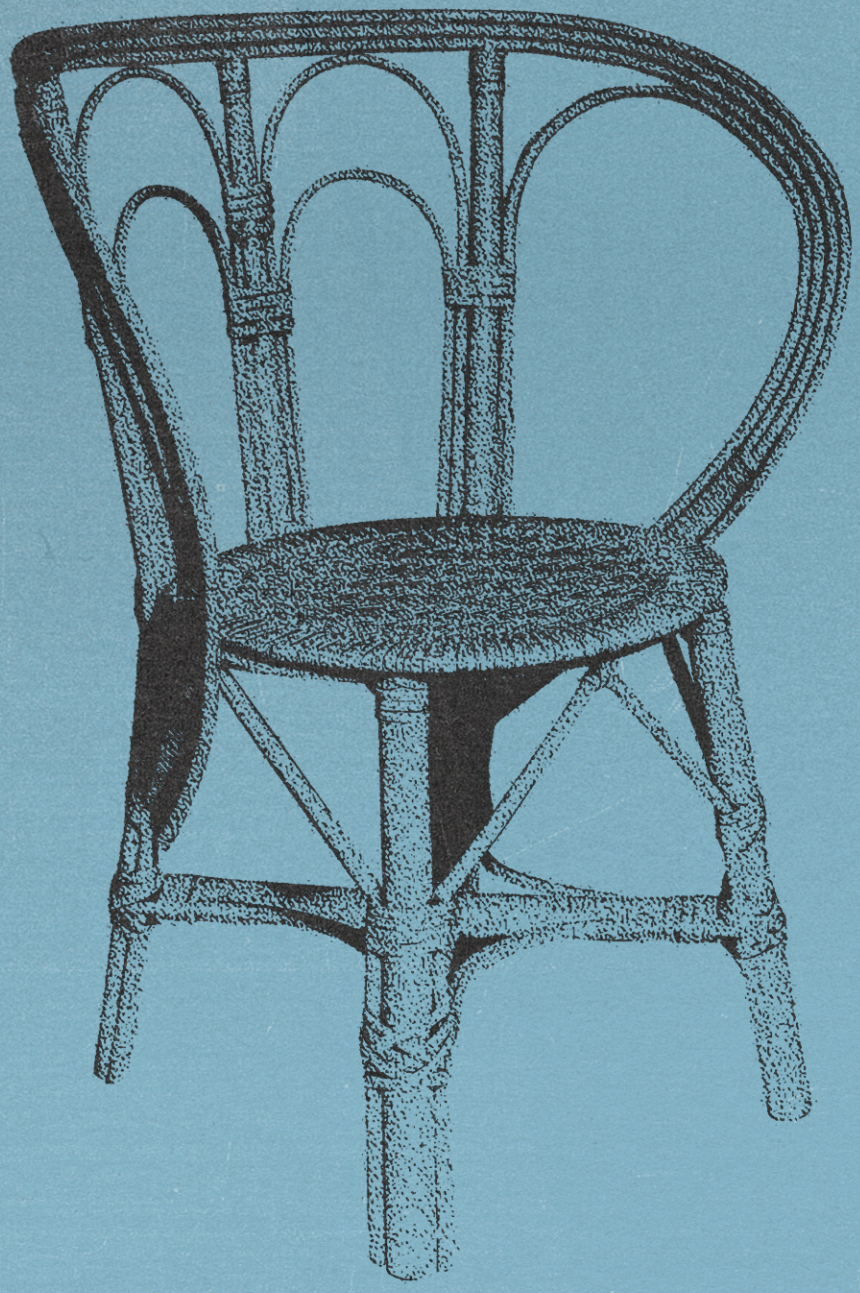
# Derivas del fin del mundo



DESMADRES

## Intercambios, desvíos y horizontes en la literatura latinoamericana del siglo XXI

Diego Tomasi y Martín Bericat (editores y compiladores)

GRUPO HETERÓNIMOS

Derivas del fin del mundo : intercambios, desvíos y horizontes en la literatura latinoamericana del siglo XXI / ; Compilación de Martín Bericat ; Diego Sebastián Tomasi. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Heterónimos, 2026. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-631-90645-3-7

CDD 800

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

Dirección: Nicolás Hochman.

Dirección de arte: Javier Reboursin.

Coordinación de producción: Sofía Cazères, Emilia Fernández Tasende.

Producción y contenidos: Martín Bericat, Manuel Cantón, Ana Negri, Camila Onsari, Daniel Ros, Diego Tomasi, Martina Vidret.

Corrección: Victoria Pascualini

Desarrollo web: Hugo Miranda Campos.

Comité académico: Gonzalo Aguilar, Florencia Angilletta, Dora Barrancos, Cristina Burneo Salazar, Mario Cámara, Nora Domínguez, Pau Freixa, Ana Gallego Cuiñas, Florencia Garramuño, Pablo Gasparini, Ignacio Iriarte, Ewa Kobyłecka-Piwońska, Vanesa Pafundo, Roxana Patiño, Graciela Salto, Mariano Siskind, Saúl Sosnowski, Mónica Szurmuk.

Voluntarixs: Abril Beautemps, Juliana Ben Brizola, Fiamma Cairoli, Benjamin Pedro Lahitte, Malena Montenegro, Victoria Pascualini, Lola Paz Kornhauser, Luna Richard, Fermín Salgado Prieto, Abril Santiso, Lucía Tacchini, Abril Trovarelli.

# Índice

*Prólogo,* Martín Bericat……...……...…… 5

*Cartas de amor a Melville,* Mercedes Alonso……..…….. 8

*deacá: gestos de pertenencia y movimiento*, Mariana Bazla Cassina y Evangelina Vera Moreno …….……..……..… 23

*Los libros de poesía, los editores y las editoriales del sector independiente de AMBA: Objetos y sujetos saturados de afectos,* Laura Alejandra Bravo……..……. 33

*Ortodoxia religiosa y herencia cultural indígena en Gran Chaco: representaciones literarias de una tensa convivencia,* Laura Destéfanis ……..…….. 41

*Habitar la literatura: poesía reciente de mujeres y diversidades del conurbano,*

Martina Ferreyra Encino …...……... 53

*Feminismos e interpelación ética en la narrativa latinoamericana Contemporánea,* Micaela Gudiño……. 66

*Estrategias y estratagemas de las voces enunciativas: un análisis de dos casos de violencia de género representados a partir del archivo,* Lara Guisolfi ……..... 83

*Inmunidad y territorio: el espacio villero en Aira y Enriquez,* Esteban Luciano Juárez …….……... 96

*Columnas en fuga: María Moreno en Babel, revista de libros,* Rosana Koch…… 112

*Archivos del mito y mitos del archivo: escrituras latinoamericanas para el siglo XXI,* Alejo López…….……. 126

*"El amor no está completo si no lo escribo". La influencia del género epistolar en Quiero decir te amo de Mariano Tenconi Blanco,* Marcos López Echagüe ……...… 137

*Archivo literario migrante,* Candela Martínez Jerez…… 152

*A naturaleza ri da cultura de Milton Hatoum: una invitación a depurar la mirada,* Jeferson Montaña Orrego…… 166

*La Narrativa como Metáfora de la Metamorfosis Travesti, en la Obra Las Malas, de Camila Sosa Villada,* Patrícia Names..... 186

*Memórias, identidades e construções do ser: Los rubios (2003), de Albertina Carri,* Meire Oliveira Silva……..…….. 197

*De la novela a "otra cosa": (re)configuraciones del documentalismo en la narrativa "latinoamericana" de Daniel Alarcón,* Carolina Ana Pérez…….….. 212

*Un Estudio Sonoro de La Virgen Cabeza, de Cabezón Cámara. Posibilidades Formales y Narrativas,* Lauro Iglesias Quadrado …….…….. 229

*Entre el arquetipo y la mujer real: sexualidad y violencia en Diecinueve garras y un pájaro oscuro, de Agustina Bazterrica,* Quimey Juliá……. 243

*Lo primero (y lo último, y lo de en medio, y…) es la familia. Gestión vincular, humanidad y artificialidad en la ciencia ficción castagneteana, Roberto Jesús Sayar* ……. 255

*El Desertão como espacio ambivalente en Furia (2021) y La cabeza del santo (2014),* Violeta Vaal Rodríguez ……..…….. 274

# Prólogo

Primero que nada, lo que es Desmadres: un festival. Un encuentro. Una serie de actividades que tienen por objetivo leer y hacer literatura latinoamericana contemporánea. Un juego de mesa, una revista, premios literarios. Congresos académicos, charlas, talleres. lecturas. Un podcast.

Segundo: lo que es un congreso de literatura. Aunque a quienes los frecuentan puede parecerles obvio, es difícil intentar explicar en qué consiste un evento de estas características. ¿Qué explicamos cuando nos preguntan a dónde vamos, por qué salimos tan temprano, o por qué viajamos —como lo han hecho muchos y muchas en este caso— a través de un continente, hasta el sur del mundo, para juntarnos y hablar frente a otros? Usamos palabras difusas o demasiado generales (un *evento*) o mencionamos la sede (en este caso, la Universidad Nacional de San Martín), o en el mejor de los casos su nombre propio (Desmadres).

Un congreso, en rigor, no es un edificio, ni un formulario online, ni una carpeta llena de documentos en Word, ni las casillas coloridas de una hoja de cálculo. Tampoco un proyector, ni una jarra de agua, ni una pila de libros marcados y subrayados hasta el hartazgo. No es —o no es solamente— alguien que expone diez, doce, quince minutos sobre un tema, una obra, un autor, que por el motivo que fuera habrá despertado su pasión, interés o curiosidad. No se trata solo de personas que escuchan y luego conversan en el pasillo; ni de excusas para juntarse a hablar de aquello que de alguna manera es nuestro. Y sin embargo resulta ser todo eso junto, mezclado, a lo largo de una semana.

El texto que aparece ahora frente al lector, iluminado su rostro por la luz blanca de una computadora o un celular, es el resultado de las ponencias presentadas en el Segundo Congreso Desmadres de Literaturas de América Latina en el siglo XXI. El propósito del encuentro, como su título lo indica, fue debatir desde el punto de vista teórico las tendencias marcadas por las literaturas de nuestro continente en las últimas décadas.

Lo que sigue a continuación son las ideas, pasadas por escrito, que surgieron a propósito de ese encuentro. Es probable que los colaboradores de este volumen no coincidan en sus miradas sobre la literatura latinoamericana contemporánea; más probable aún es que escapen, en más de un sentido, a las categorías que originalmente se propusieron para organizar las mesas. Lejos de esquivar ese desmadre, nos interesa profundizarlo. Quien se proponga zambullirse en los debates que nos ocuparon durante tantos días en ese edificio del microcentro porteño, va a encontrar textos que destacan por varios motivos:

Primero, al dar cuenta de la diversidad de territorios casi desesperante de nuestro continente. Las ponencias nos llevan de la calidez seca del *desertão* brasilero (Socorro Acioli; Clyo Mendoza) a la urbanidad abigarrada de los barrios populares (Gabriela Cabezón Cámara; César Gonzáles; Mariana Enríquez), pasando por la humedad densa de la selva amazónica (Milton Hatoum), puntos inexactos del Gran Chaco paraguayo y boliviano (Giovanna Rivero; Liliana Colanzi; Ernesto Unruh), desplazamientos fronterizos por el norte de México (Valeria Luiselli), narraciones de infancia en una ciudad pequeña de Córdoba, Argentina (Camila Sosa Villada) e incluso paisajes conjeturales de una Latinoamérica futura y distópica (Daniel Alarcón; Martín Felipe Castagnet).

Segundo, por la destacable diversidad de formatos de publicación que se analizaron en cada uno de los cinco días de mesas temáticas. Desde revistas literarias especializadas hasta *bestsellers* internacionales, *fan-fiction*, collage, fanzines artesanales, editoriales

autogestivas, *slams* de poesía y proyectos editoriales cuyo alcance varía desde un pequeño pueblo hasta proyectos de traducción entre varios países. En esta expansión hacia otros formatos vimos un aumento notable en el interés por incluir formas de circulación de la literatura por fuera de los marcos tradicionales, canónicos y consolidados.

Tercero, por la voluntad de detenerse en cierta hibridez formal. Un interés sostenido por aquellos elementos que doblan los bordes y se salen del molde. Siguiendo la tendencia trazada por el primer Congreso Desmadres (2023), en esta segunda edición vemos un fuerte interés por la forma poética y narrativa en verso (María Belén Aguirre, Gemma Ríos), el lugar de la violencia en la narrativa (María Eugenia Cerutti; Agustina Bazterrica), los cruces entre archivo y literatura (Yuri Herrera; Mónica Szurmuk; Belén López Peiró), exploraciones sobre el paisaje sonoro (Gabriela Cabezón Cámara; Valeria Luiselli) e incluso representaciones visuales (María José Ferrada).

Al final del congreso, durante y después de un cierre animado, de trasnoche y tras una semana larguísima, entre vasos vacíos y ceniceros llenos, lo que nos queda es la certeza: vale la pena, y esperamos la siga valiendo, detenerse a pensar lo que sucede en nuestra literatura. ¿Hay tal cosa como una literatura latinoamericana? ¿Alcanza huir hacia el plural —literaturas, narrativas, ideas— para dar cuenta de lo que está sucediendo en la escena crítica? Quizás la respuesta esté en algún lugar de los siguientes textos. Cada uno, a su manera, es una porción de lo que fue el Segundo Congreso Desmadres: la voluntad deliberada de pensar, en tiempo presente y desde nuestro propio espacio, la literatura latinoamericana contemporánea.

Martín Bericat

# Cartas de amor a Melville

Mercedes Alonso

FFyL / UBA

**Resumen**

El presente artículo está centrado en dos textos que dialogan con *Moby Dick*, de Herman Melville, de una manera que no coincide con el carácter que las reescrituras de la tradición occidental suelen tener en América Latina. La carta de Melville a Thomas Beale que María Negroni incluye en *Cartas extraordinarias* (2013) y el cuento "Wincher" (2015), de Carlos Ríos, están escritos desde y sobre la fascinación con los personajes: los de las novelas o el autor como construcción ficcional. Puesto que disputan el derecho de propiedad por imitación más que como reclamo, se parecen más a lo que la cultura de masas llama *fan-fiction*: toman el universo creado por otro –novela o biografía– y lo ponen a producir. Esa forma de reescritura tiene una función crítica semejante a la del collage, que analizo en función de las imágenes que acompañan ambos textos.

*****

Dos reescrituras de *Moby Dick* en el siglo XX están centradas en el ataque de la ballena. "Moby Dick II, o la ballena misil" (*Tales of Natural and Unnatural Catastrophes*, 1987), de Patricia Highsmith, se pone del lado del cachalote para confirmar la venganza que en la novela de Melville sólo puede funcionar como fantasía de Ahab o interpretación de los lectores. En *Tiburón* (1974), Peter Benchley reescribió el asedio en clave de terror a pesar de que se concibió como defensa de la especie.

En América Latina, al menos tres versiones desplazan la venganza de la novela a Melville: *La fragata de las máscaras* (1996), de Tomás de Mattos; *Kanaka* (2004) de Juan Bautista Duizeide, y el díptico con ballenas de Luis Sepúlveda: *El mundo del fin del mundo* (1989) e *Historia de una ballena blanca* (2018). Solo estas últimas se parecen a las norteamericanas. La primera invierte el sentido –ideológico, no espacial– de la navegación: el protagonista se embarca fascinado por *Moby Dick*, pero termina enfrentando a los cazadores contemporáneos. La segunda toma la voz del cachalote, como si subrayara el gesto de Highsmith.

En las otras, en cambio, la inversión no opera sobre el eje humano-animal, sino sobre el lugar geopolítico de enunciación. En *La fragata de las máscaras*, la chilena Josefina Péguy le escribe cartas a Melville reclamándole por falsear la historia en *Benito Cereno*; reclama una versión de la historia y una forma de contarla. *Kanaka* inventa un hijo de Melville y la nativa de los mares del sur que figura en las páginas de *Typee*. Él le disputa al padre blanco el derecho de representar a sus otros: su madre, él mismo y quienes habitan la isla Martín García, donde lo confinan después de años de navegación y desde donde reclama la representación del territorio. La venganza, si la hay, es la posibilidad de decir, de contar a pesar de la versión "oficial" escrita en inglés.

En América Latina se suelen leer este tipo de reelaboraciones como respuesta a la literatura central. Por ejemplo, con el concepto *write back*, que pasa de *Cultura e imperialismo* (1993), de Edward Said, a la teoría poscolonial, o el entre-lugar en el que Silviano Santiago (2012) ubica la literatura del continente; una forma que desde su apariencia subsidiaria supera al original que toma "en préstamo" (p. 45) porque incluye su crítica.

Me detengo en dos textos que resultan un problema para este modo de lectura. El primero es la carta de Melville a Thomas Beale que María Negroni incluye en *Cartas*

*extraordinarias* (2013). El segundo, el cuento "Wincher" (2015), de Carlos Ríos, que cuenta la historia de un cazador y un carpincho blanco. La primera tiene el formato de carta, aunque no se dirija a Melville sino que sea, presuntamente, de su autoría. Sin embargo, los dos textos son cartas de amor a Melville porque escriben desde y sobre la fascinación con los personajes: los de las novelas o el autor como construcción ficcional. Los dos, como las cartas, presentan la duda sobre la propiedad: del nombre con el que Negroni firma la carta, de la voz que usa para escribirla, de las historias a las que se refieren. Lo que los reúne y diferencia de los otros, norte o latinoamericanos, es el procedimiento, que se parece más a lo que la cultura de masas llama *fan fiction*: toman el universo creado por otro –novela o biografía– y lo ponen a producir sin reparar en derechos de propiedad porque se escriben bajo el signo de un amor que tiende más a la imitación que al reclamo o la disputa de poder literario.

**El apego**

En la carta extraordinaria –imaginaria– que escribe María Negroni, Melville se dirige a Thomas Beale (1807-1849), autor de *A few observations on the natural history of the sperm whale with an account of the rise and progress of the fishery, and of the modes of pursuing, killing, and "cutting in" that animal, with a list of its favorite places of resort* (London: Effingham Wilson, 1835). En la carta de amor de la que no es destinatario sino autor, Melville le dice a Beale que encontró su "opúsculo" en la biblioteca de Great Barrington y que le "fascinó" el título. Lo que sigue es el breve relato de la lectura que hace bajo ese sentimiento: "lo devoré en un día y su respectiva noche, marcando y subrayando casi todo" (Negroni, 2013, p. 145). Dos formas de absorción: estar absorto en la lectura y absorber todo su contenido; es decir, suspender la distancia y

la selección –marcar todo– e incorporar el contenido. La anécdota caracteriza a *Moby Dick* y a su autor con el signo de lo desmesurado: lee mucho, en poco tiempo y esa actividad febril produce un texto igual de excesivo. Melville anticipa ese rasgo sobre el libro que, en 1845, cuando está fechada la carta, todavía es un proyecto: "Lo más probable es que sea de extraña índole, algo así como el testimonio de las regiones penumbrosas de un alma en medio de una veloz cruzada a lo Inasible" (p. 145).

Las cartas de Negroni son una forma de la crítica literaria, más por la imagen de autor que construyen que por frases interpretativas como la última, que tiene más peso como la imagen de sí que se construye Melville que como lectura de la novela. En otra de las cartas del libro, Carlo Collodi define al autor como "un subtítulo de lo que ha escrito (...) entre usted y yo, recostado en lo incierto" (Negroni, 2013, p. 122). Esta idea puede recordar a Foucault, para quien el autor es un nombre, una función que existe en los bordes del texto, según escribe en "¿Qué es un autor?", y a las teorías sobre figuras o ficciones de autor (Premat, 2009; Lucifora, 2020), que son una construcción y un efecto de lectura que define posiciones en el sistema literario.

La carta de Melville expone el mecanismo del libro de Negroni. La fascinación es su punto de partida, por eso la referencia principal es la colección Robin Hood, el centro de la iniciación literaria de ella y de varias generaciones. "[A]quellos autores que, para tantos niños y jóvenes argentinos, constituyeron la primera biblioteca" (Negroni, 2013, p. 10), dice en el "Prólogo"; autores "encuadernados en tapas amarillas" a los que "leíamos con avidez, fascinados por las aventuras de sus múltiples pequeños huérfanos" (p. 10). El modo de lectura es idéntico al que imagina para Melville; repite la fascinación y resume en "avidez" el subrayado y la devoración.

La distancia entre la lectura de infancia y la del autor que lee para escribir se acorta. Hay una diferencia importante entre esta lectura de un texto no literario que sirve

de fuente y la lectura de escritor de la que habla Piglia: “Más que leer como si el texto tuviera un sentido escondido, se tiende a interpretar en el sentido musical, a imaginar las variantes posibles y las modulaciones” (Piglia, 2010, p. 166). Eso es lo que hacen las reescrituras; Melville, en cambio, busca en Beale el saber que le falta sobre las ballenas. Negroni propone otra relación entre lectura y escritura que está marcada por la fascinación y la avidez: “me pasé un año sumergida entre los libros” (2013, p. 10). El proceso de escritura empieza como variante adulta de la lectura de iniciación, de cuyo universo de aventuras viene la imagen de la lectora sumergida, y espejo de la devoración que practica Melville.

En el contexto de las intervenciones latinoamericanas sobre los textos de Melville, la escritura como efecto de lectura tiene una versión anterior. En *La fragata de las máscaras*, Josefina Péguy dice que su intervención es “Un ejercicio de lectora que ha asumido sus plenos derechos: devorar, apropiarse de todas las humanas fibras que esconden las páginas de papel. La lectura es antropofagia” (de Mattos, 2008, p. 512). La alteración de la jerarquía entre lectura y escritura podría remitir a Barthes en “La muerte del autor” (1968): quien opera sobre un texto despojado de la autoridad del autor es también “el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (Barthes, 2013, p. 82). El lector fascinado que subraya todo produce una nueva escritura, como Melville con el texto de Beale; como Negroni con el de Melville.

La diferencia entre el lector ideado por Barthes y Josefina es que ella está situada. La devoración es la forma latinoamericana del reclamo por los “plenos derechos” también en el campo de la teoría. Haroldo de Campos (1980) retoma la metáfora que había propuesto Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* (1928) para señalar la necesidad de pensar la relación de lo nacional con lo universal como una “devoración

crítica del legado cultural universal" (de Campos, 1980, p. 13). Escribir en América latina, dice, es "reescribir, remasticar" (p. 19). En un ensayo de 1978, Silviano Santiago usa la misma metáfora para proponer el concepto de "entre-lugar"; el "ritual antropófago" (2012, p. 76) es la forma diferencial en que la literatura latinoamericana participa de la cultura occidental. Estos textos, a su vez, devoran a Barthes. Señalo estas semejanzas no para leer a Negroni desde la teoría, sino porque ella escribe con esas lecturas que forman parte del anacronismo de la ficción epistolar: volver a los libros de infancia con un saber de la literatura que no les corresponde.

A fines de los 90, De Mattos retoma la metáfora de la deglución y la escritura de la lectura y las hace explícitas en *La fragata de las máscaras*. Ya no se trata de un modo de entender la literatura en general sino de un procedimiento específico. Sin embargo, guarda el potencial crítico y político que también hace explícito: la lectora le reclama al autor; la latinoamericana al norteamericano. En 2023, Negroni hace algo diferente: escribe la lectura dando rienda suelta a la fascinación; se desplaza de la devoración como incorporación al sentido que tiene para nombrar la práctica de lectura que comparte con Melville. La superposición de las dos produce el texto. El deseo de escritura es deseo de imitación.

La carta se apropia de la voz de Melville que está construida con su universo de ficción. A los cachalotes, le dice a Beale describiéndole su propio libro –una práctica del lector fascinado–, se los caza "en lugares que no figuran en los mapas (como todos los sitios verdaderos)" (Negroni, 2013, p. 146). La frase es la que dice Queequeg en *Moby Dick* para referirse a su isla de origen. Melville-Negroni traslada su salvajismo tatuado a los cuáqueros que acompañan a Ahab, según el resumen de la novela que le presenta al destinatario: "todos ellos brutales, tatuados de ignorancia y de codicia" (p. 146). Finalmente, describe el proceso de escritura: "Mi lenguaje me llega en olas torrenciales"

(p. 147). En los rastros que la novela deja en la carta se puede leer un registro imaginario del proceso de gestación en el que ya están contenidas algunas de sus ideas. Hay ahí una concepción de la actividad literaria, que es la reflexión que recorre todas las cartas, como señala el "Prólogo", pero también deslices hacia el lenguaje del otro, testimonios de la fascinación y el deseo y guiños a los lectores iniciados, no expertos o eruditos, sino quienes se fascinaron con los volúmenes encuadernados en amarillo.

**Me quieres blanco**

"Wincher" comparte con *Moby Dick* una cierta disposición de los elementos antes que una historia. En lugar de balleneros, hay "cazanutrias" que van a "nutriar". En lugar de un cachalote, un carpincho. Por un lado, una práctica, una identidad, un conjunto de saberes expertos que diferencian a los personajes de otros con lo que comparten el arraigo en el territorio. En el comienzo del cuento, la frase "Los que somos de la costa sabemos que para asegurarnos la comida no hay mejor cosa que aprender el trabajo de nuestros padres" (Ríos, 201, p. 12) replica la función de "Call me Ishmael": establecer un lugar de enunciación que es de alguna manera el mismo. Los dos narradores son personajes de la costa: Nantucket o algún lugar del Paraná donde hay nutrias y carpinchos; los dos se dedican a la caza, pero ninguno es el cazador renombrado que se fascina con el animal excepcional, sino su acompañante. En el cuento de Ríos, el lugar de Ahab le corresponde al padre del narrador. "No era un cazador cualquiera. Era el mejor". El cuento es la prueba, "una historia que lo pinta de cuerpo entero" (p. 13).

Por otro lado, hay un animal en torno del que giran relatos que lo convierten en leyenda; o sea, que lo engrandecen a la vez que ponen en duda su existencia y la veracidad de los relatos. El carpincho canta "con una voz de coro de iglesia" (Ríos, 2015, p. 14),

“era tan rápido que no daba tiempo a disparar” (p. 21) y cambia la naturaleza de la realidad: hace “que todo eso que nos rodeaba y conocíamos mejor que la palma de la mano se convirtiera en un misterio” (p. 29). La equivalencia con la ballena de Melville se vuelve obvia por el color, que es el dato más conocido sobre Moby Dick: “un carpincho raro, distinto del resto, uno de color blanco, como una nube o un papel” (p. 13). La frase, bien al principio del cuento, muestra la referencia. Después insiste: “más blanco que una nube” (p. 21), “una silueta blanca como la espuma, me sale decir blanco como una montaña de azúcar, en un día de sol” (p. 28). En esa forma de decir está el procedimiento. La relación con el texto anterior no se esconde ni hace falta descifrarla.

El cuento le baja el tono a *Moby Dick* y a la reescritura como mecanismo o intervención literaria. Si *Moby Dick* busca parecerse a Moby Dick en su extensión y complejidad desmesuradas, el cuento de Carlos Ríos acorta el texto, acerca la historia y la aligera. Hasta la dimensión mítica del animal pierde seriedad sin desaparecer: “Un carpincho que se le presentaba al cazador solitario, siempre al hombre solo, como una anunciación o algo por el estilo” (Ríos, 2015, p. 13-14). “Algo por el estilo”, “me sale decir blanco como una montaña de azúcar” son marcas de un habla diferente a la de Ishmael y de una literatura diferente a la de Melville y de las otras reescrituras. No confronta con el original en nombre de otro territorio, otra literatura u otra especie. En el encuentro definitivo, el cazador y el carpincho se miran para alejarse sin combate. Una explicación posible es el desplazamiento entre especies que hace el cuento: el animal mítico no es el que se dedican a cazar profesionalmente. Sin embargo, la explicación del padre es “que nos faltó capacidad” (p. 33). La frase, que es la última línea del cuento, no establece sólo la diferencia con Melville, sino con los ejercicios de Sepúlveda o Highsmith. No hay venganza, pero tampoco compasión.

Juan Bautista Duizeide (2013) sostiene que "Todos los veranos" (1964), de Haroldo Conti, es el *Moby Dick* de la literatura argentina. Si de eso se desprende que puede leerse como reescritura, esa versión anterior es opuesta a la de Ríos: transforma tanto que vuelve irreconocible el original. Además de la costa como territorio e identidad y del color blanco del barco con que sueña el padre del narrador –un barco en lugar de una ballena como también es otro barco el que produce habladurías y leyendas–, *Moby Dick* aparece como episodio intercalado: un pez arrastra el bote, tira al padre al agua y le lastima un brazo; él jura que va a volver. "Todos los veranos" no cuenta esa historia ni es eso lo que importa de *Moby Dick* –el principio casi se parece más a *El viejo y el mar*, la novela de Hemingway con la que también lo vincula Duizeide. La alusión, sin embargo, produce la búsqueda de convergencias, sobre todo en la construcción de una literatura con la materia de los saberes particulares. A lo largo del cuento, como en todos sus textos, Conti usa las palabras precisas: el pez es un manguruyú, el episodio ocurre "más allá de los Pozos del Barca Grande" (Conti, 2009, p. 41). Su "literatura territorializada", la expresión también es de Duizeide, es una forma dispersa y sutil de incorporar la enciclopedia a la narración, que es lo que importa en *Moby Dick*. Y lo que se puede reencontrar en "Wincher": una zona específica, aunque no tenga topónimos, un saber del espacio, de sus animales, sus habitantes y la práctica que los reúne. Quizás reescribir *Moby Dick* en esta parte de la Argentina sea también incorporar eso.

**Ficción, collage, crítica**

El collage, dice Ana Porrúa (2021), es un lugar de encuentro que organiza y desorganiza objetos, sentidos, modos de ver y de decir. Una forma de sintetizar. Su "Ensayo sobre la imagen" parte de *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont,

por lo tanto, del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección que, para Breton, definía la imagen surrealista, y, para Porrúa, la producción de imágenes por medio del montaje. Esta práctica, agrega en el "Diario del collage" que acompaña el texto, es una forma de la crítica; las imágenes piensan y traen el pensamiento. "No reproduzcas la imagen de la literatura, no representes" (p. 86), se dice. Este es el desafío que se hacen o que les impongo a las que integran las ediciones de *Cartas extraordinarias* y "Wincher".

