serie indefinida de calamidades bélicas, de las guerras mundiales a la Guerra Fría; la “marcha fúnebre” (Müller, 2008: 17) como sentido de la linealidad histórica, glorificada en la idea de progreso pero más parecida a la acumulación de ruinas sobre ruinas de “Sobre el concepto de la Historia” (Benjamin, 1991: 691-704). Esa historia se sostiene en el cuerpo femenino como soporte de una reavivación cíclica de la vida, el sacrificio ilimitado de nueva prole para que la sucesión de destrucciones se renueve y el sacrificio de la mujer como mera sede reproductiva: lejos de afectarla como un sujeto cualquiera, sobre la mujer (cis) en la heterogeneidad de su cuerpo y la diferencia de su condición recae un imperativo reproductivo con virulencia multiplicada. En palabras de una crítica, “se trata para Müller de la historia del hombre que somete en su racionalidad finalista a la naturaleza, el paisaje, la mujer y su propia corporalidad” (Inauen, 2001: 183). Si la marcha fúnebre desconecta la teleología histórica marxiana, la máquina de Müller se alimentaba al mismo tiempo del marxismo oriental para construir la noción de una “prehistoria de la humanidad” que equivale a la totalidad de la historia de los hombres, del origen de la especie a la última instantánea del capitalismo global, de la que el bloque soviético no acabaría

de desconectarse (Pamperrien, 2003: 94 y ss.), y cuya manifestación más urgente son los cuerpos de Gertrudis y Ofelia.

Incorporando ahora de manera más patente el material benjaminiano de la mano de Lorca, “Hamletmaschine” proyectaba las condiciones de esa historia destructiva como obra de la propia violencia masculina de la historia de los hombres. Con una espada en la mano que bien podría convertirse en escalpelo, Hamlet ironiza sobre el asesinato de su madre como renovación de la virginidad para el matrimonio con Claudio: “Yo haré que de nuevo seas virgen, madre, para que tu rey tenga una boda con sangre. LA CALLE DEL SENO MATERNO NO ES DE SENTIDO ÚNICO [DER MUTTERSCHOSS IST KEINE EINBAHNSTRAßE]” (Müller, 2008: 20). El cuerpo de la mujer soporta con su recursividad la dirección irrefrenable de la Historia, la *Einbahnstraße* [calle de sentido único] de Benjamin (1987), solo bajo condición del tajo que interpone la espada de Hamlet, convirtiendo a la mujer en capital biológico, en materia fungible para el destino de la especie.

La pieza del Periférico, estrenada en el Teatro Callejón, cedía la totalidad del texto de Müller a una voz en off, liberando a los intérpretes para la actuación gestual y la manipulación de muñecos de distintos tamaños y otros objetos. Al describir la obra ante quienes la documentaron en video, Ana Alvarado situaba en *Máquina Hamlet* la pregunta respecto de “si nosotros podemos interrumpir la cadena de violencia”, muy cerca de la *Einbahnstraße* de Müller/Benjamin; García Wehbi parecía responderle en su propio testimonio que esa cadena es irrevocable, en tanto inscrita en la “naturaleza humana”. Sin embargo, la expresión “naturaleza humana” y el diagnóstico que de ella depende son menos inocentes de lo que podría parecer a primera vista. Vale la pena leerlos en conjunto con la reconstrucción de la obra que ofrece el sitio web de García Wehbi –transcribiendo a Tantanian (2014)– en la fórmula “la destrucción del *género humano*: única salida posible del laberinto” (las itálicas son mías), para admitir que acaso la violencia deba situarse en relación estricta con aquella creación del humanismo que es la representación de “hombre” y por lo tanto quepa imaginar que alguna posibilidad siga abierta luego de la destrucción.

“Hamletmaschine” disponía ya de un modo de diferir de la acumulación de calamidades: la mujer como condición de una ruptura

radical, ya no simple combustible para la historia de los hombres sujeta a la obligación de reproducirse. Es la amenaza final de Ofelia, concluyendo en la cita de Susan Atkins, integrante del clan Manson:

En el nombre de las víctimas. Expulso todo el semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno mortal. Retiro el mundo que engendré. Ahogo entre mis muslos el mundo que di a luz. Lo entierro en mi sexo. Muerte a la felicidad del sometimiento. Que vivan el odio, el desprecio, la rebeldía, la muerte. Cuando atraviese la alcoba empuñando el cuchillo, sabrán la verdad (30).

Contra la espada de Hamlet, el cuchillo de Ofelia; no dos principios complementarios, sino una diferencia irreductible.² El cuerpo de mujer sofoca en su interior la historia de los hombres, en un regimiento disidente contra su representación forzada como madre.

También en el montaje del Periférico de Objetos es Ofelia el engranaje decisivo. La Ofelia del Periférico aparece encarnada por Alvarado cuando la voz en off se prepara para el monólogo de ella. Se presenta al público presa de una vitrina y rodeada por hombres-rata, los beneficiarios y ejecutores de la cadena histórica de calamidades, la marcha fúnebre. Encerrada para la exhibición –*peep show*, arte vivo o preparado de un museo médico– y ornada por todos los emblemas de la explotación sexual, terciopelos, guantes y anteojos de sol, Ofelia logra sin embargo desde el interior de los paneles dirigir su amenaza y pasar a la acción, usando el cigarrillo que pide a los hombres-rata para prender fuego su guante. Con la quema de su guante, escapa de su posición como objeto de exhibición y deseo masculino, y el cigarrillo se convierte en prótesis de un goce sanguinario irreductible a cualquier instinto de conservación (de sí misma o de la especie). Con un mismo paso rechaza el cuerpo salubre

2 Según Janine Ludwig, “la mujer es presentada en ‘Máquina Hamlet’ como alternativa revolucionaria” (en Lehmann y Primavesi, 2005: 71). De acuerdo con Norbert O. Eke, “Máquina Hamlet” y las obras de Müller de su misma época presentan “una codificación utópica de lo corporal-natural como contrapoder y cifra de la diferencia” (57). Quepa la salvedad de que la alusión a la oposición naturaleza-cultura, en el caso hipotético de que sea aceptable para el texto de Müller, no corresponde en absoluto al modo en que su dispositivo es rediseñado por el Periférico de Objetos, donde cualquier aserción de naturalidad del cuerpo queda suspendida por la inmediatez de los muñecos.

de la madre nutricia que provee los campos de guerra y el cuerpo sensual dispuesto al deseo masculino; expropia a los hombres-rata el contenido de su vitrina, tanto de la galería médica o el museo como del *peep show*. De esa quemazón primera provendrá luego la incineración de todo el escenario: de un goce femenino hurtado a la procreación con la ayuda del cigarrillo se sostiene la destrucción de la historia de los hombres y de una representación de lo humano en la que la mujer cae bajo la rección del universal masculino. Modificando la fórmula marxista bajo un ángulo que acaso Müller habría aceptado, el dispositivo ofrece una salida de la “larguísima prehistoria patriarcal de la humanidad” (Segato, 2018), y no hacia el universalismo humanista.³ Lejos de reunir en la homogeneidad de universal alguno, la máquina Hamlet ofrece un espacio para los cuerpos en su heterogeneidad singular y en la afirmación de su diferencia.



Fotogramas del registro oficial de *Máquina Hamlet*: Ofelia en la vitrina

³ Apuntemos al pasar que la liquidación de la historia de los hombres o la salida de la prehistoria de la humanidad no podrían jamás coincidir con el tema liberal del fin de la historia. Siguiendo las palabras de Müller en un ensayo titulado “La herida Woyzeck”, “qué desvergonzada la mentira de la Posthistoire ante la realidad bárbara de nuestra prehistoria” (Müller en Hörnigk, 1989: 115); García Wehbi lo ha reversionado en “Hécuba o el gineceo canino”, insistiendo a caso en la distancia del Tercer Mundo: “Ustedes que se acomodan sabihondos en su post historia, cuando en realidad apenas estamos entrando en la prehistoria y por la puerta de servicio” (2012: 267). Mientras subsista en alguna parte un régimen de desigualdades, imposible hablar de un fin.

Para hacer lugar al otro, la máquina Hamlet no titubea ante la necesidad de triturar a su propio inventor. En las didascalias está la instrucción de despedazar la foto de Müller (2008: 28) y en la realización del Periférico un muñeco con la cara del autor es desmembrado salvajemente.⁴ Desmembrado o, mejor, desmontado, porque en tanto dispositivo técnico, el monigote que remeda al dramaturgo alemán y los demás muñecos sobre escena, marionetas, maniqués, devuelven al conjunto de los sujetos sobre escena a la condición cyborg en la que Haraway (1991) imagina aquello que venga después de la forma humana. Como el hombre como representación ya es él mismo producto de un montaje de cuerpos y aparatos –en ese artefacto que es precisamente el humanismo–, hay desmontaje posible, se puede cambiar más de una tuerca y más de un miembro de lugar, alterar por completo el funcionamiento del conjunto. En un anacoluto que injerta la crisis del hombre en el interior de la publicística política, “DERROCAR LAS CONDICIONES EXISTENTES EN LAS QUE EL HOMBRE...” (Müller, 2008: 29); la máquina Hamlet se realiza derrocando la representación de “hombre” de la posición de universal de la especie.

En esa oposición que construye la máquina Hamlet respecto del artefacto humanista vale la pena determinar más de cerca qué clase de maquinaria es el humanismo. Por precisión, entonces, corresponde decir que el humanismo puede ser pensado como un sistema o “conjunto técnico” que integra y da coherencia a diversas máquinas y establece redes de circulación (Simondon, 1989: 11-15, 66). En los recorridos hacia Kraus que produce el Periférico y siguiendo a Peter Sloterdijk, puede ubicarse como una de las redes artefactuales decisivas del humanismo a las cartas, aquella correspondencia ilustrada que intercambian letrados a través de las fronteras hilvanando entre sí las naciones (2006: 27). El sistema de circulación de cartas a lo largo del continente europeo y con las colonias aseguraba la consistencia de una cultura universal, de la unidad espiritual inclusiva que cabía presuponer detrás de la legibilidad de esas piezas escritas. Sobre la huella del posthumanismo y el antihumanismo, podría decirse, en el reverso, que esas cartas –que coronan el sentimental

4 Agradezco especialmente a Ana Alvarado por compartir conmigo los registros fílmicos de las obras del Periférico.

siglo XVIII con la novela epistolar— son una prótesis de la imposible empatía: lágrimas artificiales que van a ocupar el lugar de unidad espiritual que no podría existir a priori.⁵

Bastante lejos de la Ilustración y el Sentimentalismo, Kraus escribió *Los últimos días de la humanidad* durante la Primera Guerra Mundial y la publicó completa en 1922; a partir de ella montó el Periférico ochenta años después *La última noche*. Irrepresentable por sus dimensiones (como obra sonora, por ejemplo, duró veintidós horas y doce minutos; Kouno, 2015: 14n), la pieza teatral de Kraus se conecta además con su obra paralela, el periódico satírico *Die Fackel* [‘la antorcha’], donde incluso fueron publicadas algunas de sus escenas. A esa trama pertenece una anécdota simple pero punzante, que se integra al artefacto literario de Kraus como material a ser procesado. En 1914 el intelectual de la derecha nacionalista austríaca Hermann Bahr escribió a su colega Hugo von Hofmannstahl una carta pública celebrando su inminente encuentro en Varsovia, en compañía del ejército de la Triple Alianza al que imaginaba atravesando veloz y triunfante el continente. Como síntoma del colapso de la comunidad letrada que implicaba ese mensaje, la carta beligerante de Bahr quedó sin respuesta del teniente Hofmannstahl, para entonces retirado hacía tiempo del frente a funciones de escritorio. Ese silencio, que al mismo tiempo concedía y dejaba en suspenso, ponía a la vista una grieta en la red del humanismo, una disfunción estructural en la que un uso ‘indebido’ trababa el mecanismo de socialización y ahuecaba sus valores, en otra dirección que su célebre “Ein Brief” (conocida en español como “Carta a Lord Chandos”) y alterando por completo el sentido del silencio (cfr. Hart Nibbrig, 1981: 154 y ss.).

5 Acaso podría escribirse una (contra) historia epistolar de las crisis del hombre, un relato de los diversos modos en los que esa correspondencia letrada haya entrado en malfunción a lo largo de la extensa y discontinua historia del humanismo. En esa historia, por ejemplo, habría que considerar cómo incorporar las observaciones especulativas de Maggi y Renzi en *Respiración artificial*, cuando se declaran —por carta— que “la correspondencia es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII” pero “no hay novelas epistolares en la literatura argentina, claro que eso se debe [...] a que en la Argentina no tuvimos siglo XVIII” (Piglia, 2005: 32-34). También habría que medir si el artefacto humanista se recompone o se distorsiona para siempre cuando el estructuralismo advierte que el sistema de correos puede funcionar de todos modos aunque una carta falte en su lugar, porque es ella quien determina el destinatario (Lacan, 1999: I 11-64; cfr. Derrida, 1980).

En el rastro del silencio del teniente poeta, Kraus les dirigió a Hofmannstahl y Bahr su propia carta pública a través de *Die Fackel*. Si Bahr declaraba desear que, donde sea que Hofmannstahl estuviera en el frente, el viento le llevara el diario con su carta abierta, recuperando la ‘proximidad’ que habían tenido veinte años antes, Kraus advertía en cambio que

incluso en la guerra [...] puede confiarse más en la conexión postal que en el viento. Porque el correo, incluso cuando se le creen complicaciones, tiene su ingenio, mientras que el viento es un muchacho sacudido por la naturaleza, sin ambiciones, y que sopla una hoja más seguido hacia el destino equivocado que a la mierda al candil en el que un poeta nacionalista, aunque justo no tiene nada que decir o que cantar, piensa con amor en su patria, que le escribe cartas que no le llegan (1994: 41-43).

Entre la ironía sobre la carta belicista dirigida a quien se había retirado del frente mucho antes y sobre aquel periódico con la carta pública que por algún motivo lo alcanzará más fácil que una carta personal, emerge en el texto de Kraus la presencia de un silencio dentro de la red misma del correo, que concede lo que Hofmannstahl no puede decir pero también trae a la vista el fracaso de la correspondencia ilustrada allí donde no puede realizar al mismo tiempo la confianza humanista en el valor honroso de la palabra y la propaganda de guerra. Kraus sugiere devolver a Hofmannstahl del prestigio de la función pública al “oscuro ámbito privado en el que sirven las palabras de convicción no vivida” (52) y mucha de su obra está orientado por esta misma expectativa de devolver a los artefactos de la comunicación letrada la confiabilidad perdida por obra de “falsarios de la palabra” como Bahr. Recuperar a la palabra su “valor”, reparar la maquinaria humanista, implica someter a la correspondencia y a los corresponsales (de guerra como luego de paz), a los diarios y a quienes los escriben y pregonan, a una limpieza profunda, de la que acaso pueda obtenerse restaurada la capacidad representativa como adecuación. En esto *Dia Fackel* trabaja codo a codo con *Los últimos días de la humanidad*.

La pieza teatral de Kraus se compone de más de doscientas escenas en que una multitud de personajes, algunos anónimos y algunos

notables, circulan por el frente y la retaguardia de la guerra, interrumpidos por las entradas en escena del “Criticón” [*Nörgler*], un personaje sin nombre que concentra la sátira. El texto (imposiblemente) dramático de Kraus es un tejido de citas de diarios y alusiones a declaraciones públicas, reproducidas en distintos grados de literalidad, a los que Kraus se ha referido como su “materia” [*Stoff*] (Hindemith, 1985: 10-11). En *Los últimos días*, la promesa del futuro honroso que traerá la guerra se intercala con la publicidad de “chocolates bélicos”; la poesía aparece como un medio más de propaganda nacionalista y mercantil, “el arte al servicio del comercio está”, a medida que escasean bienes elementales y hay que vender sucedáneos (Kraus, 2010: 135-139). Atribuidas a personajes inventados o reales, o declamadas por los vendedores de diarios que aparecen una y otra vez, las palabras son sometidas al ridículo del lugar común y la repetición insensata.

En ese cuadro de degradación generalizada, “el material humano está agotado y enfermo”, según declara un suboficial médico: a la vez reducida la vida de las personas a una materia fungible [*Menschenmaterial*, material humano] y dictaminada exhausta por las condiciones de la guerra, tal que “no basta con hacerles pasar hambre, golpearles y atarles para animarlos a combatir”, según sentencia otro colega (153). Mientras, el Criticón “en el lánguido y mustio dialecto del último vienés” lamenta el “mundo extinto” (166) de la humanidad perdida (en tanto condición y en tanto especie; cfr. Beutin, 2012: 155-157), sus últimos días:

Si se hubiera grabado la voz de esta época en un fonógrafo, la verdad externa habría desmentido la interna, y el oído no habría reconocido ni la una ni la otra. El tiempo vuelve irreconocible la esencia y hasta concedería la amnistía al crimen más grande cometido bajo el sol, bajo las estrellas. Yo he rescatado la esencia; y mi oído ha desvelado el sonido de los hechos y mi vista, el gesto de los discursos; y mi voz, limitándose a repetir, los ha citado de tal manera que la tónica se conserve ad aeternum. [...] No he hecho más que abreviar esta cantidad mortífera que en su enormidad invocaría la inconstancia de los días y los diarios. Toda su sangre no ha sido más que tinta... ¡pues ahora se escribirá con sangre! Esta es la guerra mundial. Este es mi manifiesto. [...] He asumido la tragedia que se descompone

en las escenas de una humanidad en descomposición, para que la oiga el espíritu dispuesto a apiadarse de las víctimas aunque hubiera renunciado para siempre al contacto con el oído humano (Kraus, 2010: 269-270).

La criba que no habría podido hacer un fonógrafo, para restaurar la esencia y constatar los hechos, la realiza ese otro artefacto que son *Los últimos días de la humanidad*, capaz de registrar para todo tiempo futuro la devastación de la guerra. El manifiesto, como máquina inmediata a la verdad del sujeto, impone sobre el cuerpo individual la carga de una denuncia, impide que la tinta siga corriendo separada de la sangre. En esa proximidad presuntamente natural, el artefacto de Kraus toma el relevo de las cartas dentro del sistema técnico del humanismo y se enfrenta al “periodismo[, que] es la máquina de la que emerge el hombre-fábrica” (Hindemith, 1985: 6) privado de su carnadura.

La obra comenzaba, en efecto, por una advertencia en la forma de un prólogo, que prevenía:

La gente que vivió entre la humanidad y la ha sobrevivido termina –en tanto actores y portavoces de un presente que no tiene carne, pero sí sangre, que no tiene sangre, pero sí tinta– reducida a sombras y marionetas [*Schatten und Marionetten*] y condensada en la fórmula de su insustancialidad activa. Larvas y lémures, máscaras de este carnaval trágico, llevan nombres de personas vivas, pues así debe ser y porque nada es fortuito en esa temporalidad determinada por el azar. [...] A quien sea demasiado sensible, aunque posea suficiente insensibilidad como para soportar nuestra época, le convenirá mantenerse alejado de este espectáculo (9).

Mientras se burla de un sentimentalismo hipócrita (de unos afectos discrecionales que puede conmover el arte pero no la beligerancia), declara a su congéneres los sobrevivientes a una humanidad muerta en la guerra. Poco dispuesto a reconocer su propio obrar como artefactual, así como denuncia la modernidad técnica en los “laboratorios científicos” (Früh en Kraus, 2010: 317), añora un tiempo de correlación inmediata entre tinta, sangre y carne, un tiempo en que –otra vez, presuntamente– la comunicación ratificara la

unidad profunda de los cuerpos, de la especie; con todo, al mismo tiempo declara esa época rotundamente terminada, sustituida por este otro tiempo de “sombras y marionetas”.

La fórmula de Kraus para la época en ciernes parece un llamado a través de las décadas al Periférico de Objetos, síntesis inmejorable de las obras que precedieron a *La última noche de la humanidad*. Pero es que en la puesta del Periférico la esperanza comunicativa, la expectativa de un mensaje que en su cercanía a la carne devolviera a la humanidad de su fin, se ha perdido por completo. En lugar del servicio técnico que promete Kraus para el artefacto humanista, como modo de “volver al origen” y restablecer la “capacidad humana de representación” (Beutin, 2012: 22-23, 158), está la opción resignada de la compañía teatral por las “sombras y marionetas”. La obra del Periférico, estrenada en el Schauspielhaus de Viena, se compone de dos actos, titulados “Opereta apocalíptica e hidrocefálica” y “White room”. Para pasar del barrial apocalíptico del acto inicial al espacio blanco y aséptico del acto final, es precisa una “pausa higiénica”, en la que los y las intérpretes se bañan a la vista del público.

La opereta inicial realiza el cuadro de la aniquilación de la humanidad devuelta a la condición primate. Los cuerpos humanos entre los de muñecos solo conservan de la civilización liquidada –la “creación devastada”, según cantan– restos del patrimonio técnico de utilidad dudosa: la frágil luz cenital que los recupera de la penumbra, una radio, máscaras de gas y acordeones bajo cuyo amparo elevar su lamento. Devueltos a un estado incivilizado en el que solo yacer, comer, copular o dar a luz, recorren el barrial con torpeza y violencia, reaprendiendo la caminata (y el baile y la pelea y la bebida), sin destinos previsibles. Imposible determinar si desde esos resabios de la historia de la humanidad deba recomenzar la misma secuencia trágica cíclicamente o quepa a los mismos artefactos encontrarles un nuevo uso, cambiando la lógica del sistema: si los acordeones devuelven la voz perdida o, por el contrario, ofrecen una voz jamás oída, de otra naturaleza, desconcertada y para otra concierto.



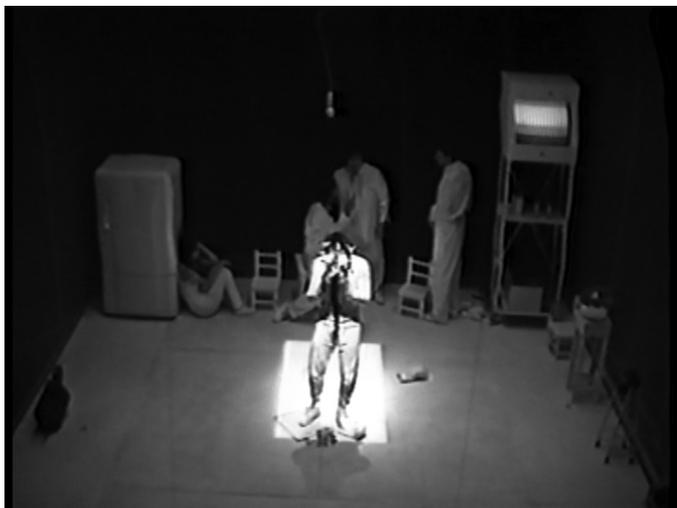
Fotograma del registro oficial de *La última noche de la humanidad*: ensayos de caminata en la “Opereta apocalíptica hidrocefálica”.

La respuesta –una respuesta posible– sobre el porvenir de esos hombres y mujeres luego del fin de la humanidad se lega al acto siguiente. En palabras de una crítica, “de la agonía embarrada al espacio aséptico, de la lucha sexual en el barro al laboratorio de experimentación” (Sosa, 2003). El nuevo espacio, “bunker, colonia en Marte o psiquiátrico universal, donde se pone en acto un intento de refundación de la especie”, (Sosa, 2003; cita parcial de la gaceta de la compañía), es la conclusión sombría pero no unívoca. La escena la gobiernan de manera conjugada una serie de electrodomésticos y demás objetos hogareños (incluida, como en el más puro *american way*, una pistola) y una voz en off en inglés. A falta de cartas ilustradas, la fuente principal de mensajes es el altoparlante que transmite esa voz, digno de una cárcel, una fábrica o una sala de espera. Al optimismo ciego de la comunicación lo ha reemplazado la simple transmisión del grito de mando, con el autoritarismo como peligro siempre latente del legado humano (o humanista). Aunque todos los textos están guionados por la compañía, es obvio que la

voz en off está grabada y cualquier adaptación, de tiempo o forma, corre por cuenta de los actores y actrices encerradas en escena. La humanización como ejercicio de obediencia encuentra un lugar para cada cual, en la serie de “one” a “five” que reemplaza los nombres de las personas, e incluye como su transgresión regulada la explosión de violencia entre pares (lizas de boxeo que se van de sus márgenes, la circulación de la pistola,...).

El grito de mando desde el parlante obliga al grupo de hombres y mujeres a recorrer todo el repertorio del humanismo, vuelto sobre sí mismo para exhibir la crueldad subyacente. En todo el acto, impone el aprendizaje de idiomas, porque solo permite hablar en inglés. En algún momento, la voz instruye danza clásica como ejercicio disciplinario, en los pasos repetitivos y la postura impostada y rígida. En otro, indica cómo se es espectador de arte (primero de una película, luego de un relato oral), desafectándose de la relación con las vidas singulares a cambio del juicio puro de valor. En otro, conduce la tarea moralizante de la confesión, en una escena calcada de los “confesionarios” de la *reality tv*. En otros dos, demuestra la manipulabilidad de la empatía: la voz en off obliga a García Wehbi a contemplar el troceado [chopping] de una carne en un programa de cocina para luego sugerir que se trata del cuerpo de su perro Chopper y solo más adelante hacer de toda la secuencia un chiste “inocente”; luego, la pieza experimenta directamente sobre los espectadores y espectadoras del teatro, cuando promueve la identificación con un personaje golpeado, para luego hacerlos y las corresponsables de su venganza tanto más sanguinaria.

De ese repertorio pedagógico brutal se aparta un pequeño grupo de objetos y la acción en la que se movilizan. García Wehbi se oculta dentro de una heladera y cubre su cara de una veintena de broches de madera, en acaso la única actividad que, en su escondite, no cae bajo la instrucción y supervisión de la voz. Cuando, fuera de la heladera, retira los broches, derrama sangre (¿ficticia?) sobre el blanco del cuarto y de sus ropas, primera y definitiva interrupción de la monocromía de la escena. Mientras ensucia el espacio, pregunta imperativo a la voz “what color is this? Is this White?” y logra obtener de ella un repetitivo “red, red, red”, trabado su mecanismo y depuesta su autoridad.



Fotograma del registro oficial de *La última noche de la humanidad*: escena de los broches en el “White room”.

Por una y muchas vías, *La última noche de la humanidad* vuelve a Kraus para preguntarse con él si y cómo remplazar las piezas faltantes en el sistema técnico del humanismo cuando se rompe la red de la correspondencia ilustrada y hay que buscar otra vía para certificar la unidad y dignidad de la especie humana en cada individuo. Si, en la obra del austríaco, diario satírico y texto teatral concurrían en una empresa de reparación, en la que limpiar las vías de la palabra y restablecer la comunicación humana respecto de la ruina traída por la convergencia del periodismo, la carrera tecnológica y el belicismo, en la obra del Periférico se ha perdido todo interés en volver a poner en funcionamiento al humanismo. En cambio, a la incertidumbre de un futuro más allá de representación del hombre como ideal normativo corresponde una alternativa técnica radical, en el que unos pocos de los instrumentos legados por el pasado puedan encontrar un nuevo sentido, reconectarse para un trabajo negativo sobre el sujeto, sobre su rostro como sobre su lengua. En los énfasis, incorporaciones y montajes (o desmontajes) objetuales que realiza el Periférico sobre el texto de Müller, a través de Ofelia y el cuerpo manipulable del dramaturgo, sus palabras son reformuladas y afinadas hacia un guarecimiento y una insubordinación de

la diferencia, como un nodo decisivo para una genealogía cultural del posthumanismo, que aquí podemos escribir como la secuencia repetitiva de las crisis del hombre. En la serie reordenable, incierta, especulativa, que conecta al Periférico con materiales diversísimos, la historia de la humanidad –entre su prehistoria, sus últimos días y lo que venga después– dirige hacia la disyuntiva técnica que pueda liquidar el cadáver del hombre bajo el calor de la antorcha que, en nuestro tiempo, llevan mujeres.

Bibliografía

Benjamin, W. (1987). *Dirección única [Einbahnstraße]*. Madrid, Alfaguara. Trad. de J. J. del Solar y M. Allende Salazar.

_____ (1991). “Über den Begriff der Geschichte”. En *Gesammelte Schriften I*, pp. 691-704. Fráncfort del Meno, Suhrkamp.

Beutin, W. (2012). *Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit*. Fráncfort del Meno, Peter Lang.

Derrida, J. (1980). “Le facteur de la vérité”. En *La carte postale* París. Flammarion, pp. 439-524.

_____ (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Trotta. Trad. de C. González Marín.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. París, Gallimard.

García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje*. Córdoba, Alción.

Gelman Constantin, F. (2017). “Asistir a la cita de la postdictadura. Historicidad, performance y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 39, 9-31. México D. F., UNAM.

Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires, Paidós.

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women*. Nueva York, Taylor & Francis.

_____ (1993). “O humano numa paisagem pós-humanista”. En *Estudos feministas*, no 2, 277-292. Florianópolis, UFSC. Trad. de M. Santarrita.

Hart Nibbrig, C. L. (1981). “Der ‘Anstand des Schweigens’: Hofmannstahl, Schnitzler”. En *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, pp. 154-167.

Hindemith, W. (1985). *Die Tragödie des Norglers*. Fráncfort del Meno, Peter Lang.

Hörnigk, F. (ed.) (1993). *Heiner Müller Material*. Leipzig, Reclam.

Inauen, Y. (2001). *Dramaturgie der Erinnerung: Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*. Tubinga, Stauffenburg.

Klengel, S. (2011). *Die Rückeroberung der Kultur*. Wurzburg, Königshausen & Neumann.

Kouno, E. (2015). *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus*. Berlín, Duncker & Humblot.

Kraus, K. (1994). *Die Fackel*. Fráncfort del Meno, Zweitausendeins. Ed. de W. Hink.

_____ (2010). *Los últimos días de la humanidad*. Hondarribia, Hiru. Trad. de A. Kocsics.

Lacan, J. (1999). *Écrits*. París, Seuil.

Lehmann, H.-Th., Primavesi, P. (eds.) (2005). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart, J. B. Metzler.

Müller, H. (2008). *Máquina Hamlet, Cuarteto, Medeamaterial*. Buenos Aires, Losada. Trad. de G. Massuh.

Pamperrien, S. (2003). *Ideologische Konstanten - ästhetische Variablen: Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller*. Fráncfort del Meno, Peter Lang.

Periférico de Objetos. (1995). Registro filmico oficial de *Máquina Hamlet*, 67'. Buenos Aires, Callejón de los deseos.

Piglia, R. (2005). *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama.

Rodríguez Pérsico, A. (2015). "La crisis como ruina. Literatura argentina de principios de siglo xxi" [conferencia en el marco del programa *Cultural Narratives of Crisis and Renewal*]. Amsterdam, University of Amsterdam, 18 de septiembre.

Segato, R. (2018). "La escritura del cuerpo de las mujeres" [conferencia del Departamento de Arte]. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 3 de octubre.

Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Normandía, Aubier.

Sloterdijk, P. (2006). *Normas para el parque humano*. Madrid, Siruela. Trad. de T. Rocha Barco.

Soler, C. (2006). *What Lacan Said About Women*. Nueva York, Other. Trad. de J. Holland.

_____ (2014). *Humanisation?* París, Champ Lacanien.

Sosa, C. (2003). “Anochecer de un mundo agitado”. En *Página/12*, 13 de septiembre, Buenos Aires: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-605-2003-02-04.html>

Tantanian, A. (2014). “Un leviatán teatral. Un recorrido por El periférico de objetos”. En *Revista Celcit*, no 22, Buenos Aires, Celcit: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/16/22/>

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario, Beatriz Viterbo.

LA INSTALACIÓN COMO ESTRATEGIA EN EL TRABAJO DE NUNO RAMOS

HACIA UNA INSCRIPCIÓN DE LO VIVIENTE FUERA DE MARCO

Victoria Cóccaro

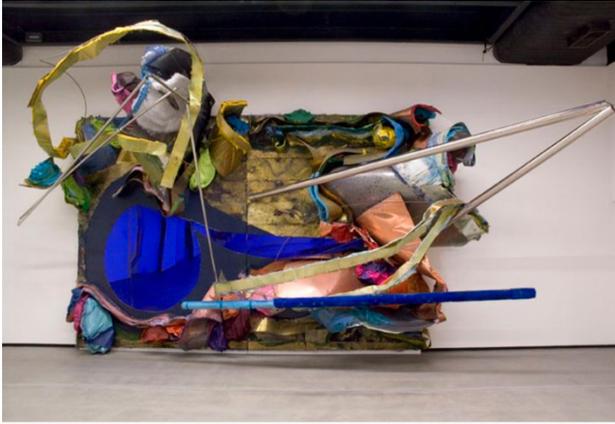
Si bien el trabajo de Nuno Ramos como artista plástico es prolífico y va desde cuadros hasta esculturas, instalaciones y performances, hay, en un gran número de ellas, un trabajo en torno a la palabra. De las instalaciones que incluyen palabras, voy a focalizar en un conjunto producido entre 1990 y 1993 en las que la escritura ingresa mediante materiales, a diferencia de otras, más recientes, en las que ingresa como sonido, a través de la reproducción de grabaciones de voces que leen un guión escrito por el propio Ramos (por ejemplo, *Soap opera* [2008], *Gags* [2008], *Grave, grave* [2008], *Monólogo para un cachorro muerto* [2008], entre otras).

Nuno Ramos comienza a mediados de la década del 80 a realizar pinturas de gran tamaño con esmaltes y cartones, pero es en 1989 cuando monta *Cal*, su primera instalación. La serie en la que la escritura ingresa mediante materiales recorre los años posteriores: *Breu* (1990), instalación en la que el texto está escrito en el suelo con carbón y cubierto de resina; los *Vidrotexto 1, 2 y 3* (1991), en las que se escribe con vaselina, en el suelo o en paneles de vidrios y sobre charcos de aceite; *Aranha* (1991), donde escribe con resina; *Canoa* (1992), donde escribe con cal y *111* (1992), nuevamente con vaselina, sobre la pared y, además, sobre un tul. A través de la misma técnica, aunque con diversos materiales, en todas estas instalaciones aparecen fragmentos de *Cujo*, su primera prosa, publicada posteriormente, en 1993.

Así como la escritura había avanzado sobre las instalaciones, en *Cujo*, la instalación conquista a la escritura. Parto de la hipótesis de que en unas y otra la instalación aparece como una forma que puede alojar a lo viviente afuera de marco (o el fuera de marco de lo viviente), que entiendo de tres modos: afuera de los marcos de reconocimiento de las vidas en el sentido que lo piensa Judith Butler, afuera del marco del individuo como ilumina la teoría de la individuación

del filósofo francés Gilbert Simondon y, en su línea, afuera de *lo actual* en el sentido de Deleuze; y, por último, afuera de formas, taxonomías y categorías de un pensamiento sobre la *vida* en cuanto organismo o de la naturaleza en tanto ciclos productivos.

1.



Quadros, 2006

Hay, en las instalaciones de Nuno Ramos, una serie de giros centrípetos o excéntricos, de movimientos hacia afuera. En primer lugar, la instalación es una forma que, en la historia del arte, como ha señalado Boris Groys (2016: 101), excede los marcos de la obra de arte para conquistar el espacio, este es un movimiento que insiste aún en las obras que Ramos realiza para colgar de la pared, ya que, en ellas, los materiales avanzan hacia afuera del cuadro (como los *Quadros*, que aparecen de modo intermitente a lo largo del trabajo de Ramos –hasta la fecha, los ha realizado en 1991, 1994, 1999, 2006, 2008, 2015 y 2018–, y son un claro ejemplo de la puesta en tensión del marco ya que el estallido de colores y trozos de materiales sale hacia fuera de la superficie que los contiene: el marco deja de verse y de funcionar como contenedor de esa materia pictórica). En segundo lugar, en particular en la serie delimitada, aparecen escrituras *afuera del marco* de la página, que se depositan principalmente sobre el suelo, dimensión que es una constante en el trabajo de Nuno Ramos: si los cuadros o las esculturas tienden hacia la forma

instalación, la instalación tiende siempre hacia el suelo. El tercer movimiento que operan es hacia afuera de la visibilidad, debido a que las letras tampoco tienen marcos o contornos delineados. En la serie *Vidrotextos* (1991), por ejemplo, Ramos trabaja en torno a una perturbación de lo legible: en *Vidrotexto 1*, lo blando de la vaselina se mezcla con la oleosidad del aceite, en *Vidrotexto 2* las letras se desdibujan abajo de una capa transparente pero opaca de resina, en *Vidrotexto 3* pierden legibilidad por multiplicación, ya que dos “capas” de texto se superponen una sobre otra.



Vidrotexto 2, 1991

Así las vería una mirada miope, una visión, entonces, afuera del marco de los anteojos que le harían enfocar. Las escrituras de estas instalaciones escapan a la legibilidad, así como los vidrios o espejos están *profanados*, no muestran nítidamente sino que diseñan *prácticas no dominantes de la visión*: “o vidrio transparente (com opacidades conquistadas) [...]” insiste el texto de *Vidrotexto 1* y 3. En el extremo de esta serie que activa la paradoja de tensar la legibilidad pero maximizar la presencia, están las instalaciones *Mácula* (1994) y *Milky Way* (1995), en cuyas paredes se despliega un texto escrito en grandes caracteres de braille, en puntos de 10 y 30 centímetros de diámetro. Estas instalaciones para ciegos de manos gigantes, junto a las que tienen escritura con materiales, convocan no ser leídas –o no únicamente– con los ojos, anunciando una huida de lo visual hacia lo táctil que Ramos profundizará en su trabajo, lo cual también se hace evidente en los diferentes tipos de texturas, rugosidades, bajorrelieves, volúmenes y temperaturas que expresan

los materiales que elige (redes, alambres, peluches, tules, metales, polvos y hornos) e irán construyendo su lenguaje formal.

Es mediante lo táctil, lo borroso, lo soluble, lo transparente y lo opaco que Ramos indaga la potencia de una *visión desobrada*, por eso cuando hay espejos, como en *Vidrotexto 2*, estos no refractan una imagen sino que se convierten en “cosas-mapa para hombres ciegos”, como dice el texto allí escrito, generando, así, un afecto, una sensación, más que un sentido. *Vidrotexto 2*, *actúa y nombra* una tensión que recorre todo el trabajo de Ramos: entre lenguaje y materia, entre lo visible y la cosa-mapa, entre lo que se puede ver y lo que se puede tocar, entre lo que se puede simbolizar y lo que se puede sentir, entre lo que falla en la representación y lo que conmueve. Crear *cosas-mapa y pieles para tocar* lo real, parece ser una de las líneas de fuerza del trabajo de Nuno Ramos, cuyas primeras instalaciones, tituladas *Pele 1 (homenagem a Carlos Paraná)* (1988), *Pele 2 (para Frida)* (1989) y *Pele 3 (Cobra)* (1989), consisten en un alambre tejido relleno con algodón y goma, y evocan, efectivamente, una piel abandonada en el suelo. Si la forma instalativa puede definirse como aquella forma que activa “una experiencia estética [que] no debe entenderse en clave kantiana, como placer del sujeto por sí mismo (o por sus facultades), sino como un proceso que tiene lugar esencialmente *entre* sujeto y objeto” (Rebentisch, 2018:14), entonces, mediante la instalación, el artista crea *un espacio de encuentro con una piel*, es decir, crea la posibilidad de una experiencia *háptica* y activa un conocimiento por la sensación y el afecto. En *El sentido olvidado, ensayos sobre el tacto*, Pablo Maurette (2015) precisa al tacto como una sensación corporal que devela nuestra capacidad de afectar y ser afectado, es decir, es una relación que genera un cambio en el cuerpo sensible (el *affectus* es toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, perturba o conmueve). Además, agrega que mediante el tacto es posible figurar un mundo que perturba al construido por el lenguaje visual, ya que para este registro sensible el mundo se manifiesta más bien como: “un carnaval de lo particular y de lo irregular, un bazar de texturas únicas e irrepetibles que se conoce cuando se lo habita y que se navega con el cuerpo” (Maurette, 2015: 61). Un lenguaje estético articulado por lo táctil parte entonces de una relación e involucra al afecto. Es esta capacidad afectiva del tacto, su inevitable poder sobre nuestra

sensibilidad, lo que nos permite pensar en una ética que se trama, que se abre, a partir de una estética que trabaja con la dimensión del tacto.



Pele 3 (Cobra), 1989

Las tensiones a lo visible/legible de los *Vidrotextos* es la primera estrategia a través de la cual Ramos ensaya inscripciones para *lo viviente fuera de marco*. En primer lugar, si tenemos en cuenta los años de producción de estas obras (entre 1990 y 1995, hasta *Milky Way*), podríamos pensar que estas vidas que radican afuera de los “marcos de reconocibilidad” (Butler, 2010: 19-22), es decir, vidas que no son reconocidas como tales y muertes que “no merecen ser lloradas”, nombran las de los cuerpos ausentes, los cuales son, tanto los de los desaparecidos por la dictadura militar, como las miles de

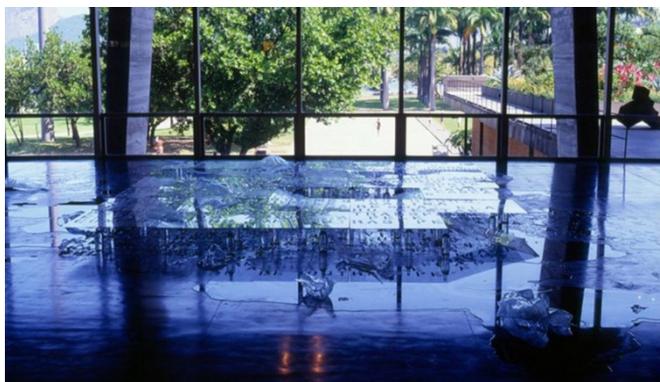
vidas precarizadas que emergen en el contexto de los noventa, como efecto de la implantación del modelo neoliberal. Este trasfondo, además, parece resonar en un texto que se repite en 3 instalaciones (*Vidrotexto 1, Vidrotexto 3 y Canoa*): “Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias [...] Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em pé caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos”. En estas líneas, la circulación de mercancías opera en tanto “cortejo fúnebre” de esas muertes pasadas y presentes no visibles (ni lloradas, ni sepultadas, ni reconocidas social, política y culturalmente), aspecto que ponen en acto los materiales.