En su primera edición de Alfaguara, *Cartas extraordinarias* es un libro compartido con Fidel Sclavo que obliga a pensar la relación entre texto e imagen. Por un lado, a partir de la pregunta por proceso creativo detrás de la edición, que refuerza Negroni con la evasiva del "Prólogo": "Quizás por eso su gestación no pueda, o no deba, narrarse. Mejor dejar que el lector adivine el modo (las escenas, la ocasión, los tiempos) en que el artista Fidel Sclavo y yo fuimos tramando el libro, excavando su matriz, encontrando la música entre texto e imagen" (Negroni, 2013, p. 9). Pero también por la jerarquía entre los dos lenguajes en la construcción de sentido; es decir, si las cartas y los collages coinciden o se contradicen; si las imágenes dicen algo sobre el autor o sobre las cartas; si representan o leen, como dice Porrúa.

Las coincidencias se producen sobre la mesa de disección que es la puesta en página. El primer collage que le corresponde a la carta de Melville a Beale muestra la estampilla con la cara del escritor montada sobre un barco dibujado de un solo trazo, entre infantil y a las apuradas; dos elementos presentes en todos los collages (imagen 1). Las estampillas son la imagen del consagrado –la prueba de su consagración y su imagen reconocible y masiva, como los libros de la colección Robin Hood– y remiten al formato epistolar. El retrato es valor de cambio que franquea la circulación de la carta que se vuelve valiosa por su firma. El anacronismo es prueba de la ficción y la operación de la carta escrita en un tiempo pasado en el que Melville está vivo, no escribió *Moby Dick* ni

está consagrado, lo que ni siquiera va a ocurrir cuando publique esa novela. El Melville que firma no coincide con la imagen de la estampilla.




Imagen 1

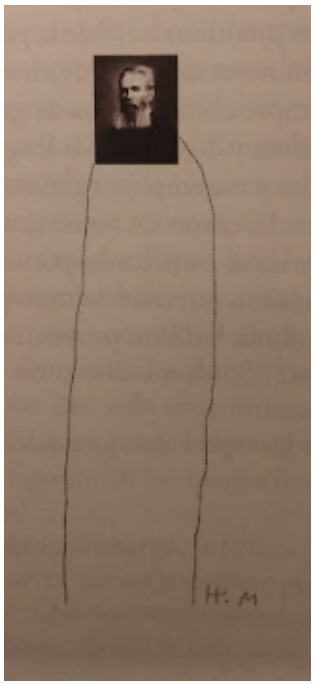


Imagen 3

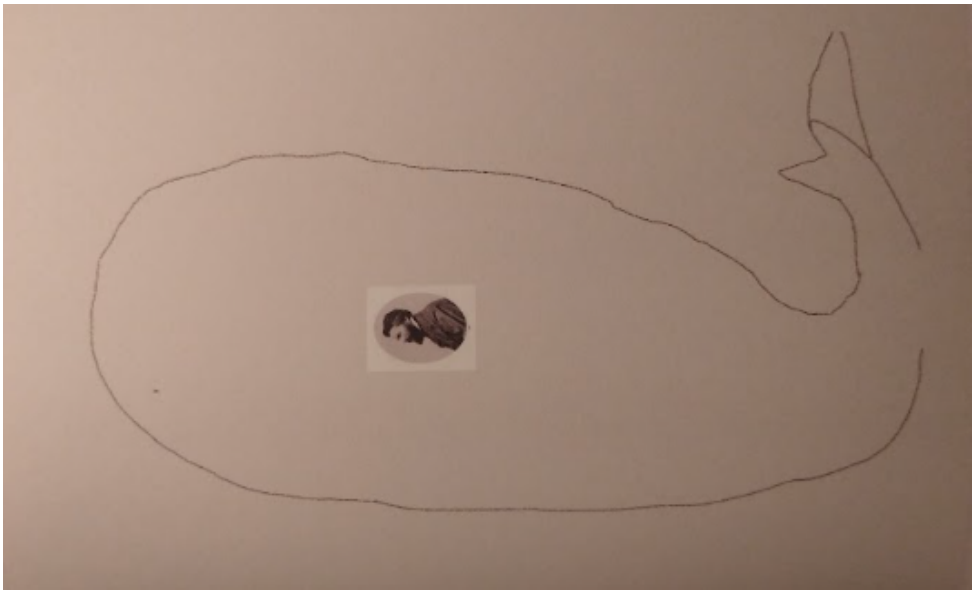


Imagen 2

Montado sobre el trazo mínimo con que Sclavo construye un barco, el retrato de Melville navega menos en el Acushnet en que se embarcó para juntar experiencias que en el barco imaginario de los libros de la iniciación literaria de los lectores de la colección Robin Hood. Es decir, la otra cristalización, no la que arma la institución sino la que se graba en el imaginario. Los otros dos collages, ubicados después de la carta, muestran retratos de Melville, igual de consagrados, pero por fuera de la institución estatal. Uno está dentro del contorno de una ballena; fusiona al autor con su tema –la ballena lo ha devorado como él al libro de Beale– y se superpone con otros relatos (Imagen 2). Moby Dick no se traga a ninguno de los personajes como sí les ocurre a Jonás y a Geppetto, que es parte del universo de estas cartas. El tercer retrato está ubicado en la punta de una curva que podría ser la ballena, su cola o el vapor de su respiración (Imagen 3). Visto así, sería una imagen de la consagración asociada a *Moby Dick*. Visto con menos ficción, sigue siendo una imagen elevada, como en un pedestal, aunque esté construido con el trazo precario del lápiz.

Los collages establecen la indistinción entre las ficciones de iniciación; las ballenas tragan personajes, el barco puede ser el de todas las aventuras que forman uno de los sectores del catálogo de Robin Hood y de las cartas de Negroni: Salgari, Verne, London, Stevenson, Defoe. El otro es el de la iniciación feminizada: Alcott, Webster, Spyri, a las que les corresponden retratos con corazones, lágrimas o gotas de sangre. El barco es, también, el de la aventura de haber recorrido esos volúmenes y de volver a recorrerlos para intervenirlos.

"Wincher" tiene dos ediciones, ambas ilustradas. En *Verano/12* le corresponde una viñeta de Rep, como a todos los cuentos que se publican ahí. Es la única imagen de esta serie que no es un collage, aunque sea también un montaje: sobre un fondo monocromo en marrón se recortan, a la izquierda, dos siluetas negras en primer plano y,

a la derecha, el carpincho blanco asomando del agua casi sobre la línea de tierra al fondo del plano. El padre y el hijo enfrentados al animal por sus posiciones, por su color y por las miradas, subrayadas con lo mínimo: los ojos son el único rasgo en las caras de los humanos y del animal. El resto es el bote, unas olitas debajo y alguna vegetación hacia el fondo, todos reunidos por el color del río. Con esos pocos elementos se arma el cuento, o eso es lo que dice el dibujo que entonces no ilustra, interpreta.




En la colección Leer es futuro, cada volumen reúne un escritor con un artista visual. Neta Zeta es la responsable de la tapa de *Dos padres,* el volumen que incluye "Wincher" y "El amigo de mi padre". Los objetos son los mismos que en la viñeta: padre e hijo como sombras negras, el carpincho blanco, elementos mínimos del paisaje. La diferencia es la distribución. El carpincho está en primer plano y es el único que tiene ojos, además de hocico y líneas en el pelaje. La cercanía le da un nivel de detalle que no corresponde a la descripción que hace el cuento, que se limita al blanco, sino a su lugar en la narración: es el elemento principal, aunque aparezca poco y se lo vea de lejos, como Moby Dick. Los otros son sombras porque están lejos, como si fueran parte del fondo,



por oposición a la figura del carpincho. La vegetación que podría tener esa función, en cambio, enmarca la imagen con una combinación de dibujo y collage digital que altera la coloración realista. En serie con la distinción convencional entre figura y fondo, podría entenderse que el paisaje es el marco, por oposición a la trama, pero con una contradicción: está en el mismo plano que el carpincho, más acá que los personajes que serían los únicos enmarcados, casi devorados incluso despojados de su protagonismo, por lo no-humano.

Si las imágenes hacen crítica en la selección y montaje de elementos de los textos, la carta extraordinaria de Melville y "Wincher" son imágenes, lecturas, de *Moby Dick* y de su ficción de autor a contramano de la reescritura, y de la crítica, como impugnación. Más que de las otras versiones de Melville, están cerca de las versiones de Conrad que practica Borges según Siskind (2013): una inscripción local del texto universal que los transforma a ambos en un plano de igualdad que no produce reclamo o reivindicación. En los textos de Negroni y de Ríos la modificación es notoria –Melville se juveniliza; Moby Dick se metamorfosea–, pero no beligerante porque no corrigen una falta ni una falla. En cambio, hacen collage: recortan la serie de elementos con los que se van a quedar, que es como decir que subrayan, y los ordenan sobre un plano diferente, que es la literatura argentina, en la que Ríos dialoga con Conti y entonces aparece el río en lugar del mar y la relación entre padre e hijo, o la colección Robin Hood, donde Melville está a la par de Salgari y Jean Webster: importan el barco y la ballena, pero sobre todo la fascinación, la lectura enamorada, que es una forma de escribir.

**Referencias**


Barthes, R. (2013). La muerte del autor en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.

Campos, H. de (1982). De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña. *Vuelta*, (68), 12-19.

Conti, H. (2009). *Cuentos completos*. Emecé.

Duizeide, J. B. (2013). *Alrededor de Haroldo Conti (Cuadernos de Sudestada n°12).* Sudestada.

Lucifora, M. C. (2020). *Máscaras autorales: análisis de autopoéticas*. Eudem.

Negroni, M. (2013). *Cartas extraordinarias.* Alfaguara.

Piglia, R. (2010). *El último lector.* Anagrama.

Premat, J. (2009). *Héroe sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Fondo de Cultura Económica.

Porrúa, A. (2021). *Bello como flor de cactus*. Barba de abejas.

Ríos, C. (2015). Wincher en *Dos padres*. Ministerio de Cultura de la Nación.

--- (2015). *Verano/12*. 27-2. https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/267008-71716-2015-02-27.html

Said, E. W. (2018). *Cultura e imperialismo*. Debate. Trad.: Nora Catelli Quiroga.

Santiago, S. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago.* Escaparate.

Siskind, M. (2013). Lord Georgie. Borges, Conrad y la reescritura de lo universal. *1616. Anuario de Literatura Comparada*, (2), 49-76.

# *deacá*: gestos de pertenencia y movimiento.

Mariana Bazla Cassina (IFDC VM)

Evangelina Vera Moreno (UNViMe, IFDC VM)

**Resumen**:

En el presente trabajo nos proponemos reconstruir y semantizar la historia (reciente) del proyecto editorial *deacá*, al que podríamos radicar, solo a fines de hacerlo aprehensible, en la ciudad de Villa Mercedes, San Luis.

Editorial *deacá* funcionó durante diez años (2013-2023) y cuenta con un catálogo de casi cuarenta libros de poetas de todo el país. Representa todo un hito para una ciudad de claro perfil industrial, ubicada justo en el centro del país y que no es capital de provincia. Nos proponemos superar la duración y la producción del proyecto como indicadores de valor para relevar, a partir de algunos casos, las relaciones profundas que estableció esta editorial con el territorio, la época, las poéticas y el mercado. Finalmente, nos interesa observar cómo el proyecto, aunque ya inactivo, persiste en las prácticas culturales y literarias actuales de la ciudad.

## Introducción. Una editorial ambigua.

Una forma simplista de observar el fenómeno de las editoriales independientes podría reparar en ciertas contradicciones que las atraviesan (comportamiento paradójico, le llamó Hernán Vanoli): el atributo independiente daría cuenta de la no pertenencia a

grandes grupos editoriales, pero, al mismo tiempo se opone a la dependencia que tienen de diversos factores culturales, políticos, económicos, como alegó Miguel Petrecca en un artículo publicado por Sonia Budassi (2019) "Somos lo contrario: somos una editorial recontra dependiente, dependiente del valor del peso, del precio del papel, de la política de subsidios, o sea, mucho más dependientes que una editorial grande" (en D. Badenes y V. Stedile Luna, comps.,p. 32). De la misma manera la tensión entre el polo económico y cultural entre los que gravitan las decisiones y acciones podría pensarse como fuerzas en sentidos contrario. Una forma más atenta de observar el fenómeno podría encontrar más que contradicción, coexistencia: una tensión que no necesita ser resuelta porque encarna en sí misma el espíritu de estos proyectos, incluso podríamos hablar de cierta ambigüedad.

Editorial *deacá* lleva inscripta en su nombre esa ambigüedad que, sin embargo, no es contradicción. La preposición 'de' con la que empieza su nombre tiene, básicamente, dos acepciones: una dinámica, que la ubica con los semas de movimiento y que indica un origen o punto de partida; otra con el sentido de posesión o pertenencia y establece una relación estática. Por su parte, el deíctico 'acá' es, como sabemos, una palabra vacía que se llena de significado contextual. A diferencia de ahí o allá, a 'acá' les queda reservado el espacio del hablante. Todo esto dispuesto además, sin mayúscula, sin espacio, sin fisuras, en una sola cadena sonora y aguda: *deacá*.

A partir de aquí pudimos hacernos algunas preguntas que guiaron nuestro análisis. La primera ya ha sido planteada por varios especialistas y nos arroja a una discusión que intentaremos, sino resolver, utilizarla de manera productiva: ¿quién habla en un proyecto editorial? La segunda nos acerca, quizás, a una certeza. Al preguntarnos por el lugar del hablante se nos hace ineludible reparar en la cuestión geográfica que se torna simbólica, política y económica: el centro del país.

Por lo tanto, al combinar la pregunta por posibles hablantes con los rasgos semánticos de la preposición ‘de’ y el espacio que llena el vació del deíctico, podemos pensar en, al menos, dos momentos, que den cuenta de la dinámica de este proyecto y que organizan nuestro trabajo.

**Primer momento: de acá como pertenencia. Hablan los poetas (de acá). (2013 - 2015)**

El primer libro editado es *Materialismo dialéctico* (2013) de Patricio Emilio Torne quien también es uno de los fundadores de la editorial, conjuntamente con Nancy Toselli, Ana Rodriguez y Vanesa Cuello. Los cuatro tienen un vínculo afectivo que fue dado a raíz de los sucesivos encuentros que se llevaron a cabo en la ciudad de Villa Mercedes en los Ciclos de Lectura *Pretextos* organizados desde la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNSL entre los años 2010 y 2021 aproximadamente. Este dato no es menor porque los vínculos que se entablaron entre los poetas que participaban del ciclo y la editorial marcaron un rumbo, una forma de mirar, una forma de leer el territorio, la época y la poética.

Si bien al Ciclo de lecturas *Pretexto*, asisten poetas como María Paula Alzugaray, Alicia Genovese, Alejandra Correa, Clara Muschietti, Elena Anníbali, Natalia Romero, Susana Villalba, entre otros, estas poetas (de allá) leen sus textos conjuntamente con los poetas locales que asistían a los talleres de escritura que coordinaba el mismo Patricio Torne. Pensamos que esta particularidad -leen poetas de allá (Buenos Aires, Rosario, Corrientes, Santa Fe) con los poetas de acá - es lo que nos hace mirar nuevamente la preposición *de* como punto de pertenencia y nos hace pensar en la apuesta que esta editorial hace en la elección de sus poetas. De dónde vienen/ a dónde pertenecen.

¿Quiénes son los poetas *de acá,* quiénes son los de allá*,* qué tienen para decir? ¿Quiénes son los lectores *de acá*, qué esperan leer?

Dice Leonora Djment que estas editoriales mantienen *"*una intervención en los debates locales, (…) en apuestas estilísticas y políticas en algún sentido, como interrogantes sobre el presente, el libro como generador de lectores futuros*"* (en D. Badenes y V. Stedile Luna, comps. p.69). En este sentido, los primeros textos publicados están íntimamente ligados con quienes armaron la editorial, porque son editores, pero antes son poetas y aunque ninguno es oriundo de Villa Mercedes, es la ciudad que eligieron para vivir y formar parte de su vida cultural.

El segundo libro editado fue *Nostalgia es una palabra* de Nancy Toselli (2014) dice en la contratapa del libro: "La nostalgia pasa a ser una cuestión de discurso y al ser una palabra deja de ser una cosa, y en esta diferenciación, (...) instala el abismo entre lo que digo que me sucede y lo que objetivamente me sucede". Como buen libro de poemas, su preocupación está puesta en el lenguaje más que en el tópico y se empieza a vislumbrar acá una tendencia a una poética que instala otras preguntas o preocupaciones en torno a la poesía. Una que no habla de un territorio geográfico, un terruño cuyano, guitarrero, como el slogan de la ciudad propone, sino que hace foco en otras maneras de decir. Para abrir la mirada y salir de un concepto de cultura regional sin que esto implique un querer irse, "dejar el pueblo atrás" (diría Serrat) sino que desde *acá* hay otras voces y otras formas de decir. Esto se evidencia en el tercer libro de poemas que publican *Mirando una luna roja* (2015) escrito por tres poetas villamercedinos, Dario Miranda, Juan Luna y Francisca Rojo que se reúnen para decir la poesía en registros diferentes, pero con las mismas preocupaciones en torno a sus maneras.

Pasada esta instancia de publicar a los *de acá,* y superar lo que Bianca Racioppe dice:

> La amistad, vínculos previos, son centrales en muchos proyectos autogestivos/independientes. Esto nos muestra que parten desde una base diferente a la de la lógica de la empresa; surgen a partir de los vínculos afectivos (y muchas veces se sostienen también por esos vínculos). (en D. Badenes y V. Stedile Luna, comps., p. 108)

Estos vínculos se expanden y los próximos poetas editados traspasan los límites geográficos de la ciudad. Se publican textos de Franco Rivero, Alicia Genovese, Alejandro Mendez Casariego. Sin embargo aquellas primeras ediciones de autores locales marcaron un rumbo, porque lejos de circunscribirse a una poética costumbrista o regionalista, plantean un modo de pensar a la poética *de acá.*

Aunque ya inactivo el proyecto editorial, aún hoy su catálogo forma parte de las prácticas culturales y literarias de la ciudad. Sus textos se leen en ciclos de lecturas y quienes pertenecieron a la editorial siguen escribiendo, publicando y participando de talleres con la insistencia de quienes creen que todavía hay cosas que valen la pena sostener.

**Segundo momento: de acá como origen de un movimiento. Habla la editorial (su catálogo) (2015- 2023)**

Si los primeros tres años de la editorial están signados por la pertenencia de los autores al espacio geográfico y por cierto vínculo afectivo (entre ellos y con el proyecto), podemos pensar que es a partir del 2015 que la editorial construye y consolida una voz que empieza a dialogar y a incorporar interlocutores por fuera del territorio local. Es decir, la editorial se mueve y los autores de otras provincias la buscan, se acercan. Esta dinámica propiciada por las primeras presentaciones de libros que se hicieron tanto en Villa Mercedes como en Buenos Aires se asienta con la participación en ferias, ampliación y expansión del catálogo, distribución y aparición medios gráficos y premios nacionales.

El primer libro de Alejandro Méndez Casariego (de Buenos Aires) editado por *deacá*, *Los dioses del hogar* (2015) se presenta, primero, en Villa Mercedes y luego en Capital Federal. Este gesto de presentar *Los dioses del hogar* primero en Villa Mercedes permite observar cómo la editorial reafirma su radicación independientemente de la procedencia del autor, apostando también a la comunidad local de lectores que está formando en esos primeros años de existencia. Porque quienes asisten a esa presentación son lectores locales que han acompañado el proyecto editorial en sus primeros años, a partir de los autores conocidos y confían en el criterio y rumbo que toma la editorial ya fuera de las fronteras. Sí, según el diagnóstico de Hernán Vanoli (2019) "La cultura literaria se orienta al consumo de autores, no de libros y mucho menos de textos." (p.45) podemos pensar que este gesto de la editorial sí busca jerarquizar los libros, los textos por encima de la figura de autor que, para el medio local, es desconocido y de quien en el 2017 se editará un segundo libro: *Pieles rojas*. Se empieza a delinear la idea de comunidad de lectura, elemento fuertemente vinculado a los proyectos de editoriales independientes que, como lo señala Daniel Badene (2019)

> orientan su producción a una comunidad lectora específica, más que a un público indiferenciado…mucho más que su independencia del capital transnacional o su condición de "editoriales de nicho", lo que caracteriza a las editoriales independientes "es el uso de la creatividad como insumo para la generación de comunidades de lectura (p.41)

Otro signo de madurez de un proyecto editorial es, sin duda, la creación de colecciones. Pequeñas series dentro del catálogo que mantienen con él una relación de clara participación, pero también con suficientes particularidades en común que permite leerlas en sí mismas. La serie *Cherógape* viene a sumar un matiz más a la discusión del lugar y del hablante. Tal como se señala en los libros que la componen: "Cherógape es una locución guaraní que significa mi hogar, en donde vivo." Haciendo énfasis en que en en esta lengua aglutinante se incorpora al término que señala el lugar que se habita la relación que tiene con el hablante: si es propio o pertenece a otra persona, si esa otra persona es conocida o no. Las partículas *hóga* o *róga* /*jóga* o *róga*/ presentes en el nombre de la serie indican que quien pronuncia *cherógape* habita un hogar de otro con quien se mantiene una relación de cercanía, de proximidad: "Deacá considera que títulos y poetas de esta colección tienen esta relación estrecha e íntima con quienes leemos su poesía." concluye la editorial.

El espacio ajeno se hace propio en la voz de la editorial. Esa es la síntesis de este momento que habla no solo por su catálogo sino también por los movimientos y los trazos que lo componen. El acá, Villa Mercedes, marca solo el origen de una apuesta que va del centro al norte del país, de Cuyo al Litoral ida y vuelta para notar, al volver (porque

siempre se vuelve) que la edición de poesía ha configurado un nuevo mapa sin las divisiones escolares. Esta serie se inicia en el 2017 con *Diarios del Delta* de Alicia Genovese y se completa con *Para que la ternura* de Fabián Yausaz (de Buenos Aires radicado en Corrientes) ambos de 2019 y *Charlas con Chucúa* de Alejandra Mendez Bujonok (de Santa Fe) que fue reseñado en *Página 12* Rosario por Beatriz Vignoli, En esta línea, pero sin pertenecer a la colección, se podría leer *Kunturi (los ojos del guerrero)* de Sandro Rodríguez, una edición bilingüe quechua-castellano del 2019 que propone no solo un desplazamiento en el territorio sino también en el tiempo al recuperar la cosmogonía andina que late, como sustrato de su poemario.

En este período también podemos observar que en el catálogo aparecen editados dos libros premiados por el Fondo Nacional de las Artes, ambos de Franco Rivero. *Ud no viaja asegurado* obtuvo el segundo premio en el 2014 y fue editada en el 2015 y *Disminuya la velocidad* ganó el primer premio en 2017, su primera edición del 2018 se agotó por lo que se reedita en el 2019. Ese primer premio es motivo de una entrevista que le hace al autor Paula Jiménez España para el suplemento SOY de *Página 12*. Franco Rivero ya había editado un primer libro en *deacá* en 2014: *Vos ahora voz* que se reeditó en el 2018. La relación con la editorial, que se basa en un vínculo afectivo, se refuerza al momento de elegirla para la aparición de los libros premiados y obliga a la editorial a movimiento cada vez más distantes del *acá* que le dio origen. Con ese movimiento conquista lectores nuevos: público, prensa, instituciones y otros poetas. Ese movimiento es también un cambio en la estética de las portadas a cargo de Juana Giusepponi y un ritmo que se puede ver, por ejemplo, en el hecho de que entre 2017 y 2019 se editan casi la mitad de los títulos que componen el catálogo de los diez años de la editorial.

Finalmente, y como señalamos en párrafos anteriores, este momento de la editorial puede leerse bajo el dinamismo de un movimiento que tiene a *deacá* como punto

de partida, pero también como destino. De hecho, es el momento en que algunos poetas envían sus textos a la editorial, comparten los costos de edición y la tarea de la venta de sus libros. También es el momento en que logran organizar una mejor distribución de su material. “Envíos a todos lados” reza su catálogo, porque ¿cómo nombrar (sin que suene a sobra) el resto del país desde el privilegio un centro, que aunque no es político ni cultural, sí es geográfico; desde lo que sería el interior visto desde el centro político, que no es el centro, porque el centro es acá; desde un nuevo mapa que más que regiones piensa hogares de hablantes cercanos, justamente por la poesía? A todos lados se corresponde con *deacá* en el vacío que abre sus significantes y reafirma la apuesta de esta editorial por el movimiento, lo indeterminado.

**Conclusión. Una editorial utópica.**

Hernán Vanoli (2019) lamenta que

> En su gesto desesperado de amor a la literatura, en su orientación hacia el sacrificio gozoso del mercado, las editoriales alternativas de literatura han perdido un elemento muy importante que antaño vertebraba la “mística” de la cultura literaria. Me refiero a la dimensión utópica, el proyecto de transformar la sociedad y sus valores a través del prisma estético.” (p.103)

Como venimos haciendo desde el comienzo de este trabajo, vamos a tomar la palabra utopía en su definición más básica de no-lugar. Creemos, tras el recorrido compartido, que si algo caracteriza al proyecto *deacá* es, justamente, su dimensión utópica, como un rasgo más de la ambigüedad de la que hablamos al comienzo. Haciendo

énfasis en un espacio más que en un territorio, *deacá* viene a decir que el lugar de la poesía no preexiste al hablante, de ahí lo utópico del proyecto: asumir el no-lugar se vuelve constitutivo y necesario. Y es a partir de esas negaciones que se afirma *deacá.* Como en los conjuros que algo tiene que ser dicho primero para que suceda, pero al revés. Nombrar ese *acá* que puede ser cualquiera, del que se parte y al que se vuelve, fue fundamental para que la restricción del territorio desaparezca y se transforme, amplíe y persista en la comunidad de lectores de esa pequeña ciudad del centro del país de la que venimos.

**Referencias:**

Badenes, D. y Stedile Luna, V. (Comps.) (2019). Estado de feria permanente : La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001-2020. Club Hem. (Filosurfer; 7).

Editorial deacá (2020) Catálogo. s/d

Vanoli, H. (2019). El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. Siglo XXI Editores.

# Los libros de poesía, los editores y las editoriales del sector independiente de AMBA: Objetos y sujetos saturados de afectos

Laura Alejandra Bravo

investigadora independiente

**Resumen**

Este artículo examina el rol central de los afectos en la producción, circulación y recepción de libros de poesía dentro del sector editorial independiente del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). A través del marco teórico de Sara Ahmed y el análisis de entrevistas a editores/as y autores/as independientes, se indaga cómo las emociones configuran prácticas editoriales, relaciones comunitarias y procesos de legitimación simbólica. Los libros de poesía no se presentan únicamente como objetos estéticos, sino como artefactos saturados de afecto, en cuya materialidad, desde el diseño hasta la circulación, se manifiestan compromisos ético-políticos y laborales.

El trabajo revela el modo en que emociones como amor, alegría, orgullo o gratitud coexisten con sentimientos de precariedad, miedo y ansiedad, dando cuenta de un campo tensionado por la pasión creadora y las limitaciones estructurales. La edición de poesía en AMBA se propone así como un acto de resistencia afectiva frente a la lógica mercantil dominante, una práctica donde el vínculo entre sensibilidad, el trabajo editorial y la representación literaria se connota de manera política. Este entramado afectivo opera

como motor de acción colectiva y laboratorio de nuevas formas de sentir, leer y hacer comunidad en torno a la poesía.

*****

El Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) constituye un terreno fértil para la emergencia y la proliferación de editoriales y editores independientes, quienes, a menudo con recursos limitados pero con una intensa carga de compromiso, sostienen la publicación y circulación de géneros literarios que escapan a la lógica comercial de los grandes conglomerados editoriales. Entre estos géneros, la poesía ocupa un lugar singular, condensando una potente carga afectiva tanto en su creación como en su recepción. Los libros de poesía independiente en AMBA no son meros objetos estéticos, sino artefactos saturados de afectos que participan activamente en la configuración de sensibilidades, en la articulación de resistencias y en la creación de espacios alternativos dentro del campo literario. Este trabajo explora la política cultural de las emociones que se despliega en el nexo entre los libros de poesía, los editores y las editoriales del sector independiente de AMBA, recurriendo a la obra de Sara Ahmed para analizar cómo los afectos dan forma a las prácticas editoriales. Para dar espesura a este análisis consultamos a quince (15) editores/as y autores/as de poesía independiente de AMBA acerca del repertorio nominal-emocional que lo vincula a la actividad.

En su obra *La política cultural de las emociones*, Ahmed (2015) señala que los afectos no son meras experiencias individuales, sino fuerzas sociales y políticas que circulan, se adhieren a objetos y cuerpos, y configuran jerarquías. En el contexto de la edición independiente de poesía en AMBA, la economía de los afectos se manifiesta de

manera palpable. Los editores independientes, a menudo también poetas o actores vinculados a la comunidad poética, invierten una significativa cantidad de trabajo afectivo (Hochschild, 2012) en la curaduría, edición y circulación de los libros de poesía. Esta inversión emocional, que a menudo excede la mera transacción económica, deriva de un interés en el género, un compromiso con la difusión de ciertas voces y una creencia en el valor de la poesía como estrategia de conocimiento y expresión.

Consultados dichos editores/as y autores/as de poesía independiente de AMBA acerca de emociones, sentimientos o primeras palabras vinculadas con la motorización cotidiana del trabajo editorial respondieron (en orden decreciente, de mayor a menor regularidad, criterio que se utilizará de aquí en más): amor, política, abrazo, felicidad, belleza. Asimismo, cuando se les pregunta acerca de las emociones, sentimientos o primeras palabras relacionadas con la aparición del primer libro de la editorial contestan: amor, alegría, responsabilidad, cansancio.

Al respecto, señalaremos que la propia materialidad de los libros de poesía independientes en AMBA está saturada de afectos. El cuidado en el diseño, la elección del papel, la tipografía y las ilustraciones, a menudo realizados con presupuestos ajustados pero con una meticulosidad artesanal, reflejan una inversión afectiva que busca honrar la singularidad de los trabajos y generar una determinada experiencia estética en el lector. Estos objetos, por lo tanto, son portadores de las intenciones, los gustos y las sensibilidades de sus editores.