A su vez, hay que tener en cuenta que en estas instalaciones la visión es “desobrada” precisamente en el contexto de la expansión de los medios de comunicación que instalaron una gramática exhibitiva de lo real. Silvia Schwarzbock sostiene que mediante la televisión se instala en los 90 una cultura de la “exhibición absoluta” y que, en la democracia postdictatorial, se opera un pasaje de la clandestinidad y el secreto a un régimen de hipervisibilidad. Si bien su análisis se centra en el proceso cultural argentino, podemos extender su lectura a Brasil, si tenemos en cuenta estos dos datos: por un lado, que es el momento en que los medios de comunicación devienen masivos y globalizados ya que, por ejemplo, la MTV empieza a transmitir en Brasil en 1990; por otro, la popularidad que adquieren las cámaras ocultas en los programas de televisión, como la sección “Câmeras Escondidas” que dirigía el humorista Gilberto Fernandes (Gibe) junto a Ivo Holanda en el famoso programa “Topa Tudo por Dinheiro”, emitido entre 1991 y 2001. Del mismo modo, en una lectura más amplia, Jacques Rancière ha caracterizado al *orden policial* de las sociedades occidentales a partir de una “visión sin límites” y de un “régimen de exhibición permanente de lo real” que se articulan a las estrategias de información y comunicación (2012: 46).

Entonces sí, por un lado, reponen lo no visible dentro de la exhibición absoluta del espectáculo medial, recordando que *sobreexposición* es *subexposición*, como indica Didi-Huberman (2014: 14), por otro, convierten a las borrosidades en texturas, mapas sensibles que demandan ser leídos. Esto es lo que dice un texto de *Vidrotexto 3*: “vamos a lavar la piel de un muerto, quiero estudiarla, leer su mapa”. De esta manera, si bien la instalación ‘no enmarca’,

considero que crea *superficies de inscripción*, aquello que, como recuerda Jean-Luis Déotte (2013: 27) retomando a Lyotard, permite que el acontecimiento tenga lugar, (¿cuál?: *el acontecimiento de lo viviente*).

En estas instalaciones, entonces, lo viviente afuera de marco encuentra formas de presencia mediante la borrosidad y como textura pero en ambos casos son frágiles. En efecto, las *escrituras* son *frágiles* porque están a punto de borrarse: las que están hechas con polvo pueden volarse; las de vaselina, pueden diluirse en otros materiales (como en *Vidrotexto 1 y 3*) o desprenderse y caer de la pared que la sostiene (en el caso de *111*). Sin embargo, a pesar de su fragilidad, no borran su presencia: la contundencia del material y el tamaño que adquieren las instalaciones dan cuenta de ello. Esta serie de instalaciones con escrituras está tensada entre la presencia y lo legible o, más bien, propone a esa falla, a lo ilegible, como una forma de presencia o, del mismo modo, en *Vidrotexto 3*, mediante el reflejo, el umbral de legibilidad se transforma en apertura, pasaje y lugar de encuentro entre exterior e interior.



Vidrotexto 3, 1991

Las superficies conducen y conectan, funcionan al contrario de una barrera, perturban los marcos, los parasitan. La problematización a la mirada que plantea esta instalación, tensiona la polaridad adentro/afuera, entre la sala de exposición, el museo y la ciudad. Al incorporar el afuera, el que diseña *Vidrotexto 3*, podría ser un régimen escópico alternativo al cartesiano, ya que, por ejemplo, no

construye una separación entre objeto y sujeto, no tiene un centro y un foco, sino que la mirada, podríamos decir, tensada por la multiplicación, *no sabe adónde mirar*: ¿a los paneles de vidrio apoyados sobre botellas, a lo que está escrito sobre ellos, a los reflejos de afuera que se imprimen, a lo que hay afuera del edificio, a la sombra de las letras que se proyecta sobre el suelo, a los trozos de vidrio brillantes sobre y en torno a la estructura...? En efecto, «el objeto» que sería la obra no tiene límites claros porque el aceite transparente dispersa por el suelo –que aquí comparte con el vidrio la capacidad de reflejar y, entonces, parece solo otro *estado* de un mismo material (uno sólido, otro líquido)– suspende los límites de la obra, que avanza por toda la sala. El aceite, un fuera de forma, perturba la forma. *Vidrotexto 3* sintetiza varias de las líneas de trabajo de Nuno Ramos: por un lado, explora lo que está afuera del marco (de la obra, de la institución), por otro, presenta una forma que es continuamente tensada, deshecha, interrogada, afectada. En este sentido, coincidimos con Julia Studart cuando ubica a la *forma fraca* (2014: 9-11) –la fragilidad de la forma– como una noción central en el trabajo de Ramos, lo cual se hace evidente en obras que cambian de forma y revelan su potencia allí donde se derriten, quiebran, que-man, inundan, evaporan, cambian de estado, etc.

2.

En la instalación *Aranha* (1991), Nuno Ramos continúa problematizando “marcos”, en este caso, apunta a aquellos encuadres que mediante representaciones y nombres dan una determinada organización a lo existente. De la pared al suelo hay un texto escrito con vaselina y resina, sobre él se ven dos fragmentos de alambre forrado en peluche marrón, que, intuimos son tramos de las patas de una araña. El texto, que se imprime sobre todas las superficies (incluso sobre las patas, en trozos de tul que cuelgan de ellas), consiste en una enunciación en primera persona emitida por un fósil. Es un fósil que se ubica *entre* categorías o *marcos*: está muerto y vivo, es orgánico e inorgánico, está dormido y despierto, tiene un cuerpo pero no sabemos cuál es su forma, habita una indeterminación y está, podríamos decir, *en un estado de umbral*. En efecto, la araña acompaña esa incógnita al estar “fuera de cuadro”, ya que, emergiendo

o hundiéndose en el suelo, de su cuerpo vemos solo algunos tramos y artes de las patas. La elección de Nuno Ramos de trabajar con instalaciones, podría ser una *estrategia espacial* para ocupar (co-habitar), mediante una forma híbrida y con fronteras lábiles, esas zonas liminares y borrosas, por aparecer o desintegrarse, de vivientes afuera de marco.



Además, en la instalación, ese viviente entre categorías (el fósil o la araña) está afuera del campo de la visión, no puede presentarse por completo a la mirada ni tampoco, como indica el texto, puede ver:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus maso não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho maso os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comencinho. [...] Quis o homem, mas não este aquí. Quis um deus, mas não este aquí. [...] Estava morto bem morto desde o comencinho da

primeira planta. Era um fósil da primeira planta mas não esta planta aí. Quiz dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar ito aquí. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Estava bem morto e quis dizer isto aquí.

No se trata de un fósil que evoca una zona prehistórica que convoca la idea de una naturaleza originaria a partir de la cual surgiría la vida, sino que está muerto “desde el comienzo”, es un umbral –pasado y presente– de lo viviente. Es un fósil pero no el de “esta” planta que está “ahí”, sino de otra, que nunca existió, que aún no existe, que podría existir, que podría haber existido; una zona que, entonces, es parte del presente como *latencia*. En la filosofía de la individuación de Simondon, el concepto de *lo preindividual* sirve para presentar al ser en tanto que no-uno. Se trata de una zona de no identidad que anida en los sujetos, una *latencia no actualizada*. El individuo, desde esta perspectiva, tiene un afuera de marco, un exceso que se presenta como potencia de mutación y a partir del cual, entonces, amplifica la existencia. Es a partir de lo preindividual, interpretado como reserva cargada de potenciales –en palabras de Muriel Combes: “una energía potencial” (2017: 29)–, que emerge la novedad en el ser y la transformación en lo social: “el individuo, aprehendido desde el punto de vista del proceso individuante de donde emerge, no es un ser definitivo, acabado de tan pronto advenido. Es el resultado parcial y provisorio de la individuación por el hecho de que, guardando con él una reserva de preindividual, es capaz de individuaciones plurales” (Combes, 2017: 44). Como lo preindividual permanece como reserva, ya que “lo preindividual subsiste tras la operación de individuación” (Combes, 2017: 52), continuamente se abre la posibilidad de aparición de lo nuevo. La parte pre-individual, el exceso a partir de donde el individuo puede transformarse, aparece en la instalación *Aranha* no utópica sino topológicamente ya que ocupa un lugar “aquí” y habla desde el suelo, siendo parte de él. El suelo habla, llama (se trata de un *chamado do chao* que atraviesa de modo insistente el trabajo de este artista, tal como ha precisado oportunamente Eduardo Jorge [2018] siguiendo un verso de Drummond de Andrade), y Nuno Ramos responde creando placas de texto en vaselina y goma que expresan *virtualidades*.

Desde aquí, entonces, el *fósil parlante* de *Aranha* es esa latencia que habla desde el suelo, es esa inefectuación, exceso o desfase que activa el proceso de individuación. Si el ser está tensionado por el no ser, en lo viviente está “lo muerto desde el comienzo”, un afuera de marco que sin embargo motoriza nuevos modos de ser. Esta *zona fósil de lo existente* es latencia o *virtual*, para usar el concepto de Deleuze (2009), quien, siguiendo a Simondon lo concibe como la parte no actual de lo real (Zouravichilli, 2007: 113; Sauvagnargues, 2006: 27). El fósil en cuanto *otro-aquí*, no actual pero real, agujero de presente en el presente, *umbral* móvil que amplía *lo vivo*. Lejos de los marcos del humanismo, hace tiempo que dejamos de averiguar ¿qué es el hombre?, y más cerca de Spinoza empezamos a pensar ¿qué puede un cuerpo? Ahora, con Nuno Ramos, podemos preguntar: ¿qué puede un viviente en tanto que fósil? Puede lo todavía no pensado.

En este sentido decimos que es un fósil contemporáneo, potencia no actualizada pero que forma parte del presente y lo convierte en un espesor temporal que desactiva la temporalidad cronológica e idea de progreso afín a un punto de vista biologicista del hombre en tanto “viviente más evolucionado”. Porque, como señalé, Nuno Ramos hace que el fósil sea presencia en el presente y no lo pre-histórico. Desde esta perspectiva, si bien *Aranha* podría incluirse dentro de una “*serie cosmogónica*”,¹ si *cosmogónico* es lo que imagina una historia que explique el origen del universo y de la vida, la de él es una cosmogonía inmanente, plana, contemporánea a sí misma, porque ese tiempo no se ubica anterior sino en el presente. El fósil no es un origen sino una *emergencia* de lo que está *afuera*, en el sentido en que la “arquifilología” de Raúl Antelo, una filología que ya no se plantea la cuestión del origen como génesis sino como emergencia, propone arrancar al presente de la continuidad del tiempo homogéneo (2015: 12) con el fin de confrontar, conectar y redefinir espacios y tiempos disímiles (2015: 36). Se trata, tanto en el uso del imaginario del fósil como en la creación de fósiles materiales,

1 Retomo y amplío la serie delimitada por el propio Ramos: “O *Mácula* é o segundo dos trabalhos que chamo de cosmogônicos (o primeiro é o *111*, o terceiro é o *Milky Way* e o quarto é a *Craca*), feitos um na sequência dos outros (entre 92 e 94). Acho que eu vinha da pintura e me vali de uma imaginação meio cosmogônica para multiplicar os elementos plásticos em que pudesse me apoiar” (Jorge, 2010).

de un fósil cuya presencia agujerea, interrumpe, la experiencia del presente. Un afuera-aquí, un tiempo otro pero que es parte del presente: un *buraco no mundo*. La vida está ahuecada. El fósil nombraría latencias, formas-de-vida potenciales, una radical alteridad pero contigua y co-presente. En este sentido, coincido con Rodrigo Naves (1997: 182) cuando habla de “una discontinuidade radical” que atraviesa todo el trabajo de Ramos y que reabre al mundo como posibilidad. El fósil parlante nombra un estado de umbral que, entre lo viviente y lo que está perdiendo forma o lo aún informe, *casi es o está por ser*.

3.

Si en las instalaciones conviven elementos, materiales, texturas y palabras en el espacio de la muestra, el espacio textual de *Cujo* (1993) puede ser pensado como instalación que convierte a la literatura en un suelo en el que se reúnen fragmentos.² En *Cujo*, la escritura adquiere propiedades del cuaderno de notas (por ejemplo, la dispersión), el apunte (en la brevedad) y la lista (en la enumeración), formas que ocupan fragmentariamente el texto y lo usan como su espacio de reunión. Nos enfrentamos, entonces, a un conjunto de apuntes, anotaciones y aforismos. Los límites de lo literario se amplían hacia lo que en otro caso hubiera quedado por fuera, en un estadio “anterior” al libro: su boceto, su esbozo, su esquema. *Cujo*, al quitar los marcos de lo literario, incluye un detrás de escena. Ubicarse “fuera de cuadro” lo pone en diálogo con las tensiones a lo visible/legible que en las instalaciones se realizaba por la elección de materiales transparentes o que se volvían invisibles (vidrio, tules, vaselina, cera, parafina, látex). En el caso de la prosa, esta puesta en tensión se activa por medio de una legibilidad que avanza a los saltos, debido a la dispersión de los fragmentos textuales.

2 Esta propuesta de “instalación escritural” vuelve a aparecer en *Ó*, publicado en 2008, una prosa que oscila entre un tono testimonial, ensayístico, narrativo, científico, entre otros, y cuyos capítulos abordan múltiples temas (lo cual ya se ve en los títulos de los mismos que son una serie de enumeraciones). Por su parte, Florencia Garramuño (2015) ha denominado a *Ó* un “texto-instalación”. Vale aclarar que lo intermedial de ambas instalaciones textuales, *Cujo* y *Ó*, no radica en el encuentro de distintas materialidades o lenguajes (por ejemplo, imágenes, textos, etc.), sino en la hibridez de “géneros”, la heterogeneidad de voces, la mezcla de temas.

Sin marcos, la escritura de *Cujo* parece habitar una superficie que lo ha desordenado y quebrado. Es un texto atravesado por lo que podríamos llamar, siguiendo a Jane Bennet, una “lógica de la turbulencia”, la cual no ordenaría al mundo mediante dualismos sino como un campo en turbulencia en el que diversas materialidades colisionan (2010: 11). La vibración, en el texto, es encarnada como imagen y como sonido: por un lado, aparece y desaparece sobre la página (como si estuviese en una superficie en vibración, como aquellas placas trémulas de los *Vidrotextos*), por otro, se pone en acto mediante la repetición de sonidos sibilantes, como, por ejemplo, en el siguiente fragmento: “espelhante, indeciso, o seguinte, cinza, cinzas, giz” (Ramos, 1993: 47).³ Es una escritura que, como la de *Aranha*, solapa categorías: así como el fósil parlante, al contrario del que sirvió a las ciencias naturales para clasificar especies vivientes⁴, *vibra* entre categorías: está muerto y está vivo, es orgánico e inorgánico, está dormido y despierto, tiene un cuerpo pero no sabemos cuál es su forma, habitando un umbral e indeterminación; a lo largo de la instalación-textual *Cujo* nos encontramos con otros vivientes inter-marcos, en particular animales que se nombran por partes y hasta en algunos casos mediante guiones, evidenciando su lugar intermedio. Un pulpo sin brazos (“Polvo conciso, sem braços” [5]); ballenas que pasan de vivas a muertas en segundos (“uma baleia ainda viva [...] uma baleia, percebi logo, estava morta agora” [17]); un camaleón “demasiado literal” ya que, fiel a su condición, no cambia de color (“Como um camaleão que, por exacerbação de seu conceito, tivesse uma única aparência (provavelmente, a do próprio camaleão)” [67]); un lagarto que se transfigura en piedra (21); la piel de un conejo pero sin el conejo adentro (29); un animal con una espina clavada en la pata (41); patas de hormigas, esqueletos mínimos, brazos con moho y musgo (71); ostras pegajosas, caracoles viscosos sin caparazón, rabos sucios (73); ratones y buitres que están siendo enterrados (77), entre otros, que tampoco se pueden nombrar dentro del conjunto de la especie. Los vivientes de *Cujo*, entonces, más que cuerpos u organismos son partes: del pulpo solo

3 A partir de aquí, todas las páginas, salvo indicación en contrario, remiten a *Cujo*.

4 Por esto no es el fósil de Cuvier, el cual Foucault identifica como “esa primera clasificación de la vida” (2008: 174) sino, justamente, el que la agujerea y desclasifica.

su centro, de las hormigas sus patas, del conejo su piel, de los perros los latidos, del caracol su baba, del animal la pata y de la pata la espina, del cuerpo, brazos con musgo y, además, rabos, huesos, cenizas, larvas, pieles, caparazones. Esta lista, si bien podría recordar a aquella enciclopedia china que Borges cita en “El idioma analítico de John Wilkins”, sin embargo, tiene una diferencia radical. Mientras que Borges, justamente, los encapsula en una “enciclopedia”, los presenta mediante una forma de taxonomización (evidenciada en la enumeración que avanza con el orden del alfabeto) y donde, a pesar de la multiplicidad proliferante de especies de animales, el lenguaje se muestra como capaz de nombrar y conocer (hacer visible, inteligible); en *Cujo*, por el contrario, están desparramados en los diferentes fragmentos textuales. Si bien se muestran por el lenguaje, ya que se los nombra, no se los ordena ni parecen volverse inteligibles: ¿un pulpo sin brazos? Si hubiese que definirlos sería más bien, como sugiere el fragmento más extenso y más quebrado de *Cujo*: “antizoo, antivivo” (47). Ni en la especie ni en lo viviente. Son existentes a los que recubre una opacidad y que a la vez actúan una opacidad: ensombrecen las categorías de las especies así como enloquecen los “reinos” de lo animal, lo vegetal, lo mineral.

De este modo, por último, quiero proponer pensar a la instalación como una forma del afuera desde el paradigma de la *strucción*, en el cual no hay una construcción de sentido (ni tampoco se lo puede remitir a un fin último) sino que opera un ensamblaje lábil e inordenado. Así define Jean-Luc Nancy a la *strucción*: como un montón no ensamblado en el que las piezas están contiguas y co-presentes pero sin principio de coordinación. Por un lado, el movimiento de arrumar o amontonar sin un principio de construcción ni instrucciones, es, precisamente, lo que opera la instalación en Ramos en tanto aloja piezas y trozos. Un conjunto que puede nombrarse como *strucción*, en tanto “ofrece un des-orden que no es ni lo contrario, ni la ruina de un orden”, según sostiene Nancy (2013: 34). De esta manera, por medio de la instalación podemos pensar a la vida y a lo viviente no bajo un esquema de construcción o proyecto, sino más cerca de un reconocer el presente para hacer allí en conjunto, en otras palabras, en tanto “co-presencia o mejor com-parencia de todo aquello que parece, es decir, de aquello que es” (Nancy 2013: 41). Lo viviente afuera de marco, si bien borroso, opaco, ilegible, sin

embargo, *se presenta*: es textura, pliegues, capas de reflejos multiplicados, partes desparramadas en la página... Ante esas presencias, en la instalación, como *Vidrotexto*, *Aranha* o *111*, dejamos que nuestro cuerpo recorra un espacio donde más que reconocer un sentido permanecemos en un estado difuso, de umbral, desde el cual se relanzan continuamente las posibilidades de aparición de lo viviente.

Bibliografía

Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Córdoba, Eduvim.

Bennet, J. (2010). *Vibrant matter*. Durham, Duke University Press.

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

Combes, M. (2017). *Simondon: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, G. (2002). “Del puro devenir” y “Del aión”. En *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional.

_____ (2015). *Foucault*. Buenos Aires, Paidós.

_____ (2009). “La inmanencia: una vida...”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós.

Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, G. (2016). “Paisajes de sobrevivencia/Landscapes of survival”. En *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 4, no 7: 127-144.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires, Caja Negra.

Jorge de Oliveira, E. (2018). *A invenção de uma pele*. Sao Paulo, Iluminuras.

_____ (2010). “Nuno Ramos: La Literatura, un muñeco de alquitrán”, *Interartive*. Disponible en <https://interartive.org/2010/02/nuno-ramos/#sthash.fKhKNksq.dpuf>.

Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires, Mar Dulce.

Nancy, J.-L. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires, Quadrata.

Naves, R. (1997). *Nuno Ramos*. São Paulo, Ática, 1997. Disponible en: www.nunoramos.com.br

Ramos, N. (1993). *Cujo*. São Paulo, Editora 34.

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja Negra.

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu.

Schwarzbock, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.

Studart, J. (2014). *Nuno Ramos*. Río de Janeiro, EdUERJ.

Simondon, G. (2015). “Forma, información, potenciales” en *La individuación a luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires, Cactus.

Schwarzbock, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.

Tassinari, A. (2011). *Nuno Ramos (obra plástica completa)*. São Paulo, Cobogó.

Zouravichilli, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

IMÁGENES TRUCADAS

FORMAS DE LA FOTOGRAFÍA EN ROBERTO BOLAÑO

Carlos Walker

En 1999 el Instituto Valenciano de Arte Moderno monta una exposición dedicada al fotógrafo chileno Sergio Larraín, otrora miembro de la célebre agencia *Magnum Photos*. El catálogo de la muestra incluye una nota que Roberto Bolaño escribió para la ocasión, “Los personajes fatales”, y que luego fue parte de la recopilación póstuma *Entre paréntesis*. El texto en cuestión comienza interrogándose por la lucidez de la fotografía y, con esa inquietud, se dirige a las características sensibles de algunas de las imágenes que componen la exhibición. Me interesa detenerme en él no solo porque contiene una serie de reflexiones sobre la fotografía que, como se ha dicho en reiteradas ocasiones, representa un medio importante con el que dialoga la obra de Bolaño, sino sobre todo porque en él se encuentra entrelazada una dimensión icónica de las fotos con una perspectiva más específica que recorre sus textos, a saber, la de la imaginación de una muerte violenta ejecutada por otro. Más aún, ella surge aquí en relación directa con la introducción de un relato donde la fotografía y la muerte se presentan como parte de un conjunto. Y es en este marco que se inscribe lo que sigue, pues se tratará de concentrarse en dos cuentos con el objetivo de entregar algunos elementos puntuales de una relación que se prolonga hacia otros lugares de la obra del autor de *La literatura nazi en América*.

El artículo de Bolaño sobre Larraín llama la atención desde un principio por su manera de entrar en materia. Luego de un primer párrafo donde formula varias preguntas sobre aquello que la fotografía ve, y antes de pasar a comentar algunas instantáneas específicas de Larraín, Bolaño introduce una suerte de apólogo que, según declara, es producto de una frase que lo persigue desde hace años. La frase: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía” (2004: 259)¹. A

¹ Incluso esa insistencia con que se presenta esta frase, puede verificarse en un pasaje de *La pista de hielo*, novela de Bolaño publicada en 1993, donde esta frase toma otro valor: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía... ¿Lo leí en

reglón seguido detalla algunos de los elementos que componen la escena a la que da lugar dicha frase. La luz de la habitación –ni oscura ni en penumbras– y la disposición de los cuerpos intervinientes: el aplo-mo del durmiente, un hombre, y la sombra de quien hace las fotos, “ni hombre ni mujer”, la víctima. No hay en la descripción grandes movimientos, la sombra hace fotos, se desplaza por el cuarto con familiaridad. El escenario es familiar para el lector de la obra: la inminencia de un asesinato cuya resolución queda en suspenso, y la presencia del parpadeo de un lente mecánico. El cierre del breve relato reitera el nexo entre foto y muerte: “El que hace la foto vence, pero esa victoria puede conducir sin apelativos hacia la muerte” (2004: 260).

Así las cosas, la entrada al campo fotográfico se realiza a través de una fantasía que insiste en la memoria bajo el modo perentorio de una frase. Dicho de otro modo, la imaginación literaria comanda la mirada puesta sobre las imágenes. El asesino es ahora el fotografiado, justo antes, se podría suponer, de entrar en acción. Aquí y allá lo fotográfico en Bolaño se presenta fundido con la muerte. En el comentario de algunas fotos de Larraín se verifica la misma inclinación. Por ejemplo, la imagen del agua que fluye bajo el London Bridge posee a ojos de Bolaño “la soberanía de la muerte”, aunque aclara que esto ha de comprenderse con un tono casual. La observación de las fotos da pie a un ejercicio imaginario, los retratos de escenas de la ciudad se agolpan en busca de sentidos sugeridos por la captura del lente y, sin más, las siluetas retratadas se encarnan en la mirada que los escruta. Bolaño destaca fotos en las que “la mayoría aparece de espaldas. Todos absortos en la contemplación de un escenario que puede ser el escenario exterior o el interior: la habitación inmaculada de un yo abatido” (2005: 264). Aquí sucede como en Freud, donde los personajes del sueño son al mismo tiempo fragmentos dispersos del soñante, las figuras fotografiadas son también pedazos del observador, del ojo que escribe y mira.

Desde esta perspectiva, todo indica que se trata menos de un valor propio del medio fotográfico que de la manera en que este opera en los relatos. La presencia de fotos establece una asociación con

algún libro o lo escribí yo mismo...? [...] Pero tal vez no lo escribí yo... El asesino duerme mientras la víctima le toma fotografías, ¿qué les parece? En el lugar más idóneo para el crimen, el Palacio Benvingut, claro...” (2003: 31).

lo visual que, más allá de descansar en analogías que planteen diálogos entre los distintos medios, encuentra en los relatos valores y funciones que dependen del referente imaginario que introducen. De todas formas, la imagen en Bolaño se figura al amparo de un ojo mecánico. Más aún, y en continuidad con lo anterior, en ocasiones las imágenes de las fotos se comportan como si de sueños se tratara.

Con el objetivo de analizar distintas modalidades de lo fotográfico en esta literatura, me detendré en dos relatos –“Putas asesinas” y “Fotos” (ambos incluidos en *Putas asesinas*)– que ofrecen entradas divergentes sobre este universo común. Por un lado, se trata de insistir en la relevancia de la interrogación dirigida hacia lo visual y lo fotográfico en Bolaño; por otro, los análisis específicos de los cuentos buscan entregar aspectos relevantes de la articulación entre lo fotográfico y la violencia que puebla, con distintos matices, esta literatura.

La fotografía como sentencia de muerte (“Putas asesinas”)

Una mujer le habla a alguien, le explica, en parte, la inminencia del fin de sus días. Mediante breves paréntesis comparece un narrador, quien describe los movimientos de un cuerpo que, imposibilitado de articular palabra (está amarrado y amordazado), realiza gestos apenas descifrables. Los paréntesis dan a este cuento la apariencia, aunque entrecortada, de un diálogo, pues se intercalan a modo de respuesta a las palabras que *ella* le dirige a Max. En cada una de sus breves intervenciones el narrador-observador subsana el silencio forzado del destinatario, describe los movimientos del cuerpo amarrado e intenta sucintamente dar sentido a los escasos signos que este deja entrever.²

Esta es la disposición general del cuento “Putas asesinas”. Aquí, el monólogo de una voz femenina (intercalado por los paréntesis

2 “- (El tipo vuelve a sacudir la cabeza con gestos de afirmación. ¿Qué intenta decir? Imposible saberlo. Su cuerpo, mejor dicho sus piernas, experimentan un fenómeno curioso: por momentos un sudor tan abundante y espeso como el de la frente las cubren, sobre todo por la cara interna, por momentos pareciera que tiene frío y la piel, desde las ingles hasta las rodillas, adquiere una textura áspera, si no al tacto, si a la vista)” (Bolaño, 2001: 122).

señalados), da cuenta de la manera en que los protagonistas llegan al lugar de los hechos. Ella lo vio bailando en televisión como parte del público de un estadio, tomó su moto y lo fue a buscar a la salida del evento. Pretendiendo conocerlo lo atrajo hacia ella, mientras él, sabiendo que no la conocía pero creyendo ser un ganador más esa noche, subió a su moto y atravesó con ella la ciudad:

Te he traído en mi moto, te he desnudado, te he dejado inconsciente, te he atado de manos y de pies a una vieja silla, te he puesto un esparadrapo en la boca no porque tema que tus gritos alerten a nadie sino porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tu no eres así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada (2001: 125).

Así es cómo la mujer va entregando el detalle de los sucesos que la condujeron al muchacho, a quien nombra Max aunque no sepa su nombre. Luego, parece enumerar los actos que confirman la sentencia de muerte del joven. Él escucha, suda, llora, se retuerce en la silla hasta caer al suelo, pierde el control de su esfínter. En resumen, sabe que va a morir y que no podrá proferir una sola palabra para evitarlo, mientras una voz impersonal describe las penurias y espasmos que da a ver su cuerpo atado. Así es como la muerte por venir domina el andamiaje del cuento y condiciona su lectura.

“Putas asesinas” comienza con una declaración que redundante sobre el origen del secuestro llevado a cabo, y anticipa el papel fundamental que tiene la visión enmarcada del sujeto designado como Max:

- Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo.
- (El tipo mueve la cabeza obstinadamente, intenta resoplar, no lo consigue) (2001: 113)

El “tipo” se instala desde un principio en un equívoco que favorece diversas significaciones, sea como un objeto de deseo particular (“mi tipo”), sea como una persona carente de nombre (“el tipo”), sea como ejemplar promedio, arquetipo del universo que la prosecución del relato parece sugerir (¿los “hombres”?, ¿los “violadores”?, ¿el

verdadero Max?, volveré sobre este asunto luego). La designación *tipo* es utilizada en todas las intervenciones de la voz neutra que describe sus movimientos entre paréntesis. Antes, la televisión funcionó como la vía que permitió atraer las miradas sobre él: “Te escogí bien. La televisión no miente, esa es su única virtud” (2001: 125).

El motivo del secuestro no queda del todo claro. Ella ha visto un “príncipe” en la televisión, que la ha saludado y al cual es preciso contestarle. Le endilga luego un aprecio por la cerveza, por su patria, por el respeto, y un desprecio por el desorden, por los negros, por los homosexuales. Ante los llantos del hombre intenta explicarle que no es nada personal, aunque aclara que si bien él nunca la violó o incluso quizá nunca violó a nadie, el fin no dejará por ello de ser personal. Luego lo desafía a responder si acaso escuchó las palabras que ella le decía mientras tenían relaciones sexuales, como si en ellas se escondiera el anuncio de la muerte por venir:

- ¿Recuerdas que dije *el viento*? ¿Recuerdas que dije *las calles subterráneas*? ¿Recuerdas que dije *tú eres la fotografía*? No, en realidad no lo recuerdas. Tú bebías demasiado y estabas demasiado ocupado con mis tetas y con mi culo. Y no entendiste nada, de lo contrario hubieras salido corriendo (2001: 123).

Si bien se puede conjeturar que se trata de una venganza por una violación de la que fuera víctima la mujer que habla, también podría ser que el acto sea la consecuencia directa de las respuestas estereotipadas dadas por el joven. También podría tratarse de un ajusticiamiento en nombre de la violencia de género. Con todo, los detonantes podrían ser varios más, es eso lo que sugiere la ausencia de respuestas del texto y la cercanía con la locura que es dable establecer a partir del monólogo que intenta explicar el acto de dar muerte.

Recapitulo con el fin de establecer límites y potencialidades de la lectura. En una ciudad de España un hombre atado escucha a una mujer. Ella lo vio en TV, lo designó su príncipe, lo buscó, tuvo relaciones con él, lo dejó inconciente, y está a punto de matarlo. Ahí termina el cuento dando a entender que el siguiente paso corre por cuenta del cuchillo que ella tiene en la mano. La temporalidad está en gran parte del texto en pasado. Se trata del repaso de los

hechos que terminaron con él sobre la silla escuchando las palabras de la mujer. El tiempo verbal cambia cuando el final es inminente, y comienza a deslizarse por un presente que contiene su propia consumación:

Ahora no es hora de llorar ni de recordar congas, amenazas, palizas, es hora de mirar dentro de ti y tratar de comprender que a veces uno se marcha inesperadamente. Estás desnudo en mi cámara de los horrores, Max, y tus ojos siguen el movimiento pendular de mi navaja, como si ésta fuera un reloj o el cuco de un reloj de pared (2001: 126).

La ausencia de referencias históricas a las que la obra de Bolaño acostumbra –la dictadura chilena, el nazismo y la serie de asesinatos de mujeres sin resolver en el norte mexicano, son algunos de los ejemplos más visibles– tiene la virtud de realzar la singularidad de este cuento. El texto pone en el centro un cuerpo desnudo impedido de seguir su voluntad. Todo esto a causa de una imagen vista en un televisor. La cámara fija su atención en él y determina así el destino de muerte que lo espera. Las imágenes encuadradas de la muerte por ojos mecánicos, inminentes o acontecidas, insisten en la narrativa de Bolaño.

En este punto, vale la pena recordar que la incertidumbre sobre los signos vitales es una de las principales características de las mujeres fotografiadas por el teniente Wieder (aviador golpista y poeta de avanzada) en *Estrella distante*. Además, de forma enfática, hay en “Putas asesinas” una frase que condensa esta insistencia del marco y la muerte. La mujer le enrostra al hombre su falta de atención para con sus palabras, pues en ellas dejaba entrever lo que venía: *tú eres la fotografía* le dice la mujer a modo de advertencia solapada de su destino.³ Esta frase, aunque enigmática, soporta su reescritura en estos términos: la fotografía es aquí la cifra de la muerte violenta.

3 “Pero tu no escuchaste mis palabras, no supiste discernir de mis gemidos aquellas palabras, las últimas que acaso te hubieran salvado” (2001: 125).

Imaginación antológica (“Fotos”)

Si se quisiera resumir una tendencia general de las lecturas críticas que se han interesado en el papel de la fotografía en la narrativa de Bolaño, se podría decir que ellas, mayormente, se han orientado a partir de una división tradicional ya presente en los estudiosos del medio. De este modo, la fotografía en Bolaño representaría por un lado, lo que en su célebre fenomenología de la fotografía, Roland Barthes propuso designar como el *studium*, es decir, todos los rasgos verosímiles y verificables que redundan sobre ese haber sido realidad de la imagen; y por otro lado, lo fotográfico en Bolaño sería también análogo a ese *punctum* con que Barthes denominó lo intratable de este registro de imagen.⁴ Bolaño, a fin de cuentas, bien podría servir para poner en evidencia (¡otra vez!) la doble vertiente con que se ha leído tradicionalmente este tipo de imágenes. La literatura sería aquí, riesgo muchas veces entrevisto en el ejercicio crítico, un mero instrumento que permitiría señalar la doble vertiente en que ha sido concebida la fotografía desde sus orígenes.⁵

Ante este panorama, se trata de destacar por un lado la interrogación dirigida hacia lo visual a través de las fotos que pueblan esta

4 He aquí una síntesis ejemplar de esta tendencia: “Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento desestabilizador que apunta a la revelación” (De los Ríos, 2008: 245-246).

5 Es pertinente insistir con el hecho que la fotografía desde sus inicios estuvo signada por la confrontación entre ciencia y arte. Por ejemplo, su difusión en Francia coincide con el auge del positivismo, instalando al nuevo medio dentro de una discusión sobre las formas de producir conocimiento. La activa participación de lo fotográfico en la disputa epistemológica que tuvo lugar en la época de su surgimiento, llevó a Kracauer a designarla como la *vedette* del siglo XIX, y subrayar desde sus inicios su carácter controversial. Cito dos breves fragmentos que redundan sobre lo anterior: “¿En qué medida el aparato fotográfico fue el instrumento ideal para reproducir y explorar la naturaleza sin ninguna distorsión? Sabios, artistas y críticos de primer orden estaban predispuestos a percibir las virtudes específicas del nuevo medio y a hacerles justicia.”; “Todo lo precedente muestra que la significación de la fotografía sigue siendo controversial. La gran pregunta, que agitaba el siglo XIX –saber si la fotografía es o no es un medio artístico, o al menos si podría llegar a serlo– sigue siendo de actualidad” (Kracauer, 2010: 32, 38-39. La traducción me pertenece).

literatura; mientras que por otro, se explicita nuestro horizonte de análisis –uno que al menos intentará evitar una lectura instrumental–, mediante el cual se quiere comprender la presencia de fotos en esta narrativa. De esta forma, las referencias a estudios específicos sobre los medios técnicos que dan lugar a las imágenes, sólo constituyen un aporte en la medida que ofrecen posibilidades de reflexión sobre los modos en que esta literatura figura distintos registros de lo visual.⁶ De ahí que hasta aquí se haya privilegiado entrar al asunto de lo fotográfico a través de escenarios donde su presencia depende menos del soporte que de su narración.

Ahora bien, para continuar analizaré un cuento donde las fotos no solo tienen un lugar preponderante en la disposición de la narración, sino que también tienen una realidad verificable y exterior al cuento, o sea, las fotos existen.

Hay en la obra de Bolaño al menos tres cuentos que hacen referencia a fotografías enteramente identificables: “Fotos”, “Últimos atardeceres en la tierra”, y “Laberinto”.⁷ Las fotos en cuestión integran libros específicos que los mismos relatos mencionan, o en el caso de la única foto que protagoniza “Laberinto” es posible consultarla en internet. Las fotos de los dos primeros cuentos señalados forman parte de antologías que incluyen registros en imágenes de los escritores,⁸ mientras que la foto que hace las veces de centro de “Laberinto” es una suerte de antología en miniatura, pues muestra una mesa compuesta por un grupo de escritores asociados a la revista *Tel quel*.⁹ Por razones de espacio, en lo que sigue me concentraré en “Fotos”.

El cuento “Fotos” constituye la última aparición de Arturo Belano en la obra editada en vida por el autor. Desde que el fotógrafo

6 Vale la pena volver a subrayar el carácter tradicional de la división evocada: “Se repite siempre la vieja disputa entre pictorialismo y documentalismo, que, en e movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, adoptan como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía (en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo)” (Belting, 2012: 67).

7 Los dos primeros incluidos en *Putas asesinas*, el otro en *El secreto del mal*.

8 Véase Pellegrini (2006) y Brindeau (1973).

9 Disponible en línea: <http://mondesfrancophones.com/espaces/politiques/politique-un-dossier-photographique/> Ver asimismo Moreno (2011).

argentino Jacobo Urenda lo había visto correr tras los pasos de sus compañeros en Liberia hacia abril de 1996 (2002: 526-549), los textos posteriores no incluyen datos sobre el destino de uno de los personajes emblemáticos de esta narrativa. El cuento transcurre en el mismo año y en el mismo país en el que Urenda contaba haberlo visto por última vez: Liberia, 1996. Belano se encuentra sentado en el suelo mientras hojea una antología de poetas de lengua francesa. Esta actitud frente al libro ubica de entrada al relato dentro de una disposición óptica específica¹⁰.

Belano hojea un libro. Pasa fotografías de poetas y cuando alguna imagen lo intriga busca las páginas de la reseña bio-bibliográfica respectiva. Se construye una escena de lectura que dista de ser tradicional: el lector, Belano, recorre las páginas de una antología de poesía y se detiene menos en los textos que en las fotos.¹¹ De tanto en tanto levanta la cabeza para mirar el horizonte africano. El paisaje y la vista intercalada de las fotos lo hacen evocar el México de su juventud. El parpadeo del Belano lector señala cambios de orientación de la mirada. Las expresiones de los rostros fotografiados provocan un deslizamiento imaginario, algunas de ellas conducen a encuentros fantaseados entre el lector y las poetas fotografiadas. La mirada atenta se acerca al libro en busca de detalles: “mira las fotos, el libro casi pegado a la cara, para poder apreciar esos rostros en todas sus torsiones” (2001: 198).

En este marco, vale la pena recapitular la circunstancia en las que el periplo errante de Belano parece llegar a su fin en *Los detectives salvajes*.

10 Al respecto, considérese lo siguiente: “He aquí un libro mudo, un libro de imágenes [...] ¿Qué hacemos espontáneamente? Hojeamos. ¿Qué ocurre entonces? Las imágenes devienen *entrecortadas*. Sus diferencias se animan, sus analogías y sus contrastes describen una suerte de metamorfosis jadeante, según un movimiento que nunca es continuo [...]. Modo de descubrir que el *hojeado trabaja en el remontaje visual de las cosas*” (Didi-Huberman, 2008: 199-200). Cursivas en el original.

11 “La clásica escena de lectura en que la literatura se vuelve sobre sí misma, trafica citas y nombres, es aquí [en el cuento “Fotos”] escena de lectura sin lectura” (Speranza, 2012: 141). Si bien esta observación resuelve sin dobleces el accionar de Belano ante el libro que tiene ante sí, cabe al menos matizar la separación que aquí se sugiere entre leer y mirar. La contemplación detenida de las fotos es también una escena de lectura, conducida aquí por los pliegues de los rostros que recorre.

Urenda y Belano trabajaban de forma independiente en África como periodistas, gráfico y escrito respectivamente. Luego de conocerse en Luanda se encuentran por azar en distintos puntos del continente. Urenda se cruza a Belano por última vez en Liberia, quien está acompañando un grupo armado de mandingas en plena guerra civil, y va junto a un fotógrafo español que es presentado como una suerte de mito viviente del fotorreportaje. El fotógrafo argentino trata de convencer a Belano de seguir camino con él y el grupo de civiles que intentarán llegar a Monrovia, la capital, para salir de allí con vida; por su parte, el grupo de soldados mandingas, de paso por el mismo pueblo, arman un plan de ataque que se presenta más próximo al suicidio que a la estrategia bélica.¹² Belano, luego de pasar la noche en vela conversando con López Lobo (el fotógrafo español) decide seguir con él los pasos del grupo de jóvenes soldados que van a ofrecer sus cuerpos a la causa que defienden.

Por otra parte, esta decisión parece confirmar lo anunciado en la nota que abre *Estrella distante*: “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África” (2012: 11). El camino elegido por Belano da cuerpo a ese suicidio africano consabido de antemano. Sin embargo, los indicios presentes en “Fotos” sobre el paradero de Arturo Belano, llevan a pensar que el suicidio aún está por realizarse. Como sea, Belano hojea una antología de poesía en un pueblo donde es el único sobreviviente: “¿pero quién es esta Claude de Burine?, se dice Belano en voz alta, solo en un aldea africana de donde todos se han marchado o muerto, sentado en el suelo con las rodillas levantadas mientras sus dedos recorren a una velocidad inusual las páginas” (2001: 199). El relato concluye con una superposición que incluye las fotos de los poetas, la juventud en México del lector y el paisaje que tiene en frente. Así, el cuento entero puede ser leído como una reflexión sobre la muerte del personaje. El relato anuncia, otra vez, la muerte africana del personaje principal de la obra. Cito en extenso el cuento para evidenciar este cariz mortuorio que el final imprime sobre el resto del relato:

12 “El plan de los soldados, como no tardamos en convenir Belano y yo, era inviable y desesperado” (Bolaño, 2002: 542).

[P]ero también el tiempo y su lejana soberanía pueden ser un suspiro, piensa Belano mientras contempla los pájaros subidos a las ramas, siluetas en la línea del horizonte, un electrocardiograma que se agita o despliega las alas a la espera de su muerte, de mi muerte, piensa Belano, y luego se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos, allí está el electroencefalograma temblando en la línea del horizonte africano, y entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea (2001: 205).