En este orden, cuando se interroga a los sujetos referidos, con la premisa enunciada acerca de la publicación del primer libro de propia autoría en la editorial a la que pertenecen, responden: orgullo, gratitud, asombro, ancestralidad. Por otra parte, al ser consultados acerca del trabajo colaborativo para la edición de libros, mencionan:

alegría, respeto, solidaridad. El libro, sin dudas, irradia un aura afectiva que conecta a todos los involucrados en su producción y circulación.

Además, debemos señalar que la circulación de estos libros a menudo se realiza a través de redes informales, ferias de libros autogestionadas, presentaciones en espacios culturales alternativos y recomendaciones personales dentro de la comunidad poética. En estos circuitos, la afinidad afectiva, la admiración mutua y el reconocimiento de un *ethos* compartido juegan un rol fundamental en la legitimación y la recepción de las obras (Ahmed, 2015). Los libros que producen ecos en los lectores y que generan lazos afectivos dentro de la comunidad tienden a ganar visibilidad y a ser transmitidos de mano en mano, construyendo un capital simbólico que trasciende el éxito comercial.

Sobre este particular añadiremos que, cuando se les pregunta a los sujetos enunciados respecto al trabajo en ferias con colegas de otros espacios, las respuestas recurrentes son: redes, encuentro, estrés, ego. Mientras que cuando se los consulta acerca del contacto con los lectores contestan: fe, entusiasmo, felicidad, meta, estrés. En este momento del trabajo, los sentimientos opuestos y encontrados enunciados por los editores "hacen cosas diferentes, precisamente porque incluyen orientaciones específicas hacia los objetos que se identifican como su causa" (Ahmed, 2015, p. 41).

Siguiendo a Ahmed (2019), podemos analizar cómo ciertos afectos se adhieren a determinados temas, cuerpos y voces dentro del campo de la poesía independiente en AMBA, configurando una política de la representación que puede tanto celebrar la diversidad como reproducir ciertas exclusiones. Los libros de poesía que abordan experiencias de marginalización, resistencia o disidencia, a menudo cargan con una intensidad afectiva particular, generando identificación, empatía o incluso incomodidad. La manera en que los afectos son gestionados y representados por los editores y las

editoriales independientes puede tener implicaciones significativas en la construcción de identidades colectivas y en la articulación de demandas políticas.

Así, las decisiones editoriales sobre qué voces publicar y cómo presentar sus obras están inevitablemente imbuidas de afectos. El afecto de la admiración por un determinado estilo poético, la empatía hacia ciertas experiencias vitales o la urgencia de dar visibilidad a problemáticas sociales específicas pueden guiar las elecciones de los editores. Sin embargo, estas adherencias afectivas también pueden generar puntos ciegos y reproducir, de manera inadvertida, ciertas jerarquías de valor dentro del campo poético.

Desde esta perspectiva, la recepción de los libros de poesía independientes en AMBA también está marcada por las adherencias afectivas de los lectores. Los afectos como la nostalgia, la melancolía, la rabia o la alegría pueden resonar de manera particular con las experiencias y las sensibilidades de los lectores, generando una conexión afectiva con el texto y con el autor. Estas conexiones afectivas pueden ser fundamentales para la construcción de comunidades de lectura y para la circulación de ciertos libros dentro de estas comunidades.

A pesar de las posibles adherencias afectivas que puedan limitar la diversidad y la inclusión, la edición independiente de poesía en AMBA también se configura como un espacio para la reorientación afectiva (Ahmed, 2024) y la resistencia frente a las narrativas dominantes. Al publicar voces y perspectivas que a menudo son excluidas del canon literario hegemónico, los editores independientes desafían las orientaciones afectivas preestablecidas y abren la posibilidad de generar nuevas formas de sentir y de comprender el mundo.

Por lo enunciado, los libros de poesía que exploran temáticas como la identidad de género, la sexualidad disidente, la memoria histórica, la crítica social o la ecología

política pueden generar disonancias afectivas (Ahmed, 2019) en los lectores, incomodando las sensibilidades hegemónicas y promoviendo la reflexión crítica. La manera en que los editores independientes enmarcan y presentan estos libros puede ser crucial para facilitar la confrontación con estas disonancias y para fomentar procesos de aprendizaje y transformación afectiva.

Por otra parte, cuando se consulta a los actores aludidos respecto a las condiciones económicas de sus trabajos contestan: precariedad, tristeza, desaliento, enojo. Por último, cuando se los interroga en relación con las expectativas para el futuro inmediato mencionan: violencia, miedo, ansiedad, incertidumbre, recorte, dolor, IA (inteligencia artificial), resistencia y motosierra. Estas expresiones ponen de manifiesto que la superficie de la precariedad no es neutral; está cargada de afectos, el miedo a la inviabilidad económica del proyecto, la ansiedad por la falta de políticas públicas para el sector, entre otros, transforman en emociones cotidianas que se adhieren (Ahmed, 2019) a la experiencia del trabajo de edición.

Es por eso que la propia práctica de la edición independiente de poesía en AMBA puede ser entendida como un acto de resistencia afectiva. La persistencia de los editores frente a las dificultades económicas, la falta de apoyo institucional y la relativa invisibilidad en el mercado editorial dominante refleja una profunda inversión afectiva en su proyecto y una determinación por sostener un espacio diseñado para la expresión poética alternativa. Esta resistencia afectiva se contagia a menudo a los autores y a los lectores, generando una comunidad adherida por un afecto compartido, por el gusto por la poesía y por un compromiso con la construcción de un campo literario más plural y democrático.

*****

En definitiva, los libros de poesía, los editores y las editoriales del sector independiente de AMBA constituyen un entramado complejo y dinámico donde los afectos juegan un papel central en la producción, circulación y recepción de las obras. La economía de los afectos impulsa las inversiones emocionales de los editores y configura la valoración cultural de los libros. Las adherencias afectivas moldean la política de la representación, con el potencial tanto de celebrar la diversidad como de reproducir exclusiones. Sin embargo, la poesía independiente en AMBA también se erige como un espacio para la reorientación afectiva y la resistencia frente a las narrativas dominantes, desafiando las sensibilidades hegemónicas y abriendo la posibilidad de generar nuevas formas de sentir y de comprender el mundo.

Por lo dicho, la intensidad afectiva que impregna este campo no es meramente una cuestión sentimental o estética, sino una fuerza política que participa activamente en la configuración de subjetividades, en la articulación de demandas sociales y en la construcción de espacios alternativos dentro del campo literario. La incursión en la política cultural de las emociones en el campo de la edición independiente de poesía en AMBA, a través del lente teórico de Sara Ahmed, nos permite tanto apreciar la profunda imbricación entre los afectos, las prácticas culturales y las dinámicas de poder como reconocer la importancia de este sector como un laboratorio de sensibilidades y un motor de cambio social.

## Referencias

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Traficantes de Sueños.

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Caja Negra.

Ahmed, S. (2024). *Fenomenología Queer: Orientaciones, Objetos, Otros*. Caja Negra.

Hochschild, A. (2012). *El corazón gestionado: comercialización del sentimiento humano*. University of California Press.

# Ortodoxia religiosa y herencia cultural indígena en Gran Chaco: representaciones literarias de una tensa convivencia

Laura Destéfanis

INDEAL / CONICET / UBA

**Resumen**

En Gran Chaco conviven pueblos indígenas con colonos menonitas y misioneros de diversos cultos, además de terratenientes, campesinos y fuerzas armadas y de seguridad. Este trabajo traza un panorama de narrativas bolivianas (Giovanna Rivero, Liliana Colanzi), argentinas (Sara Gallardo, Marina Closs) y paraguayas (Miguel Chase- Sardi, Hannes Kalisch y Ernesto Unruh) que representan la tensa convivencia entre comunidades que viven bajo un férreo dogma religioso y sus entornos ajenos a esa tradición. A partir de consideraciones histórico-antropológicas y de la sociocrítica, el trabajo analiza cómo opera en la ficción la herencia cultural indígena al intentar romper el cerco de opresión que imponen las discursividades y prácticas ortodoxas, y concluye en un sesgo entre Bolivia, Argentina y Paraguay respecto de la presencia y efecto del legado ancestral.

## Introducción

Este trabajo toma un conjunto de textos que representan escenas de la experiencia de vida en contacto o formando parte de comunidades religiosas ortodoxas en el Gran Chaco sudamericano con el objetivo de analizar cómo la ficción traza distintos imaginarios acerca del vínculo entre este tipo de religiosidad y las sociedades indígenas que habitan la región. Gran Chaco fue agresivamente colonizado desde fines del siglo XIX; en la actualidad, las dinámicas de desplazamiento y relación entre los muchos pueblos indígenas que habitaron la región (pertenecientes a seis diferentes familias lingüísticas) ya no son reconocibles: sus tierras les fueron arrebatadas por una connivencia entre Estados y capital privado. Las familias fueron desmembradas; los niños, recluidos en dispositivos de tipo escolar, pero en condiciones infrahumanas que procuraron su aculturación. Hombres y mujeres fueron mano de obra (semi)esclava en sus propias tierras.

El proceso de sedentarización se fue dando por etapas: en el Chaco central y austral, tras la Guerra de la Triple Alianza, el Estado argentino envió a los generales Benjamín Victorica, Napoleón Uriburu, Luis Jorge Fontana y Lucio V. Mansilla a ocupar el territorio, luego ocupado por diversas avanzadas religiosas: la misionalización cristiana desde la primera década del siglo XX, la formación de iglesias evangélicas indígenas desde la década de 1940, el impulso desarrollista y liberacionista de agencias religiosas durante las décadas de 1960 y 1970 y el movimiento ecuménico por los derechos indígenas desde 1980 hasta el presente (Ceriani Cernadas, 2017; Ceriani Cernadas, 2022). Ante cada reclamo de los indígenas por mejores condiciones de vida la respuesta fue el avance genocida: Fortín Yunká (Formosa, 1919), Napalpí (Chaco, 2024), El Zapallar (Chaco, 1933), Rincón Bomba (Formosa, 1947); la metodología de expropiación y

genocidio tuvo similitudes con la que el Estado argentino llevó a cabo en Patagonia (Delrio et al., 2018). En el Chaco Boreal, en cambio, el momento de inflexión fue la Guerra del Chaco (1932-1935), tras la cual Paraguay dejó en manos de fortines militares, misioneros y colonos menonitas la ocupación de las tierras ganadas, y Bolivia apeló a los Padres Oblatos de la Propaganda Fide, como también Paraguay. En la actualidad, los grupos indígenas que consiguieron mantener un desarrollo de vida propio conviven en Gran Chaco con terratenientes, campesinos, fuerzas armadas y de seguridad, colonos y misioneros de diversos cultos.

Este acotado panorama socio-histórico no impide señalar que, si bien algunas de las culturas preexistentes habitan zonas que se reparten entre más de un Estado ocupante, el imaginario y la gravitación de cada Estado-nación pareciera dar lugar a una posición diferente de los saberes indígenas frente a la cultura estatal y las culturas migradas, como es el caso de la menonita. Para abordar esta cuestión serán analizados dos cuentos bolivianos en contraste con narrativas de Argentina y Paraguay: de Bolivia, los cuentos "La mansedumbre" (en *Tierra fresca de su tumba*, 2020), de Giovanna Rivero, y "El camino angosto" (en *Ustedes brillan en lo oscuro*, 2022), de Liliana Colanzi; de Argentina, la novela *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo, y el cuento "Esto (Jabalí)" (en *Pombero*, 2023), de Marina Closs; de Paraguay, el relato "Yacutch'é" (en *Pequeño Decamerón Nivaclé. Literatura oral de una etnia del Chaco paraguayo*, 1981), recogido por Miguel Chase-Sardi, y testimonios de *¡Qué hermosa es tu voz!* (2020), recogidos, traducidos y glosados por Hannes Kalisch y Ernesto Unruh. El recorrido permite observar las diferencias de perspectiva en lo que respecta a la vitalidad de las culturas de entorno a las que se integran las comunidades religiosas: cómo resiste, subsiste o sobrevive la cultura previa, con qué herramientas hace frente a la imposición religiosa, cómo resulta en cada representación la salida del conflicto planteado.

## 1. Narrativas de Bolivia: “La mansedumbre” y “El camino angosto”

“La mansedumbre” narra un caso de violación en la colonia menonita Manitoba, en Santa Cruz de la Sierra. Se trata de una comunidad cerrada al trato con el exterior donde sólo se habla plautdietsch, bajo alemán; el único trato con el exterior se produce a los fines de comerciar sus productos, siempre a cargo de los varones. Las mujeres viven recluidas en la colonia, donde las violaciones sexuales son frecuentes. El caso en cuestión tiene consecuencias nefastas de diversa índole. Por una parte, la joven Elise, de sólo quince años, es acusada por el pastor Jacob, dirigente de la comunidad, de haberse entregado al diablo; el pastor encubre al agresor a la vez que invierte la carga de la culpa, pese a que la muchacha reconoce al joven Joshua Klassen como el violador. Por otra parte, Elise descubre que está embarazada, por lo que la familia concluye en la necesidad de fugarse de la colonia. Se instalan en la ciudad de Santa Cruz donde, a diferencia de Manitoba, la joven se ve habilitada a acompañar a su padre a hacer tratos comerciales. Asiste a una conversación al pie de un socavón de obra con un hombre al que llaman “el indio” (Rivero, 2020, p. 20), de la que sólo comprende unas pocas palabras porque dialoga con su padre en español. Todo el entorno llama la atención de Elise. El indio masca coca y escucha el relato del padre de Elise, mientras ella se siente atraída por el olor que emana de su bolo de coca. El hombre se muestra muy sorprendido por la huida de la familia Lowen tras la violación de la joven.

> *¿Cómo sería Walter Lowen de haber llevado a su familia a un pueblo montañoso? A El Alto, por ejemplo. Allí nada habría quedado impune. Los hombres se habrían alzado llenos de coraje y hambre de lobos, y las mujeres, ésas peor, ésas sí.*

> *Gasolina, kerosene, alcohol, palos, dinamita, piedras, lo que sea habrían agarrado para hacer justicia. Y el culpable, ¡ay del culpable!, convertido en inmensa antorcha de redención, habría clamado piedad hasta que se le reventara la garganta mientras las gentes le espetarían su delito. Pero estos menonitas cambas confían demasiado. A lo mucho, como este señor, el Walter Lowen, desertan, como si fuera soldado de la Guerra del Chaco.*
>
> *Pero la Pachamama no entierra así nomás el pasado.* (Rivero, 2020, p. 23; subrayado original)

El hombre no sólo proyecta el ajusticiamiento que el pueblo aymara hubiese llevado a cabo en un caso así, sino que da cátedra de historia y política frente al padre de Elise. Ella, entre tanto, observa con deseo la boca del indio. La analogía trazada entre la coca y el pasto en la mirada de esta joven que se identifica afectivamente con las vacas de la colonia refuerza el círculo entre cosificación, género y especie. Klassen había sido visto por Elise violando a una vaca en la colonia, antes de que la violara a ella misma luego de dormirla con el espray que usaba para castrar al ganado. Es el mismo Klassen que Elise ve acercarse entonces al círculo conformado por su padre y el indio a cuyo lado se siente protegida. El relato cierra en el equilibrio de la venganza: ambos hombres ya la habían tramado, sólo faltaba el empujón final del indio a Klassen sobre el socavón para que el *kuchu*, la ofrenda viva que cimenta edificios nuevos en las grandes ciudades se consumara en un acto de redención comunitaria.

En "El camino angosto", cuento de Liliana Colanzi, la colonia menonita está cerrada, paradójicamente, por un cerco eléctrico –una de las prohibiciones importantes en las colonias es el uso de la electricidad–. Aquí quien rige es el Reverendo y la narradora es la hermana de Olga, una de las muchachas que jugaban a la vaca y el ternero en el despertar de su erotismo. Olga es la mayor y reniega de la discursividad atemorizante del

Reverendo y de su propia madre. Las jóvenes sueñan con el mundo fuera de la colonia, atraídas por las ráfagas de música que proviene de las motos que rozan el cerco. Sin embargo, todo comienza a cambiar cuando Olga se acerca a Jonas, un joven que creció sin su madre, a quien el Reverendo había dejado morir tras haberse practicado un aborto casero; toda la familia había quedado señalada desde entonces. El joven no siente temor al transgredir las reglas de la colonia y madruga para captar el paso de las motos: "Los intrusos tenían los rasgos de las razas inferiores" (Colanzi, 2022, p. 80): aquí el afuera también es indígena. Los motoqueros, de cuero y pelo largo, llaman a Jonas con un silbido y le dicen que se aproxime al cerco sin preocuparse porque llevan "metamaterial" (Colanzi, 2022, p. 80), un elemento que tiene la capacidad de desactivar "el collar de la obediencia" (Colanzi, 2022, p. 78) e incluso interrumpir el campo magnético generando un boquete en el cerco. Por allí escapó aquella noche Jonas. Los *intrusos* militaban la disidencia: eran hijos de menonitas fugados y juntados con mujeres bolivianas.

La represión en la colonia tiene múltiples manifestaciones: por querer escapar, la amiga Rosie muere electrocutada por el collar; su cuerpo acaba en la fosa común de las pecadoras, junto a la madre de Jonas. Olga y la narradora son las únicas hijas que consiguieron nacer vivas del incesto: sus padres son un matrimonio de hermanos bendecido por el Reverendo. Jonas esconde una bolita metálica de la que sale música que enloquece de atracción al Olga: la misma bola les permite captar la voz de Radio Disidente (¿una lejana alusión a Radio Rebelde?) y planificar la huida: la liberación tiene, también en esta historia, los ojos rasgados.

## 2. Narrativas de Argentina: *Eisejuaz* y "Esto (Jabalí)"

En el Chaco argentino, el trato entre indígenas y ortodoxos fue narrado de una vez por Sara Gallardo en 1971: *Eisejuaz* tomó la voz de Lisandro Vega en su conversión anglicana. La novela, riquísima en su propuesta y de un riesgo, profundidad y sutileza al que llevó décadas encontrar un público lector (Destéfanis y Castells, 2020; Destéfanis, 2024b), pone en escena el derrotero wichí de Embarcación y alrededores, en la provincia de Salta. Eisejuaz, devenido Lisandro, cree sentir el llamado del Señor que sin embargo no responde a sus súplicas, mientras ve descomponerse una cultura perseguida: la del monte y sus seres, la del prohibido cebil, la que se pierde entre la escasez del agua y la reducción a servidumbre de los hombres y la prostitución de las mujeres. Pese a todo, Vega busca atender las enseñanzas de la Iglesia cristiana y cree redimirse en el cuidado de un hombre enfermo a quien da cobijo pese a que lo maltrata. Pero la muerte acecha: cuando el veneno no encuentra remedio en la fe inculcada, Eisejuaz se refugia en el monte y busca una sanación que ya no llegaría, ni para su protegido ni para sí mismo. Sobre el final, dispone un rito de entierro indígena para ambos y se entrega para tomar otras formas: Eisejuaz, que fue "Lisandro Vega", "El comprado por el Señor" y "Éste También", se dispone a pervivir como "Agua-Que-Corre". De este modo, una primera salida ante el asedio de la ortodoxia religiosa es el reencuentro con las prácticas chamánicas, que constituyen un símbolo de resistencia étnica de los indígenas wichí frente a la dominación colonial occidental.

En 2023 Marina Closs publicó el conjunto de relatos *Pombero*, que conforman un mosaico de voces del noreste argentino cuya única pretensión de realidad, escribe la autora en un epílogo, es "alzar una pequeña voz de miedo ante el tirano español monótono" (Closs, 2023, p. 158). En "Esto (Jabalí)", ese tirano español monótono queda

dislocado por la reposición de un relato histórico que comienza por dirimir dos temporalidades: el "tiempo de nosotros" o "tiempo de ñandús" es el de "antes" (Closs, 2023, p. 41), cuando "aquí no tenía almanaque. Uno creía en su padre" (Closs, 2023, p. 41), cuenta el narrador. Esa temporalidad irá siendo jalonada mediante el relato del ingreso de prácticas ajenas a la cultura de entonces. Así, de manera sutil se irá señalando, con cada ingreso, una pérdida. Por ejemplo, cuando las tierras aún no habían recibido su nombre castizo (Riacho de Oro, Zapallar, Laguna del Palo Bobo), "había una lengua grande y se sabía andar el monte" (Closs, 2023, p. 41); el tirano monótono que impuso los nombres trajo consigo el achicamiento de la lengua wichí y la pérdida de destrezas ligadas a la libre circulación territorial. El nombre vino a imponer también la delimitación propietaria de la tierra, aunque la narración no lo consigne de manera explícita, ya sea porque construye un verosímil ideológico que no concibe tal delimitación o porque prefiere no reconocerla en el relato que ofrece de la historia de su pueblo.

En el tiempo de antes no había pan, ni fideos, ni policía, ni tractores. Había cantos y bailes prohibidos con la llegada del tiempo de las monjas, y había vara de mistol y raíces filosas que invocaban la mitología de los Dueños del monte. Las carretillas llegarían cargadas "con mercadería y con ropa" (Closs, 2023, p. 49) para pacificar al pueblo. Las monjas los obligaron a rezar y a trabajar la tierra. Pero ese tiempo también concluye: la Hermana Fortunata muere y las que quedan se retiran. Entre tanto, regresan las rondas y la circulación de relatos wichí, como el del hombrecito Cacuy y el del hombre luna, breve intersticio temporal en que aquellas prácticas reemergen hasta que comienza el tiempo de la Misión Anglicana. Quien la conduce no es el John Palmer histórico (fallecido en 2023) sino un tal Luke, aunque su proceder es análogo al conocido. Los estimula para que reclamen por la presencia del Estado, como la construcción de una escuela y de una parroquia que evangelizara en wichí. Así ingresan al relato la municipalidad, el Ministerio

Provincial del Indio, la administración nacional y con ello las escopetas con que se extingue al ñandú. El "tiempo de ñandús" queda así literalmente clausurado y con él, el "tiempo de nosotros" (Closs, 2023, p. 41).

La reflexión a la que convoca este relato no es menor: de una generación en otra, y también por parcialidades y diferencias al interior del pueblo wichí, las prácticas ancestrales se van perdiendo con la lengua y la memoria hasta desaparecer, no sólo por mano foránea sino también por las propias dinámicas al interior de esa sociedad. Cuando, hacia el final del relato, casi a destiempo, llega el antropólogo a recoger los restos de una cultura, este joven comenta:

> Nos ponemos a pensar. Parece que al fin vamos a tener algo que decir. Pero ¿qué sabemos aquí? Nosotros somos gente humilde. Gente que, al enseñar, quizás se equivoca. (...) Rezamos el Evangelio, sabemos de Nuestro Señor. Una noche, él también vendrá a buscarnos y nos llevará en un barco y pondrá en nuestras manos luces. Entonces sí, alguien nos abrirá las puertas y entraremos cantando. Y nos caerán de las manos luces largas como hojas de helecho. (Closs, 2023, pp. 62-63)

El canto regresa sólo en la proyección de la muerte, momento en que los clavos de la cruz del Evangelio prometen devenir linternas que evoquen cuanto menos un pedacito de monte.

## 3. Palabras de un final: el Paraguay como documento

En Paraguay, la narración que recoge las tensiones entre la ortodoxia religiosa y las culturas indígenas recayó en manos de la etnografía: Miguel Chase-Sardi (1981) pone

por escrito y traduce relatos que refieren la relación entre los nivaclé y los padres Oblatos, a quienes reconocen como salvadores en el contexto de la Guerra del Chaco. En "Yacutch'é", un grupo de informantes relata la capitulación de este jefe, que acaba asesinado por un Teniente ante la mirada horrorizada de un sacerdote. Entre los relatos recogidos por Hannes Kalisch y Ernesto Unruh (2020) también destacan las escenas de resistencia que apelan a un orden –para una mirada racionalista y occidental– sobrenatural de los sucesos, con un fuerte énfasis de la función poética que ubica a este tipo de relatos en una zona literaria que transita entre el testimonio, la mito-poética y la narración mágico-mística.

En cualquier caso, bien distinta es la marcación entre las narrativas bolivianas y argentinas y la paraguaya, ya que las narrativas de Rivero, Colanzi, Gallardo y Closs se circunscriben al ámbito de la autonomía literaria, mientras que el caso paraguayo (Chase-Sardi, Kalisch y Unruh) requiere, para los estudios literarios, una aproximación que ponga en primer plano consideraciones que atañen al problema de las literaturas indígenas, aún sin un marco teórico-crítico suficientemente desarrollado (Destéfanis y Castells, 2024). No obstante, es posible señalar algunas directrices. Es notable cómo, en el caso de Bolivia, el imaginario ficcional integra el legado indígena con la potencia viva que consigue sobreponerse a la descomposición de las sociedades migrantes, en este caso, las menonitas (podríamos considerar, aquí, qué sucede en la novela de Miriam Toews, *Women Talking* –reseñada por Colanzi, 2019–, aunque allí no interviene el mundo indígena). En ambos cuentos, la intervención de ese *afuera* de las colonias consigue liberar el peso de la opresión y abrir una vía de escape para las jóvenes protagonistas de ambos relatos, Elise y Olga. En el caso argentino, en cambio, vence la cruz: Eisejuaz, aunque finalmente decide morir en su ley, no consigue escapar al veneno, que pasa de la literalidad a la metáfora y aun a la alegoría (Destéfanis, 2024a). En el cuento de Closs,

las jóvenes generaciones acaban seducidas por la *buena nueva* que los dejará sin monte. En Paraguay, la oralitura recogida por Chase-Sardi, y Kalisch y Unruh manifiesta una memoria labrada en la resistencia pero en el marco de una evidente capitulación sin vistas a mejorar. De algún modo, los imaginarios de la ficción recogen así el correlato de las circunstancias históricas: para los pueblos del Chaco, presentes en los relatos de Argentina y Paraguay, la derrota; en el caso boliviano, la venganza indígena está bien presente pero no es por la vía de las tierras bajas sino por el Ande, más aún por el mismo El Alto del cordón paceño, donde etnia y clase se anudan para la resistencia y el mito de Inkarri parece aguardar en un futuro tan próximo como el presente que acecha.

**Referencias**

Ceriani Cernadas, C. (2022). "Dale tu mano al indio": cristianismo, humanitarismo y desarrollo en el chaco argentino. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, *24*, 1-33.

Ceriani Cernadas, C. (Ed.) (2017). *Los evangelios chaqueños. Misiones y estrategias indígenas en el siglo XX*. Asociación Civil Rumbo Sur.

Chase-Sardi, M. (1981). *Pequeño Decamerón Nivaclé. Literatura oral de una etnia del Chaco Paraguayo*. Ediciones NAPA.

Closs, M. (2023). Esto (Jabalí). En *Pombero* (pp. 41-63). Editorial Páginas de Espuma.

Colanzi, L. (2019). *Women Talking*, de Miriam Toews. La rebelión menonita. *Revista de la Universidad de México, 21*.

Colanzi, L. (2022). El camino angosto. En *Ustedes brillan en lo oscuro* (pp. 77-90). Editorial Páginas de Espuma.

Delrio, W. et al. (2018) *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio*

*del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Universidad Nacional de Río Negro.

Destéfanis, L. (2024a). Idioma y territorio en las narrativas del Gran Chaco: el archivo invisible de los matacos. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, *26*. https://doi.org/10.4000/lirico.15850

Destéfanis, L. (2024b). Memorias del agua. Narrativas de la pervivencia en torno a la cultura wichí del Gran Chaco. *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, *31*, 1-20. https://doi.org/10.54103/2035-7680/23064

Destéfanis, L. y Castells, M. (2020). *Eisejuaz*, el discurso alucinado de la opresión. *Amarukan. Revista andina de ideas, política y cultura*, *1*, 9-22.

Destéfanis, L. y Castells, M. (2024). Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante. *Caracol. Revista do programa de pós-graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo*, *27*, 132-160. https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i27p132-160

Gallardo, S. (1971). *Eisejuaz*. Sudamericana.

Kalisch, H. y Unruh, E. (2020). *¡Qué hermosa es tu voz! Relatos de los enlhet sobre la historia de su pueblo.* CAV/Museo del Barro, Nengvaanemkeskama Nempayvaam Enlhet & ServiLibro.

Rivero, G. (2020). La mansedumbre. En *Tierra fresca de su tumba* (pp. 9-30). Marciana.

Toews, M. (2020 [2018]). *Ellas hablan*. Trad. Julia Osuna Aguilar. Sexto Piso

# Habitar la literatura: poesía reciente de mujeres y diversidades del conurbano

Martina Ferreyra Encino

UNGS

**Resumen:**

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Literatura y subjetividades: voces de mujeres y diversidades del conurbano", de una beca en docencia e investigación (UNGS, 2023-2024). A partir de ello, se conformó un corpus poético con siete autorxs: Gemma Ríos (Villa Tesei), *El veneno de estas guachitas (2020)*; Leónidas Castillo (San Miguel), *Antología poética GPS (*2023); Antonella Vulcano (Hurlingham), *Años de casa* (2020); Melisa Papillo (Caseros), *Paisajes con agua en movimiento*; Soledad Barsotti (San Miguel), *Las máscaras de Buenos Aires* (2021); Paula Irupe Salmoiraghi (Bella Vista), *El fin de la era farmacopornográfica* (2021); Martina Solveyra (Bella Vista), *Pupilas desnudas* (2022).

Analizando la construcción del “yo lírico” (Fonsalido, 2018) nos proponemos reflexionar sobre cómo las experiencias subjetivas influyen en la producción literaria. Se propone a la literatura como un espacio donde es posible "habitar" (Cuervo, 2008). A través de la escritura lxs sujetxs convierten sus vivencias en literatura y las comparten con otrxs.