Así termina el cuento. Si bien el final es abierto, todo indica que allí se trata de la inminencia de la muerte del personaje. El largo párrafo que compone “Fotos”, y que a su vez es una sola frase de nueve páginas, constituye el prólogo de una muerte que es explícitamente sugerida y de nuevo puesta en suspenso. Entre paréntesis: el momento de la muerte en Bolaño, parece estar casi siempre fuera de escena, sea como horizonte o promesa –“Putas asesinas”, “Fotos”–, sea como muerte consumada que elide circunstancias y autores –las fotos de Wieder en *Estrella distante*, las mujeres en “La parte de los crímenes”.¹³ Estas observaciones permiten volver ahora sobre el componente visual que recorre “Fotos”, a sabiendas que se trata de los prolegómenos de la muerte de aquel que hojea imágenes en el desierto africano.

13 Por supuesto, hay excepciones a esta lógica. Una de las más notables es la narración de la muerte de Cesárea Tinajero en la parte final de *Los detectives salvajes*. De todos modos, esta transgresión opera como inscripción en el conjunto. Una vez que los protagonistas dan con la poeta largamente buscada a lo largo de la novela, la opción de la muerte violenta parece coherente, por ejemplo, con el criterio de inclusión aplicado en *La literatura nazi en América* –cada entrada se abre con las fechas de nacimiento y muerte del autor. En otras palabras, Cesárea tiene que morir para hacerse parte del conjunto. La novedad está dada tanto porque la búsqueda, casi siempre fracasada, resulta exitosa, como porque ese hallazgo culmina con la narración del instante en que le dan muerte.

Entonces, Arturo Belano está en una aldea desierta de Liberia y tiene en sus manos *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. Va pasando las páginas mientras escruta las instantáneas de escritores francófonos provenientes de las más diversas latitudes (África, Canadá, el Caribe, Europa, el Océano Índico). Algunas le producen breves impresiones:

[Y] luego cierra los ojos pero no mira al suelo, y luego los abre y pasa la página y aquí tenemos a Patrice Cauda, con cara de golpear a su mujer, qué digo a su mujer, a su novia, y a Jean Dubacq, con cara de empleado de banco, un empleado de banco triste y sin demasiadas esperanzas, un católico (2001: 198).

Mientras que ante otras sólo consigna los nombres de los retratados. Por otra parte, en algunas ocasiones el narrador informa sobre el conocimiento de Belano en la materia. De ellos, sólo seis nombres van seguidos del paréntesis “(a quien ha leído)”, como si el mapa de lecturas del personaje fuera también antologizable. Solo las mujeres generan un ejercicio imaginario más elaborado, y será este el que marca el pasaje de la mirada hacia una dimensión onírica que, en conjunción con la muerte por venir, da nuevas luces sobre la importancia de lo visual en su literatura.

La primera detención es en la foto de Claude de Burine, “la encarnación de Anita la Huerfanita” (2001: 199). La imagen hace que Belano busque su reseña en un libro donde fotos y textos están en segmentos separados. Continúa y abajo está la imagen de Dominique Tron, que incita una comparación entre los rasgos de una y otra poeta. El cotejo de las dos fotos a poco de andar se ve interrumpido cuando Belano lee en el apartado dedicado a Tron que se trata de un hombre y no, como creía, de una mujer. Trampa de la imagen que deriva en un vuelco sobre la memoria: Belano recuerda el joven poeta que fue en México. Para mirar su pasado escruta la foto minuciosamente: “piensa en su propia juventud, [...] reflexiona achicando los ojos para mirar mejor la foto” (2001: 200). El movimiento de los ojos sugiere diferentes modos de ver, no sólo establece intensidades de lo que se mira o lo que ello suscita en el recuerdo, también, como queda claro pocas líneas más abajo, instala en su apertura y cierre la

posibilidad de un deslizamiento hacia una lógica visual que vincula componentes oníricos con las fotos de la antología:

[Y] luego cierra los ojos y ve un torrente de charros espectrales pasar como una exhalación de color gris por el lecho de un río seco, y luego, antes de abrir los ojos –con el libro firmemente sujeto por ambas manos–, ve otra vez a Claude de Burine, el busto fotográfico de Claude de Burine, digna y ridícula a la vez, contemplando desde su atalaya de poeta soltera el ciclón adolescente que es Dominique Tron (2001: 200).

Una vez más se consigna, ahora a través de la superposición de imágenes fantaseadas, una ausencia de identidad entre lo que se mira y lo que se ve. Esto se da menos por el carácter inaprensible del objeto de la mirada que por el intercambio permanente del sujeto que mira. Dicho de otra manera, la invasión y superposición de imágenes que acosan la mirada desde diversos ángulos, pone en tela de juicio la lucidez de lo visual en el relato, y se instala así una frontera permeable entre la memoria, la fantasía, las fotos y el paisaje africano.¹⁴

Las fotos permiten así un deslizamiento hacia lo onírico. Los zopilotes que llegan a las copas de los árboles liberianos son parte de ese movimiento, “pese a que él sabe que aquí no hay zopilotes”,¹⁵ o que los charros se entremezclen con la atalaya de la poeta fotografiada.

14 Tomo la noción de “lucidez” de un trabajo de Pablo Oyarzún, donde desarrolla un pensamiento sobre el parpadeo como estrategia de aproximación a lo visual: “Según esta comprensión, se presume al menos teóricamente posible (y eso ya es todo lo que se requiere suponer), en algún punto (una pupila deiforme, un monóculo perfecto), la constitución de una mirada panorámica, señorial y penetrante, para la que constan como averiguables ya todos los casos, todos los objetos. Se supone pues una identidad de mirada y saber –“Lucidez”, justamente, significa esa identidad” (1999: 246).

15 La mera mención de los zopilotes en este cuento que, como quedó dicho, se enmarca en una reflexión sobre la muerte, recuerda la presencia de estas aves en 2666, donde su presencia ofrece en una ocasión, la pista que conduce a un cadáver, y en otra, est (1999: 248)ón de la visualidad.01 asociaciagar a una suerte de ortopedia de lo visual, presta a construir un orden alternativo, á en estrecha articulación con la serie de muertes violentas que tiene lugar en Santa Teresa. Ver Bolaño (2004: 467-468, 660).

El relato exhibe un abrir y cerrar de ojos para ejercer este desplazamiento, el telón de fondo mortuorio determina estos movimientos de la pupila. Todo el cuento transcurre a través de la pulsación lenta de los ojos. Es en este contexto que Belano fantasea relaciones entre los poetas fotografiados, al tiempo que los vincula con el escenario del presente en el que sostiene el libro:

[M]ientras imagina a la inerme (a la frágil, a la fragilísima) Claude de Burine corriendo a los brazos de Dominique Tron, en una carrera que prefiere imaginar impredecible, aunque hay algo en los ojos de Dominique, en los ojos del puente en llamas, que le resulta familiar y que en un idioma que discurre a ras de tierra, como los cambiantes colores que circundan la aldea vacía, le adelanta el seco y melancólico y atroz final, y entonces Belano cierra los ojos y se queda quieto y luego abre los ojos y busca otra página, aunque esta vez está decidido a mirar las fotos y nada más (2001: 201).

Los ojos entonces, punto de condensación de un sentido posible, tienen en el cuento un lugar de relevancia. Se trata de una aglutinación de elementos visuales que llevan al protagonista a limitarlo mediante ese *mirar las fotos y nada más*, sobre el que vale la pena detenerse. En primer lugar, “mirar las fotos y nada más” aparece como un modo de evitar el halo de muerte que se cierne sobre la mirada. La propuesta aspira a lograr una distancia que evite los pliegues de los rostros y se conforme con las primeras impresiones suscitadas por el paso maquinal de las páginas: “y así encuentra a Pierre Morency, un chico guapo, a Jean-Guy Pilon, un tipo problemático y nada fotogénico, a Fernand Oullette, un hombre que se está quedando calvo” (2001: 201). Se trata de hacer a un lado la presencia de los fantasmas de la memoria que la vista en detalle de las fotos trae consigo, sobre todo porque la memoria en este cuento está íntimamente ligada con la muerte del sujeto que recorre las fotos. Sin embargo, la distancia se ve abolida por la presencia inquietante de dos mujeres, “y entonces Belano casi pega la cara a la página para ver con más detalle a las poetas” (2001: 202). Aquí, no hay cercanía de la mirada sin lectura: “y entonces Belano rompe su promesa, busca en el índice el nombre Tuéni, y luego se dirige sin temblar hacia las páginas críticas dedicadas a ella” (2001: 203). La

mención de una promesa que se rompe reenvía a ese ‘mirar y nada más’ y le da otro significado. No se trataba solo de mantener alejada la conjunción de recuerdo y muerte que se había hecho presente ante las primeras fotos, si no de evitar también la lectura informativa incitada por algunas imágenes.

Hay pues un fracaso de las distancias. Belano lee el texto que informa de la imagen que lo detuvo y abre con ello el espacio al imaginario que intentaba mantener a raya: vuelven los zopilotes y la afectación del sujeto que no logra tan solo mirar las fotos.

Ante el fracaso de la distancia Belano “observa sin parpadear, la nariz casi pegada al libro” (2001: 202). Busca los datos de una de ellas en el libro y cuando levanta la vista ya está el paisaje, de nuevo, cercado por las imágenes móviles que lo convierten en objeto de la mirada:

[I]ncluso hasta un zopilote mexicano es posible en esta pinche aldea, piensa Belano con lagrimas en los ojos, pero no son lágrimas provocadas por el graznido de los zopilotes sino por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro cuya sonrisa petrificada parece desplegarse como cristal en el paisaje que circunda a Belano y que también es de cristal, y entonces cree oír palabras, las mismas palabras que acaba de leer y que ahora no puede leer porque está llorando (2001: 203-204).

La certeza de la imagen se hace presente en esa foto que mira y se despliega petrificada en ese paisaje africano con rasgos mexicanos. Y como se trata de una antología de poetas francófonos no está de más mencionar que el apellido de la poeta que causa las lágrimas de Belano contiene en sus primeras tres letras el participio pasado del verbo matar (*tuer* en francés). El carácter móvil de la imagen queda así circunscrito y da luces sobre su capacidad de traspasar las fronteras de un marco que no logra contenerla.

El vaivén que exhiben los ojos de Belano en “Fotos” es un elemento que renueva el modo en que se presenta la articulación entre antología, fotografía y muerte, ya presente en otras obras del autor. Al mismo tiempo, esta conjunción hace ingresar una lógica onírica en el relato. Los zopilotes, los charros y el México de la juventud surgen al compás de un lento parpadeo ante las imágenes que rodean al

personaje. Para evidenciar los fuertes lazos que el cuento traza entre los fantasmas del personaje y las fotos que mira, una sola frase de nueve páginas sin puntos ni respiro, aglomera los elementos que se dirigen hacia el final del cuento, que es también el de su protagonista. La apertura y cierre de los ojos ante las fotos es una solución de continuidad entre las miradas que pueblan la narración. De esta forma, el parpadeo pone sobre el tapete la limitación a la que se someten las fotos por las que Belano va paseando su mirada. El parpadeo, sugiere Oyarzún, “instala la ceguera en el riel de la visualidad misma: la instala como condición de la visualidad” (1999: 248).

Esta mirada que exhibe su propia pulsación permite retomar algunos de los fenómenos subrayados hasta aquí. En ambos cuentos, la reflexión visual altera, modifica, truca aquello que ofrecen a primera vista las imágenes. Para ello la mirada hurga hasta desestabilizar las figuras que tiene ante sí, ya sea la de un torso desnudo aparecido en televisión, ya sea la de una poeta integrante de una antología. El parpadeo de Belano hojeando el álbum de poetas franceses entrega el modelo de intermitencia temporal en el que las imágenes se presentan, y determina la importancia de una mirada que, carente de lucidez, reformula los datos ofrecidos por lo visible. Mientras que en “Putas asesinas” la mera evocación de un parpadeo mecánico, ese enigmático *tú eres la fotografía*, entrelaza un pasado de violencia sexual (la violación mencionada) con la inminente rajadura de un cuerpo al que, sin derecho a réplica, se le notifica su fúnebre porvenir. Esta presencia de la fotografía vinculada a la muerte, insta a recordar que las imágenes entrecortadas de “Fotos” contienen a su vez un pensamiento sobre la muerte del personaje hojea las instantáneas. Los charros y zopilotes mexicanos en el desierto de Liberia, los recuerdos de la juventud, las fotos de las poetas, conforman un conglomerado por el que se desplaza la mirada de un Belano que sopesa la cercanía de su muerte.

De uno u otro modo, el ojo mecánico está vinculado con una inclinación de la mirada que precisa manipular los objetos que mira, hasta el punto de hacer evidente su intervención. En suma, ambos cuentos permiten afirmar que la tradicional ausencia de intervención en aquello que es fotografiado (la pretendida pureza de un medio que muestra aquello que ha sido), se transforma en la escritura de Bolaño y pasa a ser una presencia enérgica y táctil, donde la

mirada se constituye a condición de modificar su objeto y, con ello, da lugar a una suerte de ortopedia de lo visual, siempre dispuesta a construir un orden alternativo, en buena medida determinado por la asociación entre antología y muerte.

Bibliografía

Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2012.

Bolaño, R. (2012). *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.

Bolaño, R. (2005). “Los personajes fatales”. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona, Anagrama, pp. 259-268.

Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona, Anagrama.

Bolaño, R. (2003). *La pista de hielo*. Santiago de Chile, Seix Barral.

Bolaño, R. (2002). *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.

Brindeau, S. (ed.) (1973). *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. París, Saint-Germain-des-Prés.

De los Ríos, V. (2008). “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 237-258.

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

Kracauer, S. (2010). *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, París, Flammarion.

Moreno, F. (2011). “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”. Moreno, F. (comp.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Lastarria, Santiago de Chile, pp. 333-342.

Oyarzún, P. (1999). “Parpadeo y piedad”. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile. La Blanca Montaña, pp. 239-260.

Pellegrini, A. (comp.) (2006). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires, Anagrama.

FIRMAS COLECCIONABLES: LA MANÍA DE LA TARJETA POSTAL

Inés de Mendonça

La postal como dispositivo

En la cultura hispanoamericana de fin de siglo XIX y comienzos del XX, la tarjeta postal tuvo mala fama, pero mucho éxito. Acusada en repetidas ocasiones de tratarse de un objeto de segunda mano, sinónimo de mal gusto, marca de esnobismo y, sobre todo, transmisora del temido color local fue, sin embargo, enviada y recibida con frecuencia abrumadora por sus mismos detractores.

Es significativo que durante el mismo año de 1903, se publicaron en Buenos Aires dos textos en los que dos escritores hispanoamericanos de distintas generaciones coinciden en mencionar “la manía de la tarjeta postal” como una locura imparable y una moda esnob. Se trata de un reportaje fotográfico del magazine *Caras y Caretas* a Lucio V. Mansilla y una de las crónicas de Rubén Darío para el diario *La Nación*. En ambas publicaciones se mencionan la cantidad de postales que reciben, especialmente de sus lectoras, con el pedido de que les fueran devueltas autografiadas.

De todas partes han llegado: con figuras de niños entre flores, con vistas y paisajes, con retratos de reinas y de cortesanas famosas, con sencillas viñetas, y con complicados dibujos. He atendido gustoso las solicitudes; pero tiemblo ante el error que he cometido. ¿Cómo, yo, que he sido empleado de correos en nuestra gran Buenos Aires, he podido cometer error semejante? (Darío, 2013: 331).

El error al que se refiere Darío implica la aceptación de un compromiso, un arco de deuda y favor en el que tanto el autor como el lector se hayan implicados. También Mansilla destina su firma a quienes le envían tarjetas. El repórter de la revista lo describe comiendo sobre su escritorio para afrontar la tarea: “No le extrañe, amigo, tengo que firmar tantas tarjetas postales que no me dejan tiempo para nada. Llevo firmadas cerca de *tres mil!*”, le contesta

(Mansilla, 1903: 27). Ambos escritores protestan por la pérdida de tiempo que significa; sin embargo, no dejan de someterse a ella.¹

Con posturas ambivalentes, Darío y Mansilla expresan una forma nueva de relación entre emisores de discursos escritos y, muy especialmente, una dinámica moderna de reciprocidad entre escritores y lectores. O podríamos considerar que, tal vez, la lectura no sea la única excusa para suscitar este diálogo específico; y se trate de las primeras formas de acopio de memorabilia entre celebridades y simpatizantes. Formas emergentes de la nueva y modernísima industria cultural en la que tanto unos como otros son consumidores, tal como reconoce Darío: “¿Podré decir que me he visto libre de las innumerables ofertas? No. He comprado en Nápoles y en Londres, en un rincón de Sorrento, en Capri, en Pompeya [...]. Porque el vendedor de tarjetas postales os asedia, os conquista y os obliga” (2014: 335).



Figura 1: fotografía utilizada en el reportaje de *Caras y Caretas* n°267, con la bajada “Segundo desayuno, contestando tarjetas postales”. AGN, Departamento Documentos Fotográficos.

1 He trabajado especialmente ambos textos en una comunicación de las XX Jornadas del ILH y, con un desarrollo mayor, en el artículo: “Mansilla y Darío entre postales: ¿celebridad o esnobismo?”, en Cuadernos LIRICO16, URL: <http://lirico.revues.org/>

Para Darío, si la tarjeta postal ordinaria ya había reducido el intercambio verbal a unas pocas frases, la tarjeta postal ilustrada reemplaza a ambas, “en la cual no se pone nada” (Darío, 2014: 337). Esa forma del vacío que, sin embargo, está plagado de significados, con imágenes variopintas de paisajes, monumentos, personas y personajes, manifiesta uno de los riesgos que el poeta-cronista parece avizorar en la extendida manía.

Las postales han venido a reemplazar la costumbre previa del intercambio epistolar y este reemplazo coincide con la percepción creciente de la falta de tiempo, por lo que también los escritores reconocen un beneficio: como menciona Darío, si “antes se recibía una carta, hoy se reciben cincuenta tarjetas postales” (Darío, 2014: 335). La mirada del cronista es móvil, admite el deseo de consumo, pero juzga y tipifica a los usuarios. Así lo señala Graciela Montaldo (2014), Darío ironiza sobre la práctica, pero reconoce su papel difusor de valores estéticos, “parte integral de los intercambios modernos” (42).

Observar la materialidad de estos objetos, así como la discursividad verbal-visual que portan nos invita a reflexionar sobre la relación entre memoria y escritura; y especialmente en la dimensión que la escritura tiene como registro de prácticas sociales. En este sentido, la tarjeta puede pensarse como un artefacto objetual y un dispositivo cultural. Puesto que, desde una perspectiva filosófica, un dispositivo es ante todo una categoría heterogénea; una red de significados y un vínculo entre prácticas y discursos, pensar formas de interrelación entre quién escribe y quién lee, quién imprime y quién distribuye, quién vende y quién compra (cuestiones que conformarían el centro del dispositivo foucaultiano, en tanto relación entre poder y saber), ilumina los vínculos que estos objetos despliegan entre materialidad, subjetividad y producción de significados.

Darío acierta al mencionar como “nada” aquello que “se pone” en la cartulina postal porque, aunque algo se está imprimiendo, ese vacío parece llenarse con mensajes menos relevantes que el soporte que los carga. Escribir un libro sobre nada había sido el deseo utópico de Flaubert y, de algún modo, esa liberación de la literatura hacia la nada anhelaba ser una forma de escritura verdaderamente moderna. Darío acusa a las y los lectores de coleccionar, comprar y emitir *nada*. ¿Pero de qué naturaleza es esa nada? En primer lugar,

podríamos pensar en señales de existencia, excusas para continuar una conversación (escrita) y, luego, en una forma del atesoramiento. En las postales, el formato asume la predominancia valorativa del envío. Lo que importa, en este caso, es la *cosa* (y, tal vez también la firma, pero podríamos pensarla también como una cosa atesorable). Cuando nos sumergimos en el ir y venir de los millones de postales que circularon durante su período de mayor impacto, desde el comienzo del nuevo siglo y hasta la primera guerra mundial, es sugestivo considerar lo que Hall y Gillen (2007) señalan respecto de la naturaleza alfabetizadora del objeto: una innovación técnica y material en la historia de la alfabetización (2007: 101). Y es que tal vez se trate del primer medio realmente masivo de comunicación escrita: otra forma (plebeya y extendida) de lo moderno en la escritura. Como plantea Armando Petrucci en su libro sobre la escritura epistolar las personas “menos habituadas a la comunicación escrita profesional preferían las tarjetas, postales o ilustradas a la carta propiamente dicha” (2018: 159). Si a esta innovación le agregamos su carácter económico y portable, en la etapa pictórica de las postales, la dimensión alfabetizadora también puede pensarse respecto de la cultura visual.² En Argentina, fue Ricardo Rojas (él mismo un entusiasta coleccionista) quien apuntó tempranamente al carácter educativo y democrático de las postales ilustradas o pictóricas, recomendando a las escuelas y a los maestros –en 1908– la compra de “tarjetas postales de cuadros o vistas históricas, que se venden en las ciudades de Europa a precios módicos” como un modo de acercar el arte universal y la cultura europea a los estudiantes (2010: 305).

La tarjeta postal, entonces, como dispositivo genérico y objeto heterogéneo ingresa simultáneamente en series diversas: la de la imaginación afectiva, la expansión de la vida privada, la difusión de formas de escritura y visualidad nuevas; y, sobre todo, en el cruce de lo íntimo con lo público.

² En su interesante libro de 2011, *El lugar común*, Graciela Silvestri estudia la conformación de las “figuras de paisaje” que representaron la región rioplatense analizando diversas textualidades verbales y visuales. Entre otros materiales, analiza la publicación y circulación de postales con “paisajes nacionales” y, en el capítulo “El gusto de las señoritas” (reescritura de un trabajo anterior que mencionamos luego) propone un cruce entre el viaje pintoresco, una cierta estética *femenina* y la representación de paisajes nacionales a partir de la colección de postales.

Al introducir el concepto de “dispositivo” en *La arqueología del saber*, Foucault amplía la pregunta por el discurso para incorporar otras prácticas no discursivas; o, para ser más precisos: la noción de discurso se expande para entrelazarse con dimensiones no discursivas. Los dispositivos son, por lo tanto, formas que producen subjetividad e incluyen discursos, herramientas, artefactos e instituciones. Las diversas y brevísimas escrituras inscriptas en las postales (privadas y públicas, manuscritas o impresas), los soportes en que ocurren (la postal pero también la crónica, el magazine o el libro que las refiere y también el álbum y la vidriera que las exhibe), las tecnologías que las permiten (los diversos modos de impresión y reproducción de textos e imágenes), así como los circuitos de sociabilidad y de circulación (la escuela, las asociaciones de cartofilia, la prensa periódica, o el hogar como espacio de exhibición reducido) pueden pensarse, entonces, desde la interacción entre seres vivientes y dispositivos que señala Agamben al revisar la categoría foucaultiana (Agamben, 2016: 14-15).

Prácticas postales

Cuando en la Conferencia Postal Internacional de 1865, celebrada en Karlsruhe, un funcionario propuso utilizar cartulinas sin sobre, como una forma simple y económica de comunicación postal no reservada, la recepción fue negativa y muy discutida, sobre todo, por transgredir el principio del secreto postal. Sin embargo, esta idea –que rescataba experiencias previas de envíos abiertos– sería estudiada y, poco tiempo después, adoptada oficialmente como envío postal en el reino de Austria. La orden real para la utilización de la *Briefharte* establecía un precio y las características de carta abierta y peso uniforme (Staff, 1966; López Hurtado, 2013).³

³ Franz Staff (1966) fue uno de los primeros que escribió sobre los inicios y antecedentes de la tarjeta postal, luego repetido (y no siempre mencionado) por diversos estudiosos y coleccionistas. Staff incluye en su libro la propuesta de Heinrich von Stephan al estado Prusiano para el uso de la “carta abierta postal” (44) y el artículo del profesor austriaco Dr. Emmanuel Herrmann, publicado en el periódico austriaco *Neue Freie Presse* el 2 de julio de 1869, con el título “Nuevo medio de correspondencia postal”, que terminó convenciendo al Director General de Correos de Austria, el barón Adolf Maly (46). El estudio de Staff señala también los predecesores visuales y postales de la tarjeta de correspondencia. Tanto la primera postal

A partir de entonces, su aceptación fue en rápido aumento hasta convertirse en el medio más masivo de comunicación postal (Masotta, 2010). Para dimensionar la explosión comercial y de circulación que implicó el fenómeno, baste indicar que el primer mes, solo en Austria, se habían vendido más de un millón y medio de ejemplares y que, según la memoria real del Correo Británico, durante 1908 se habían comprado en ese país casi 860 millones de tarjetas postales (Hall y Gillen, 2007). Para comienzos del siglo XX, la producción, venta, circulación y coleccionismo de tarjetas encontró su punto más álgido. La propuesta de Heinrich von Stephan había dado el puntapié definitivo para la consolidación de un dispositivo comercial que constituiría a la vez un objeto material y un género discursivo. Sin embargo, más que inventada, la tarjeta postal fue el resultado de diversas prácticas y tecnologías, desde los primeros enteros postales del siglo XVII, pasando por su antecesora burguesa: la carta de visita, y por diversas formas de cartas ornamentadas e ilustradas que ya existían mucho antes (Staff, 1966). Su doble naturaleza, verbal y visual, se emparenta con los papeles de carta adornados, con la costumbre de decorar los sobres (primero a mano y más tarde impresos); y, por supuesto, con el desarrollo y transformaciones de las prácticas epistolares y la modernización de los correos (Hall y Gillen, 2007).

El objeto en sí mismo está intrínsecamente unido a su formato y costo: reglamentado por cada correo en particular, debía cumplir con requisitos de tamaño, peso y distribución de la información. Estas características permitieron una rápida estandarización internacional y el establecimiento de una tarifa reducida. Las primeras tarjetas postales, autorizadas y cobradas como tales, no incluían ilustraciones (salvo escudos o sellos oficiales) y traían el franqueo preimpreso, junto a la leyenda de “tarjeta postal”. El reverso dejaba espacio para la comunicación manuscrita. Inglaterra y Suiza imprimieron sus propias tarjetas al poco tiempo de la *Briefharte* austriaca. Para el inicio de la década siguiente lo harían Francia e Italia,

como el periódico referido están disponibles actualmente en archivos digitales en línea.

La tesis de López Hurtado (2013) reitera el contexto histórico mencionado e incorpora otras referencias sobre antecedentes y recepción de la tarjeta postal y sistematiza para el ámbito español.

Canadá y Estados Unidos. Los países latinoamericanos no tardaron en sumarse a la práctica, teniendo en cuenta la rentabilidad que representaba para los correos nacionales.⁴

Al plantear la periodización de lo que llama la “era postal” en Estados Unidos, David Henkin (2006) menciona la década de 1870 como el cierre de un modo de funcionamiento postal en la vida cotidiana de los norteamericanos debido, parcialmente, a varios cambios administrativos, políticos y tecnológicos. Es significativo que ese cierre coincida con el comienzo del intercambio de las tarjetas. Aunque Henkin no profundiza en esta cuestión, sí deja planteada la pregunta respecto de la privacidad como uno de los factores fundamentales en ese cambio de hábitos. Según su criterio, la postal democratizó el intercambio de saludos, pero resultó inadecuada para la construcción familiar de intimidad epistolar (Henkin, 2006: 174). Creo que podemos pensar en la tensión intimidad-extimidad como una fuerza actuante en el uso masivo de este nuevo hábito epistolar que, aunque heredero de las antiguas prácticas, modifica cabalmente la naturaleza del intercambio. El estilo discursivo breve y la visibilidad de su contenido conformaron un género nuevo y nos permiten estudiarlas como documentos de un estado de lengua y de la cultura visual en la que estuvieron inmersas.

Hacia fin de siglo, la autorización para la impresión desde empresas particulares y los acuerdos de la Unión Postal Internacional –el nuevo formato con reverso partido y dorso con imagen completa, así como la incorporación de más miembros–, junto con el aumento del turismo, expandieron la industria.

En el momento en que la postal se vuelve pictórica se vuelve coleccionable. La maleabilidad del objeto, debido a su tamaño y material, permite escribir en cualquier lugar, sobre la pierna, parado, sentado, sin necesidad de una mesa o de instrumentos de más cuidado (que sí habían sido necesarios para la escritura de cartas sobre papel fino). Interactuar (o no) con la ilustración elegida, referir a

4 Las primeras postales emitidas por el Correo de Chile se adoptaron en 1873 (Rivera, 2008: 15), el Correo Argentino mandó imprimir sus tarjetas oficiales a la National Bank Note Company de Nueva York y se pusieron en circulación en octubre de 1878 (Pezzimenti, 2015), Brasil imprimió sus primeras cartas postales en 1880 (Nunes Lôbo, 2004), en México se produce la primera tarjeta postal no ilustrada en 1882 (Kalb, 2012), Ecuador en 1884 (Andrade, 2017).

una experiencia, continuar la información visual con la verbal: todas estas habilidades semióticas se ponen en juego con la práctica extendida de las postales. Esa forma de la practicidad invita a sobreescribir la información de la fotografía o la postal, en un cruce verbal-visual que construye memoria para otros o para el propio recuerdo. En este sentido, los álbumes en los que se guardaban las postales colaboraron a la construcción de una memoria propia y familiar de carácter privado pero que pasaba por una instancia pública en los trayectos postales y que podía volver a serlo (al menos en un grupo restringido) al transformarse en colección. ¿Quiénes contemplaban una colección de este tipo? ¿Cuál es el imaginario al que se accede con la compra, envío y conservación de la postal?

Las postales con representaciones de lugares o enviadas desde destinos turísticos permiten a los nuevos viajeros dar cuenta de su experiencia y funcionan como indicio del movimiento de esos sujetos sobre o a través de un territorio. ¿Qué ocurre con quién las recibe? Los cuerpos que esperan, ya no en viaje, sino en el hogar, a esos papeles que se trasladan. Interesa observar las relaciones en las que la postal misma es el recorrido, ya que lo que se colecciona es el objeto, aun sin haber vivido la experiencia del traslado. Este contrapunto entre movilidad y estatismo va tejiendo redes de experiencia. Algunas de estas redes cruzan el Atlántico y funcionan como vínculo entre desconocidos. Los sujetos no se mueven y lo que viaja es la postal. El cuerpo emisor, en su huella caligráfica, al acercarse al poseedor de la tarjeta, sugiere una posible (tal vez imaginada) intimidad. Quien recibe la postal de un viajero comparte un fragmento de su desplazamiento y quien recibe la postal firmada por una celebridad atesora simbólicamente un vínculo con el firmante. Si la postal de viaje es una forma del souvenir, la postal autografiada puede pensarse como una reliquia secular y moderna. Tal vez en esa relación icónica y hasta fetichista se sostenga el coleccionismo de imágenes firmadas por celebridades.

Lectoras y coleccionistas

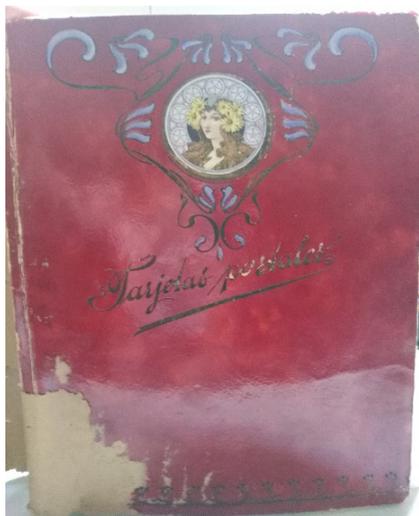


Figura 2: Álbum de postales, tapa (circa 1902). Colección privada.

A pesar de la evidente participación de escritores más o menos célebres, apenas cinco años después de los textos que mencionamos al comienzo, Roberto Payró publicaba el 14 de noviembre de 1908 su tajante opinión sobre la práctica, en una crónica donde describe a las postales como “esos paralelogramos de cartulina grabada o litografiada, artísticos a veces, de pésimo gusto casi siempre, y que hacen con la delicia de unos, la desesperación de otros” (1909: 243). La intensidad de su crítica se centra en la dificultad que la síntesis requerida representa para quienes escriben los mensajes, llevando a la profusión de textos de baja calidad. También en el asedio que la cantidad de postales significa para quien las recibe. Y, en sintonía con la acusación de esnobismo que habíamos leído en Mansilla y Darío, en la banalidad que encuentra en el asunto que, además, definiría a la época: “Hay épocas así, en que todo lo frívolo, insignificante, lo superfluo, brilla y ocupa el sitio de las cosas de importancia” (Payró, 1909: 243). De algún modo es lo que Graciela Silvestri ha propuesto, aunque positivamente, en su análisis de un conjunto

de álbumes: “Si se observa bien, una colección de tarjetas postales de principios del siglo XX puede convertirse en una ventana para espiar el clima cultural de la época” (Silvestri, 2003: 1). Y, aunque imposible de simplificar en una definición, la fascinación y el repudio que las postales suscitaron simultáneamente puede describir la ambivalencia que el cambio a una cultura más masiva implicó para determinados estamentos y para quienes se autorepresentaban como autores.

La asociación entre colección de postales y género femenino parece explicar parte del descrédito intelectual (masculino) hacia la práctica, aunque al revisar álbumes y colecciones disponibles, así como menciones y tarjetas sueltas, se comprueba que las postales fueron firmadas, enviadas y coleccionadas tanto por hombres como por mujeres. Inclusive Rojas, el mismo año de la crónica de Payró, a pesar de que reconocía que la tarjeta postal “ha prestado un gran servicio de cultura democrática en estos últimos tiempos”, declaraba que “las señoritas desprestigiaron” su uso (Rojas, 1908: 71). Payró iba más allá y aseguraba que “la malicia femenina es la que sostiene esos terribles arsenales para su guerra en encajes con el sexo enemigo” (245). Se refería a la demanda de las “señoritas” para que los caballeros contestaran, con ingenio y dejando sus firmas, las postales a vuelta de correo.

Para ese entonces, el coleccionismo era el motor dinámico de la compra y envío de tarjetas. A partir de su penetrante encono, Payró acierta en definir parte de la genealogía cultural de esta costumbre: “la colección de postales es hija legítima del álbum, pero no ha heredado sino sus peores prendas” (Payró, 1909: 244).

Si bien los álbumes de visitas habían quedado relegados, en la segunda mitad del siglo XIX, por el uso de álbumes de fotografías y por álbumes para coleccionar postales, algunas prácticas de los formatos anteriores se superponían en los nuevos. En los álbumes familiares, las fotografías se intervenían con escrituras, datos y reflexiones, como podemos leer en la particular novela de 1888, “Oasis en la vida”, que Juana Manuela Gorriti escribe por encargo comercial de la casa aseguradora *La Buenos Aires* –motivo por el que Liliana Zuccotti (1997) la definió pertinentemente como una *ficción publicitaria*. El protagonista de la novela encuentra sobre una “mesita” un objeto que resulta clave para la comprensión de la misteriosa personalidad de su enamorada: “un álbum en cuero de Rusia con sus broches de plata

cuidadosamente cerrados y un aire de coqueto misterio. [...] El álbum aquel era un libro *sui generis*; una galería de retratos seguida de filia-ciones biográficas que le daban interés y novedad” (84). En ese libro, el lector encontraría “el enigma insoluble de Renata” (84), a partir de su retrato y de las descripciones y anécdotas familiares que había de-jado escritas “el biógrafo” junto a las fotografías. La estética del álbum de fotografías familiares coincide con la tendencia predominante en sus “primos”, los álbumes de postales: “Mauricio sintió temblarle la mano y el corazón al volver la última página. Un cerco de viñetas re-presentando coronas y ramilletes, ofrendas de cariño, rodeaban el re-trato...” (Gorriti, 1997: 86).

Graciela Silvestri profundiza en ciertos rasgos estéticos que las colecciones de postales del período entre siglos comparten con otras actividades, objetos y prendas de vestir:

en términos estilísticos, los objetos comparten la pasión por la línea curva, la espiral, la diagonal, la persecución de formas “naturales”, a veces absurdas, el color pastel, la filigrana, las guardas. Es un gusto *femenino* a la par que *pintoresco*. Posee todos los atributos de una sensibilidad adosada a la fragilidad, a la debilidad, al sentimiento, a la delicadeza, al exotismo, a la rusticidad domesticada (2003: 3).

Entonces, a la genealogía del soporte del libro en blanco, el colec-cionismo de postales se emparenta con el viaje pintoresco y con una cierta sensibilidad estética, asociada a lo femenino. “Tal inflexión ‘fe-menina’ en el cambio del siglo, dice Silvestri, fue asociada, además, a la decadencia”. Del esnobismo y la cursilería que denunciaban Da-río y Mansilla en 1903, a la vulgarización, mal gusto y decadencia que, en 1908, Payró, Rojas, pero también Groussac y, más entrado el siglo hasta Roberto Arlt, imputan a las postales, ocurre la amplia-ción de públicos lectores, en particular de lectoras, que escriben y participan del consumo. La democratización (y transformación) del gusto parece haber irritado a varios escritores en grados diversos.

En su trabajo sobre postales y álbumes en Argentina, Carlos Ma-sotta (2009) recupera las más antiguas tradiciones del álbum ami-corum y del sacro *albus* como antecedentes posibles del álbum de visita; pero cita a José de Larra para ofrecer una definición obje-tual del álbum en el siglo XIX. Larra lo describe en sus atributos

fundamentales: “un enorme libro [...] encuadernado por fuera con un lujo asiático, y por dentro en blanco” y acota también que se trata de un objeto “enteramente del uso de las señoras” (Larra, 1843: 368 citado en Masotta, 2009). Estas características reaparecen en algunas de las definiciones de la postal que hemos leído: por un lado, la ornamentación y, por otro, el vacío.

“¿De qué se trata? No se trata de nada; es un libro en blanco. Como la bella conoce de rigor a los hombres de talento en todos los ramos; es un libro el álbum que la bella le envía al hombre distinguido para que este estampe en una de sus inmensas hojas, si es poeta unos versos, si es pintor un dibujo, si es músico una composición, etc.” (Mariano José de Larra, 1843: 368).

Masotta señala que el álbum crea la colección reuniendo lo diverso, al otorgarle, en su contenedora y vacía superficie, una unicidad: “Al mismo tiempo creaba al coleccionista, le ofrecía parámetros, lo afirmaba en la memoria de su haber y lo direccionaba en su búsqueda” (Masotta, 2009: 12). Considero que más allá de la uniformidad o la dirección que la contención del *enorme libro* vacío pudiese proveer, fueron sus usuarios –y muy especialmente las mujeres– las que le dieron sentido a esa dirección y no al revés. El producto resultante de la acumulación de elementos diversos en los álbumes de visita o en los álbumes fotográficos familiares, esos libros *sui generis* como adjetiva el personaje de la novela de Gorriti, que incluían descripciones y anotaciones a las imágenes, fueron una forma de manifestar una expresión propia y personal de mujeres que no tenían voz autorizada para contar(se) por escrito. Sin autobiografías explícitas, muchas *señoras* y *señoritas* (primero de familias acomodadas y, luego, cada vez más provenientes de capas medias de la sociedad) encontraron en estos libros en blanco una forma de registrar sus vivencias, sus afectos y sus reflexiones; y se convirtieron en guardianas de la historia individual y familiar.

Es cierto que las postales y las colecciones que se popularizaron, al estar atravesadas por la expansión comercial del fenómeno, dejan menos espacio a la individuación, pero, especialmente en el caso de las coleccionistas, el recorrido, la elección y la búsqueda cuentan tanto de esa industria como de sus usuarias. El álbum de postales

se acerca, en esta mirada, al álbum fotográfico familiar por lo rapsódico de su composición y por el registro fragmentario pero acumulativo de la experiencia vital. El registro de lo contingente adquiere así un estatuto afectivo. Ya Barthes hablaba de lo discontinuo y lo circunstancial del álbum (2005: 252) en contraposición con la idea del libro, y como una forma de lo anterior y posterior al libro, en el sentido de que lo que precede a un relato ordenado es siempre un conjunto de fragmentos y, así también es lo que sobrevivirá al libro: un destino de citas (Barthes, 2005: 257). El álbum, para Barthes, exhibe de algún modo la lógica contingente del mundo, un orden “así”, “como viene” (2005: 255). Deberíamos preguntarnos qué ocurre cuando en ese álbum, las anotaciones e imágenes refieren a otras vidas, qué ocurre con el yo, con su relato autobiográfico y con la ajenidad. Podríamos pensar al *yo* que cose los retazos como la clave de sentido en la rapsodia del álbum, un espacio para el discurso desplazado y deforme del *yo* (que, finalmente, es el carácter de todo resto autobiográfico). Y a los otros *yoes* que participan del álbum como una polifonía asordinada que contribuye a descubrir su significado.



Figura 3: Postal firmada por María Avelina Mantilla. Noviembre, 1903. Colección privada.

En una colección que he podido revisar (el álbum de la Sta. María Estela de Gandulfo) hay una gran cantidad de postales firmadas entre 1902-1905 por escritores y celebridades argentinas, pero me interesa señalar, en este caso, una comunicación, en particular, con otra mujer que no es parte de su familia. Me refiero a las dos postales firmadas por María Avelina Mantilla. En una ellas, se dirige a su destinataria como “la simpática coleccionista Estela Gandulfo” a quien le envía un “afectuoso saludo”. La señorita Avelina es ella misma otra coleccionista quien, por vínculo filial, tiene acceso a una de las instituciones relevantes en la legislación del atesoramiento y de lo coleccionable, recordemos que Historia y Numismática estuvieron unidas en los inicios de la Academia⁵.

Interesa de qué modo, la actividad adjetiva a las interlocutoras, otorgándoles un cierto reconocimiento mutuo. En los álbumes, algunas firmas y frases coleccionadas funcionan como archivo de relaciones entre coleccionistas y registran formas de vínculos entre mujeres y nuevas redes (por fuera de lo doméstico) suscitadas a través de este particular tráfico epistolar. Estos envíos, y los de las parientes mujeres, desestiman el protagonismo que algunos varones se asignan a sí mismos como firmantes de postales y exhiben formas de autolegitimación femenina. El valor estético de las imágenes se subordina aquí frente a la huella de trayecto, lectura y escritura de las firmantes.