*¿Qué es habitar? Antes que nada, es estar presentes,*

*apropiarnos, recorrer un lugar o espacio,*

*sentir y ser sentidos.*

(Cala Gazze, 2018)

El concepto de "habitar" fue estudiado desde varias disciplinas (filosofía, antropología, sociología, psicología) por lo que tiene diversas acepciones. Por un lado, se relaciona con el significado de "vivir/morar", de residir o estar frecuentemente en un lugar. De modo que también está ligado al concepto de pertenencia, no habitamos un lugar al que vamos de visita, o al que frecuentamos poco. Por otro lado, este concepto también se asocia a las acciones cotidianas y los sentimientos que asociamos, que son parte fundamental de cómo habitamos un espacio. Cuervo (2008) analiza los distintos significados sobre "habitar", y uno de ellos refiere al "sentimiento de arraigo", aquel sentimiento que nace en las personas cuando se conectan y se sienten parte del lugar que habitan, reforzando su relación con el entorno social y cultural. Por lo tanto, cuando hablamos de "habitar" no solo es residir en un lugar físico, sino que se trata de "ser" de un lugar, o de un espacio, un grupo, un movimiento; a la vez, el "habitar" está condicionado por las relaciones con otrxs, no habitamos individualmente, sino de forma colectiva. En ese sentido, les propongo pensar a la literatura como un espacio donde es posible "habitar". Desde esta perspectiva vamos a concebir a la literatura como el ámbito donde se pueden manifestar diversas expresiones del mundo; lxs sujetxs trasladan sus experiencias con la realidad a

la escritura, lo convierten en literatura, lo comparten e intercambian con otrxs. Si escribimos, difundimos o leemos, nos convertimos en parte de la literatura: la habitamos.

Este trabajo es el resultado de una investigación realizada en el marco de la beca académica de investigación y docencia de estudiantes de grado, otorgada por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) en 2023. El objetivo del proyecto consistió en la construcción de un corpus representativo de la literatura emergente del conurbano bonaerense producido por mujeres y diversidades, durante el período comprendido entre 2020 y 2023.

**Autorxs del corpus**

El corpus se conforma con siete autorxs:

- Antonella Vulcano (Hurlingham) es profesora de Lengua y Literatura (UNGS). Ha publicado varios fanzines y actualmente es editora de la revista virtual de poesía *Flor de ave*. El poema incluido en el corpus pertenece a su primer poemario, *Años de casa*, publicado por la editorial Santos Locos en 2020.
- Gemma Ríos (Hurlingham) es actriz, payasa travesti, docente de teatro y poeta. Para el corpus seleccionamos un poema de *El veneno de estas guachitas*, publicado por la editorial Sudestada en 2023.
- Leónidas Castillo (San Miguel) es codirector de la revista *Flor de ave* y ha participado en diversas antologías poéticas. Su poema seleccionado para este corpus fue tomado de una publicación en la revista ya mencionada.
- Martina Solveyra (Bella Vista) es escritora de poesía, elegimos un poema de su primer libro *Pupilas desnudas*, publicado bajo el sello de Dinastía Editorial en 2022.

- Melisa Papillo (Caseros) es licenciada y profesora en Letras (UBA), y diplomada en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM). Ha publicado ensayos y poesías en múltiples plataformas, revistas digitales y libros. El poema elegido fue seleccionado de su poemario *Paisajes con agua en movimiento*, publicado en 2020 por La Carretilla Roja.
- Paula Irupé Salmoiraghi (Bella Vista) es docente e investigadora cervantista en Letras (UBA). Ha publicado novelas y libros de poesía en diversas editoriales, escribe reseñas y blogs. El poema incorporado al corpus pertenece a *El fin de la era fármacopornográfica*, su primer libro de poemas de ciencia ficción, publicado por Ediciones Ayarmanot en 2021.
- Soledad Barsotti (San Miguel) es doctora en Filosofía (UBA), estudiante del Profesorado en Lengua y Literatura (UNGS), investigadora externa y docente en la carrera de Filosofía de la UNGS. Para este corpus, seleccionamos un texto publicado en *Las máscaras de Buenos Aires* por la editorial Autores de Argentina, en 2021.

**Sobre el corpus**

Para este artículo decidimos enfocarnos únicamente en dos autorxs, Gemma Ríos y Paula Irúpe Salmoiraghi. La poesía de Gemma Ríos está atravesada fuertemente por su identidad travesti/trans, el poema seleccionado en el corpus se titula "tetitas hormonadas" (en *El veneno de estas guachitas,* 2023). Observemos el siguiente fragmento:

Tetitas hormonadas

(...)

siento frágiles mis pezones hormonados

y sentirme frágil no me ayuda a existir

respiro y agradezco

que sus manos cobardes

no me toquen

no hagan de mí un reino de flores

el llanto aletargado de mi vieja

que me maten en el chino por llevar pollera

en el barrio o en el chino da lo mismo

con pollera o putishort yo los excito

exagerada loca mentirosa

paranoica susceptible pervertida

ser la maldad y sus artilugios

maldad amamantada y aprendida (Ríos, 2023, p. 37)

Aquí la voz del poema se presenta en primera persona, realiza una introspección sobre el cuerpo de una persona trans-femenina y cómo debe ser "fuerte" para existir. Nombra una entidad externa (él o ellos), agradece que no la toquen, que no la cosifiquen ni accedan a su cuerpo, pero a la vez señala que es algo a lo que se enfrenta cotidianamente, podrían sexualizarla, no importa cómo se vista, podrían, incluso, matarla ("que me maten en el chino por llevar pollera/ en el barrio o en el chino da lo mismo/ con

pollera o putishort yo los excito"). En este sentido, el yo lírico marca una distancia entre su identidad y una otredad violenta dentro del poema. Podemos pensar que tenemos dos sujetos simbólicos en el poema (Monteleone, 2016), el yo lírico que tiene una identidad trans y una otredad que alude a la figura de hombre cis, misógino, acosador, consumidor de prostitución, un potencial femicida/travesticida. Hacía el final del fragmento podemos ver que el poema presenta polifonía, es decir hay voces de identidades diferentes, ya que las voces de "ellos" se manifiestan: "exagerada loca mentirosa/ paranoica susceptible pervertida". Son estas las palabras que utilizan hacia ella, la señalan como la culpable del acoso, son palabras que la responsabilizan de aquella violencia. De acuerdo con Fonsalido (2018) esto es producto de un desdoblamiento del yo lírico, observamos que la voz del poema incorpora las voces de los otros, por ende representa explícitamente la violencia que recibe tan solo por el hecho de elegir ser, de manifestar su identidad de género, de vestir como le guste, de salir a la calle como sea. De este modo, hemos analizado en este fragmento cómo a través de la poesía Gemma Ríos transmite la violencia diaria a la que se ven expuestas las mujeres trans en esta sociedad.

Por otro lado, el poema de Paula Irupe Salmoiraghi seleccionado para el corpus se titula "Relajarme" (en *El fin de la era fármacopornográfica,* 2021).

Relajarme

¿Relajarme yo?

No puedo relajarme, no puedo

¿A quién se le ocurre? ¿Vos podrías?

Tas en pedo.

Cómo voy a relajarme con este kilombo,

esta panza que se me apoya entre las piernas y se me paspa la cotorra

estos gurises que me corren alrededor como si el mundo

no estuviera acabándose,

estos platos sin lavar y menos mal que las moscas no subieron al arca,

estos trapos mugrientos

que no se secan

ni en el tender ni en la soga porque viento

lo que se dice viento que seque

no hay. Y del sol ni hablemos.

Vos porque sos una fresca malparida. Sangre de horchata tenés.

todo te resbala, te chupa la argolla.

¿No se escuchan gritos en tu nave?

Qué suerte, acá más de un chiflade.

¿Y tu marido qué? Ah, claro, el maridito.

como si tener marido le solucionara a una la vida.

que más trabajo que les hijes dan.

que si se te deprime el pelotudo andá a levantarlo.

que todo un melodrama si

no se le para por el éxodo

o se le pone precoz

por la ansiedad de la desocupación.

A mí dejame sola, que la yegua sola bien se lame.

¿Qué buey? ¿No era la yegua?

Bueno, jodete, yo te feminizo todos los refranes

porque el lenguaje sexista me la seca más que el viento que no existe

Y perdoname que te tengo que dejar, querida.

mañana te videollamo mientras plancho.

¿Tampoco planchás?

Nanananana, ni me lo cuentes. (Salmoiraghi, 2021, p. 75)

En este poema se presenta un yo lírico que se dirige a un tú lírico constante. El sujeto simbólico del yo es una mujer que es madre, y el del tú lírico se ve representado como otra mujer que se posiciona desde otro lado, quizás, desde un lugar privilegiado. De esta manera el poema se convierte en una contestación, observamos un yo lírico indignado, furioso, que ante un comentario que la incita a relajarse decide responder: “Cómo voy a relajarme con este kilombo”. A lo largo del poema el yo lírico pone en

palabras todas las tareas de cuidado que quedan a su cargo (cuidar niños, lavar platos, tender ropa, planchar). Asimismo, incluye la voz del tú lírico, por ejemplo, cuando le preguntan por su marido o le cuestionan la alteración del refrán, lo que produce que demuestre aún más su enojo ante la situación.

Paula Salmoiraghi logra visibilizar el trabajo doméstico al que quedan relegadas las mujeres, el trabajo del ámbito privado. Además de ocuparse de las tareas diarias del hogar y del cuidado de les niñes, a la mujer también se le pide que esté tranquila, que se relaje, que no exagere. Desde una mirada feminista en este poema se plantea una crítica hacia la división binaria del trabajo, a la vez que se resalta que los problemas en la vida de una mujer no tienen por qué ser solucionados necesariamente por una figura masculina. También problematiza el uso del lenguaje sexista, como por ejemplo en los refranes populares: "Bueno, jodete, yo te feminizo todos los refranes/ porque el lenguaje sexista me la seca más que el viento que no existe".

Entonces, nos preguntamos por qué estos poemas. Consideramos que permiten acercarnos al corpus desde dos perspectivas: la diversidad de género y el rol de la mujer. Ambos poemas contraponen dos subjetividades que pueden parecer no tener tanto en común a primera vista, sin embargo observamos dos voces muy fuertes que cuestionan al sistema hetero-cis-patriarcal.

Por otro lado, con respecto al lenguaje de los poemas, y característico del corpus en general, notamos que se utilizan palabras o frases asociadas a usos coloquiales. Específicamente, se usan palabras como: "vieja", "putishort"; "tas en pedo", "malparida". Es posible calificarlo como un lenguaje performático, el poema en sí, su lectura en voz alta, implica una performance. Es decir, más allá de la escritura como un medio de comunicación verbal, en la poesía el discurso tiene un rol protagonista. Se transmiten otros aspectos del lenguaje cómo el ritmo y la entonación; y en estos poemas, en

particular, el uso de palabras asociadas al cotidiano, aportan una intensificación del sentido, y que en la oralidad se destacan aún más. Estos recursos resaltan el discurso, aumentan la intensidad del poema, y evidencian el origen social y territorial de las autoras. Asimismo, buscan generar un lazo con el lector, que se vean representadxs, tal como apunta el sujeto simbólico de cada poema.

**¿Cómo habita la literatura del conurbano?**

De acuerdo con la investigación realizada, la literatura conurbana, en específico la de mujeres y diversidades, habita mediante una forma predominante: la poesía. En el corpus construido encontramos que las voces del conurbano reflejan un "yo lírico" vulnerable, pero no en un sentido de debilidad. Esta vulnerabilidad denota una apertura sincera desde el interior de cada autorx hacia les lectores, es decir que con la escritura expresan libremente sus emociones y pensamientos más profundos. Las voces de este corpus nos hablan de sus temores, sus sueños, sus recuerdos, sus anhelos, y sus disgustos. Más allá de analizar de manera formal a la poesía, desde el yo lírico, podemos afirmar que se presenta una conexión entre lxs autores y su escritura. La vida personal, sus experiencias, creencias, ideologías atraviesan las obras de cada autorx. A su vez, esta apertura subjetiva permite la reflexión sobre la propia identidad: qué lugar ocupamos en el mundo y cómo lo habitamos.

Consideramos que la poesía predomina porque se trata de un género literario que habilita la posibilidad de la auto-visibilización. Así, podemos pensar que lxs escritores del conurbano "reafirman nuevas posibilidades de existencia", como menciona Rosi Braidotti (citado en Díaz Peña, 2021, 234). Es decir, mediante la escritura de poesía

buscan la manera de resignificar su lugar en el mundo. Siguiendo a Fonsalido (2018), desde el siglo XX hasta nuestra actualidad varios autores consideran que la poesía se vio caracterizada por una transformación del yo lírico que se presenta en una "expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad" (Friedrich, 1974, como se citó en Fonsalido, 2018). En este sentido, la poesía permite que inscriban sus subjetividades dentro de una tradición que, al mismo tiempo que se transforma, legítima nuevas formas de expresión. Tal como se refleja en nuestro corpus, observamos una pluralidad de voces y perspectivas que ponen en tensión conceptos sobre el género, la identidad, la pertenencia; asimismo, hay poemas que observan y cuestionan desde el presente al pasado, o el presente al mismo tiempo.

Por otro lado, resulta importante mencionar que la mayoría de las producciones literarias del conurbano se difunden de modo autogestivo, por internet, en formatos *online*, o a través de editoriales de la zona. Aunque esto no solo refiere al conurbano en sí, también es señal de nuestra época actual, donde todos los formatos de producción constantemente evolucionan, y la literatura no está exenta de ello. En este sentido, Beatriz Sarlo (2018) se refiere a cómo las nuevas tecnologías nos acercan a los textos, y cómo cambian nuestra posición como lectores: "Nos dan más poder para decidir la situación de lectura, el lugar, la hora del día" (p. 19). Esto refiere también el habitar la literatura, el hacer que sea más accesible construye un sentido de literatura colectiva. Acercar el lugar que apreciamos, el lugar donde habita nuestra literatura, invitando a otrxs, permitiendo la lectura y su disfrute.

## Palabras de cierre

Finalmente, considero fundamental preguntarnos si mediante esta investigación podemos distinguir una literatura propia del conurbano. Al principio de la investigación creía que iba a encontrarme con un tipo de literatura que hablara sobre problemáticas específicas del conurbano, y lo cierto es que esto no se da tan así, creo que no podemos distinguir una literatura propia del conurbano, sino que podemos hablar de una literatura que habita en distintos espacios que no suelen ser los medios de circulación canónicos o hegemónicos.

De esta manera, la literatura de mujeres y diversidades del conurbano no necesariamente construye una perspectiva contrahegemónica, como se pensó en un principio en esta investigación. Si bien tenemos poemas que refieren a las violencias e injusticias que padecen distintos grupos sociales, como la poesía de Gemma Ríos o la de Paula Salmoiraghi, no se trata de las temáticas principales en cada texto; como tampoco se encuentran textos que abordan como tema principal el habitar el territorio del conurbano.

En nuestro corpus, la escritura poética les permite a lxs autorxs la introspección sobre sus identidades, sobre el mundo y cómo lo habitamos, sobre la nostalgia de la memoria o el sufrimiento del desamor. También, en algunos poemas se utilizan muchos recursos o figuras retóricas, en otro se percibe un lenguaje más coloquial, con carácter performativo. La poesía del corpus es tan distinta a lo que se escribía en los 90 o a la que es *best seller* hoy en día, simplemente es menos re-conocida, está en camino a serlo y circula por formatos autogestivos o editoriales no tan prestigiosas, sino más de índole independiente.

De este modo, lxs escritores de nuestro corpus no solo escriben literatura, sino que la habitan: usan el lenguaje de manera creativa, circulan sus producciones dentro de su territorio; demuestran que la literatura también se nutre de lo cotidiano y de las experiencias propias. Habitan la literatura, porque la literatura forma parte de sus vidas y sus vidas forman parte de su literatura.

**Referencias**


Cuervo, J. J. (2008). *Habitar: Una condición exclusivamente humana.* Recuperado de: http://hdl.handle.net/20.500.11912/7163.

Díaz Peña, I. Universidad El Bosque, 2021. "La noción de cuerpo en Judith Butler y Rosi Braidotti". Bogotá, Colombia. Disponible en:

https://praxisfilosofica.univalle.edu.co/index.php/praxis/article/view/11526/14273

Fonsalido, María Elena y López Casanova, Martina (coord.) (2018) *"Yo lírico/ sujeto simbólico". En *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios.* Los Polvorines: UNGS.

Gazze, C. (2018). Habitar e ser habitados pela Literatura. Blog: Laboratorio de ritmo y movimiento. Disponible en: https://labritmoymovimiento.wordpress.com/habitar-y-ser-habitados-por-la-literatura/

Monteleone, J. J. (2016). *El fantasma de un nombre: Poesía, imaginario, vida*. Nube Negra.

Sarlo, B. (2018). *La intimidad pública.* Editorial: Seix Barral. Buenos Aires, Argentina.

https://modii.org/cisheteropatriarcado/

# Feminismos e interpelación ética en la narrativa latinoamericana contemporánea

Micaela Gudiño.
FHUC/UNL

**Resumen**

El irrefrenable avance del mercado y la desdiferenciación de las fronteras entre lo estético, lo político y lo económico generan renovados desafíos para la reflexión crítica del arte y la cultura. Nace, así, la pregunta por la eficacia de la literatura para construir auténticos disensos a fin de articular distanciamientos de las lógicas del mercado. Esta investigación indaga en las tensiones entre los procesos de mercantilización de las identidades y la configuración de formas disensuales en narrativas inscriptas en las luchas por los derechos de las mujeres y disidencias sexo-genéricas. El conflicto entre la "imagen rentable" y "lo irrepresentable" reúne un corpus contrastivo conformado por narrativas latinoamericanas contemporáneas que constituyen y son constituidas por la agenda feminista. La ponencia propone una sistematización del análisis de ocho narrativas, problematiza modos de representar la violencia y esboza líneas de continuidad en la deconstrucción de ficciones identitarias e impugnación de la mirada.

*****

## Ética, arte y vida en la época del capitalismo total

Vivimos en una era en la que el trabajo "inmaterial" es central en la producción de valor. El trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento, las emociones controlan el mercado y, a la vez, son controlados por el mismo. La estetización y mercantilización total, con la expansión del capitalismo cultural en el avance de la sociedad global de la información y el entretenimiento, arrasan incluso con las identidades. El irrefrenable avance del mercado, por un lado, y la desdiferenciación de las fronteras entre "lo estético", "lo político" y "lo económico", por el otro, generan renovados desafíos para la reflexión crítica del arte y la cultura cuando los márgenes para producir genuinos disensos resultan en la coyuntura actual cada vez menores. Escobar (2021) señala que el arte se desplaza a través de circuitos controlados por el mercado y adopta características propias de la industria cultural: espectacularización, trivialización, efectivismo. En consecuencia, surge el interrogante por los modos de eficacia del arte y la literatura para articular necesarios distanciamientos respecto de las lógicas del mercado.

En esta época también marcada por el crecimiento de las empresas transnacionales del libro y el trabajo de los medios de comunicación, Ludmer (2007) señala el fin del ciclo de la autonomía literaria con su conocida categoría de "literaturas postautónomas". Le da nombre, así, al surgimiento de escrituras cuyo impacto radica en fabricar presente con la "realidad cotidiana", una representación construida y reproducida desde los medios, la tecnología y la ciencia.

Desde la "sociedad del espectáculo" —conceptualizada por Debord (1967) como una sociedad en la que las relaciones humanas ya no son "vividas directamente", sino que

se distancian en su representación "espectacular"—, el desarrollo de las "sociedades mediatizadas" (Verón, 1992) —proceso que gradualmente transformó las prácticas sociales y hábitos culturales hasta la expansión de las inteligencias artificiales y tecnologías con poder generador, en las que la imagen visible no constituye huella de presencia humana sino encadenamientos de números y códigos—, el concepto de "realidad" queda expuesto en su arbitrariedad, sólo definida como producto de negociación, como aquello de *"*lo que puedo hablar*"* con un otro. En consecuencia, debemos reeducar nuestros sentidos, reeducar la mirada.

En este contexto de sociedades mediatizadas nos encontramos constantemente asaltados con imágenes de sufrimiento, de horror, de violencia, que disparan nuestra preocupación y nos impulsan a actuar, a expresarnos al respecto, a pronunciar nuestra oposición. Butler (2017) se pregunta: ¿estamos abrumados en términos éticos? En diferentes trabajos (Butler, 2006, 2009, 2017, 2020), la filósofa desarrolla el concepto de "precariedad" para teorizar en torno a la condición impuesta a ciertos grupos de la población que quedan expuestos a sufrir daños, violencia y muerte. La precariedad se conjuga con la performatividad del género en cuanto a las condiciones insostenibles en que las minorías sexuales y de género viven, como así también, muchas veces, las "mayorías de género" que pasan por normativas a costa de graves consecuencias psíquicas y somáticas. En consecuencia, Butler plantea que la crítica de la violencia debe empezar por la pregunta por la representabilidad de la vida como tal: "¿qué permite a una vida volverse visible en su precariedad y en su necesidad de cobijo y qué es lo que nos impide ver o comprender ciertas vidas de esta manera?" (2009, p. 80). Entonces, insiste en la demanda de imágenes que redefinan la vida y la condición humana, dado que, si ciertas vidas no son *percibibles* como tales, entonces la prohibición moral de la violencia y nuestra propia sensibilidad se aplicarán y movilizarán de manera selectiva. Así, la

existencia en comunidad exige el reconocimiento de la propia precariedad como imperativo ético y político.

En este sentido, entendemos que las estrategias discursivas de representación y la configuración de espacios de percepción (considerando que percibir es actuar, que la percepción es una opción formal y la opción formal crea mundo) demanda una ética de la representación, de la imagen, que implica una apuesta formal que sea, al mismo tiempo, narrativamente efectiva y éticamente justa. En tanto dicha ética es una ética de la forma, el valor reside en abrir los textos a la posibilidad de generar disensos, de articular una genuina operación de interpelación ética (Rancière, 2011).

En este marco, esta investigación, radicada en el PI CAID 2020 *Narrativas en el conflicto de las culturas: reconfiguración(es) del 'documentalismo' en el cruce entre literatura, etnografía y arte contemporáneo en América Latina* (Dir. Ana Copes), se enfoca en la creciente producción, circulación y comercialización de narrativas que se inscriben en las luchas por los derechos por la igualdad y la libertad de las mujeres y disidencias sexo-genéricas. El objetivo general es contribuir a la construcción de conocimiento teórico-crítico sobre la narrativa latinoamericana contemporánea en torno a las tensiones entre los procesos de mercantilización de las identidades, la espectacularización de la violencia y los márgenes disponibles para la configuración de formas disensuales. Para la instancia de esta ponencia, el objetivo específico es exponer la sistematización de los procesos de producción de sentido y las estrategias discursivas que se ponen en juego en los textos en la intersección feminismo/literatura.

## Narrativa feminista latinoamericana contemporánea

La problemática descripta nos convoca a una revisión de los modos de eficacia del llamado "arte comprometido", dado que en el cruce entre literatura y feminismo(s), se reconoce desde un comienzo que la lucha por la emancipación y visibilización convive con su mercantilización y espectacularización. En el abordaje de los textos que nos convocan, con la visualidad al servicio del mercado en la distribución de las imágenes como "formas-mercancías" (Richard, 2021), se instala el interrogante por los sistemas de representación y, consecuentemente, por la identidad. Siguiendo a Arfuch (2005), preguntarnos por las identidades implica considerar dos dimensiones interdependientes: una, dialógica: como una concepción dinámica solo fijada temporalmente desde la diferencia y en el conflicto con otras concepciones, donde una intenta investirse de valor hegemónico; y la otra, narrativa: como producto de estrategias enunciativas de representación y la producción de sentidos en el discurso social. En consecuencia, la subjetividad como producción social de sentidos identitarios pone el foco en la capacidad del lenguaje para producir lo que nombra.

El auge de la narrativa vivencial que abarca prácticamente todos los registros, señalado por Arfuch (2005) bajo el concepto de "espacio biográfico" (concepto que unifica la multiplicidad de formas que asume la narración autobiográfica y los relatos de vida), implica hibridaciones, préstamos y contaminaciones mediáticas, literarias y académicas. Dichas formas de la narración identitaria articulan la sociedad del espectáculo y la efectividad de las fórmulas de la autenticidad con el carácter narrativo de la experiencia, siendo el concepto de "experiencia" el que De Lauretis (1984) reconoce como trascendente en la instalación de una agenda feminista, sobre todo ligado a la

construcción de subjetividad implicada en la aprehensión de los hechos sociales como subjetivos.

Es desde esta perspectiva que se establece un cruce entre literatura y feminismos, dado que reconocemos la emergencia de textos en los que la escritura constituye un modo de acción, un modo de "hacer justicia", una *performance*: el texto literario como intervención estético-política.

Frente a la problemática diseñada y los objetivos planteados, sostenemos como línea hipotética de lectura que las estrategias de representación y producción de sentidos identitarios en la "narrativa feminista" de la literatura latinoamericana contemporánea, por un lado, suscitan la ilusión de denunciar la violencia ejercida sobre las mujeres en relación con las jerarquías de género/sexualidad. No obstante, por el otro, dicha denuncia entra en conflicto con las estrategias discursivas al servicio de la apropiación/comercialización de las identidades.

Desde este punto de vista se construyó un corpus contrastivo, dado que la inscripción de la literatura en el encuadre del consumismo, implica leer los textos en el conflicto entre la "imagen rentable" (imágenes consensuadas en el imaginario colectivo y discurso hegemónico) y "lo irrepresentable" (Escobar, 2021), entre el *consenso* y el *disenso* (Rancière, 2011).

Los criterios de selección de los textos que conforman el corpus contemplan la producción literaria de América Latina, como región de significaciones históricas y culturales comunes, en un período de publicación comprendido entre los años 2014 a 2023 y que hayan tenido diferentes repercusiones en relación con su circulación y recepción. Dichos criterios tienen en cuenta que los feminismos latinoamericanos poseen vínculos en común que articulan la diversidad en la lucha contra las fórmulas de exclusión

y punición del patriarcado. La última década estuvo marcada por la lucha por el derecho al cuerpo y a decidir sobre él; el derecho a tener una vida digna de ser vivida y las demandas que se enlazan sobre las violencias sufridas, en un marco de protesta frente a las crisis sociopolíticas, el avance del neoliberalismo y las nuevas expresiones de extrema derecha que afectan a mujeres y disidencias sexuales y de género.

Así, el corpus está conformado por los siguientes textos: *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez; *Games of Crohn: diario de una internación* (2017), de Leonor Silvestri; *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró; *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes; *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada; *Sacrificios humanos* (2021), de María Fernanda Ampuero; y, *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza.

Entendemos que este corpus resulta una muestra de la emergencia de narrativas latinoamericanas contemporáneas que constituyen y son constituidas por la agenda feminista. La investigación establece una lectura contrastiva entre los textos del corpus; una lectura situada en el conflicto entre el avance de la reificación por los procesos de comercialización capitalista y la configuración de un lenguaje que impugne "el régimen de visibilidad" (Rancière, 2011). En esta instancia, se recuperan sintéticamente los resultados del análisis del corpus, las sistematizaciones y los contrastes entre los textos realizados tras una investigación de mayor exhaustividad.

**Capitalización de las imágenes de la violencia**

En principio, analizaremos algunas estrategias discursivas capitalizadas por las lógicas del mercado, las que leemos como *formas del consenso*. Haremos referencia, por un lado, a la esencialización de las identidades en clave exótica; y, por el otro, a las priorización de la intencionalidad de la denuncia.

En la producción de sentidos identitarios, la presencia de brujas, mujeres animalizadas y mujeres monstruos es constitutiva en algunos de los textos del corpus. En *Cometierra* leemos: "Me atrapó debajo de la palma como a un bicho y ya no pude moverme" (2019, p. 106); en *Las cosas que perdimos en el fuego:* "Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado (...) ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?" (2016, p. 195, 196); en *Sacrificios humanos:* "Véanme, véanme. Frágil como cuello de pollo. Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con dos perros enormes y feroces" (2021, p. 19). En estos textos, las animalizaciones de las mujeres construyen una atmósfera mágica que deviene en una paradoja: el carácter de denuncia de los textos se tensiona con la actualización de las jerarquías de género/sexualidades largamente operantes en la construcción de identidades/subalternidades. En otras palabras, en el plano de lo anecdótico exponen situaciones de violencia de género, no obstante, en el plano de lo procedimental recuperan formas instaladas en el sistema literario latinoamericano que reproducen sentidos fijados en el imaginario social en torno a la inferiorización y deshumanización de las mujeres.

En esta línea de lectura, la metamorfosis de mujeres a animales y viceversa recorre *Chicas muertas* y *Las malas*:

> Cuando la última pieza está en su sitio y la figura del lobo resplandece frente a ella, La Huesera se sienta junto al fuego y piensa qué canción va a cantar. (...) Ella sigue cantando y la criatura cobra vida, comienza a respirar, su cola se tensa, abre los ojos, pega un salto y sale corriendo de la choza. (...) el lobo se transforma en una mujer que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas. (*Chicas muertas*, 2014, p. 50)

> María finalmente cedió y me llamó a su lado, y se levantó la blusa toda bañada en lágrimas, como debe haber estado el manto de la Virgen María cuando vio morir a su hijo en la cruz, y me mostró todo su costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza. (*Las malas*, 2019, p. 80)

Los procedimientos mencionados operan a efectos de la esencialización de las identidades en clave exótica y, en definitiva, de sus comercializaciones. Estos procedimientos discursivos, fácilmente asimilables por el mercado, no solo engendran tópicos hegemónicos de la época, sino también conviven con la "memoria discursiva" (Angenot, 2010) en la acumulación de signos y modelos ligados a la subalternidad y al realismo mágico en el sistema de la literatura latinoamericana.

La lógica categorial dicotómica y jerárquica resulta, pues, central para el pensamiento capitalista y colonial moderno sobre raza, género y sexualidad. Lugones (2011) concibe la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no-humano como la dicotomía clave de la modernidad colonial. Al emplear el término *colonialidad* designa

el proceso de reducción activa de las personas, la deshumanización y subjetificación (categoría concebida por Foucault, que remite a las prácticas y discursos de poder que construyen vidas sujetas a la sexualidad y la dominación). Las mujeres han sido subalternizadas a través de procesos combinados de racialización, colonización, explotación capitalista y heterosexualismo. Lugones denomina al análisis de la opresión de género racializada y capitalista, *colonialidad del género*; y a la posibilidad de vencerla, *feminismo descolonial*. En suma, las figuraciones de la mujer-monstruo y la mujer-animal juegan con la ilusión de "romper" con los estereotipos de género; sin embargo, recuperan y reinstalan las lógicas de la colonialidad del género.