Otra forma de legitimación del coleccionista está en la exhibición del tesoro acumulado. Exponer en la circulación íntima pero ampliada del grupo familiar y de amigos puede contribuir a afianzar la importancia subjetiva de la práctica. La invención de artefactos tecnológicos concede otro alcance a la tensión extimidad-intimidad presente en las postales. Me refiero a la potencialidad de *mostrear* lo coleccionado. En la tradición inglesa del *travelogue*, una de las formas orales del relato de viaje, la exhibición de imágenes propias es testigo de los hallazgos y descubrimientos conseguidos en un recorrido. La industria del entretenimiento recoge esa

5 Se trata, presumiblemente, de la hija de Manuel Florencio Mantilla Fernández Blanco (1853-1909), escritor, historiador y político correntino, quien fuera miembro fundador de la Junta de Historia y Numismática.

tradición y la expande a la proyección de imágenes atesoradas de origen comercial, posibilitando la proyección de postales. En el texto publicitario del “Reflestopio. Linterna mágica postal” (1908) las nociones de confort y practicidad se asocian a las de sencillez y utilidad, junto a la denostación de lo infantil y lo femenino como sinónimos de precariedad cognitiva. Pero más allá de la invención técnica que permite iluminar y proyectar imágenes no transparentes, montadas en cartón, es significativo observar de qué modo la conciencia de acumulación subyace a la oferta del producto, destinado a “las cantidades de tarjetas postales que duermen en los álbums”. En esta naturaleza menor, femenina, plebeya, industrial y masiva de la colección de postales también hay claves para entender las ironías y descréditos constantes que se escribían sobre la práctica.⁶

6 Entre 1903 y 1910 se pueden encontrar en *Caras y Caretas* decenas de textos e ilustraciones satíricas al respecto. Para aportar un ejemplo, copio un fragmento del poema burlesco publicado en el n°321 (26 de noviembre de 1904, p. 44), del poeta Julio S. Canata, titulado “Postalomanía”, en el que pueden leerse tanto la sorna a las mujeres que solicitan postales como la prueba de que para construir una figura autoral constituía una práctica legitimante recibir esos pedidos y enviar versos firmados en postales.

“Tanto cundió la manía/ de la tarjeta postal,/ que no se encuentra hoy en día/
mujer, ni aquí ni en Turquía,/ que no haga acopio, y Formal!/ Como a muchos
que a escribir/ se aplican, me desazona.../ imiren que es mucho pedir que tenga
uno que servir/ de balde a cualquier persona!/ Menos mal si amiga es/ y linda, la
del pedido/ porque a intento o de cumplido/l e escribe uno dos o tres/ piropos y...
¡Comprendido!/ Pero servid, por favor/ a alguna que sea un horror/ y os imaginéis
que es guapa...!/ ¿y hay librero que de llapa/ dé postales? ¡No señor!/ Es verdad
que para mí/ grande honor es el reclamo/ porque pienso, y es así,/ que muchas que
hay por ahí/ saben ya cómo me llamo./ Y eso, al fin ¿gracias a qué?/ Gracias a la
enfermedad/ de moda, pues lo es, a fe.../ ¡Lluevan, pestes, si me han de/ sacar de la
oscuridad!/ Incipientes literatos/ y poetastros mojigatos/ llenan postales a cientos,
/ fabricando «pensamientos» / y haciendo versos baratos.” [...]



Figura 4: “Publicidad Reflectoscopio”. *Caras y Caretas* 520, 19 de septiembre 1908, p. 15.

Pero ¿cuál es el gusto de la colección de lo banal? ¿Qué elementos convierten un objeto pueril en un objeto coleccionable? Por un lado, las características mismas de la cosa: la ilustración, el lugar de origen, la calidad del papel, la pertenencia a una serie determinada. Pero en el caso de las postales, tal como las hemos considerado, también lo serían la emoción y la afectividad contenida en el objeto. La experiencia misma de lo tangible que acarrea una fuerza “espiritual” vinculada al recorrido *vital* de la cosa, aun más cuando las cosas no deberían tener *vida*. La transferencia metonímica de la experiencia e imaginarios ajenos robustece la liviandad de la cartulina postal. Andrew Reynolds (2016) menciona, con reparos, la propuesta de Naomi Schor (1992) al subrayar la naturaleza compleja de la “metonimia secundaria” en la colección de postales, en la que se desplazaría una metonimia primaria de cada postal por “una metonimia secundaria, la metonimia artificial de la colección” (Schor, 1992: 200 citado en Reynolds, 2016). Coincido con Reynolds en que

los motivos y formas de coleccionar postales exceden lo coleccionable de la postal en sí e intersectan con la posibilidad de expresión individual y que “para algunos, la metonimia de la colección es de suprema importancia y que, en lugar de una metonimia ‘artificial’, produce una respuesta emotiva muy real” (Reynolds, 2016: 107).

La novedad y utilidad de la linterna mágica «Postal» consiste en que permite aprovechar de una manera agradable y práctica las cantidades de tarjetas postales que duermen en los álbums, proporcionando en esta forma la oportunidad de poderlas proyectar en tamaño grande, con lo cual se consigue darles un interés y utilidad superior al que tienen actualmente.

En las linternas mágicas usuales para poder proyectar se necesitan positivos transparentes, sobre vidrio; en el *Reflectoscopio linterna mágica «Postal»*, para obtener el mismo resultado, basta colocar una tarjeta postal ó una fotografía pegada en cartón.

El manejo del aparato es sencillísimo y está al alcance de una niña.

Precio \$ m/n. 35.— c/1. cada uno.

“CASA LEPAGE”

Sucesor: MAX GLÜCKSMANN

CASA CENTRAL: **BOLÍVAR, 375**
Buenos Aires.

SUCORSAL: **Avenida de Mayo, 638**
Victoria, 637.

GRATIS CATÁLOGOS ILUSTRADOS

Figura 5: “Publicidad Reflectoscopio”. *Caras y Caretas* 520, 19 de septiembre 1908, p. 15.

Escritores que firman postales

Es algo indiscutible pero importante de mencionar: para que haya lectoras que coleccionen postales autografiadas tiene que haber autores que las firmen. Al observar varios álbums de postales autografiadas y leyendo los textos mencionados y otros, es evidente que los escritores asumieron su posición de celebridades demandadas y prestaron su mano, su firma y, en algunos casos, cierta creatividad para participar de la afición. Y, aunque las firmas atesoradas no siempre fuesen de escritores –sino en términos generales de personajes célebres con cierto reconocimiento social– la escritura y firma de los autores permanecía como objetivopreciado para los coleccionistas puesto que sus palabras constituían la base de sus figuraciones públicas.

En el caso de los autores modernistas, Reynolds (2016) propone considerar la práctica de envío y firma de tarjetas postales como una de las redes que cimentaron el intercambio de los escritores entre sí y que colaboró con la amplia recepción del movimiento. Para Reynolds, los escritores modernistas ampliaron el alcance de lo literario, sobre todo desde su práctica en los medios, transmitiendo un “anhelo de centralidad a la escritura en la vida cultural de la región” (2016: 94) que involucró un acercamiento a los lectores. En esa serie de expansión de lo escrito se pueden incorporar sus múltiples intercambios de tarjetas postales.

Los autógrafos y las postales se transformaron en representaciones concretas de una herencia pública de la escritura modernista, una herencia que a su tiempo llevó a la canonización y consagración de escritores como Darío, Gutiérrez Nájera y Martí en el campo literario del período (Reynolds, 2016: 106, *traducción propia*).

En su interesante artículo, Reynolds menciona postales enviadas por y hacia Darío, Amado Nervo, Rufino Blanco Fombona o Lugones. Más que excepciones se trata de demostrar que “los escritores del movimiento eran usuarios habituales de las redes sociales del momento” (Andrews, 2016: 97). Participaron de las nuevas prácticas textuales y de los formatos que iban modificándose en el periódico, las revistas, la publicidad y también las postales. Los autógrafos y los pequeños textos dedicados a los lectores en esas comunicaciones personales se incorporaron a la tarea cotidiana de los escritores.

Desde un rol paternalista, el poeta argentino Carlos Guido Spano, por ejemplo, ocupa cómodamente la posición de celebridad firmante. Recordemos que para ese momento, Guido Spano era una figura de gran reconocimiento nacional. En una nota publicada el 20 de enero de 1906, en *Caras y Caretas*, en ocasión del cumpleaños número setenta y nueve del poeta, Rafael Barreda escribe un artículo en que relata una visita al estudio de Guido Spano. Lo representa como un diligente letrado, que responde a todas sus responsabilidades. La escena refiere como actividad habitual la contestación de tarjetas postales firmadas, tal como informaban sobre sí mismos, tres años antes, Lucio V. Mansilla y Rubén Darío.

De hecho, vuelve a referirse a esta tarea, como una desbordada carrera contra la demanda imparable de los lectores. Nuevamente aparece la figura de una lectora como la emisora de la postal y demandante de la firma del poeta, la diferencia en el relato es la bonhomía del autor para cumplir el pedido. Barreda construye la escena describiendo al autor

entre una montaña de folletos, diarios, revistas y millares de tarjetas postales que a menudo le lleva el cartero... ¡Oh, las tarjetas postales lo asedian de una manera bárbara! Pero él las recibe, y con su habitual complacencia, no olvida ni una sin ponerle su nombre y remitirla al destino que le indican (*Caras y Caretas* 381, 20 de enero de 1906, p. 34).

Mientras se desarrolla la entrevista, el cronista es testigo de dos visitas a las que Guido Spano atiende amablemente e incluso convida con vino. El periodista deja consignada su sorpresa, cercana a la indignación, para ponderar aún más la figura de galante y dispuesto autor. Las dos personas que le requieren su firma pertenecen a un estrato social subordinado. En un caso se trata de un italiano que le solicita una recomendación para un trabajo en los jardines municipales y, el otro, es un conocido de su carbonero, quien le ha acercado una postal para que la firme. Guido Spano contesta: “su hermana tendrá un gustazo cuando reciba la tarjeta firmada por mí... No le parece?”.

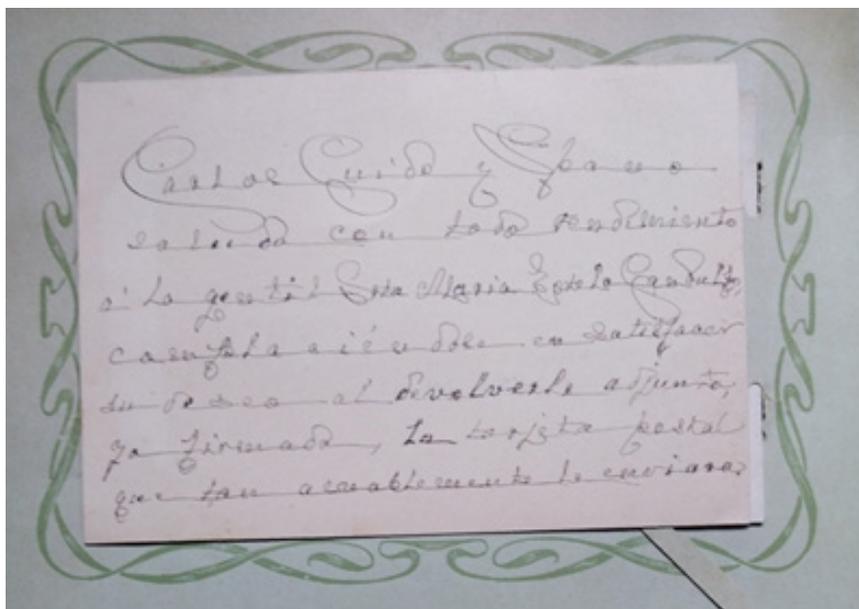


Figura 6: Dorso de postal dedicada y firmada por Guido Spano a la Señorita María Stella Gandulfo. (Forma parte del álbum con postales autografiadas que mencionáramos y que se ilustra en la figura 2). Colección privada.

Esta forma de la reliquia que habíamos mencionado adquiere un carácter aún más marcado en un tipo particular de tarjetas coleccionables, también muy populares, que bien pueden combinarse con la búsqueda del autógrafo: la colección de celebridades retratadas o caricaturizadas en el frente de postales. En 1902, *Caras y Caretas*, tal vez el magazine argentino más exitoso del momento, publica su primera colección, en cuya lista figura, justamente el poeta Carlos Guido Spano.⁷ En la escena que relata Barreda se conjugan, en-

⁷ En el número 203 de la revista (23 de agosto de 1902, p. 49) se publicitan las "TARJETAS POSTALES DE CARAS Y CARETAS CON LA COLECCIÓN DE CARICATURAS CONTEMPORÁNEAS APARECIDAS EN EL SEMANARIO Impresas a seis tintas y sobre excelente cartulina marfil". Y detalla que la primera serie de veinte, contiene las caricaturas de: General José I. Garmendia, Doctor Vicente Fidel López, Doctor Wenceslao Escalante, Ingeniero Luis Luiggi, Doctor José A. Terry, Doctor Joaquín V. González, Marco Avellaneda, Ingeniero Guillermo Villanueva, Mariano de Vedia, Diego Barros Arana, Doctor Emilio Civit, Dr. Francisco

tonces, la construcción pública de la figura autoral de Guido Spano –“Siempre ameno, siempre galano y cumplido en su genial conversación [...] afable, cariñoso, casi agradecido”– con la proliferación de las postales como forma de acumulación estética *popular*.

El precio, la ausencia de sobre, el peso y tamaño regulado, las tarifas especiales de correo, todo apunta a la facilidad de la colección. Los procesos de acumulación de objetos no son habituales en los hogares de familias trabajadoras hasta que la expansión del capitalismo industrial provee de artículos baratos, de amplia circulación y fácil acceso. La postal entra en ese mismo proceso. La postal, en tanto objeto portante de discursividad, se ofrece fácilmente para cargar con la huella aurática de sus emisores. Aunque no sea un objeto que esconda misterio, su vínculo con lo subjetivo lo vuelve portador (y transmisor) de los valores que ese otro represente para quien lo colecciona. En la superficie de contacto que la postal provee entre la cosa íntima y la cosa pública, las insipientes industrias culturales están imprimiendo nuevas formas de intermediación.

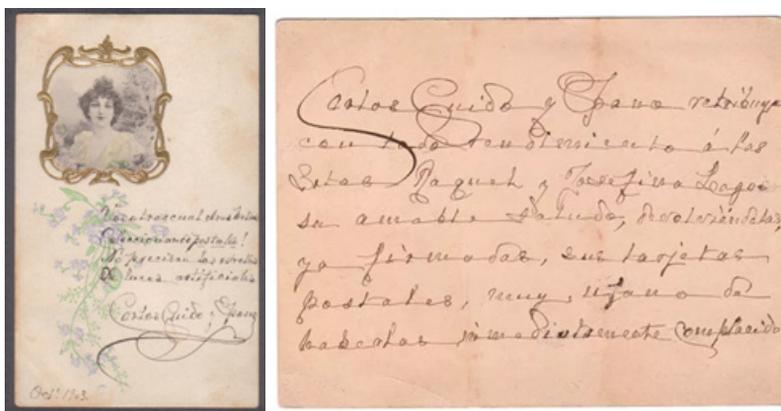


Figura 4. Postales firmadas por Carlos Guido Spano. (Puede observarse que en la segunda utiliza la misma fórmula que podíamos leer en la postal enviada a María Estela Gandulfo).

J. Beazley, Doctor Norberto Quirno Costa .J., Doctor Victorino de la Plaza, Sir Thomas Holdich, Ernesto Tornquist, Carlos Guido Spano, Doctor Guillermo Udaondo, Eduardo Sívori, Doctor José E. Uriburu.

Bibliografía

Agamben, G. (2016). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (2005). “La Obra como forma fantaseada”. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979, 1979-1980*. México, Siglo XXI.

Brickman, J. (2016). “Postcards of the Past: A Window Into the History of Communication” Research Paper. Disponible en: https://www.hofstra.edu/pdf/library/libspc_srp_2016_hist102_jacob-brickman.pdf

Buck, D. (1997). “From Bolivia with Love: Postcards from the Past”. En *South American Explorer*, no. 50, Winter.

Carline, R. (1959). *Pictures In The Post. The Story Of The Picture Postcard*. Bedford, G. Fraser.

Foucault, M. (1981 [1969]). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.

Freund, G. (1983 [1974]). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gilli.

Gorriti, J. M. (1997 [1888]). *Oasis en la vida*. Buenos Aires, Simurg.

Guevara Escobar, A. (2012). “El origen de la tarjeta postal en México”, *Tarjetas postales en profundidad*. Disponible en: <http://losprotagonistas-tarjetaspostales.blogspot.com/>

Hall, N. y Gillen, J. (2007). “Purchasing Pre-packed Words: Complaint and Reproach in Early British Postcards”. En Lyon, M. (ed.). *Ordinary Writings, Personal Narratives: Writing Practices in 19th and Early 20th Century Europe*. Bern, Peter Lang, pp. 101-117.

Henkin, D. M. (2006). *The postal age: the emergence of modern communications in nineteenth-century America*. Chicago, The University of Chicago Press.

Kyrou, A. (1966). “L’Âge d’or de la carte postale”. Paris: André Balland.

López Hurtado, M. (2013). *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Mansilla, L. V. (1903). “Reportaje al General Mansilla. Artículo de Don Lucio”. En *Caras y Caretas*, no 267, 14 de noviembre de 1903, Buenos Aires, 28-29.

Masotta, C. (2008). Álbum postal. Buenos Aires, La Marca.

Nunes Lôbo, M. (2004). *Imagens em Circulação: Os Cartões-Postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX*. Tesis de maestría. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História.

Payró, R. (1909). “Postales”. En *Crónicas*. Buenos Aires: Rodríguez Giles.

Petrucci, A. (2018). “Escribir cartas, una historia milenaria”. Buenos Aires: Ampersand.

Prochaska, D. y Mendelson, J. (Eds.) (2016). *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity (Refiguring Modernism)*. Pensilvania, Pennsylvania State University Press.

Reynolds, A. (2016). “Postcards, Autographs, and Modernism. Ruben Darío on Popular Collecting and Textual Practices”. En María Mercedes Andrade (ed.). *Collecting from the Margins: Material Culture in a Latin American Context*. Maryland, Bucknell University Press.

Rivera, J. (2008). *La Tarjeta Postal en Chile. Modernidad, hegemonía y estética en su discurso e imagen*. Tesis de maestría. Universidad de Chile, Facultad de Humanidades, Departamento de Literatura.

Rojas, R. (2010 [1909]). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. La Plata, Unipe.

Rubén Darío (2014 [1903]), “La tarjeta postal”. En *Viajes de un cosmopolita extremo*, (Selección y prólogo de G. Montaldo). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Silvestri, G. (2003). “El viaje de las señoritas”, www.revistatodavia.com.ar todaVÍA # 4, abril de 2003.

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

Schor, N. (1992). “‘Cartas Postales’: Representing Paris 1900”. *Critical Inquiry* 18, no. 2, Winter, 188-244.

Staff, F. (1977 [1966]). *The Picture Postcard & Its Origins*. Nueva York, F.A. Praeger.

Stevens, N. D. (ed). (1995). *Postcards in the Library: Invaluable Visual Resources*. Nueva York-Londres, The Haworth Press Inc.

POSFACIO

Francine Masiello

En su ya clásico ensayo, Josefina Ludmer (2007) nos habla de las literaturas posautónomas, señalando respecto de la literatura contemporánea su radical vaciamiento de los habituales recursos que dan forma a su género expresivo –las figuras retóricas vinculadas con la densidad del sentido, la importancia de lo que llamamos ‘estilo’, la complejidad de los personajes. El giro contemporáneo, observa, favorece la ambivalencia entre la ficción y la realidad, entre la experiencia difusa de lo cotidiano y el enfoque del texto escrito. Destinada a “fabricar presente”, la literatura de ahora es un producto que se cruza con las tecnologías de los medios, con la esfera de lo virtual, con las prácticas diarias que se definen por el campo social. Esta mirada exige una lectura anclada en lo sensible por encima de la lógica y la razón.

Partiendo de la perspectiva de Ludmer, vemos en lo contemporáneo la manera de leer transversalmente, de interrumpir la linealidad del relato, de producir nuevos conocimientos, de aprehender la densidad del texto escrito y lo complejo de la trama social. Interesa sobremanera la idea de ampliar el concepto de un locus único desde el cual se despliega un relato y de derrumbar las jerarquías heredadas respecto del saber. Aquí tomamos en cuenta la hibridez desordenada de aquellas experiencias que conforman lo cotidiano, el desafío ejercido contra la autoridad de la academia, el rechazo de la teoría abstracta que hubiera disminuido la práctica del *bricoleur*. Es decir, la literatura producida en este contexto moderno vira hacia la experiencia múltiple por encima de la voz singular. Nos acercamos, en términos foucauldianos, a otras vías (más amplias, menos sistemáticas) de entender las relaciones entre poder y saber. Al mismo tiempo, estos dispositivos definen la convivencia de las prácticas no discursivas con la escritura; proponen otra manera de aprehender las redes de significados que fluyen en nuestro entorno, pulsionándose por el objeto libro. Aquí entra lo sensible. Por lo tanto, la importancia del sonido, el susurro y el silbido, la relación entre la voz y el oído, la memoria táctil que produce historia, los sabores

del paladar para explicar los gustos de una clase social. Se trata de un acercamiento a la experiencia humana, material y palpable, que no se basa sólo a partir del régimen visual o el ojo imperial del Estado (amén Martin Jay) sino en la difusión de los otros sentidos igualmente consecuentes.

Esta manera de acercarnos a la literatura posautónoma abre la compuerta a otros espacios. Surge en el panorama de la historia una visión de los excluidos. Privilegia ciertos episodios culturales que antes fueron subestimados, entre ellas la actividad desde el margen o la periferia, la percepción de la así llamada ajenidad. El margen en tanto eje estimulador obliga a repensar los criterios literarios con los cuales, en décadas anteriores, habíamos abrazado con toda fuerza para celebrar en aquel entonces el mito del Estado nación. Ahora, en la época de las grandes migraciones, los desplazamientos y el exilio, notamos que la presencia del extraño (el otro, el no-ciudadano) exige insólitas lecturas exponiendo lo que estaba oculto. Nos obliga a inventar de nuevo la ficción de quiénes constituirían el pueblo de un determinado país, de explorar los límites de la ley, el destino de los pobres, el bienestar de los inmigrantes, las opciones y derechos de aquellos que luchan por el reconocimiento de la diversidad sexual.