Por otra parte, algunos textos del corpus son declarativos de su pretensión explícita de "hacer justicia" (en *Por qué volvías cada verano*, como así también *Las malas*), tematizan la violencia y pierden fuerza performática en la priorización del mensaje, de lo comunicativo-referencial, por sobre lo formal. Así inicia la narrativa testimonial de Belén López Peiró: "Actualmente tengo 22 años, soy estudiante y escribo este texto para poder contar lo que viví, sufrí y padecí en mi adolescencia y poder hacer justicia." (p. 8, 9). La priorización de la "intencionalidad" de denuncia opera a efectos de una puesta en vigencia de la concepción instrumental de la lengua, en tanto dichas estrategias narrativizan la violencia como exterior al texto, como una realidad revelada/denunciada en y por la literatura, soslayando la performatividad del lenguaje y la relación entre violencia y discurso.

En este sentido, el análisis de la tematización de la necesidad de hacer justicia que instala la ilusión de una diversificación de las voces (en tanto los textos corpus mencionados hasta el momento configuran un escenario donde se le "da voz" a las víctimas de femicidios o violencia de género) comprueba la reactualización de jerarquías y violencias epistémicas en torno a las identidades/alteridades.

Estas estrategias narrativas señaladas reproducen y fijan imágenes consensuadas con efectos estéticos accesibles; estrategias, en fin, fácilmente asimilables porque dialogan con el discurso hegemónico.

**Convocar lo irrepresentable**

Tras el rechazo de la transparencia del lenguaje o la idea de este como vehículo, la exhibición de marcas de autorreferencialidad, la desarticulación de las retóricas verosimilizantes y la desautorización de los horizontes de expectativas —estrategias que singularizan la narrativa de vanguardia de gran parte del siglo XX—, la literatura y el arte en la actualidad comienzan a explorar formas de *incidir* en lo real y renovar su "compromiso político" frente al *horrorismo* (Cavarero, 2009) que signa las formas contemporáneas de violencia espectacular que atentan contra la condición humana. En esta segunda instancia de análisis, indagaremos en los textos del corpus diseñado sobre los procedimientos que operativizan búsquedas/ensayos en el lenguaje en torno a formas desarticulantes de las representaciones de las identidades y la violencia de género, interpelantes de los regímenes de visibilidad. Se busca establecer, de esta manera, una lectura contrastiva con las estrategias discursivas examinadas en el apartado anterior, con la finalidad de capitalizar aquellas que movilicen genuinos disensos.

Partimos de reconocer que algunas narrativas ensayan en el lenguaje modos de desmontar la "violencia epistémica" (Spivak, 1999) en torno a los procedimientos de subjetivación. En estas, la construcción comunal del relato, así como la actuación de procesos y registros de escritura dialógicos, plurales, y la exposición del montaje o confección del texto (como puede leerse en *Games of Chron: Diario de una internación*

*y El invencible verano de Liliana*), devienen en condición de posibilidad para propiciar una subversión de la autoridad radicada en la autoría individual y hacer teoría del discurso, hacer feminismo. Siguiendo la tesis de Colaizzi (1992), "feminismo es teoría del discurso" (p. 117), en tanto es una toma de conciencia de que en el discurso se cifra el producto histórico-político de lo que llamamos realidad. En esta línea, Richard (2021) afirma que la teoría es la herramienta que le permite al feminismo comprender y transformar el sistema de imágenes, representaciones y símbolos que componen la lógica discursiva del pensamiento de la identidad social dominante (masculina).

> La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma. (*El invencible verano de Liliana,* pp. 198)

> Mi hermana, Liliana Rivera Garza, construyó un archivo meticuloso de sí misma a lo largo de su vida. Este libro se basa en los cuadernos, notas, apuntes, recortes, planos, cartas, cassettes y agendas que se encontraron entre sus pertenencias, que nadie había tocado en treinta años. * (*N de la E. Todos los documentos fueron copiados, con fidelidad, del archivo personal de Liliana Rivera Garza) (...) Los testimonios de todos ellos fueron centrales para los capítulos V, VI y VII, aunque también aparecen, como referencias indirectas, en otros más. (...) El diseñador gráfico Raúl Espino Madrigal diseñó, con base a la letra manuscrita de mi hermana, la tipografía que fue utilizada para transcribir las cartas, notas y recados que aparecen en este libro. (*El invencible verano de Liliana,* pp. 301-302)

Hoy en realidad no es hoy, según esta cronología que me propongo. Hace 20 días que estoy internada y comienzo a escribir el diario de mi internación producto de mi enfermedad, así se le dice a una condición del cuerpo que nunca más se restablecerá. ¿Por qué se le dice "enfermedad" a algo que no tiene cura, y probablemente tampoco causa? Esa fue una de las primeras interrogantes de este suplicio a partir del cual mi nueva vida y este diario comienzan hoy. Como dice Nancy, "el intruso no es otro que yo mismo… yo soy porque estoy enfermo (enfermo no es el término exacto)" (*Games of Crohn. Diario de una internación,* p.17).

En este punto, entonces, se buscó examinar, desde la perspectiva del activismo cultural, operaciones que den cuenta de construcciones identitarias desde una individualidad no individualista; esto es: la inscripción de una primera persona que funciona como la extensión de una colectividad. Al respecto también se buscó establecer un contraste entre las estrategias de mediación autoral y simulacro de enunciación (como puede leerse en *Por qué volvías cada verano*) y la inscripción de voces en eco y las yuxtaposiciones de registros de escritura en *Games of Chron: Diario de una internación* y *El invencible verano de Liliana.* En estas estrategias discursivas leemos efectos performáticos que desafían la retórica colonial/patriarcal y que establecen paralelismos con los modos de construir conocimiento e instalar protestas desde los movimientos feministas.

Por otra parte, la reflexión acerca de los modos de nominalización pone de manifiesto el carácter constituyente de la lengua en relación con la identidad. En *Chicas muertas* leemos: "Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio" (p.18). En *El invencible verano de Liliana*: "El feminicidio no se tipificó en

México sino hasta el 14 de junio de 2012 (...) A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión." (p. 34); "Innombrado, tal vez innombrable, Liliana decidió no hablar, o no pudo hablar, o no tenía lenguaje para hablar de eso." (p.75); "Reconstruir los últimos meses de la vida de Liliana no es sencillo. (...) no encontraba lenguaje para nombrar la violencia que la seguía de cerca" (p. 195). El metalenguaje, la conciencia de escritura y la reflexión en torno a la nominalización de los asesinatos a mujeres como "femicidios/feminicidios" cuestiona el vocabulario existente para nombrar y reconocer la violencia.

A su vez, la resemantización y creación de nuevos ítems léxicos constituyen formas de impugnar la capacidad de la lengua para nombrar el mundo y construir identidad (como puede leerse en *Games of Chron: Diario de una internación*, texto que construye un total de 31 neologismos que impugnan lo modos de representación de la diversidad).

Consecuentemente, interpretamos estas operaciones con el lenguaje como modos de convocar "lo irrepresentable", es decir, interpelar las imágenes y representaciones sociales en una redefinición de lo visible/sensible.

En suma, es en los efectos disímiles que asumen el distanciamiento lingüístico, la exhibición del carácter colectivo del discurso y la inespecificidad de la forma en los textos, que leemos e interpretamos —en la ponderación de los contrastes con las otras narrativas del corpus— modos de desarticular las narrativas hegemónicamente legitimadas que, en definitiva, condicionan la representación de la violencia y las concepciones identitarias en torno a las subjetividades sexuadas.

## Conclusiones

En consideración de que los modos de circulación de los textos abordados y sus recepciones/"cooptaciones" desde el mercado editorial ponen de manifiesto la efectividad de la lectura a partir de las ideologías declaradas, como resultado de la exploración de las relaciones interdiscursivas para con el corpus propuesto observamos dos tendencias en el escenario actual de la literatura latinoamericana.

Por un lado, la operatividad de procedimientos como la animalización, comparación y personificaciones; escenificaciones de los procesos e intencionalidades de escritura; inscripciones de testimonios y apropiación de voces que renueva los temas y formas "propios" de América Latina. En otras palabras, estas estrategias contribuyen a esencializar en clave exótica y reproducir la negación violenta de las diferencias y de "las/los diferentes", en tanto operaciones que signaron históricamente este continente.

Por otro lado, analizamos búsquedas por desarticular las narrativas hegemónicamente legitimadas, a saber: los efectos del distanciamiento y la reflexión lingüística, la exhibición del carácter colectivo del discurso. Por consiguiente, dicha desarticulación instituye en los textos modos colectivos, plurales y polisémicos de construir el discurso que, a su vez, son herramientas de resistencia contra el orden colonial y patriarcal. Así, los textos devienen en un acto performático de justicia.

Para concluir, señalamos que, por un lado, el carácter de denuncia de los textos se tensiona con la actualización de las jerarquías de géneros/sexualidades largamente operantes en la construcción de identidades/subalternidades y, paradójicamente, los discursos de luchas por los derechos de las mujeres y disidencias sexo-genéricas devienen en procesos de mercantilización e inferiorización. Por otro lado, y como contracara,

advertimos que la dimensión performática de los textos y la exploración en la lengua operan modos de desarticular la violencia y (de)construir concepciones identitarias en torno a las subjetividades sexuadas, como un proceso central para lograr una interpelación ética de las imágenes y discursos que definen lo visible, decible, pensable.

**Referencias**


Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Arfuch, L. (2005). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

--. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* México: Paidós.

--. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea.* Barcelona: Paidós.

--. (2020). *La fuerza de la no violencia.* Buenos Aires: Paidós.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea.* México: Universidad Autónoma Metropolitana. Traducción de Saleta de Salvador Agra.

Colaizzi, G. (1992). Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate. En *Debate feminista*, 5, 108-123.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo.* Buenos Aires. La marca, 2008.

De Lauretis, Teresa. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra. Traducción de Silvia Iglesias Recuero.

Escobar, T. (2021). *Constelaciones. Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021).* Buenos Aires. CLACSO.

Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura.* Vol. 17. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia.* Vol. 6, N° 2, p. 105-119.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.

Richard, N. (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020.* Buenos Aires: CLACSO.

Spivak, G. (1999). *Una crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del evanescente presente.* Madrid: Akal. Traducción de Marta Malo Molina.

Verón, E. (1992). “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada”. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa. pp. 124-139.

# Estrategias y estratagemas de las voces enunciativas: un análisis de dos casos de violencia de género representados a partir del archivo

Lara Guisolfi

IES 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo” | FFyL/UBA

**Resumen**

En *Por qué volvías cada verano* (2018), López Peiró arma un relato acerca del abuso sexual padecido a través de documentos judiciales, diálogos y su propia voz. En *Con toda la muerte al aire* (2021), Cerutti interviene tanto los documentos archivísticos ligados al femicidio de Alcira Methyger (1955) como la crónica escrita por el asesino. Este trabajo indaga los procedimientos discursivos en cada obra y sus efectos, atendiendo el lugar desde el cual enuncian −víctima, artista ajena al hecho y victimario− para echar luz sobre el potencial crítico de las poéticas del archivo a la hora de insinuar lo no dicho y habilitar otras lecturas.

*****

## Sobre el *corpus* y su uso subversivo del archivo

La novela de no ficción *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró y la obra fotográfica y textual *Con toda la muerte al aire* (2021) de María Eugenia Cerutti tienen como tema común la violencia de género. En el primer caso, la autora es víctima del hecho de violencia que narra: el abuso sexual cometido por su tío. Mientras que, en el segundo, Cerutti pone la lupa sobre el femicidio cometido por Jorge Burgos en el año 1955, que tuvo por víctima a su expareja, Alcira Methyger, a quien acabaría por descuartizar.

Además de la temática, ambas obras comparten un rasgo más preciso que nos interesa poner en diálogo para establecer sus puntos de contacto, pero sobre todo sus diferencias: el archivo jurídico como insumo para la creación artística. Cabe aclarar que, en el caso de *Con toda la muerte al aire*, se indaga también en el archivo de prensa de la época.

Dicho esto, postulamos, valiéndonos de Andrés Tello (2015), que ambas obras emplean estrategias que activan la potencia política a partir de la apropiación artística de las tecnologías de archivación (p. 138). Más específicamente, tanto López Peiró como Cerutti hacen un uso crítico del archivo, al cual subvierten de diversos modos: en la yuxtaposición de la documentación y otros discursos −como testimonios extrajudiciales, recortes de diarios o fotografías−, en la selección que tiene por resultado un nuevo *corpus* y en la determinación de un nuevo principio organizador de ese material, que entrañará un nuevo modo de lectura e interpretación, siguiendo a Derrida (1997, p. 11). El fin detrás de estas operaciones subversivas es político y tiene como eje cuestionar el tratamiento que el poder judicial y la sociedad le dan a situaciones de violencia de género, el cual los vuelve cómplices de las mismas prácticas patriarcales que las posibilitan.

## Análisis de los procedimientos de subversión del archivo

Para llevar adelante nuestro análisis comparativo, tendremos que contemplar que *Con toda la muerte al aire* se compone de dos libros que, si bien abordan el mismo caso, intervienen la documentación elegida con métodos muy diferentes entre sí.

El primer libro[1] consiste en un montaje de imágenes en blanco y negro, entre las cuales hay titulares de diarios, fragmentos de cartas de lectores, fotografías de acontecimientos coyunturales, retratos de la víctima y del victimario, registros de la reconstrucción del crimen y demás fotografías forenses. Se trata, entonces, de un proceso eminentemente gráfico que involucra la técnica del *collage* −con su fragmentariedad, disposición, selección y adulteración de imágenes− de acuerdo a una secuencia singular que instaura un recorrido particular de la obra. A su vez, son varias las instituciones archivísticas implicadas en ella: el Archivo del Museo de la Policía Federal, el Archivo General de la Nación y la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Por su parte, el segundo libro consiste en la reedición del libro *Yo no maté a Alcira* (1955), un alegato novelado que se divide en ocho capítulos, cuyo autor es ni más ni menos que el femicida, Jorge Burgos. El contenido propiamente textual es presentado sin alteraciones; sin embargo, las decisiones que vienen a problematizar el escrito se alojan en las imágenes paratextuales que luego describiremos y analizaremos. Aclarada esta

[1] Es posible acceder a las imágenes del primer libro de la obra de Cerutti en el siguiente enlace publicado por el canal de YouTube del periódico online elDiarioAR: https://youtu.be/jig0dDEQr6Y?si=4k64xzT3FmLxwblV

cuestión, pasaremos a la comparación entre la novela de López Peiró y el primer tomo de la obra Cerutti.

**Estrategias de la artista víctima de un delito y la artista como observadora lejana**

Por empezar, destacamos el procedimiento de "espacios en blanco" y el efecto que proporcionan. En *Por qué volvías cada verano*, se presentan de modo recurrente diálogos de los que solo se explicita una voz participante; en los sitios que deberían corresponder a la voz de la propia López Peiró hay espacios sin caracteres impresos, como veremos a continuación:

Hola, escuchame. Tengo novedades. Al parecer en el pueblo ya todos saben de tu denuncia y están empezando a llamar al estudio.

Sí, así como escuchás ya llamaron dos personas.

No, no puedo decirte. La identidad es reservada. Entendeme, es para proteger la causa. No te pongas ansiosa

Igual, escuchame, las dos llamaron y dijeron que fueron víctimas de él. A una la golpeó y a otra la garchó.

Digo, sí, la violó. Por la fuerza, claro.

Se entiende. No me hagas poner nervioso. (López Peiró, 2018, p. 87)

Estos vacíos invitan a la reposición del lector de la situación dialógica, pero al mismo tiempo obliga a enfocar la atención en aquel que habla, ese *otro* que no es la protagonista enunciando la experiencia vivida. En este caso, los espacios en blanco nos obligan a atender eldiscurso del abogado defensor de López Peiró y a ver cómo entre sus intersticios se cuela la mirada misógina con la que examina los acontecimientos. De ahí resulta que un término como "garchar" resulta sinónimo de "violar".

En cuanto a la obra de Cerutti, se exhiben viejas fotografías forenses intervenidas con una vieja técnica de prensa con la cual se pintaba de blanco aquello que no sería publicado. De esta manera, la fotoperiodista decidió pintar al cuerpo de Alcira para poner de relieve lo que la circunda. Un gesto de la autora que, acorde a los términos planteados por Butler (2006) en *Vida precaria,* puede entenderse como "humanizante" al referir a la capacidad que tienen los medios de deshumanizar a través de la personificación, con la asignación y exposición de un rostro (p. 177). De ahí que, a la inversa del *modus operandi* que habitualmente siguen los medios hasta el día de hoy, la foto escabrosa del cadáver quede cubierta para así exponer a los actores que encarnan la Ley.

En la misma sintonía, la proliferación de imágenes del asesino a lo largo del tomo contraría la tendencia del periodismo hegemónico a ocultar el nombre de aquellos hombres que cometen delitos caratulados hoy como "violencia de género". Así, la crítica hacia los medios de comunicación por la manera con que tratan los femicidios se profundiza. De hecho, la portada se ve acaparada totalmente por el retrato de la ficha

policial de Burgos, en la que, a través de un montaje, una cinta adhesiva cubre sus ojos. La contraportada apenas variará: la cinta comienza a despegarse por un costado dejando al desnudo un ojo, algo que puede interpretarse como el acto de desvelamiento al final de la lectura, pero un desvelamiento parcial que obtura concebir esta investigación como un hecho cerrado.

Señalamos, asimismo, el mecanismo de repetición empleado en las dos obras analizadas. López Peiró inserta las declaraciones testimoniales ante el Poder Judicial de la Provincia de Buenos Aires efectuadas a partir de su denuncia. Estos testimonios de carácter legal −intercalados entre los retazos de conversaciones parcialmente exhibidas, de discursos unipersonales y, en menor medida, de monólogos interiores− son reproducidos fielmente, sin elipsis. Bajo la terminología técnica del campo del derecho, se despliega la misma fórmula que encabeza cada testimonio una y otra vez: un modo de representar el hastío que despierta el tiempo que caracteriza a la lógica burocrática. Se trata de textos reglados que describen, como indica Farge (1991), "con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos" (p. 11). Aunque también es admisible leer esto como signo de fidelidad al documento archivístico para diferenciarlo de todo aquello que no forma parte del archivo. Inclusive la diferencia es perceptible desde lo tipográfico: todo lo relacionado al archivo figura en una tipografía que remite a las de la máquina de escribir; en cambio, el resto aparecerá con una fuente del tipo que habitualmente se utiliza en el ámbito editorial literario.

Cerutti aplica este recurso de repetición en la sucesión de un retrato de Alcira, la víctima, el cual la muestra de frente con expresión sonriente. A medida que avanzan las páginas, se pueden apreciar distintos efectos gráficos con los que es mostrado el rostro, como si se tratara de una insistencia que simultáneamente, y con ínfimas alteraciones, nos

obligara a no perder de vista su figura. En esta línea, se repiten palabras que pertenecen a diarios de la época, así como también la foto del asesino recién arrestado retratado en distintas posiciones y dimensiones; se aumentan ciertas secciones de las imágenes y, en otras ocasiones, quedan disminuidas. Pareciera que las repeticiones, en este caso, no están ligadas al hastío, y tampoco se dan de manera total.

Por último, nos referiremos al carácter fragmentario de las obras. Una muestra de ello en *Por qué volvías cada verano* es visible en la coexistencia de múltiples voces, las cuales no se rigen según un orden cronológico de aparición, y dicen cuanto pueden decir en la fugacidad de las escenas construidas por la autora; discursos de registro cambiante según estén ante un magistrado o en una casa familiar. De igual forma, López Peiró hará de los diálogos parciales una constante, no solo por aquel procedimiento antes mencionado mediante el cual el lector activamente debe completarlo, sino también por presentarlos de a turnos. De esta manera, el reclamo a la madre ausente se extiende a lo largo de un apartado proferido por la protagonista-autora, mientras que en el siguiente, un discurso en boca de la madre puede interpretarse como respuesta al reclamo de la hija. No se trata de preguntas concretas que tienen por contrapartida respuestas concisas, sino de un caudal de emociones que se dirigen entre sí los personajes constreñidos a discursos que no requieren de nombres en los vocativos para comprender a quién están dirigidas. Así, el relato se desarrolla dosificando la información de modo tal que el margen de las ambigüedades queda reducido.

Cerutti, por su lado, compuso un libro a partir del *collage*. Su contenido son trozos de mediados de la Argentina de la década del 50, de un crimen que en ese entonces era catalogado como "pasional" −algo que en nuestras coordenadas es denominado *femicidio* o *feminicidio*− y de una opinión pública que se expresaba en favor del asesino. Todo esto ha sido cristalizado en recortes de figuras humanas, palabras sueltas, oraciones, textos y

pasajes. Debido a este carácter fragmentario, la obra hace posible diferentes abordajes, pese al orden que propone su formato de libro impreso en la recepción.

Es necesario destacar que, en ese aluvión de fragmentos que hace al primer libro de la investigación de Cerutti, algunos de ellos son más nítidos, más aptos para la lectura que otros. En consecuencia, el receptor puede leer esas cartas de lectores y lectoras de distintos rincones del país, representativos de la opinión pública de la época. En dicha selección de cartas no importa el género de quien escriba, la totalidad se pronuncia a favor del asesino, esgrimiendo su "intachable conducta", sus "sentimientos puros", el ser "un muchacho trabajador y de familia honesta", "un hombre útil a la sociedad" (Cerutti, 2021, Libro 1) o sencillamente, un sujeto enamorado. Por el contrario, Alcira será retratada como mujer de "bajos sentimientos", quien, además, llevaba una "vida licenciosa" y "turbulenta", y no merecía el cariño de quien la amó fielmente. Incluso, llegan a justificar el descuartizamiento como faena ineludible que debía afrontar Burgos a la hora de deshacerse del cuerpo. Las cartas puestas en diálogo con las imágenes de publicidades protagonizadas por figuras femeninas y fotografías de certámenes de belleza completan la representación de las mujeres en ese contexto, poniendo de manifiesto qué se esperaba de ellas. Al mismo tiempo, es inevitable no ver lo que aún se espera de ellas, a saber, las continuidades en las imposiciones del modelo patriarcal.

## Estrategias de la víctima y estratagemas del victimario

Podría decirse que recién hemos parangonado dos procesos artísticos que giran alrededor de delitos verídicos desde posiciones bien diferenciadas: la de víctima, el caso de López Peiró, y la de artista ajena al hecho −y con una distancia temporal considerable:

más de medio siglo−, que sería Cerutti. Como hemos demostrado, ambas han empleado estrategias estéticas comunes, aunque sus efectos no siempre coinciden.

Ahora bien, llegado el momento de realizar una comparación entre el relato de López Peiró y el segundo libro de Cerutti, nos vemos en la situación de confrontar primordialmente las estrategias que ha elegido la autora desde su inevitable lugar de víctima con las estratagemas propias del victimario en *Yo no maté a Alcira*, título cerrado y contradictorio que implica la negación de un hecho confesado *a priori* ante la justicia. Las llamamos *estratagemas* −en el sentido de "ardides" o "artimañas"− y no *estrategias* para diferenciar los recursos del victimario, dado el lugar desde el cual enuncia su discurso. De modo que analizar el testimonio de Burgos es atender un texto que, según dice el mismo autor, fue publicado por iniciativa de su abogado, en contexto de reclusión y a la espera de una sentencia. No resulta extraño que la primera página contenga un agradecimiento a la Policía Federal y a todo el personal de Tribunales, quienes no le han regateado ni café ni cigarrillos y que han comprendido que no es más que un "pobre hombre como cualquiera" (Cerutti, 2021, p. 7). Por lo señalado, más que *estrategias* de escritura, advertimos modos de representación que tienen la marcada finalidad de ganarse el perdón de los lectores.

Entonces, de acuerdo a lo expuesto, en el extenso relato de Burgos en torno a la relación con Alcira, desde su génesis hasta el trágico final, comprobamos de forma recurrente el intento de revestir de veracidad y neutralidad lo dicho. Así, leemos afirmaciones tales como "quiero, como me propuse al principio, ser fiel a la verdad en todo lo que diga en estas páginas" (Cerutti, p. 10). Las imprecisiones son atribuidas a la falibilidad humana, intensificada por la situación en la que se encuentra, argumento ideal como justificación de los vacíos que, a su vez, contribuye a empatizar con el asesino. En este sentido, es notoria la presencia de muletillas que exhortan a la comprensión de los

lectores, del tipo “es fácil de imaginar” en alusión a situaciones comunes vividas por Burgos, como bien podría ser llorar por amor.

Retomando nuestro análisis, al detenerse mayoritariamente en el romance con sus percances, con sus idas y vueltas, el testimonio viene a diluir que quien escribe es el mismo que asesinó y descuartizó a su novia. Pocas páginas recuerdan al lector que estamos leyendo a un imputado por homicidio, cargo que en la actualidad se vería agravado al existir la figura del femicidio. Poco espacio fue concedido a la materialización del crimen y posterior descuartizamiento. En consonancia con esto, Burgos se construye a sí mismo como sujeto razonable, moderado educado, pero sobre todo, como un hombre sensible y tímido: “Yo era un joven un joven sentimental, que leía mucho y que lloraba en el cine” (Cerutti, 2021, p. 8). ¿Cómo es que entonces llegó a cometer los actos por los que está siendo juzgado? “La fatalidad se había ensañado conmigo”, dirá. Con marcada recurrencia apuntará a la figura de la “fatalidad”, es decir, un ente incorpóreo, ajeno a su persona: una abstracción. Ahora bien, el asesino también representa las voces de otros, aunque, más que nada, se ocupa de la de Alcira, diferenciada gráficamente −en negrita y con otra fuente−. Es decir, la voz que Burgos anuló de forma definitiva es construida deliberadamente por él en el marco de una defensa que ya excede lo administrativo-legal.

En resumidas cuentas, Burgos eligió erigirse como voz protagónica en un discurso en primera persona que rara vez admite la presencia de otras. Quien oficia como contraparte de los diálogos es Alcira, mujer a la que asesinó quedando sustraída la capacidad de apelar, de rebatir lo dicho, de oponerse, de meramente decir.

Pasando a *Por qué volvías cada verano*, obra cuyo título es una pregunta y permite leer el texto como un intento de respuesta que variará según a qué voz nos atengamos, recalcamos el acento que López Peiró pone en los discursos de quienes la rodean, entre

los cuales podemos distinguir los de su núcleo familiar primario, los de los familiares lejanos residentes en Santa Lucía, el de su tío abusador, el de su abogado, entre otros. Dicho con otras palabras, son entramados discursivos judiciales y extrajudiciales que amplían los sentidos al ser leídos en su yuxtaposición, destacando qué es aquello susceptible de ser dicho bajo juramento y que no. Quedan así develadas las contradicciones en su entorno, el oscilar en la toma de posición frente a la denuncia que realizó, la naturalización de la violencia de género sea sexual, psicológica o verbal, e incluso la emergencia de la connivencia policial cuando un miembro de su fuerza se ve en aprietos. Mientras tanto, el discurso de López Peiró, como antes referimos, aparece en menor medida en monólogos interiores que, en numerosas ocasiones, están dirigidos a otros, y expresan con imágenes descarnadas y precisas las sensaciones que quedaron como secuelas tanto del abuso como del acto de denuncia de este.

Cerrada la confrontación en los discursos desde el lugar de victimario y víctima, nos referiremos brevemente a las intervenciones críticas de Cerutti sobre este testimonio cuyo texto es reproducido sin modificaciones −excepto por la eliminación del subtítulo "Escrito desde la cárcel" de la edición original−. Estas responden, tomando en cuenta lo expresado por Pampa Arán (2018), a nueva interpretación del archivo dada por el encuentro de "tiempos heterogéneos" (p. 87), a saber, el de los documentos archivísticos consultados por Cerutti vistos a la luz del contexto actual y el de los aportes que ella suma al archivo del crimen de Alcira. Señalamos que las intervenciones se dan, como hemos dicho al principio, a nivel paratextual. En primer lugar, la tapa del segundo tomo es blanca con una imagen centrada en tinta negra de la muestra dentaria de Alcira, fragmento del cuerpo que fue y de una voz que ya no se puede reproducir. Cerutti hace hablar a lo que resta de su boca silenciada: su dentadura, la cual, de acuerdo el método forense de reconocimiento de cadáveres, se erige como símbolo de su identidad individual.

En segundo lugar, finalizado el escrito de Burgos, aparece un sucinto texto explicativo en el cual se consigna que la condena de Burgos se abrevió por buena conducta, además del dato del año y el lugar de su muerte: la casa de Barracas de siempre, la misma que ofició de escenario del crimen. A continuación, se presentan tomas directas de la morgue, del calco dentario que aparece en la tapa, del escenario del asesinato, de los sitios donde fueron abandonados los tres paquetes con las piezas del cuerpo, de estos fragmentos con una disposición tal que lo rearman exhibidos hoy en la Sala de Criminalística del Museo de la Policía Federal, de moldes de vaginas con el himen desgarrado o intacto para corroborar denuncias por violación expuestos en la misma sala. Dicha serie de fotografías funciona a manera de crudo epílogo.

## Conclusiones

Cerutti y López Peiró han elaborado obras que se nutren de documentación de archivo para, mediante diversas estrategias, exponer el modo en que el aparato judicial, los medios de comunicación y la sociedad −encarnada en la opinión de otros−, dan tratamiento a situaciones de violencia de género. Desde una posición crítica, ambas subvierten al archivo y a su presunción de objetividad, al ponerlo en diálogo con otros discursos. De esta manera, se efectiviza el potencial político que reside en dichas prácticas artísticas.

Cabe agregar que, en el caso del trabajo de Cerutti, artista que pasa revista a un hecho ocurrido en 1955, se da ese punto de unión entre memoria y escritura que permite el escrutinio histórico (Guasch, 2011, p. 10). Por su parte, López Peiró escribe como acto de resistencia y reclamo de justicia, al mismo tiempo que elude hacerlo desde las poéticas

del yo, optando por la configuración de un relato polifónico en el cual su voz aparece entre muchas otras. Como resultado de este ejercicio de subversión del archivo queda de manifiesto la gravedad que actualmente guardan la impunidad de la violencia machista y la continuidad de sus preceptos.

**Bibliografía**


Arán, P. O. (2018). Escribir desde el archivo. En P. O. Arán y D. Vigna. (Comps.). *Archivos, arte y medios digitales. Teoría y Práctica.* Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, pp. 87-102.

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

Cerutti, M. E. (2021). *Con toda la muerte al aire*. Buenos Aires: Sed Editorial.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

elDiarioAR. (17 de mayo de 2021). *Con Toda la Muerte al Aire* [Video]. YouTube. https://youtu.be/jig0dDEQr6Y?si=4k64xzT3FmLxwblV

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Traducción de A. Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

López Peiró, B. (2018). *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires: Madreselva. Tello, A. (2015). *El arte y la subversión del archivo*. Aisthesis, 58 (diciembre).

# Inmunidad y territorio: el espacio villero en Aira y Enriquez

Esteban Luciano Juárez
FFYL/UBA

**Resumen:**

El objetivo de esta ponencia consiste en realizar un recorrido teórico para analizar similitudes y diferencias en las representaciones del espacio villero en La villa, de César Aira, y "El carrito", de Mariana Enriquez. A partir de la dicotomía interioridad-exterioridad, la hipótesis del trabajo sostiene que dichos enclaves exhiben una serie de elementos rastreables en el paradigma inmunitario propuesto por Roberto Esposito, pero ofrecen, simultáneamente, una serie de lecturas que lo problematizan. La novela de Aira construye un espacio fijo o "enquistado" en medio de la ciudad que, a pesar de esta incrustación, se presenta incomprensible, extraño y ajeno señalando así una distancia con respecto a aquello que lo rodea. Por otro lado, el cuento de Enriquez presenta una otredad nociva, definida mediante operaciones de clasificación y jerarquización, y cargada de categorías que se resignifican dando cuenta de un proceso de desterritorialización y, por consiguiente, de reterritorialización.

*****

El narrador de *La villa* comenta: “Maxi nunca había llegado hasta allí” (Aira, 2022, p. 20). Resulta que “hasta allí”, lejanía o límite desconocido, era tan solo a unas dieciocho cuadras más allá desde que la calle Bonorino se ensanchaba y concretaba su naturaleza de avenida. Dieciocho cuadras repletas de monoblocks, baldíos y depósitos, pero distinguibles y organizadas, sumadas a otros cien metros seguramente no cuadriculados que desembocaban finalmente en la villa. “Hasta allí” habla de una frontera, de una línea que separa no solo lo conocido de lo desconocido, sino lo *interno* de lo *externo*; indica, al mismo tiempo, un “afuera” encerrado en un “adentro”. A primera vista, llegar “hasta allí” no es necesariamente una transgresión o falta, pero señala una incompatibilidad, una especie de membrana que contiene una sustancia o una forma de vida separada de otra. Se trata de lo que denominamos un “territorio enquistado”.

Con relación a la novela de César Aira, Sergio Chejfec (2002) se refiere a la progresiva ruina social que exhibe Buenos Aires durante la década de los 90; una degradación invisible, adherida a lo cotidiano por la firmeza de su constancia y aparente inevitabilidad. Su naturalización, señala, es tal que llega al punto de “hacerla indistinguible del conjunto de las cosas de todos los días, tanto para quienes la sufren de manera directa como para quienes le temen como si fuera una amenaza real” (p. 26). Considerando esto, lo invisible y lo amenazante constituyen dos elementos centrales en la narrativa seleccionada. En primer lugar, la mencionada invisibilidad no responde únicamente al estatus de lo normal o, incluso, lo estable; se explica también por la sucesión de apariciones o acontecimientos novedosos donde el último da por sentado al anterior. En otras palabras, lo insólito se hace imperceptible cuando aquello que lo sucede posee su misma naturaleza; sin embargo, lejos de caer en el olvido, cada paso acrecienta una distancia. Por otro lado, la amenaza no se suprime mediante la operación anterior, sino que se circunscribe fundamentalmente *en* y *con* el territorio.

El narrador de *La villa* se refiere al cartoneo como una profesión que "ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (...) y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver" (p. 12). Se trata, como posteriormente lo menciona, de vidas que, "ante un pequeño cambio socioeconómico" (p. 79), ven rápidamente alterada su normalidad y se adaptan de forma súbita haciendo cotidianeidad de la excepción. Ahora bien, tal como señala Chejfec, los "cirujas" son "una irradiación de la villa del Bajo Flores. Pertenecen a ella como una manifestación diaria e irregular" (pp. 28-29). Efectivamente la novela establece una relación de continuidad entre el espacio villero y quienes lo habitan, como si la pertenencia territorial fuese en sí misma una marca indeleble que define una otredad: "Además, ¿qué pobres? Los pocos que veía (...) estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. Lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias" (Aira, p. 81). Más allá de la mención a la nacionalidad para referirse al histórico discurso que asocia lo villero con las migraciones de países limítrofes, cuestión presente en, por ejemplo, *Villa miseria también es América* (1957) de Bernardo Verbitsky, destacamos en este punto la simplificación que realiza Maxi al identificar las particularidades o rasgos distintivos de la pobreza. Se manifiesta aquí otra poética, otra forma de representación; una centrada en destacar lo "inasimilable". De acuerdo a esta mirada, la pertenencia a un espacio es "lo único" que activa determinada categoría para clasificar ciertas formas de vida. Sin embargo, la novela no demora en mostrar que hay *algo más*; una serie de operaciones clasificatorias que definen el espacio villero y, por extensión, a sus habitantes.

Todas las noches, mientras empuja los carros cartoneros, Maxi se aproxima más y más a la villa de forma inconsciente, casi maquínica, impulsado no por la curiosidad sino para darle un propósito más específico a sus caminatas. Los motivos por los cuales

esas personas salían en busca de cartón, vidrio, latitas o madera no es algo que para él requiera mayores explicaciones. De hecho, al igual que el resto de la ciudad, el protagonista también "apartaba la discretamente la mirada cuando los veía revolver en la basura" (p. 8). A esta intención de no ver, se suma la imposibilidad ya que también sufre de "ceguera nocturna" producto de un sueño masivo e invencible (p. 21) que provoca dificultad para distinguir cosas en la oscuridad o con luz artificial (p. 9). Bajo estas condiciones que entremezclan lo voluntario con lo incontrolable, la villa se muestra tan abierta como inaccesible:

> extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debía atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podía parecerle un lugar mágico, pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y desesperación. (Aira, 2022, p. 20)

Algo a destacar es que este espacio sea representado por fuera de toda intensión realista; Sylvia Saítta señala que "aunque la novela está saturada de datos referenciales como nombres de calles y de negocios, barrios y zonas de la ciudad, esta referencialidad de desrealiza en la descripción de la villa miseria" (2006, pp. 99-100). La operación que consiste en rodear de verosimilitud un espacio inaccesible simbólica, cultural y territorialmente cumple la función, al mismo tiempo, de señalar una extrañeza, una lejanía que se apoya en su propia interioridad con respecto al resto de la ciudad. En ese sentido, la otredad adquiere otros matices, se exacerba incluso, al ser definida en tanto parte

constitutiva de su opuesto. Es en este punto donde el paradigma inmunitario de Roberto Esposito permite observar algunos elementos que problematizan la relación entre lo interno y lo externo.

Debe señalarse que el dispositivo inmunitario viene a añadir capas de significado en lo propuesto por Michel Foucault con relación al *biopoder*, quien lo define como la articulación de dos vertientes o polos: *anatomopolítica* del cuerpo individual por un lado y *biopolítica* de la población por el otro. Si bien es cierto que el primero considera las relaciones entre los cuerpos, su disposición, conducta y productividad, no deja de hacer foco en una individualización del cuerpo a vigilar, corregir o castigar mediante el despliegue de diversos procedimientos disciplinarios. El segundo, por su parte, apunta a la regulación de un cuerpo múltiple y con ello se establece una lógica de poder que incluye cálculos estadísticos de criminalidad, cuestiones ligadas al medio o la ciudad, la higiene pública, la seguridad y demás. Sin embargo, lo central no consiste en diferenciar lo individual de lo masivo, sino en distinguir esto último de la homogenización. Sobre esta cuestión, Foucault se pregunta cómo es posible que un poder centrado en hacer vivir pueda dejar morir o ejercer el poder la muerte (2014, p. 230). La respuesta consiste en la inclusión del racismo dentro de los mecanismos del Estado: así se fragmenta o recorta el *continuum* biológico de la especie mediante una serie de jerarquizaciones que producen vidas inferiores, degeneradas, anormales e incluso nocivas para el resto del cuerpo social.

Por otro lado, la masificación que lleva a cabo la vertiente biopolítica no implica en absoluto la producción de una homogeneidad puesto que realiza recortes dentro de la misma idea de población. Dicha segmentación habilita, en última instancia, no solo la muerte directa, sino también la exposición a ella, el abandono y el rechazo (p. 231). Aquí es donde Esposito observa una especie de "faltante" que la idea de inmunización viene a completar ya que observa el comportamiento del poder de conservación de la vida. De

esta manera, alejándose de la visión biopolítica, afirma que "no existe un poder exterior a la vida, así como la vida nunca se produce fuera de su relación con el poder" (2011, p. 74). En este punto, el autor se vale de dos términos para ilustrar lo expuesto: *degeneración* y *regeneración* (pp. 187-203) donde el segundo actúa como respuesta terapéutica ante la desviación de la norma y sus propiedades "infecciosas" para el resto de la población. La idea de contagio es uno de ejes fundamentales sobre el cual se construye la lógica inmunitaria que, en esencia, se trata de una "protección negativa" de la vida ya que pretende multiplicarla mediante la inclusión de aquello que la niega: la muerte, en cualquiera de sus formas.

Aquí nos interesa observar la manifestación territorial de estas categorizaciones y su funcionamiento en la construcción de un *otro* que es ajeno en la misma medida que es propio. El espacio villero, en este sentido, es muchas veces asociado a la degradación o la violencia como si se tratara de una rugosidad tanto en términos espaciales como poblacionales. De esta forma, su visibilidad y, por consiguiente, su contacto con el exterior, son mediados por categorías que la comprimen y apartan incluso en términos de lo más cotidianos; en un momento, al bordear la villa, Maxi se ve afectado por una luminosidad excesiva y el narrador ofrece una rápida explicación de este sobrante en medio de tanta carencia:

> puede parecer extraño que una villa miseria dispusiera de tanta luz artificial. Pero tenía una explicación perfectamente razonable. La conexión con la red eléctrica era ilegal; todos sabían que las villas se «colgaban» de la red. Y tenían electricidad gratis. Al no pagarla, podían derrocharla sin problemas. (Aira, 2022, p. 31)

El exceso, en este caso, se explica mediante la ilegalidad. Tal como sugiere Verónica Gago (2014), la excepcionalidad a la que es sometido el espacio villero, al cual en muchos casos se le niega la instalación de servicios y sus posteriores inspecciones, es interpretada como una injusticia por los vecinos-ciudadanos de Buenos Aires (p. 242). Se exhibe así otro rasgo inmunitario ya que, asociado a lo parasitario, este territorio no solo se encuentra exento de las reglas que debe respetar el resto de la sociedad, sino que "vive gratis" justamente gracias a ella. De esta manera, el confinamiento y la precariedad, en esencia, se desdibujan y devienen privilegio o ventaja según la mirada proveniente del exterior. Otro aspecto relevante consiste en el rasgo de lo permanente que ha definido a los enclaves villeros en las últimas décadas. Lo volátil de los "asentamientos informales" cuyas construcciones se sostenían en la madera, la chapa o el plástico se asociaba a lo efímero o itinerante; pero aferrarse al suelo y a la ciudad de una manera firme que permita abandonar el estatus de lo pasajero requiere otros elementos. Sobre esta cuestión, Beatriz Sarlo (2016) se refiere a esta nueva materialidad y señala que "lo precario es efecto de su carácter inconcluso, pero no de una inconclusión que mañana dejará de serlo, sino de una *inconclusión definitiva*" (p. 73). Así, la permanencia que señalan las construcciones de material altera el régimen de esta otredad urbana; ya no *están* en la ciudad, *son* parte integrante de ella.

La interioridad no se traduce en asimilación de la misma manera que la masificación no produce homogeneidad. Los cortes o las segmentaciones alimentan un imaginario que se nutre precisamente del carácter interior de la villa, que encierra secretos incluso al ser observada en su totalidad:

> Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro, y

> el centro quedaba oscuro, como un vacío (...) La base de luz del anillo no era homogénea, sino formada de serpentinas y firuletes, es una profusión de pequeñas figuras que el ojo habría necesitado más tiempo y tranquilidad para descifrar. (Aira, 2022, p. 177)

El paisaje onírico, casi fantástico, del comienzo señalaba algo incomprensible; un cuerpo extraño, formado por otros elementos, pero incrustado en medio de una normalidad planificada y organizada en cuadriculas. Esta imagen-secreto, no obstante, no se derrumba al ser vista desde arriba. Por el contrario, muestra un centro inaccesible para la mirada de los helicópteros. Por su parte, los bordes, tal como descubre Cabezas, servían a los narcos para nombrar las calles mediante la iluminación de las guirnaldas y sus posibles combinaciones. En este punto se observa una serie de cuestiones: en primer lugar, la ilegalidad que alberga la villa altera su fisionomía mediante la modificación de sus bordes, como si su corporalidad ya estuviera determinada por aquello que la compone. Por otro lado, se manifiesta el carácter "contaminante" del espacio; representa un peligro que supera la escala barrial y se dirige a la sociedad en su conjunto. Como explica la jueza sobre el final de la novela, mediante una asociación entre la droga y la luminosidad que cegó a Maxi, "son muchos los que se han encandilado en esa dirección, y lamentablemente debemos esperar que muchos más lo hagan en el futuro" (Aira, 2022, p. 202). El procedimiento de anulación de lo externo en tanto sea planteado como *otro ajeno del sí mismo* es, afirma Esposito (2012), un aspecto central de la inmunización ya que basa su lógica, su léxico y sus procedimientos en el peligro que representa "lo nocivo"; aquí es donde se encuentra la negación de la vida, una zona de indistinción.

La "*inconclusión definitiva*" que señala Sarlo en referencia a estos espacios y emparenta con una "precaria monstruosidad" (p.73) es retomada por Gago con el fin de

identificar bajo qué términos se produce esta imagen. La autora señala tres: la multiplicación de economías sostenidas por la fuerza de trabajo villera, las espacializaciones anómalas como las ferias, y el conjunto de lenguas, prácticas informales-ilegales que desafían la norma (2014, p. 246-247). Así, "el imaginario monstruoso insiste como desdoblamiento de una ciudad dentro de otra. La villa suele ser tratada como ese pliegue urbano dentro de la ciudad, al mismo tiempo interno y extraño. Inmediato y radicalmente ajeno" (p. 248). Al mismo tiempo, el monstruo se expande, lucha y tuerce los límites que se le imponen y, como anota Chejfec, irradia cuerpos que, de alguna manera, llevan la villa, sus marcas y categorías consigo. Se trata, como fue señalado al comienzo, de un territorio-quiste. La elección de este término busca resaltar el carácter viviente del espacio en tanto exterioridad interior regida por operaciones inmunitarias que lo comprimen, invisibilizan y cargan de significados asociados a lo contaminante.

Un territorio-quiste es, a su vez, un cuerpo comprimido, de bordes siempre irregulares que se contraen y expanden permanentemente. A diferencia de los asentamientos informales, definidos por la acción de *apartar*, estos espacios se configuran mediante un *encerrar*, aunque siempre puesto en cuestión. Ciudadanos de segunda, no ciudadanos, cirujas o narcos son algunas categorías que operan sobre este segmento de la población, como si se tratara de una vida degradada, tan precaria como el medio donde se insertan; una especie de reducción de *bíos* a *zoé*. Por otro lado, estos cuerpos quedan circunscriptos a *ese* lugar y no a otro. En otras palabras, *se pertenece* a lo que *se es*. Se produce así un movimiento de correspondencia total entre el sujeto y el territorio de manera que, aun por fuera del mismo, son representados como una extensión, una filtración o un derrame.

En la novela de Aira, “Maxi nunca había llegado hasta allí” (2022, p. 20) y tampoco tenía, hasta ese momento, razones para hacerlo; esto sería, si se quiere, el primer paso para observar la representación del territorio enquistado. Sin embargo, si se rotaran los papeles, si un sujeto de la villa llegara hasta el *allí* de su otredad, se manifestaría la otra cara de esta espacialidad. Aislado del entorno que lo define, el sujeto carga de todas formas con las mismas categorías, pero se materializan y adquieren forma individual. En este sentido, el cuento de Mariana Enriquez “El carrito” manifiesta lo dicho tematizando la filtración antes mencionada. La historia se sitúa en un suburbio de la provincia de Buenos Aires donde habita una clase media empobrecida, pero aún distante con respecto al espacio villero. La dinámica barrial aquí responde a una “intimidad pública” (Sarlo, 2016, p. 79) donde cada vecino, a vista de los demás, transita su vida cotidiana y sus rutinas. Como señala Sarlo, “la distancia entre los cuerpos se achica” (p. 79) a partir de esta vida exterior y en este contexto, se inserta un elemento extraño que carga con todas las categorizaciones mencionadas hasta el momento.

El cartonero en cuestión no solo trae consigo un recordatorio sobre la fragilidad de la clase media, sino también las marcas de la villa y así refuerza la separación entre aquellos catalogados como “indeseables” y los “decentes” quienes se ven amenazados por la degradación de los primeros:

> Dejó el carrito junto al cordón, se acercó al coche y, justo del lado que le quedaba mejor a mi mamá para verlo, se bajó los pantalones (...) cagó en la vereda, mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad; el olor nos llegó, apestaba tanto a mierda como a alcohol. (2019, p. 42)

Frente a esto, los vecinos, a excepción de la madre del narrador, responden con insultos que remiten a *ese otro lugar* del cual proviene "Te levantás, conchisumadre, te levantás y le baldeás la vereda al Horacio, acá no se jode, volvé a la villa, hijo de una remilputas" (p. 43). La transgresión más evidente del hombre es, en realidad, consecuencia de una previa y más grave; la comentada lógica que sostiene que *se pertenece* a lo que *se es* se basa en la implementación de un orden territorial que establece fronteras internas, límites que pueden o no pueden ser cruzados. Así, la irrupción de este cuerpo altera dicho mandato y, en consecuencia, la misma naturaleza del suburbio.

El carácter líquido de esta nocividad se manifiesta en un principio mediante los desechos del hombre; sin embargo, el verdadero objeto que la sintetiza es el carrito que, luego de ser decomisado por Juancho en una especie de penalización, es estacionado frente a una casa abandonada. Este cúmulo de botellas, cartones y guías telefónicas comienza a emanar podredumbre y olores repugnantes que nadie se atreve siquiera a mirar, como si fuera un pedazo de villa. Poco tiempo después, la sustancia adquiere otra naturaleza y deviene maldición: el barrio es azotado por la ruina y la degradación haciendo que todos los vecinos, excepto la familia del narrador, caigan progresivamente en la desgracia, el crimen, la muerte y, finalmente, en el mismo tratamiento que recibe aquello de lo que se pretende separar:

> Vinieron asistentes sociales, y repartieron comida, pero sólo desataron más guerras. A los meses, ni la policía entraba, y los que todavía iban a mirar televisión en los aparatos exhibidos en las casas de electrodomésticos de la avenida decían que en los noticieros hablaban de otra cosa. Pero pronto quedaron aislados, porque los de la avenida los echaban si los reconocían. (p. 48)

Este pasaje también sintetiza la relación entre el territorio y la individualidad: el primero no solo condiciona al segundo, sino que actúa como núcleo y, en consecuencia, rige las operaciones de distinción entre lo singular y lo plural. El espacio villero no es considerado algo múltiple o visto como un conjunto de singularidades; por el contrario, se presenta como único más allá de las pluralidades que alberga. Simultáneamente, el individuo de la villa *es* la villa en la medida en que la representa y, en definitiva, los sujetos se diluyen en una categoría única y totalizante. Por ejemplo, sobre la novela de Aira, Chejfec afirma que "sumerge a los cirujas en un colectivo anónimo, más bien genérico" y que la ausencia de "definiciones individuales reclama rasgos grupales" (Chejfec, p. 29). Ahora bien, sobre el hombre del carrito, Miguel Vedda (2020) apunta que no se trata de un "sujeto que exprese su identidad: no sabemos qué piensa ni escuchamos qué es lo que dice (...) Lo único que conocemos es cómo es juzgado por personajes pertenecientes a diferentes niveles del infierno de los sectores medios" (p. 285). No obstante, debemos señalar que la "maldición" es voluntaria y direccionada pues exime a una persona en particular. Lo individual, entonces, se expresa mediante una voluntad, pero se trata de una voluntad ligada al espacio ya que de éste se vale para concretarla. Es así como lo singular y lo plural se superponen, al igual que el territorio y sus habitantes; cada uno de ellos establece conexiones con su "afuera" valiéndose el otro, produciendo resignificaciones en ambos polos y alterando permanentemente las distinciones.

En el cuento, la primera visualización de la villa se produce mediante lo que Vedda denomina una "presencia intoxicada" (p. 283). Sin embargo, en este contexto debemos rotar la categoría de lo contagioso y ubicarla mirando hacia afuera, de manera que se trate de una "presencia intoxicante" o, mejor, "contaminante". La posibilidad de conectar con un elemento de otra naturaleza permite observar una línea de fuga o, como proponen

Deleuze y Guattari (2020), un movimiento que consiste en el abandono del territorio. En *Mil mesetas* se diferencia entre lo que denominan "espacio liso" y "espacio estriado" donde el primero corresponde a lo nómada y el segundo, a lo sedentario e "instaurado por el aparato de Estado" (p. 617). Si bien aquí no estamos frente a una oposición estrictamente hablando ya que ambos existen solo a partir de sus combinaciones, nos interesa señalar que en el segundo es donde produce una desterritorización negativa o relativa, que se caracteriza por ser "enmascarada" por una reterritoriazación que la compensa (p. 660). De esta manera, en el cuento de Enriquez, la villa se desterritorializa al adoptar la imagen del carrito; se produce una semejanza que no se basa en una simple imitación, sino más bien en un "verdadero devenir". Lo múltiple entonces se condensa en lo individual -el cartonero con su carro- pero no en el sentido de representarlo, sino de una manera en la que se establece como "borde" de la villa o como línea que permite englobarla (p. 321-326). Entonces, desterritorialización de la villa al adoptar la imagen del carrito. Pero, al mismo tiempo, reterritorialización en él ya que en ese objeto abre su línea de fuga y la "transporta".

La novela de Aira entra en la villa desde distintos ángulos, pero lo hace subrayando una distancia irreconciliable entre dos elementos heterogéneos de manera que el espacio no puede ser verdaderamente comprendido o, incluso, relacionado. Si bien, a partir de los cuerpos que la componen, establece relaciones con sus alrededores, el territorio en sí mismo aparece estático, cerrado o, como observa el noticiero desde sus helicópteros, "vacío" en su centro. Por el contrario, "El carrito" no accede al espacio villero de forma directa, sino que lo plantea como lejanía no representada o no representable desde la óptica de lo múltiple; en su lugar, lo hace desde lo singular. De esta forma, el "devenir-villa" del barrio no solo es mediado por estas relaciones y devenires, sino que también pone en cuestión las dicotomías interior-exterior y múltiple-individual

de una manera que no establece un nuevo territorio *per se*, sino que muestra la flexibilidad de los ya existentes. Asimismo, se ponen en entredicho las jerarquías que separan lo "bueno" de lo "malo".

Vedda señala que en el cuento de Enriquez estamos frente a distintos tipos de horrores: uno, de tipo sobrenatural que daña la vida de los vecinos, otro de tipo económico que lleva al cartonero a recolectar cosas en su carro y también frente a un horror clasista o xenófobo que habilita diversos tipos de violencia (p. 286). En términos territoriales, consideramos que estas tres operaciones forman, en realidad, una sola que se abre o expande activando distintos puntos según los elementos que relacione. En un primer momento, estamos frente a dos espacios que parecen fácilmente distinguibles y regidos por categorizaciones donde uno, el territorio-quiste, se configura como materia contraria, pero perteneciente no obstante a su opuesto. Sin embargo, y gracias a esta interioridad, la división siempre es discutida ya que, como señala Verónica Gago, la villa puede pensarse como una lógica que contagia rasgos que, en última instancia, ponen en crisis la comentada distinción binaria (2014, p. 248). Ahora bien, en ambas obras se puede encontrar el movimiento hacia afuera que inevitablemente se produce por necesidad desde la villa. Beatriz Sarlo recupera un breve pasaje de Jorge Liernur, quien hace referencia al paisaje de Buenos Aires de hace más de cien años. Allí, se hace referencia a "nómades urbanos" y "verdaderos vagabundos" que forman una masa ambulante que transita la ciudad en busca de comida, refugio, trabajo y demás (Sarlo, 2016, p. 59-60). Los cartoneros de Aira y Enriquez tienen ese rasgo en común; forman parte de algo que el Estado encapsula en su afán de segmentar el territorio, de moldearlo según su geometría cuadricular y, al hacerlo, en lo que sería un espacio "estriado", se producen movimientos propios de un espacio "liso".

A modo de conclusión, es posible recuperar una pregunta planteada por Deleuze y Guattari: "¿es un espacio liso el que es capturado, englobado por un espacio estriado, o es un espacio estriado el que se disuelve en un espacio liso, el que permite que se desarrolle un espacio liso?" (2020, p. 617). Pareciera que, en la narrativa seleccionada, mediante una serie de operaciones basadas en segmentaciones y jerarquías, el espacio viviente de la villa se derrama sobre el resto del territorio buscando puntos de contacto con el exterior redefiniendo así sus límites, significados y alcances. La disolución de lo estriado, entonces, daría paso a lo liso, no diagramado o nómada y, en última instancia, a un permanente estado de cambio en ambos terrenos.

Por último, en *La villa*, Maxi conversa con una chica y sentencia que "no debería haber pobres" (Aira, 2022, p. 88). A esto, ella responde:

> ¿Qué pobres? Señor, esa es una palabra antigua. Antes había pobres y ricos, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo (...) Ahora es cuestión de vivir nada más. No importa cómo. (p. 88)

Vivir, según la narrativa aquí trabajada, es crear territorio y *hacer* el mundo. Es colarse entre los muros, las medianeras, los bordes y las calles, pero también entre las categorías y segmentaciones que jerarquizan una forma de vida por sobre otra. Si bien el tratamiento de estos territorios es disímil en ambos relatos, tanto el espacio villero de Aira como de Enriquez ponen en cuestión los límites internos de una ciudad que encierra y oculta al *otro*. Simula así un regreso a "su cualidad compacta, producto de un gesto deliberado y cultural" (Saítta, 2006: 99). Sin embargo, al igual que las luces de la villa y

sus guirnaldas que rotan y alteran su propia fisionomía, la ciudad cambia mediante una serie de procesos que provienen de su interior negado e invisible.

**Referencias**


- Aira, C. (2022). *La villa*. Emecé.
- Chejfec, S. (2002). Sísifo en Buenos Aires. *Punto de vista, n° 72,* 26-31.
- Deleuze, G. y Guattari, F (2020). *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Pre-Textos.
- Enríquez, M. (2019). El carrito. En *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Esposito, R. (2011). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- Esposito, R. (2012). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder.
- Foucault, M. (2014). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Saítta, S. (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América, N° 2*, 89-102.
- Sarlo B. (2016). La ciudad de los pobres. En *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Siglo XXI.
- Vedda, M. (2020). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Las cuarenta y El río sin orillas.

# Columnas en fuga: María Moreno en *Babel, revista de libros*

Rosana Koch
UNR

**Resumen**

El presente trabajo analiza las once columnas que María Moreno publicó bajo el título "La mujer publica" en *Babel, revista de libros* (1988-1989). El objetivo es examinar cómo, desde una posición excéntrica y una estética del deseo, Moreno construye una subjetividad femenina disidente, cruzada por genealogías intelectuales ligadas al feminismo, la crítica literaria y cultural. Se estudian sus estrategias de autofiguración, el uso de registros híbridos, la apropiación irónica del canon y la resignificación de figuras femeninas por entonces marginales. A partir de escritoras como Djuna Barnes o Virginia Woolf, la autora ensaya un linaje disidente que recupera sexualidades no normativas y transforma el imaginario femenino en el contexto de la redemocratización argentina. El estudio destaca su estilo provocador y barroco, que se aleja del canon académico para habitar un espacio de enunciación excéntrico, performático y fragmentario y performático.

*****

Durante el retorno democrático en la Argentina, específicamente hacia fines de los años 80, se conformó un grupo literario que tuvo en la revista *Babel* su principal espacio de expresión. En un momento en el que la utopía revolucionaria había perdido fuerza y la democracia atravesaba una crisis económica, los integrantes del grupo "Shangai" encontraron en la literatura un refugio, una práctica sin demandas de mercado ni políticas. María Moreno participó como una de las múltiples voces que atravesaba *Babel,* un espacio marcado por la heterogeneidad y la convergencia de ideologías diversas. Las características comunes que plantean las columnas también se pueden encontrar, con diversas modulaciones, en "La Porteña", sección de *El Porteño*, "La cautiva" en *Fin de Siglo*, sección que está incluida en el suplemento "Mujer y Sociedad", las contribuciones en *El Teje*, primer periódico travesti latinoamericano, en los suplementos pioneros "Las 12" y "Soy" de *Página 12* que da visibilidad a temas referidos con la diversidad sexual.

No obstante, la actividad de María Moreno en el periodismo escrito porteño tiene una larga trayectoria. Colaboradora en las revistas *Vogue, Siete Días o Status*, sus inicios durante los años 70 fueron en el periódico *La opinión* como colaboradora del suplemento "La opinión de la mujer", una sección feminista que tuvo varias mutaciones de nombres para mantenerse de pie en medio del gobierno dictatorial en Argentina. Su enfoque se distanciaba de los discursos que vinculaban lo femenino exclusivamente con los valores familiares tradicionales y la maternidad: Moreno encarnaba un feminismo camuflado aunque combativo, que confrontaba tanto el orden patriarcal como los márgenes impuestos por la censura. En 1978, María Moreno aún firmaba con su nombre legal, María Cristina Forero. Con el tiempo, como bien analiza Lucía De Leone (2011), esa firma fue transformándose deliberadamente en distintas estrategias de autofiguración que no solo conformaron el núcleo de su proyecto estético, sino que también marcaron su irrupción como figura pública en la escena cultural. Durante los años ochenta, Moreno

tiene a su cargo una columna y el suplemento semanal “La mujer” en *Tiempo Argentino,* suplemento que adquiere relevancia entre 1982 y 1986 y se lo ha estimado como una de las primeras secciones feministas de la época incluidas en un medio periodístico de gran difusión.