El énfasis en la lectura desde la periferia, desde los márgenes de lo sociedad, atestigua una renovación del fundamento literario. Como propuesta alternativa frente a los gustos de la cultura burguesa, la marginalidad enunciada dentro del texto literario nos lleva por otros caminos, mezcla fuentes y proyecciones, instala la pertenencia de la política de una lectura *otra* que subraye diversas miradas y quehaceres alternativos. Se produce entonces un texto móvil, libre de las leyes que antes gobernaban la literatura. Ahora la heterogeneidad del texto es su gran ventaja y, con ella, el auge de las así llamadas paraliteraturas –crónicas, diarios, autobiografías, comics– la hibridez de la escritura que apela a la radio y los *soundscapes*, la fotografía y la tarjeta postal o el documento-ficción. Todos apelan a las materialidades con las que trabaja la imaginación. Con ellas, se abre la lectura encerrada por estructuras esperables; obliga a repensar el agenciamiento de lo subjetivo.

Se trata de movimientos y formas, de las materialidades vivas de la cultura que habitamos, en tanto penetran los cuerpos y afectan nuestros ritmos y nuestra manera de vivir y pensar. Así se redefine

el yo pero también un nosotros y se produce una nueva sintaxis para expresar la permeabilidad de esos sujetos con su mundo. Así nos desaloja de la cómoda defensa de la singularidad (del género, de la lectura unívoca, del aparato teórico que gobierna aquella versión del *self* que no toma en cuenta su mundo) para que sintamos la vitalidad de las materias múltiples que conforman nuestro ser. Deleuze hablaba del devenir, del proceso de llegar a ser. Creo que se extenderá también al devenir colectivo. Lo vemos en la marea de Ni Una Menos, lo vemos hoy en las protestas masivas en los EEUU levantándose contra el racismo y el abuso policial. La literatura leída desde las políticas culturales, desde el concepto de dispositivo armado por Foucault, propone abrir las fronteras que antes separaban la literatura de la ley del Estado, el yo de su contorno, la escritura creativa de los otros géneros.

Los ensayos de este volumen aprecian estos trasbordes, la hibridez del discurso, este mirar más allá del cuadro. Desalojan la mirada fija. Sintonzándose quizás con la estética barroca, los experimentos literarios estudiados aquí construyen un exceso o un plus, más allá del cuadro total; los textos apelan al desorden para desmontar el escenario unívoco que hubiera prometido una lectura completa, cerrada. Proliferan así los suplementos textuales, los trazos de escritura que no son capturables del todo. Aluden también a los *feelings* que suscitan nuestra gran incomodidad. De hecho, el campo cultural desde el cual trabajamos ha intentado visibilizar nuevas desconstrucciones del sentido no para llegar al paradigma derrideano de la indecidibilidad, sino para abrir las pautas de lo posible. Descartar los antiguos modelos para pasar a la incertidumbre. Instalar desde el texto, la duda, el cruce, la contradicción, la imposibilidad de nombrarlo todo. Se aprecia, por lo tanto, el intersticio, el acto de leer a contrapelo, “al revés de la trama” hubiera dicho Viñas, de apreciar el transborde de las lecturas fijas que antes hubieran correspondido al marco de lo inteligible. Sí. Abramos el espacio cerrado del texto. Dejemos que fluya el aire. Propongamos otra temporalidad para apoyar las memorias del público lector.

El trabajo con el espacio y el tiempo son el eje de las desconstrucciones que leemos en estas páginas. No para insistir en una sola lectura sino para abrir otras miradas que desarman así nuestra certidumbre en la palabra escrita y nuestra confianza en la palabra

unívoca. Y lo que es más, se ofrece un paso que derrumba la autoridad del régimen visual, dando paso a la lectura de lo audible, el ritmo de la frase, la experiencia del gusto, la plena tactilidad. Leemos entonces no sólo con el ojo, sino con el dedo, la lengua, el pulmón.

Los escritores y los artistas del siglo XX tardío nos propusieron esta descentralización de la idea fija, coincidente con lo posmoderno, pero, como bien demuestran los ensayistas que contribuyen a este libro, podemos volver a los siglos XVIII y XIX para ver fácilmente este revolú con temas que incluyen el fetiche del objeto, el culto del souvenir, el trabajo del coleccionista, el consumo de lo nuevo, el shock producido por los experimentos del grafema en el formato papel, el deseo de poner el cuerpo. A veces obliga a repensar la diferencia entre narración y descripción, categorías que funcionan a partir del tiempo y el espacio. Tal como se maneja la interacción de estas formas de relatar, se conciben también otras rutas para entrar en lo subjetivo. A la vez, y a partir de estas materias, quiero decir, está la reformulación del yo. Y narrando estas experiencias nuevas que todavía no han sido contadas, los escritores nos exigen un estado de alerta, de incomodidad y a veces de *gioia*. Coinciden fuertemente con la urgencia de reformular el presente (frente al pasado y al futuro), de utilizar el texto literario para capturar lo descomunal. Aquí, la calle es protagonista, figura la voz popular, se trabaja desde los márgenes; las nuevas tecnologías abrazan lo que una vez anticipaba Simmel cuando nos hablaba de la ciudad moderna del otro fin de siglo. Será el ansia por decirlo todo, de construir memoria con las sobras de la sociedad y mantenerlas presentes. Como se ha demostrado en estas páginas, tanto nuestro pasado histórico como el despliegue del momento actual están en juego. No estamos delante del apocalipsis del libro, como nos decía Josefina Ludmer. Más bien vemos que el libro objeto sigue apelando a los regímenes de sentido, asomándose al apetito infinito por ampliar nuestro deseo de representar y ser representados. A la vez, conquista la soledad del yo mediante la experiencia de la materia, aquella que compartimos en las páginas del texto.

La propuesta aquí es vanguardista: exponer (sin integrar) las diversas formas de narrar, abrir otros caminos, descubrir nuevos medios y posibles mediaciones. La palabra se desestabiliza; en cambio se destacan el sonido, el susurro, el bisbiseo, el tartamudeo.

Llegamos al punto en el que ya no se plantea quién es mejor (el mejor novelista, el mejor ensayista), porque entendemos que nuestro quehacer no es valorar los textos sino indagar en las formas experimentales, la posibilidad de escuchar los tonos de la voz, de sentir la pulsión de las grañas en el cuerpo, de captar los contrastes entre sonido y silencio que circulan en el arte y la literatura. Con la convivencia de los géneros, el ojo en el tejido interdisciplinario, el experimento con los cuerpos y las voces, dejamos de enfocar el criterio de *lo mejor* para pasar al gran placer del experimento crítico. Dar forma a lo inédito, empujar la emergencia de otra manera de dialogar con el mundo. El desborde –traspasar los límites disciplinarios, saltar fronteras. Allá está el quehacer nuestro, incursionar en el tejido de las formas, de las experiencias, tocar fondo en la relación de la cultura con el campo social. Es decir, reconfigurar el canon literario para aceptar lo inesperado. Este es el viaje al que invitamos a seguir en la lectura.

COLABORADORES

Juan Albin. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación actual toma como objeto las imágenes impresas en las publicaciones de la literatura gauchesca durante el siglo XIX. Es profesor de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y de estética en la Universidad Nacional de las Artes.

Pablo Bardauil. Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Jefe de trabajos Prácticos de la materia “Teoría y Análisis Literario” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y como profesor adjunto de la materia de “Guión 1” en la Universidad del Cine. Actualmente se encuentra realizando su tesis de doctorado “Los usos del formalismo ruso en Argentina” bajo la dirección de Isabel Quintana y Adriana Rodríguez Pérsico. Escribió y codirigió dos largometrajes. *Chile 672* (2006) mereció el premio al guión por el Fondo Nacional de las Artes, en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste y en Cine-Ceará así como mejor *opera prima* en Lleida y mención especial del jurado en el Festival de Bogotá y en Tandil. *La vida después* (2015) recibió el premio a la mejor película en el Festival de Bogotá y al mejor guión en el Festival Internacional de Ourense.

Victoria Cóccaro. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, becaria postdoctoral del CONICET y docente de Teoría y Análisis de las Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Publicó el libro de ensayos *¿Qué esta vivo? Arte y literatura en el cambio de siglo* (2023).

Inés de Mendonça. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha sido designada recientemente como profesora asociada a cargo de la cátedra de *Fundamentos de*

los *Estudios Literarios “B”* (Letras, UBA). Es especialista en Literatura Argentina del siglo XIX y Jefa de trabajos prácticos de *Literatura Argentina I “B”*, en la misma facultad. Es profesora de *Escritura y Metodología de Investigación* en carreras de maestrías y doctorado de distintas instituciones públicas y privadas. Su línea de trabajo reflexiona sobre la relación entre oralidades y escrituras, atendiendo en particular a los traslados y solapamientos entre las dimensiones verbales, visuales y gráficas, los dispositivos tecnológicos y las modificaciones que estos suscitan en imaginarios y escrituras. Dirige el grupo de investigación “Registros y dispositivos en la Literatura Argentina: espacios, imágenes, sonoridades”. Ha compilado y prologado el volumen *Traslados. Figuras de la transposición en la Literatura Latinoamericana* (2023) del ILH, dedicado a las relaciones transpositivas entre artes y traducción (2023). Como autora de poesía ha publicado *Aguamarina*, poesía infantil, y aguarda la próxima aparición de su poemario *Vértigo*.

Carla Fumagalli. Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires), becaria posdoctoral del CONICET, donde recientemente fue designada como investigadora asistente. Con una beca del mismo organismo cursó el Doctorado en Literatura en la UBA, donde forma parte del equipo de cátedra de la materia Fundamentos de los Estudios Literarios como Jefa de Trabajos Prácticos, a cargo del Dr. Facundo Ruiz. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Córdoba (España) con una beca de la AUIP, y en la Biblioteca Bancroft (UC Berkeley) gracias a una Reese Fellowship. Participó en la edición *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas* (Corregidor, 2014) de sor Juana Inés de la Cruz, del Dr. Facundo Ruiz. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Su tesis doctoral recibió una mención honorífica en el premio Maureen Ahern de LASA en 2023. Actualmente, co-organiza con Josefina Cabo el ciclo *Más allá del libro: encuentro entre materialidades y literatura* en el Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Patricio Fontana. Investigador del CONICET y docente de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de cine argentino y latinoamericano en la Universidad del Cine. Es doctor en Letras y autor del libro *Arlt va al cine* (Librería, 2009), de *El cine no siempre fue así* (Iamiqué, 2006; en colaboración con Marcelo Cerda y Pablo Medina) y en colaboración con Claudia Roman de la traducción, las notas y el prólogo de *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*, de Francis Bond Head (Santiago Arcos, 2006). Ha publicado artículos en la *Historia crítica de la literatura argentina* y en la *Historia feminista de la literatura argentina*. Publicó además numerosos trabajos sobre literatura y cine argentinos en distintas revistas académicas nacionales y del extranjero.

Francisco Gelman Constantín. Investigador transdisciplinario en cuestiones de salud, discapacidad y cultura, como becario superior de la Agencia I+D+i en Conicet, desde el Instituto de Biociencias, Biotecnología y Biología Traslacional (FCEN-UBA), el Instituto de Justicia y Derechos Humanos (UNLa) y el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (UNTREF). Actualmente enseña en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y fue dos veces becario del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Ha publicado *El mapa dolorido del cuerpo*, edición crítica antológica de la poeta Virna Teixeira (2021), “Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Luy y Hernán” (2022), “Lecciones de la hija. Pedagogías disca/sordas en *Madre robot* y *Decile que soy francesa*” (2023), “Usos de lo literario en las humanidades médicas” (2021) y “Otro tiempo de vida. La puesta en forma como encrucijada de la teoría” (2019), entre otros textos. Se encuentra en prensa su libro *Desde la sala de espera. Incursiones literarias sobre la medicina*. Sus poemas han aparecido en las revistas *Cara de perro* y *Theodora*.

Tamara Hache. Docente y académica argentina Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Master of Philosophy

en Culturas Latinoamericanas e Ibéricas por la Universidad de Columbia en Nueva York, donde ha recibido una beca y actualmente está cursando su Doctorado. Bajo la dirección del Doctor Ronald Briggs ha desarrollado su proyecto de investigación actual “Infraestructuras de guerra: espacios, imágenes y grafías del siglo XIX en Argentina, Uruguay y Brasil”, que explora la configuración material y conceptual de las formas, los objetos y los circuitos de producción textual y visual en la intersección entre cultura impresa y despliegue militar. En la Universidad de Columbia ha dictado seminarios de literatura latinoamericana moderna y desde el 2023 ha estado a cargo de un curso de literatura universal que abarca desde la Antigüedad hasta los tiempos contemporáneos. En la UBA ha trabajado como adscripta en la cátedra de Literatura Argentina I B bajo la dirección de la Doctora Adriana Amante con un proyecto de investigación sobre la cultura visual de la Guerra del Paraguay (1865-1870) en la Triple Alianza, por el que recibió una Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional argentino en 2014.

Simón Henao. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Magíster en Literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Es Investigador Asistente de CONICET donde realiza labores de investigación acerca de las proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Entre sus últimas publicaciones se encuentran los artículos escritos en coautoría con Alba L. Delgado “Intervenir los tiempos. Encuentros inesperados entre Juan Cárdenas y Carlos Castro” (Revista Chuy, vol. 10, n° 15) y “La imagen sublevada en el audiovisual colombiano. De El caballero de la fe a Pirotecnia” (Revista Aiesthesis, en prensa).

Juan Pablo Luppi. Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura. Investigador Adjunto del Consejo Nacional

de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, donde ha sido becario doctoral y posdoctoral. Desde 2008 participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y dicta clases en dicha Facultad y en el Colegio Paideia. Se ha desempeñado como maestro de grado y profesor de nivel secundario y terciario, y desarrolló actividades de extensión y divulgación sobre literatura argentina en medios e instituciones públicas y privadas. En encuentros académicos y publicaciones científicas de Argentina y del exterior ha comunicado sus trabajos, centrados en la configuración de subjetividades y las conexiones del lenguaje con la economía en la literatura argentina de los siglos XIX y XX. Es autor del libro *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh* (Eduvim, 2016).

Juan Ignacio Pisano. Licenciado en Letras y doctor (área Literatura) por la UBA. Se desempeña como investigador asistente en el Conicet. Ha integrado e integra grupos de investigación sobre literatura argentina y publicado ensayos críticos sobre poesía gauchesca, literatura colonial, ciencia ficción y heavy metal en libros y revistas especializadas de distintos países. Es docente de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña en la cátedra Literatura Latinoamericana I “B” (El Jaber), y de la Universidad Nacional de Hurlingham, donde tiene a cargo la materia Literatura Argentina II. Publicó *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca (1776-1835)* (2022), por editorial Eduvim. Co-editó y compiló, junto a María Vicens, *Prensa, pueblo y literatura: una guía de consumo* (2020) para la colección Asomante del ILH. Su novela *El último Falcon sobre la tierra* (Baltasara, 2019) resultó ganadora del Premio Medifé-FILBA 2020.

Isabel Alicia Quintana. Obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Realizó su doctorado en la Universidad de California en Berkeley y desarrolló estudios posdoctorales en la Universidad Autónoma de México. En la actualidad se desempeña como Profesora Adjunta regular a

cargo de la Cátedra de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es Investigadora Independiente del CONICET. Ha dado numerosos seminarios y talleres de lectura en instituciones nacionales y extranjeras, y también en el ámbito privado. Es autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*, por el cual recibió una Mención especial de Antorchas. Ha publicado numerosos ensayos y participado en varios libros colectivos tales como: *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* (2019), (comp.) *Dossier: Cartografías de la violencia en discursividades heterogéneas* (2020), *La intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Historia feminista de la literatura Argentina* (2020). En la actualidad dirige el proyecto UBACyT. “Prácticas artísticas de la ruina y el anacronismo más allá del presentismo”.

Marina Cecilia Rios. Profesora, Licenciada y Doctora por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana y docente de Teoría y Análisis Literario y de la materia Fundamentos de los Estudios Literarios en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado artículos, ensayos y reseñas sobre literatura latinoamericana con eje en la teoría literaria.

Emiliano Sued. Docente de literatura argentina del XIX en la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, e investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL / UBA). Ha publicado textos críticos sobre literatura testimonial argentina, tango, José Rivera Indarte y Eugenio Cambaceres. En los últimos años ha estado trabajando en la obra gauchesca de Estanislao del Campo, sobre quien publicará un libro próximamente (junto con Juan Albin). Su investigación de doctorado –financiada por una beca del CONICET– y sus últimas publicaciones abordan producciones literarias sobre matreros a partir de un enfoque que privilegia la relación de este tipo de gauchos con el espacio.

Carlos Walker. Investigador Adjunto del CONICET en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Se doctoró en Letras por la Universidad de Buenos Aires y por la Université Paris 8, y es autor de *El horror como forma en Juan José Saer* (Eduvim, 2019) y *Contra Bolaño* (Lecturas, 2022).

ÍNDICE

Prólogo, *por Isabel Quintana y Marina Rios*5

I - Encuadres, movimientos: (im)posiciones del yo

Los desvelos de un padre. Guerra y fortuna en La vida de Dominguito, de D. F. Sarmiento, *por Patricio Fontana*.....13

Soy sudamericano, lamentado. El tronco podrido de la nación en cuentos de Fogwill, *por Juan Pablo Luppi*33

Los epígrafes de la poesía de sor Juana, entre noviembre de 1689 y julio de 1690, *por Carla Fumagalli*55

Escritura y acción en *La cartera de un soldado* de José Ignacio Garmendia, *por Tamara Hache*71

II - Políticas, estéticas, representaciones de la ajenidad

Imágenes gauchescas coloniales. Usos del cuerpo y la voz del gaucho en el Virreinato del Río de la Plata, *por Juan Albin*85

Gauchesca y política. *Ficciones de pueblo*, entre el virreinato del Río de la Plata y la Emancipación, *por Juan Ignacio Pisano*..107

La aparición de lo común. (Cinco interrupciones a *La mansión de Araucaima* de Carlos Mayolo), *por Simón Henao*125

Figuraciones del espacio en el cine de Lucrecia Martel. Continuidades y desvíos en el pasaje de la trilogía del noroeste a *Zama*, *por Pablo Bardauil*143

III - Montajes, materialidades, deconstrucciones

| | |
|--|-----|
| 1930: Gardel ante la cámara. Imagen, sonido y política en <i>Viejo smoking</i> , por Emiliano Sued | 171 |
| Dos (o cuatro) episodios de una repetida crisis del hombre, por Francisco Gelman Constantín | 189 |
| La instalación como estrategia en el trabajo de Nuno Ramos. Hacia una inscripción de lo viviente <i>fuera de marco</i> , por Victoria Cóccaro | 209 |
| Imágenes trucadas. Formas de la fotografía en Roberto Bolaño, por Carlos Walker | 225 |
| Firmas coleccionables: la manía de la tarjeta postal, por Inés de Mendonça | 243 |
| Posfacio, por Francine Masiello | 267 |
| Colaboradores..... | 273 |

COLECCIÓN ASOMANTE

Figuras y figuraciones críticas en América Latina
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

Literatura y representación en América Latina.
Diez ensayos críticos
María Guadalupe Silva (coordinadora)

Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana
Hernán Biscayart (coordinador)

Cuerpos, territorios y biopolíticas
en la literatura latinoamericana
Andrea Ostrov (coordinadora)

Genealogías literarias y operaciones críticas
en América Latina
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

El factor literario. Realidad e historia
en la literatura latinoamericana
Gustavo Lespada (coordinador)

Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico
Silvana López (coordinadora)

Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

Territorio de sombras. Montajes y derivas
de lo gótico en la literatura argentina
Marcos Zangrandi (coordinador)

Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras
en la literatura latinoamericana
Andrea Cobas Carral (coordinadora)

Variaciones del antagonismo. Literatura y política
Juan Pablo Luppi (coordinador)

Traslados. Figuras de transposición en la literatura latinoamericana
Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky (coordinadoras)

Este volumen reúne artículos en los que se exploran formas de producción y representación de la literatura. Bajo el título: *Literatura, dispositivos y soportes* estos ensayos trabajan sobre escrituras, soportes y materialidades diferentes que tienen la característica de no estar construidos previamente por la crítica. Esto significa que los autores de manera crítica y reflexiva han realizado un minucioso análisis que pone en evidencia dichos materiales para señalar procedimientos, políticas de escritura y juicios críticos que producen nuevo conocimiento sobre los corpus estudiados.

Podemos ver en el arco que se recorre desde los siglos XIX hasta el siglo XX y XXI estos cruces y tensiones acerca de la relación de la literatura con otros dispositivos y soportes: la convivencia de la escritura con el dibujo, el grabado, la postal, el álbum, el sonido, el canto, la acuarela hasta soportes contemporáneos como el cine, la fotografía o la instalación. Escrituras, cabe aclarar, que también trabajan, desde sus comienzos, con sus propios insumos: los paratextos, las formas de la biografía y la autobiografía. Todos ellos, dirimiendo estéticas, géneros y políticas de la literatura que fueron abordados desde perspectivas heterogéneas.