Simultáneamente, y con el acompañamiento de la reconstrucción democrática y la reactivación institucional, cultural y social que permiten la circulación de publicaciones, el 15 de diciembre de 1983 sale a la luz *alfonsina*, un periódico que se autoproclama el “primer periódico para mujeres”, perteneciente a una editora pequeña, independiente, de tendencia feminista. Aunque de corta vida (el último número sale el 7 de junio de 1984), María Moreno dirige esta publicación que se constituye como un lugar de enunciación con una orientación “intelectual, feminista y de izquierda” (Diz, 2007). Es a partir de la fundación de *alfonsina* y de la dirección del suplemento “La mujer” que comienza a configurarse en la producción escrita de María Moreno el comienzo de un proyecto estético-político y “un gesto inaugural” (De Leone, 2011) que delineará su obra futura desde el campo periodístico y literario.

Entre abril de 1988 y octubre de 1989, Moreno colaboró con *Babel, revista de libros*, una revista que, con solo veintidós números (1988-1991), logra ocupar un espacio privilegiado en el campo cultural y literario argentinos. Moreno no solamente participa con las columnas, sino que estuvo a cargo de la secretaría de redacción en los números cinco, seis y siete. Años más tarde, parte de esas intervenciones fueron reunidas en *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), que recoge nueve de las columnas publicadas en Babel, con algunos títulos modificados. En el prólogo del libro, la autora revela que fue Martín Caparrós quien le dio nombre a la sección: “La mujer pública”, omitiendo deliberadamente la tilde.

A través de sus reseñas y diversas secciones, la revista *Babel* exhibe un lugar en el que se exponen no solamente posiciones literarias, sino que las intervenciones exceden ese ámbito y transitan diversidad de campos culturales y sociales en el momento de transición de una época que cobra relevancia porque conforma una bisagra entre dos momentos, los 80 y los 90, años que se constituyen en una matriz clave para pensar una época, es decir, un espacio que habilita el debate acerca de las diferentes formulaciones sobre el fin de la modernidad y la posmodernidad. Estos años resultan vitales porque proveen los cambios fundamentales en el pensamiento cultural nacional. La revista *Babel* construye una temporalidad particular que se expone abiertamente en el manifiesto fundacional o declaración de principios del primer número titulado "Caballerías" (Babel, I, 1988), escrito por sus directores Jorge Dorio y Martín Caparrós. Según Mariana Catalin:

> *Babel* vuelve esa ubicación *entre* dos épocas un problema y una tensión, la genera como su propio presente. No se articula un quiebre, sino que se produce, se abre un espacio temporal que habilita la formulación de las problemáticas que interesa plantear. (2014, p. 26).

Esta ubicación entre dos épocas le permite situarse simultáneamente en el ámbito literario e intelectual nacional y proyectar hacia delante el ideario estético de su propio discurso.

Desde la recuperación democrática en Argentina, como ya se indicó, surgió una escritura que procura subvertir y descentrar codificaciones de lo social, abordando temas de identidades sexuales y desafiando el sistema hegemónico. Esta discusión permite reactualizar cuestionamientos concernientes con la literatura nacional y su tradición. Los

textos de Moreno, en esta línea, exploran estas discusiones y reivindican figuras marginales, sexualidades disidentes y una construcción de la imagen femenina que se despega de las órdenes del régimen patriarcal y heterosexual. En este sentido, *Babel* fue pionera en incluir en el canon a escritores como César Aira, Rodolfo Fogwill, Osvaldo Lamborghini, Copi, Alberto Laiseca, Marcelo Cohen quienes representaban un tipo de literatura más experimental, exótica, desapegada de las imposiciones ideológicas. En esta lógica, la revista retomaba y extendía esa tradición literaria al privilegiar una escritura desligada de la referencia directa, del testimonio y de cualquier función pragmática. Diego Peller (2005/2006) señala que *Babel* adoptó de manera consciente esa ubicación excéntrica respecto del mercado editorial, el ámbito universitario y la política partidaria. Esta elección de reivindicar su autonomía absoluta, mantenerse a distancia de esos espacios configuró un escenario propicio para el surgimiento de escrituras marginales. Desde este lugar, también el discurso crítico de *Babel* se distancia de manera radical de los modos de la crítica de los años 60 y 70, en tanto en esos años se configuró un discurso que buscaba la claridad y transparencia argumentativa, relacionada de manera directa con la intención de captar público. La figura del crítico intelectual, cuyas aspiraciones estaban fuertemente cargadas de un compromiso político y una función social que asumir en la sociedad, en *Babel* se modifica con la intención de distanciarse de esta imagen de escritor intelectual y académico, contraponiéndose a "ciertos registros y estilos de la crítica". En este caso, *Babel* compone "una crítica fuertemente literaturizada, marcadamente culta, barroca" (Delgado, 1996, p. 4), alejada del populismo, desapegada a la función pedagógica, que no permite la delimitación de espacios definidos entre "academia versus literatura" o "críticos versus escritores", sino que su intento es deslizarse por una zona liminar o fronteriza donde crítica y literatura se fusionan en su propia indefinición (Rodríguez Carranza, 2011).

Es precisamente en ese marco donde se inscribe la participación de María Moreno, cuya escritura, cargada de ambigüedades y provocaciones, dialoga con la propuesta estética de *Babel* al tiempo que la subvierte desde dentro. En sus columnas, Moreno construye y pone de manifiesto su propia genealogía intelectual. Expone una herencia intelectual cuya base teórica se articula a partir del psicoanálisis, el posestructuralismo, el feminismo de la diferencia y la vanguardia, lo que otorga heterogeneidad a su acervo intelectual, también moldeado por las conversaciones informales con periodistas influyentes y amigos en los bares de la calle Corrientes. En una misma columna pueden convivir Sigmund Freud, Clarice Lispector, Virginia Woolf y Niní Marshal, como figuras que son interrogadas desde un lugar que no es reverencial, sino lúdico e irreverente. De modo que su estilo articula un conocimiento situado y encarnado, que interroga las matrices patriarcales desde una lengua que se sabe política, sensual y subversiva.

Sus intervenciones en la revista también activan un espacio donde la escena se vuelve fragmentaria y performática, y se aleja de la lógica discursiva ordenada y metódica que suele regir el ensayo académico. Prevalece la combinación de registros, el tono provocador y desobediente, el uso de citas, comparaciones, preguntas retóricas y propone una crítica de los géneros –literarios, sexuales y discursivos-. Complejiza el programa de la revista al incorporar una mirada que pone en tensión las fronteras entre lo público y lo privado, lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo. La seducción, la ironía y la risotada que se envuelven en una especie de "entre-nos" de los entendidos, constituyen los componentes esenciales de su juego conceptual y de una política de estilo bien particular.

Las columnas están constituidas a partir de variadas escenas literarias y culturales, por caso, Moreno elije a Niní Marshall como figura central en su columna "Tributo a Niní Marshall" porque la reconoce como una "intelectual plebeya", una artista que supo intervenir desde el humor popular en los discursos de género y clase, desafiando las

jerarquías culturales sin necesidad de una militancia explícita; o bien a Margarethe Von Trotta quien representa a la cineasta como una narradora política de la intimidad femenina, cuyas películas están atravesadas por silencios, medias palabras y vínculos entre mujeres que rehúyen de las estructuras narrativas tradicionales centradas en el conflicto, el héroe o el sacrificio redentor.

Ahora bien, ¿no resulta problemático denominar "columna" a una escritura que precisamente se resiste a ser contenida en un solo género, que desliza su forma entre el ensayo, la crónica y el relato, y que subvierte, desde su propia materialidad, las lógicas convencionales del discurso periodístico? Más allá de los límites que impone su denominación y no vienen al caso, la mayoría de las "columnas" son textos breves, construidos a partir de una asociación libre que favorece la digresión. Una excepción es "¿Qué hacer?", publicada en el número 5, que se extiende a lo largo de toda la página 33, habitual ubicación de sus intervenciones. A través de esta escritura discontinua, se ubican nombres propios que, lejos de obedecer a una jerarquía normativa, colocan en el centro a figuras femeninas cuyas voces redefinen y reordenan la tradición, al mismo tiempo que reflejan su posicionamiento ideológico. Djuna Barnes, Virginia Woolf, Luce Irigaray, Katherine Mansfield, Clarice Lispector, Safo, María Bashkirtseff, Tununa Mercado, Colette, Marguerite Duras, Margarethe Von Trotta y Niní Marshall, como se las mencionó anteriormente, se vuelven protagonistas de un discurso donde, en tiempos de redemocratización, los movimientos feministas recobran fuerza progresivamente. Así, estas mujeres irrumpen como núcleos de sentido y memoria, y activan la lectura de un campo disciplinario en construcción.

Su primera columna sobre *Canon de alcoba* (1988) de Tununa Mercado se ocupa de aquellas narrativas que indagan las maneras de desarmar los espacios de poder. Este primer momento inicial traza una línea que permite enmarcar el resto de las columnas,

una especie de *canon* "afrodisíaco" que desacraliza con risotadas la manera en que "Jacques Lacan escribe como si fuera el muñeco ventrílocuo de Santa Teresa de Jesús" (Moreno; I, 1988). Si Susana Cerdá, Tamara Kamenszain, Mercedes Roffé conformaban un "caprichoso gueto de la poesía" escrita por mujeres, *Canon de alcoba* irrumpe con una narración sin ataduras:

> donde las paredes entre los géneros tienen la consistencia de un velo, el erotismo desborda los límites del sexo e impregna todo movimiento de la materia, se hace escritura mientras la escritura busca una metáfora en el bordado. (Moreno, I, 1988, p.33)

Sin embargo, la paradoja que deben confrontar las mujeres es que la femineidad ha sido "producida y eternamente reproducida por varones" (Moreno, I, 1988). Desde esta denuncia explícita, en los relatos de Tununa Mercado resuena la "alegría" de que la escritura femenina "ahora la hagan Ellas" y tenga voz propia.

En su segunda columna, Moreno retoma *El bosque de la noche* (1987), novela de la escritora norteamericana Djuna Barnes, convertida en referente de una poética marginal. El texto es considerado como uno de los primeros en tratar abiertamente el tema del lesbianismo: "Djuna Barnes tuvo que mostrar en *El bosque de la noche* para que el amor de la mujer por otra mujer perdiera ese tono de pecadito fino, tan principio de siglo (…)" (Moreno, II, 1988). Tal como propone Laura Arnés (2016), las narrativas lésbicas no solo reconfiguran y alteran el orden de la tradición, sino que, al desplegar múltiples registros culturales, literarios y retóricos, muestran cómo las nuevas formas conviven con estructuras dominantes y con modos expresivos ya caducos. En este sentido, la columna

de Moreno establece vínculos entre diversas autoras y configura -a través de sus referencias reiteradas- una genealogía femenina. En este orden, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Colette, Katherine Mansfield, Marguerite Duras y la misma Barnes se reúnen en torno a una misma inquietud: "¿por qué a menudo la mujer artista no ha desdeñado, antes bien ha glorificado, el amor de la mujer por la mujer?" (Moreno, II, 1988).

En el número 5 del año I, bajo el título "¿Qué hacer?", Moreno propone, a modo de decálogo, una estrategia central en sus textos: "asumir, gracias al lugar específico, una posición al costado del lenguaje que le permite denunciar su uso y *apropiárselo*, verbo que se reitera a lo largo de toda la producción de la autora" (Rodríguez Carranza, 2011). En un tono paródico del tratado político de Lenin "¿Qué hacer?", Moreno anota en su cuaderno bajo el apelativo "Feministas, sacad el cuaderno Laprida", el decálogo del buen decir feminista:

> Las críticas feministas deben reconstruir un suelo materno con su disperso pasado cultural reafirmando su identidad ante el Amor y, al mismo tiempo, destrozando esa identidad cuyo sostén ha sido declarado imposible más allá de su carácter político (los negros, los nacionalistas, los gays, han pasado por experiencias similares) sabiendo que hacer eso es abandonar ese pasado. Deconstruir la cultura volviéndose sus enemigas pero también sus deudoras. (Moreno, V, 1988)

Moreno también reivindica la bisexualidad, "¿Dos mitades? ¿Dos deseos? ¿Dos reclamos pulsionales?" (Moreno; V, 1988). Allí, Moreno retoma el pensamiento de la psicoanalista Luce Irigaray que construyó teóricamente las más eficaces objeciones

respecto del discurso freudiano. Más allá de ingresar en el debate específico que se plantea en este ideario feminista, interesa resaltar que la crítica feminista que plantea Moreno no se apoya en una postura celebratoria respecto de "la última campanada teórica y su flamante slogan parricida" (Moreno, V, 1988), ni su crítica tampoco es "un tentáculo de las teorías padre cuyo plus sería la interpretación de la diferencia sexual según el sexo de quien escribe y de quien lee" (Moreno, V, 1988). Más bien su mirada se ubica en un "fuera de campo", haciendo gala de "las tretas del débil" para situarse en un espacio de resistencia, y ensayando una mirada "bizca" o "torcida" - al decir de Sigrid Weigel (1983)- , que pone atención en los márgenes. Así, para la autora, la crítica feminista no es solo "deconstruir la cultura," sino transformarse en sus enemigas y sus deudoras, consciente de que el texto marcado por una autora lleva implícitas relaciones específicas con la teoría, la producción y la historia cultural (Moreno, V, 1988).

Otra de las columnas que interesa resaltar es la que Moreno escribe en el número 7 de *Babel*, ya que se articula con la lectura que hace la revista sobre las escrituras del yo. Moreno escribe una columna con la cual dialoga de manera directa con esa sección y permite leer su intervención en conexión con una de las problemáticas que caracteriza sintomáticamente ciertas zonas de la literatura del presente: el giro autobiográfico (Giordano: 2008). Si bien el título de la columna "¿El retorno de los cuerpos vivos?" no se ancla directamente en lo autobiográfico, sino que a partir de la pregunta inicial "¿Por qué nos gustan las escritoras que parecen escribir con la soga al cuello, haberse corrido el rímel con sus lágrimas e ir por el séptimo whisky para ganar fuerzas y elegir la viga más adecuada para ahorcarse?" (Moreno, VII, 1989), Moreno repasa el dolor que puede leerse en los diarios de Virginia Woolf, Isadora Duncan, Sylvia Plath, Katherine Mansfield – pensemos que en *El fin del sexo y otras mentiras* (2002) se recopila la columna con el nombre "Poética terminal". Estas escritoras elaboran una crónica cotidiana de un yo que

no se siente vivir, sino que “en el encierro de un cuerpo” construyen en sus textos (ya sea diario, memoria, biografía, testimonio) una “fenomenología del dolor” (Moreno, X, 1989), “construidos con limadura de desesperación”. No obstante, la columna ofrece un aporte central al diálogo que plantea el dossier de *Babel*, ya que, siguiendo los planteos de Mariana Catalin, se cuestiona la forma en que se ha distribuido el campo literario entre dos extremos —el de la denuncia del “yo acuso” y el de la afirmación subjetiva del “yo soy”—, presentándolos como discursos ya agotados y estériles, incapaces de dar cuenta del presente de la literatura (2010, p. 4). En suma, “cuando se escribe ‘yo’, enseguida se empieza a mezclar las haciendas” (Moreno, VII, 1989) y la autobiografía –o la imaginación íntima, como prefiere Moreno- se convierte “en un *sueño* de apropiación del mundo, donde la subjetividad se aborda con la credulidad absoluta en lo objetivo del método” (Moreno, VII, 1989). Sin embargo, la autobiografía es la reconstrucción subjetiva basada en una memoria siempre parcial y selectiva. Baste con leer *El archipiélago* y *Testimonios* de Victoria Ocampo.

Las columnas que escribió María Moreno en *Babel* no dejan de ubicarse en la indeterminación de un espacio singular, “el lugar imposible de la asimetría” (Rodríguez Carranza: 2011). María Moreno encarna un estilo singular en el marco del periodismo, atravesado por una autoconstrucción deliberadamente atípica que aún hoy funciona como gesto provocador. Sus intervenciones en la revista redefinen el lugar de la crítica en el escenario cultural de los años 90. Sus columnas encarnan una poética del pensamiento en fricción: una escritura que erotiza la crítica, desacomoda jerarquías, feminiza el saber y se enuncia desde un lugar descentrado desde el cual escribe, interpela y milita.

**Corpus de textos**

Moreno, María. (1988). Sin título. *Babel, revista de libros*, N° I, Año I, p.33.

Moreno, María (1988). Sin título. *Babel, revista de libros*, N° II, Año I, p. 33.

Moreno, María (1988). "Las tripas de Eros". *Babel, revista de libros*. N° III, Año I, p. 21.

Moreno, María (1988). "Lúcidas locuras". *Babel, revista de libros*, N° IV, Año I, p. 33.

Moreno, María (1988). "¿Qué hacer?". *Babel, revista de libros*, N° V, Año I, p. 33.

Moreno, María (1989). "Contra el feminismo proletario". *Babel, revista de libros*, N° VI, Año I, p. 33.

Moreno, María (1989). "¿El retorno de los cuerpos vivos?". *Babel, revista de libros,* N° VII, Año I, p. 33.

Moreno, María. (1989) "Tributo a Niní Marshall". *Babel, revista de libros,* N° VIII, Año I, p. 33.

Moreno, María (1989). "Margarethe y ni falta que hace Fausto". *Babel, revista de libros*, N° IX, Año II, p. 33.

Moreno, María (1989). "Querido diario, hasta que la muerte nos separe". *Babel, revista de libros*, N° XI, Año II, p. 33.

Moreno, María (1989) "Safo y Cía." *Babel, revista de libros,* N° XII, Año II, p. 33.

**Referencias**

Arnés, L. (2016). “Ser o no ser. Cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno”. *HOLOGRAMATICA* - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Número 24, V1, pp.21-38.

Catalin, M. (2014) *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario, Fiesta E-diciones; CELA.

---------- (2010). “Derivas sobre el yo en el presente y un poco más atrás, o en el medio o en otra parte”. *II Coloquio Internacional “Escrituras del yo*”, Rosario. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/catalin_acta.pdf

De Leone, L. (2011). Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos Pagu*, Campinas, N° 36, Junio, pp.223-256.

Delgado, V. (1996). “*Babel. Revista de libros en los 80. Una relectura”.* Orbis Tertius, a. I, N° 2/3, La Plata, pp. 275-302

Diz, T. (2007). Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a Alfonsina, primer periódico para mujeres. En: *Mora,* N°17.

Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.

Moreno; M. (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Peller, D. (2005/2006). *Estertores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en Babel a fines de los 80*. CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 14/15 (17), pp. 97–109.

Rodríguez Carranza, L. (2011). “La invención de la asimetría: Las columnas de María Moreno en *Babel, revista de libros* (1988-1989). *Mora*, Vol. 17, N°2, Buenos Aires, septiembre.

# Archivos del mito y mitos del archivo:

# escrituras latinoamericanas para el siglo XXI

Alejo López
CTCL-IdIHCS (UNLP/CONICET)

**Resumen:**

Propongo en este trabajo una aproximación crítica a la relación entre literatura y archivo a partir del análisis de las transformaciones de la literatura latinoamericana contemporánea. En el marco de estas transformaciones y disputas del campo literario latinoamericano me interesa proponer una lectura tentativa de un corpus de autores, de modo tal de contrastar este corpus con el canon del siglo XX bajo la perspectiva hermeneútica de las teorías del Archivo, en tanto dispositivo teórico e instrumento metodológico para leer no sólo la actualidad de las letras continentales sino su propia historiografía, tal como se observa, por ejemplo, en el ensayo de González Echevarría, *Mito y Archivo*, en el cual se condensan dos categorías centrales para pensar la evolución de la tradición literaria continental en el pasaje del siglo XX al XXI, así como algunas direcciones significativas del derrotero trazado por varios de los escritores latinoamericanos en la actualidad.

*****

*¿Qué clase de pertenencias/autorías podemos establecer*
*frente a escrituras hechas de recortes de los recortes*
*que otros hicieron previamente del presente?*

Un montón de escritura para nada, Sara Uribe

Me interesa desarrollar en este trabajo una aproximación crítica a la relación entre literatura y archivo a partir del análisis de las transformaciones de la literatura latinoamericana contemporánea, entre ellas, algunas propuestas teórico-críticas como las que en el pasaje del siglo XX al XXI postulaban, por ejemplo, el fin de la "literatura latinoamericana" bajo su inscripción global deslatinoamericanizante en el marco de ese proceso que Víctor Barrera Enderle supo llamar "la alfaguarización" del campo literario latinoamericano; pero también de propuestas como aquellas otras orientadas a pensar no en el fin sino, por el contrario, en la ampliación de las fronteras de la latinoamericanidad en el presente, por ejemplo, a través de sus exponenciales procesos migratorios, los cuales expanden las fronteras simbólicas, geográficas, lingüísticas y culturales de América Latina, en un acontecimiento trascendental que encuentra entre sus más significativas consecuencias, por ejemplo, la emergencia y afianzamiento de lo que se conoce como la cultura (y la literatura) latina de los EE.UU.

En el marco de estas transformaciones y disputas del campo literario latinoamericano contemporáneo me interesa proponer una lectura tentativa de un corpus de reconocidos autores latinoamericanos (me refiero al tipo de reconocimiento que se articula alrededor de sucesivas ediciones, inclusión en antologías, premios recibidos dentro del sistema de galardones y difusión mediática que el mercado y los medios montan sobre el campo literario, la inclusión en los currículum académicos, en los trabajos de la crítica literaria y sus respectivos circuitos de eventos, etc.), de modo tal de

poder contrastar este corpus oficial con el canon del siglo XX bajo la perspectiva hermeneútica de las teorías del Archivo, marco teórico-crítico central del estado actual del campo latinoamericanista, en tanto dispositivo teórico e instrumento metodológico para leer no sólo la actualidad de las letras continentales sino su propia historiografía, tal como se observa, por ejemplo, en el canónico ensayo de Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990).

Me interesa, entonces, por un lado, prestar atención a la notoria presencia archivofílica actual, por llamarla de algún modo, que transita desde la imperante "moda de archivo", que como señala Lila Caimari (2020) permea los estudios literarios desde fines del siglo pasado a través de la potencia político-epistémica de esa triple vinculación entre archivo, memoria y política; y por otro, a la presencia transdisciplinaria de esta categoría en el campo mayor de las ciencias sociales por medio de lo que se conoce como el "giro archivístico" que va desde el método arqueológico de Foucault (1969) a los trabajo de Farge (1989), Derrida (1995), Agamben (1999) y Didi-Huberman (2004), entre otros. Es especialmente importante para el campo literario latinoamericano en esta genealogía el trabajo de Derrida, *Mal de Archivo* (1995), en tanto texto que funcionó, como señala Solange Victory (2022), como un hito para la crítica literaria latinoamericana del siglo XXI en su desmontaje de las jerarquías y ordenamientos del canon letrado del siglo anterior, partiendo de la conjunción inmanente en la teoría derrideana de la pulsión de archivo como convivencia con el pasado y fidelidad a la tradición, y su complementaria pulsión de destrucción que liga el archivo al porvenir, tanto como posibilidad de clausura como posibilidad de gestación de nuevas identidades.

En el marco, por tanto, de este imperio del archivo en los estudios literarios contemporáneos, y en virtud, al mismo tiempo, de ese "impulso de archivo" que mueve al arte occidental en siglo XXI, como lo piensa Hal Foster en su ensayo homónimo de

2004, me interesa volver sobre el ensayo de González Echevarría, *Mito y Archivo*, porque en el mismo, y ya desde su título, se condensan dos categorías centrales que permiten pensar la evolución de la tradición literaria continental en el pasaje que va del siglo XX al XXI, así como algunas direcciones significativas del derrotero trazado por varios de los escritores latinoamericanos en la actualidad.

La tesis central de González Echevarría sostiene que la narrativa latinoamericana se funda, desde sus orígenes durante la conquista, en el vínculo inmanente entre el discurso literario y el archivo, originalmente el archivo legal a través del discurso de la ley que las cartas y crónicas de la Conquista fagocitaron a través de su apropiación del archivo legal en su enunciación notarial y su tono peticionario, un vínculo original entre la letra y el poder que fundó ese "mito de archivo" erigido en *arche*, origen y ley que consignan no solo el inicio temprano de la literatura latinoamericana en simultáneo con el trascendental acontecimiento del así llamado "descubrimiento" de América y su subsecuente proceso de Conquista, sino que incluso invierten la jerarquía del binomio colonial, al sugerir que es la propia irrupción del acontecimiento americano el que explica el origen de la novela en Occidente, como se vislumbra en el vínculo inmanente entre la picaresca española como género fundante de la novela europea y el archivo americano que domina la España del siglo XVI, sintetizado simbólicamente por González Echevarría en la conversión de la antigua prisión del Castillo de Simancas en el nuevo Archivo de Simancas, máxima sede institucional del archivo imperial ibérico hasta el día de hoy.

La evolución de este origen americano de la novela fundada en el mito de archivo continúa, señala González Echevarría, durante el período colonial y el surgimiento de una literatura mestiza como la del Inca Garcilaso, la cual se sostiene sobre el mismo modelo del archivo legal; que luego en el siglo XIX se desplazará hacia el archivo científico a partir del modelo discursivo que introducen los escritores viajeros en sus periplos por el

continente americano; hasta llegar finalmente al siglo XX donde es el discurso de la antropología el que prima como archivo de la modernización literaria latinoamericana a través de la emergencia del movimiento regionalista y su prosecución durante el *Boom* en las décadas del 60 y el 70, sobre el cual González Echevarría construye este canon latinoamericano abocado a rastrear el origen de la identidad cultural continental en los archivos de la historia y del mito, y en cuyo proceso el propio archivo resulta mitificado en tanto discurso de origen.

González Echevarría afirma que este mito fundacional del archivo latinoamericano se extiende, por tanto, desde sus inicios con las carta de Colón y llega hasta el *Boom* del siglo XX, que el crítico cubano considera la *Edad de oro* de la literatura latinoamericana, tras la cual la escritura continental entra en un declive posmoderno que bien podría entenderse como una *Edad de hierro*, amén de la pobre calidad de sus obras frente al período anterior, e incluso como una suerte de paréntesis o "fin" de la literatura latinoamericana teniendo en cuenta la norma "híbrida" que modularía esta literatura finisecular latinoamericana en su abandono de las indagaciones identitarias y de su vínculos con los mitos del archivo, redundando así en una "escritura lisa y sin costuras" e "indiferenciada", que, en última instancia, representaría "algo que ya no sería siquiera literatura".

Este anatema final del crítico cubano respecto a la literatura latinoamericana posterior al *Boom* (matizado luego por atenuaciones como las que incluye en el prólogo a la edición en español del libro en el 2000, donde consigna con "sorpresa" el descubrimiento de la reafirmación de su teoría en la narrativa del colombiano Fernando Vallejo, cuya novela de 1994 *La virgen de los sicarios*, sería un nuevo ejemplo esclarecedor de este corpus latinoamericano orquestado alrededor del mito del archivo), esta crítica furibunda, decía, es importante por dos razones: una porque en su afán de

subestimar la literatura posterior al *Boom* apela a la noción de "escritura" para consignar su exiguo carácter literario, bordeando desde un margen crítico ese cambio de paradigma que irrumpe con el giro "decolonial" durante la década del 80 en el campo de los estudios coloniales de la academia norteamericana, como señala Walter Mignolo (1986) a propósito de los trabajos de Rolena Adorno sobre el archivo latinoamericano en los manuscritos de Felipe Guamán Poma de Ayala, y recuperando tangencialmente los incipientes debates finiseculares sobre el fin del estatuto literario presentes en propuestas como la de Alvin Kernan sobre la "muerte de la literatura" occidental en 1990, y la subsecuente emergencia de una nueva fase "postliteraria" (Beverly 1994); lo cual para el campo literario latinoamericano del siglo XXI conduciría a propuestas como las de Josefina Ludmer (2007) y su categoría de "postautonomía"; pero también, por otro lado, esta crítica me resulta significativa porque en su *misreading* de las nuevas escrituras latinoamericanas (recuperando la categoría de Harold Bloom (1975), colega y amigo personal de González Echevarría) anticipa los rasgos que definirán, precisamente, el vínculo que entiendo permite leer la literatura latinoamericana contemporánea al interior de la tradición continental.

Por un lado, el "devaluado" concepto de escritura recupera esa ampliación del corpus latinoamericano que el giro decolonial introdujo a través de la categoría de "discurso" con la que críticos como Rolena Adorno abordaron, leyeron y explicaron la heterogeneidad discursiva de archivos como los manuscritos de Guamán Poma o el Inca Garcilaso, valiéndose así del potencial metodológico y exegético que entraña el Archivo como instrumento para reconfigurar el mapa de lecturas posibles (Goldchluck 2013), lo que se traduce, a su vez, para el corpus latinoamericano actual no sólo en su problemática condición "postliteraria" o "postautónoma", para usar algunas de las categorías teóricas más difundidas y permeables a la hibridez constitutiva de la literatura del presente, sino

especialmente al uso prolífico que esta literatura *hace* del Archivo como dispositivo que habilita un espacio de recuperación e inscripción de memorias, voces y cosmovisiones "menores" (Deleuze y Guattari 1990) y siempre en peligro de desaparición, lo que recupera así el valor político del archivo en la teoría de Derrida (1995) sobre el "mal de archivo", ya sea en su basculación entre las pulsiones de conservación y destrucción, como en sus propias políticas de "exhumación" (Gerbaudo 2017) a través de las cuales el Archivo permite el rescate de géneros o textos rechazados, ocultos y desvalorizados, en un incesante estado de pérdida potencial.

Una gran parte de las escrituras latinoamericanas del siglo XXI se valen, precisamente, de la vastedad y heterogeneidad del archivo para expandir por medio de sus huellas la precariedad y violencia de los silencios del presente, al tiempo que ponen en vilo la autoridad del sujeto que enuncia, el autor y su potestad autoral, en el medio de esa red de recortes que trama todo arte de archivo, como lo enuncian los versos de la poeta mexicana Sara Uribe que abren este trabajo a modo de epígrafe, y cuyo poemario de 2019, *Un montón de escritura para nada,* resulta paradigmático de este arte que no sólo consigna la precaria unidad de ese sujeto que sustenta la "función autor", como diría Foucault (1969), sino que articula un dispositivo textual confeccionado a través de sucesivos recortes intertextuales de un archivo múltiple que entrama los discursos literarios, míticos, científicos y digitales, entre varios otros, en un artefacto que deviene así un "montón de escritura para nada", como lo nombra la poeta, pero que transforma en el mismo gesto escriturario de su pulsión de archivo esa vacuidad aparente en la instrumentación paradojal de toda huella de archivo como inscripción de las ausencias (Derrida 1995), como en ese *Desierto sonoro* narrado por otra escritora mexicana como Valeria Luiselli en su novela homónima también de 2019. Estas escrituras construyen así esa "ambición utópica" que domina el arte de archivo, el cual señala Hal Foster (2004),

consciente del carácter amnésico de la industria contemporánea de la memoria, se impone para sí una práctica de contramemoria capaz de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de la utopía.

Y es esta instrumentación política del archivo la que permite, entonces, pensar en conjunto la narrativa de escritores como las mexicanas Cristina Rivera Garza, Valeria Luiselli o Sara Uribe, en sus trabajos con los archivos públicos de género, históricos, literarios, económicos, cartográficos, migrantes, pero también los archivos privados y familiares, como en la *Autobiografía del algodón* (2020) de Rivera Garza; así como el trabajo de otros tantos autores de este prolífico corpus contemporáneo con los archivos etnográficos, históricos y míticos de las culturas amerindias, presentes en la narrativa de escritores como los bolivianos Liliana Colanzi, Giovanna Rivero y Edmundo Paz Soldán, las ecuatorianas Mónica Ojeda y Mafe Moscoso, o las argentinas Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez y Marina Closs, para citar solo algunos nombres reconocidos de este nuevo corpus latinoamericano del siglo XXI, y sin incluir siquiera autores que directamente podrían sumarse al corpus mitificador del archivo latinoamericano propuesto por González Echevarría, como serían los casos de los colombianos Pablo Montoya con su novela de 2014, *Tríptico de la infamia* (ganadora del premio Rómulo Gallegos) que vuelve sobre los archivos de la Conquista del siglo XVI a través de la figura de tres artistas viajeros que testimoniaron en sus obras e *in situ,* la Historia del continente, y Juan Cárdenas, quien vuelve sobre el archivo de viajes del siglo XIX en su última novela, *Peregrino transparente* (2023); o los argentinos Pedro Mairal que en su novela de 2005, *El año del desierto,* apela al archivo mítico fundacional de la literatura argentina como es el topos del desierto en una novela que recurriendo a la reemergencia de la ciencia ficción en la literatura latinoamericana del siglo XXI (o "post-ciencia ficción" como propone Francisco Marzioni (2016) para pensar estas recuperaciones actuales del

género por fuera de su tradición asentada en el siglo XX) vuelvo sobre los mitos del archivo argentino, como así también lo hace en su novela-soneto de 2013, *El gran surubí,* donde Mairal no sólo vuelve sobre los archivos fundacionales de la literatura argentina (y americana en su sentido amplio si pensamos en la red intertextual que integra en sus obras figuras fundacionales de la literatura continental que van del siglo XVI al XIX, es decir desde la conquista a la independencia de las naciones americanas, a través de referencias a Ulrico Schmidl, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández o Herman Melville, entre otros) sino incluso sobre el archivo formal en su apelación a estructuras tan tradicionales como anacrónicas, como es el caso de esta novela compuesta por sonetos encadenados y publicada originalmente a través de entregas periódicas de la revista *Orsai,* emulando a los folletines que configuraban el soporte privilegiado de la literatura popular en el siglo XIX, y todavía más recientemente la publicación en 2021 de una novela como *La estirpe* de Carla Maliandi, donde también los archivos de esa empresa militar y etnográfica del siglo XIX que comienza a expandir y fijar los contornos del Estado nacional argentino con la llamada "Campaña del desierto", sirven de materia prima para una ficción que vuelve sobre las huellas del archivo para pensar el vínculo inmanente entre la ley y el origen como *arche* de la identidad cultural argentina contemporánea; y sin siquiera nombrar a los numerosos poetas y dramaturgos que trabajan actualmente con este vasto archivo a lo largo del continente, y sin tampoco avanzar, vale recordarlo, sobre las numerosas y significativas producciones contemporáneas que circulan por fuera de estos centros oficiales del campo y el mercado literario.

Para cerrar, entonces, me gustaría señalar, finalmente, que una de las líneas trazadas por las nuevas escrituras latinoamericanas para el siglo XXI (a mi entender la más potente de ellas) lejos de afirmar la aparente deslatinoamericanización postulada por

la crítica escatológica latinoamericanista, y lejos también de caer en el saco roto de esa mediocre "Edad de hierro" posmoderna vislumbrada por González Echevarría, no sólo vindican su latinoamericanidad en vilo, sino que reconfiguran la misma a través de la múltiple y heterogénea trama de sus mitos y archivos, tan vigentes, vitales y prolíficos como siempre.

**Referencias**


Agamben, G. (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. PreTextos.

Barrera Enderle V. (2002) Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la 'alfaguarización' de la literatura hispanoamericana. *Sincronía*, *7* (2). http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm.

Beverly J. (1994). Postliteratura. *Nuevo Texto Crítico*, 14-15, 385-400.

Bizarri G. (2020). La identidad a la intemperie: Roberto Bolaño y el palimpsesto de la soledad latinoamericana. *Káñina*, *XLIV* (1), 135-164

Bloom, H. (1975). *A Map of Misreading.* Oxford University Press.

Caimari, L. (2020). El Momento Archivos. *Población & Sociedad*, *27* (2), 222-233.

Cortés Zúñiga, C. (2015). *La tradición del presente: el fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*. La Pereza Ediciones.

Deleuze, G.y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.

Derrida, J.(1997) [1995]. *Mal de archivo.* Trotta.

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

Farge, A. (2013) [1989]. *The allure of the archives*. Yale University Press, .

Foster, Hal (2016) [2004]. El impulso de archivo, *Nimio, 3*, 102-125.

Foucault, M. (2018) [1969]. *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

Gerbaudo, A. (2013) Archivos, literatura y políticas de exhumación. En: Goldchluk, G.y Pené, M. (comps.) *Palabras de archivo*. UNL, 52-81.

Goldchluk, G. y Pené, M. (comps.) (2013). *Palabras de archivo*. UNL.

González Echevarría, R. (2011) [1990] *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* FCE.

Guerrero G. et al. (eds.). (2020). *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. De Gruyter.

Kernan A. (1990). *The Death of Literature*, Yale University Press.

Ludmer J (2007). Literaturas posautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm.

Marzioni, F. (2016). Después de la ciencia ficción, *Revista Paco*, https://revistapaco.com/2016/05/10/existe-la-post-ciencia-ficcion.

Mignolo, W. (1986) La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales). *Dispositio*, *11* (28/29), 137-160.

Rodríguez Freire R. (2015). *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana.* La cebra.

Victory, S. (2022). El archivo en la crítica literaria latinoamericana. *Caderno de Letras*, *43*, 109-129

# “El amor no está completo si no lo escribo”. La influencia del género epistolar en *Quiero decir te amo* de Mariano Tenconi Blanco

Marcos López Echagüe

UNA

**Resumen**

La poética de Mariano Tenconi Blanco comprende un vasto cruce de géneros literarios. Dramaturgo y director, este autor teatral argentino se sirve de la poesía, los diarios de viaje, los diarios íntimos y la novela epistolar para concebir sus obras. Es con el foco en este último género que abordaré su obra *Quiero decir te amo* (2024), con motivo especial de su regreso a la cartelera el año pasado en el Teatro Picadero. Tenconi Blanco afirma referenciarse muchas veces en Manuel Puig y en Copi para concebir sus obras. En un momento en el que proliferan las obras argentinas que involucran la escritura del yo, es preciso dilucidar qué implica el abordaje de este género también en el teatro. Valiéndome de autoras como Leonor Arfuch y Paula Sibilia para abordar las modulaciones del yo en la contemporaneidad, pero también de autores como Kurt Spang y sus investigaciones sobre lo epistolar, se buscará ahondar entre la relación entre la nueva obra de Tenconi Blanco y la novela epistolar.

*****

En la poética de Mariano Tenconi Blanco podemos encontrar un vasto cruce de géneros literarios. Con una producción que cuenta con alrededor de quince obras, es posible vislumbrar la influencia del género epistolar en algunas de ellas, como *La vida extraordinaria* (2018) y *Quiero decir te amo* (2012/2024). En la primera se puede ver un diálogo entre distintos géneros como la poesía, el diario de viaje, el diario íntimo y cartas, además de hacer uso del recurso del monólogo (con interlocutor presente, con interlocutor ausente, monólogos a público), así como lo describe el propio Tenconi Blanco en la entrevista con Jorge Dubatti incluida en *Mitos y maravillas*, un libro que recopila algunas de sus obras de teatro -entre ellas, *Quiero decir te amo*- (Tenconi Blanco, 2022a, p.200). Es evidente que en la búsqueda estilística de este autor abunda una preocupación por la forma. En "La tiranía del tema", un texto que escribió para *El libro de las diatribas*, el autor sostiene: "Leer las ficciones desde el tema es leerlas desde la utilidad. La obra está hecha para hablar de algo, para decir algo, para enseñarnos algo. No importa la aventura formal que el autor o la directora emprenda; lo formal ya no interesa. Estamos en la dictadura del tema" (Tenconi Blanco, 2022b, p.54).

En esa entrevista con Dubatti, pero también en otras, Tenconi Blanco habla de cómo se basa en clásicos de la literatura nacional e internacional para crear sus obras. Como es el caso de *La cautiva*, de Esteban Echeverría, en la que se basa para su obra *Las cautivas* (2021); o de *Ulises*, de James Joyce, que en un diálogo con Walter Lezcano en su podcast, afirmó querer leer y releer antes de pergeñar *La vida extraordinaria* (Lezcano, 2021, 09m54s). En palabras de Vicens con respecto a la unión entre el teatro y la tradición literaria en la poética de Tenconi Blanco: "Unir estos universos, que históricamente se han distanciado en términos estéticos y disciplinarios, se constituye así en un propósito crucial, al punto que él mismo describe cada proyecto de escritura como 'un proyecto de lectura' destinado a llevar 'a la acción esas escrituras'" (Vicens, 2022, p. 130). Este año

se reestrenó *Quiero decir te amo*, una obra que data del 2012 pero que fue reescrita recientemente por el autor con motivo de su regreso a la cartelera. En esta nueva versión, Tenconi Blanco incorporó nuevos elementos al texto teatral pero algo se mantuvo: la propuesta de una obra de teatro que sea compuesta (casi) íntegramente por cartas.

La importancia que el autor da al texto teatral, al no incluir didascalias (el texto de esta obra no incluye descripciones del lugar ni indicaciones para los actores) en muchas de sus obras da cuenta de una cierta autonomía del texto, independientemente de la posibilidad de llevar el texto a una puesta en escena y ser representado teatralmente por un elenco. Para abonar esta idea, cito a Mario Zucchi, quien afirma que

> la escritura dramática, por sus vínculos históricos con la instancia de puesta en escena, no es independiente de los códigos de representación espectacular y la evolución de las estéticas teatrales, que constantemente modifican los horizontes y las posibilidades de la labor de los dramaturgos. No obstante (...), esto no significa que el TD (texto dramático) necesite ser plasmado espectacularmente para poder ser interpretado (Zucchi, 2021, p.194)

Prosigo con un pequeño resumen de la obra. *Quiero decir te amo* trata sobre una joven que se enamora a primera vista de un hombre mientras lo ve ayudar a víctimas de un accidente de tránsito. Esta joven comienza a mandarle cartas al hombre. Cartas que firma como “Tu amada secreta”. El conflicto se desata cuando quien lee las cartas es la esposa del hombre. Ella comenzará a responderle haciéndose pasar por su marido. Lo que comienza como un juego para entretener a la aburrida y desdichada esposa del hombre

(el que, por su parte, nunca se enterará de la existencia de la joven enamorada), derivará en una historia de amor finalmente correspondido. En palabras de Kurt Spang: "La novela epistolar pertenece a un grupo de subgéneros limítrofes con características en parte idénticas o muy parecidas que pueden subsumirse bajo el concepto de «escritura autobiográfica»" (Spang, 2000, pp.641-642).

Es en esta clave que puede leerse la obra de Tenconi Blanco. Siguiendo a Spang, el narrador o los narradores en la novela epistolar son a la vez participantes, como sucede aquí. Tanto "la amada secreta" como la esposa del hombre serán las únicas narradoras de la historia, uniéndose sus voces recién al final de la obra cuando tienen lugar sus encuentros físicos. En esta última parte, sus dos voces se unen para decir al unísono "No sé, pero como que siento que el amor no está completo si no lo escribo" (Tenconi Blanco, 2024, p.23), en una clara alusión a la importancia de la literatura en la obra.

El dramaturgo en una entrevista para el canal digital Blender, con motivo del reestreno de *Quiero decir te amo*, mencionó a referentes literarios como Roberto Arlt y Manuel Puig, de quienes considera que "son mejores dramaturgos cuando escriben ficción" (Blender, 2024, 69m54s). En la entrevista con Dubatti, por otro lado, cuenta: "los artistas con los que dialogué en este proceso fueron Manuel Puig, Salvadora Medina Onrubia, Idea Vilariño, Roland Barthes, el cine de Pedro Almodóvar, el cantante mexicano Juan Gabriel, las fabulosas cartas de Joyce a Nora Barnacle" (Tenconi Blanco, 2022a, pp.193-194). La lista continúa con algunos nombres. Pero no es casual, precisamente, que el primer mencionado sea Puig, quien escribió *Boquitas pintadas*, una novela epistolar. Por otra parte, en un estudio que realiza Anahí Curtoy sobre *La traición de Rita Hayworth*, la autora detecta tres variantes de estilo de Puig en esta obra: el diario, la composición escolar y la carta. Es clara la influencia de este autor en la poética de

Tenconi Blanco, tanto por la importancia dada a las cartas como al cruce de distintos géneros en varias de sus obras.

Leonor Arfuch traerá a la discusión a Jürgen Habermas y a su idea de que el siglo XVIII puede considerarse como el "siglo del intercambio epistolar". Según este autor, en este siglo había publicaciones contadas desde una primera persona y en las que ya no solo se desarrollaban grandes historias de distintos personajes míticos sino la narración de vivencias en lo cotidiano y sus costumbres (Arfuch, 2007, p.33). Spang coincidirá al hablar del siglo XVIII y dirá que "es tal vez el período de máximo florecimiento de la correspondencia epistolar de toda índole, tanto en su versión informativa como en la ficticia comenzando a reunirse las cartas también en forma de antologías formando Correspondencias más o menos regulares que pueden considerarse los precursores de los periódicos actuales" (Spang, 2000, p.640). Paula Sibilia, por su parte, tomará como hito del siglo a *Las desventuras del joven Werther* (1774), de Goethe.

En nuestros días, puede hablarse de "giro subjetivo" para referirse a la proliferación de relatos en primera persona. Tanto en literatura, como en cine y en teatro se asiste a un gran número de producciones en las que la figura del narrador habla desde una primera persona. Al respecto, Sibilia argumentará: "Los cimientos de esos relatos más recientes tienden a hundirse en el yo que firma y narra. Con una frecuencia inédita, el yo protagonista, (...), se convierte en una instancia capaz de avalar lo que se muestra y se dice" (Sibilia, 2008, p.158). En consonancia con lo dicho por Sibilia, Arfuch se referirá a su vez a la importancia otorgada a los discursos del yo en la contemporaneidad, época en la que contemplamos "ejercicios de 'ego-historia', a un auge de autobiografías intelectuales, a la narración autorreferente de la experiencia teórica y a la autobiografía como materia de la propia investigación, sin contar la pasión por los diarios íntimos de filósofos, poetas, científicos, intelectuales" (Arfuch, 2007, p.51). No es casual que

justamente la carta, y otros tipos de archivo cobren relevancia hoy en día en la escena teatral, con una importante cantidad de producciones pertenecientes al género del biodrama, aquella marca creada por la directora teatral y curadora Vivi Tellas. La lectura de cartas de novios de la adolescencia en las performances de *Desinventario* (2024), de Nora Lezano, o la reproducción de mensajes de voz del director e intérprete Martín Flores Cárdenas en su obra *No hay banda* (2021) son claros ejemplos de esto.

Por otro lado, la carta muchas veces está relacionada a la confesión de un amor o al sostenimiento de una relación amorosa a distancia o prohibida. Con respecto a la temática de la novela epistolar, Spang afirma que

> un número considerable de ellas se centra en el tema del afecto y del amor en sus más diversas ramificaciones, desde los amores imposibles de *Abelardo y Eloísa* hasta las variables nubosidades sentimentales de Carmen Martín Gaite pasando por los vilmente defraudados del sexagenario voluptuoso y el amor paterno en *Querida hija* y las frivolidades de las *Amistades peligrosas*, por citar algunos ejemplos de los muchos posibles. (2000, p.642)

***El Diario***

Sin embargo, no solo de cartas está construida la obra. La señora comienza a escribir un diario íntimo el mismo día en que lee la primera carta de la joven. A la manera de aquellos personajes de Puig en *La traición…*, otro género ligado a la autobiografía aparecerá en la obra. Resulta entonces ineludible pensar, a raíz de estas dos clases de texto (la carta, el diario íntimo), en la noción del *espacio biográfico*, o de aquella

*espacialización*, que Arfuch trabajó tomando prestada la noción de Phillippe Lejeune. Este espacio biográfico al que refiere la autora comprendería géneros como las biografías, diarios íntimos, correspondencias, cuadernos de viaje, borradores, teatro autobiográfico, entre otras.

En el caso de la señora, el motivo por el cual comienza el diario será el hastío en el que vive inmersa en lo cotidiano.

> Comienzo a escribir un diario íntimo. Así. Sin más. Sin nada para escribir. Sin nada para decir. Podría inventarme una vida llena de aventuras, de romances apasionados, de historias fantásticas, y vertirlas impúdicamente en este diario así, cuando me muera, alguien podrá pensar que yo viví una vida fabulosa. Pero no. Mi vida no es fabulosa. Mi vida es espantosa, horrorosa, monstruosa. O ni siquiera eso. Hay algo peor que una vida monstruosa. Una vida aburrida. Preferiría una tragedia griega antes que el espanto de vivir todos los días iguales. (Tenconi Blanco, 2024, p.6)

Arfuch sostiene que "hay diarios que son como tablas de supervivencia, donde el 'encierro' es, más que una situación física de escritura, una pesadilla existencial" (Arfuch, 2007, p.104). Es en este sentido que pueden leerse los momentos del texto teatral en los que aparece el diario de la señora, los cuales también son espacios para la imaginación y la fantasía. "Pongo un disco. Pienso en la mujer de las cartas. La imagino. Es delgada, menudita, de cabello claro, ojos profundos. '¿Bailás, querida?', le digo a la mujer de mi imaginación. Y ella me dice: 'sí, claro'. Be be perece que me estoy enamorando yo" (Tenconi Blanco, 2024, p.11). En esta entrada del diario, que en la obra se sitúa luego de

que la señora le envíe a la joven la primera carta haciéndose pasar por su marido, comienzan a gestarse los sentimientos de la señora por la joven. Como bien indica Arfuch:

> El diario cobija sin duda un excedente, aquello que no termina de ser dicho en ningún otro lugar, o que, apenas dicho, solicita una forma de salvación. De alguna manera, contiene el sobrepeso de la cualidad reflexiva del vivir. Pero también realiza, vicariamente, aquello que no ha tenido ni tendrá lugar, ocupa un espacio intersticial, señala la falta. Más que un género es una *situación* (*un encierro*) *de escritura* (Arfuch, 2007, p. 105).

En este momento de la obra comienzan a desplegarse de manera más enfática en la escritura de la señora sus sentimientos, algo que se siembra al comienzo de la obra cuando se refiere elogiosamente a la manera de escribir de la joven. Hecho por el cual toma la decisión de responderle como si fuera su marido. En este punto de la obra aún falta mucho para llegar a la resolución de la trama, o "la forma de salvación", que podríamos tomar prestada de la cita de Arfuch. Esta ocurrirá cuando la señora y la joven, tras una serie de eventos, terminen consumando y confesando su amor una a la otra.

En el diario de la señora, hay lugar también para la fantasía. Como en los momentos en los que se refiere a ella misma y luego a ambas como vampiros: "Terminamos todas mojadas, brillantes, con las piernas llenas de sangre, resplandecientes, con la cara llena de sangre. Somos hermosas. Somos vampiros" (Tenconi Blanco, 2024, p.22). O en aquel otro, cuando se vuelve a encontrar con la joven: "Ella llega y veinte, con un vestido hermoso y un pelo largo y asombroso que le ondea por la avenida principal y los autos frenan y tocan bocina y chocan cuando la ven pasar" (Tenconi Blanco, 2024, p.24).

### *La ficción*

"El amor es una ficción que se escribe de a dos", sostiene muy segura la mujer al final de la obra cuando la joven asegura no tener una definición precisa del amor. Y es que el diario íntimo en la obra es tanto un lugar en el que volcar hechos de la vida cotidiana, reflexiones y sentimientos y sensaciones como también situaciones imaginarias deseadas. En un momento de la obra, la señora cuenta que luego de tomar varios vasos de *whisky* se imagina que baila con la joven y termina besándola. En el diario íntimo de la señora también es donde se gesta la idea de comenzar a escribirle las cartas a la joven como si fuese su marido.

La idea del amor como una ficción es comenzada en el momento en el que la señora performa a su marido en la carta. Ella la escribe usando las palabras que cree que él usaría (como es hematólogo, la carta incluye términos médicos), la forma de dirigirse a ella (sin tuteos), podríamos decir que algo propio del tono profesional que la señora piensa que éste utiliza en su trabajo, y la propuesta de tutearla. Lo que permite que el terreno de la ficción y la fantasía perviva en la trama de la obra es que ningún personaje tiene nombre. La señora en esta carta que escribirá como si fuese marido firmará como "El Doctor Amor"; la joven firmará como "Tu amada secreta", "Tu amada, quizás ya no tan secreta" y "Yo". Esta forma de anonimato evidencia de algún modo la intención de universalizar a los personajes. Como dice la joven en un momento de la obra: "Yo me identifico ahora mismo con todas las personas enamoradas de este mundo (...) Yo soy todas. Yo soy todas las enamoradas. Y todas las enamoradas son yo" (Tenconi Blanco, 2024, p.12).

**El diario, la carta, el amor y la pasión**

"No sé, pero como que siento que el amor no está completo si no lo escribo", afirman las dos protagonistas en el último momento de la obra. En estas dos últimas páginas del texto, los dos tipos de texto se unen. En el texto original de la obra, que Tenconi Blanco escribió en el 2012, la relación entre las dos mujeres se da de manera gradual. Pasa de ser una amistad a un amor, algo que cuenta la señora en su diario. Solo se narra con detalle el último encuentro entre ambos personajes. Hay grandes elipsis de tiempo y la narración de la metamorfosis de su vínculo está a cargo de la señora. En la nueva versión, en cambio, se hace hincapié en el primer encuentro, en una cita en la que se dan su primer beso y en el encuentro en el que tienen relaciones sexuales en la casa de la señora. Si bien la narración de los dos primeros hechos en la última versión de la obra también está a cargo de la señora, en lo que respecta al final hay una diferencia: la cita en la que tiene lugar el momento sexual está contada desde ambas perspectivas.

Del lado izquierdo, el diario de la señora, del derecho la carta de la joven a la señora. Como en la versión original de la obra, la fecha de ambos textos coincide: el 14 de febrero, que acentúa la idea del amor por ser conocido como "El día de los enamorados". El amor entre las dos mujeres está, sin embargo, mediado desde el principio por la sangre. Símbolo de la pasión, la sangre aparecerá mencionada por la joven al sugerir que le gustaría cortarse las venas para sentirse más liviana, por el malestar que le produce la falta de respuesta del hombre. Otra mención a la sangre, ligada también a la idea del suicidio, está en la entrada del diario de la señora cuando ésta cuenta que se cortó las venas y escribió con su sangre "Te amo" en una carta que luego enviaría a la joven, estableciendo otro entrecruzamiento entre la carta y el diario íntimo.

En este sentido no es descabellado establecer la referencia temática de *Las desventuras del joven Werther* en cuanto a que tanto Werther como la señora son rechazados por la persona a la que aman. En *Quiero decir te amo*, previo a este momento, la joven le pide a la señora que no le siga escribiendo, luego de que ésta le confiesa que todo ese tiempo ha sido ella y no su marido quien le ha escrito las cartas. También aparecerá dos veces la figura del vampiro. La primera vez evocada por la señora durante su borrachera. La segunda hacia el final, en el que la joven cuenta que ambas están "con la regla" al momento de tener sexo. La comparación que establecen los dos personajes con el vampiro da otra pista de la importancia de lo epistolar en la obra: *Drácula*, de Bram Stoker, es una novela epistolar construida por diarios, cuadernos de bitácora, cartas y notas periodísticas.

En la obra el amor aparece asociado a la pasión. Es la falta de pasión que expresa la señora al referirse a su matrimonio. Es la pasión del que espera y sufre por amor, como se puede observar en las cartas que la joven le envía al hombre exigiéndole una respuesta. En palabras de Anne Dufourmantelle, "la pasión tortura, en ella la espera adquiere cualidades infernales, la demora se presta a mil imaginarios, todo incumplimiento del otro es un terror posible donde ya se filtra la traición. Pero la vivencia que ofrece tiene este precio: exorbitante" (Dufourmantelle, 2019, p. 35). Como le sucediera al joven Werther, la pasión sucumbirá a la señora, confundiéndola al principio para luego enfrentarla con el rechazo de la persona amada. La filósofa afirma que el término pasión "etimológicamente, viene de *passio*, sufrir o soportar, del hecho de que sentir esa pasividad en el punto cardinal de nuestro ser es también aceptar ser dejado en lo desconocido, perder nuestros puntos de referencia y a veces hasta nuestra identidad" (Dufourmantelle, 2019, p. 34). Por supuesto, el hecho de que en el intercambio epistolar influyen los tiempos de entrega de las cartas a sus destinatarios -la comunicación de este

estilo se caracteriza por no ser inmediata- acrecienta el malestar en la demora y espera de las que habla Dufourmantelle. Es en este sufrimiento, fruto de la pasión, en el que se ven inmersos por momentos los personajes de la obra.

Como la aparición de la composición escolar en *La traición de Rita Hayworth* que trabaja Curtoy, acá puede hablarse de la intromisión de un tipo de texto del que Tenconi Blanco hizo uso también en un momento de *Las cautivas*. En esta obra el personaje de Céline enumera una breve serie de adjetivos con los que se identifica, como "virgen, guarra, loca, obvia" (Tenconi Blanco, 2023, p. 16). Las listas. En *Quiero decir te amo*, tanto en el diario íntimo como en la carta aparece este tipo de texto enumerativo. La joven enamorada en esta obra dará una serie de definiciones sobre qué es el amor. Entre otras, dirá que: "El amor es romántico. El amor es anticuado. El amor es un velador. El amor es un bosque. El amor es un rayo. El amor es un dedo. El amor es un té. El amor es un perro" (Tenconi Blanco, 2024, p. 12). La señora, por su parte, escribirá en su diario: "Yo sé amar como un animal. Yo sé morder, correr, dormir, trepar, reptar, cantar, lamer, escuchar, arañar, mirar, olvidar, atacar, cuidar, fornicar, morir, revivir" (Tenconi Blanco, 2024, p.13). Por otro lado, en un momento de la obra la señora transcribe en su diario un fragmento de una escena de *As you like it*, de William Shakespeare, que funciona como espejo de la historia de amor con la joven. El fragmento versa sobre el enamoramiento del personaje de Febe con Ganímedes, quien en verdad es Rosalinda disfrazada de hombre. A la señora le resuena el engaño mediante el cual enamoró a la joven haciéndose pasar por su marido.

## Conclusión

Por todo lo expresado anteriormente, es clara la influencia de la tradición de la novela epistolar en *Quiero decir te amo.* Se puede reconocer la influencia de la obra de Puig. El cruce de distintos tipos de texto (la carta, el diario íntimo, el texto dramático, la lista) en la obra permiten dar cuenta de esto. Pero además de Puig, es posible establecer un diálogo, aunque breve, con otras novelas epistolares que pueden funcionar de referencia, como *Las desventuras del joven Werther* o *Drácula* desde lo temático. En lo que respecta a la primera, los temas del amor, la pasión y el suicidio; las menciones a la sangre y la figura del vampiro, en cuanto a la segunda. Pienso con humildad en que la carta, pero también el diario íntimo, funcionan en esta obra como elemento obligatorio para la composición, la construcción, del amor entre las protagonistas. Como forma de encontrar palabras para nombrar los sentimientos, de reconocerlos (la búsqueda de una definición del amor); como forma de autoconocimiento, de autorreconocimiento, como creadora de ficciones y de enredos amorosos. Como motor para el discurrir de la pasión.

## Referencias

Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Blender. (25 de julio de 2024). Proceso creativo en el teatro y decisiones extremas | Dinero y amor | Blender. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=phgpuH6q6sw&t=2s&ab_channel=BLENDER

Curtoy, A. (1994). El pez por la boca muere. Una aproximación a la teoría de la recepción a partir de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig. *Homenaje a Manuel Puig*, (21), 7-14. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.148/pm.148.pdf

Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del riesgo.* Buenos Aires: Nocturna editora y Paraíso Editores

Lezcano, W. (Anfitrión). (21 de septiembre de 2021). Ep.11 - Mariano Tenconi Blanco. [Episodio de Podcast]. En *El fuego sagrado*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/3LJnWaL5j7KauaODSlNLmF

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Spang, K. (2000). La novela epistolar. Un intento de definición genérica. *Rilce-revista De Filología Hispánica*, (16), 639–656. https://dadun.unav.edu/entities/publication/4fdb9bd5-c764-45e9-884b-5d33ba6c5662

Tenconi Blanco, M. (2022a). "La tiranía en el tema" en *El libro de las diatribas.* Buenos Aires: Vinilo Editora

Tenconi Blanco, M. (2022b). *Mitos y maravillas*. Buenos Aires: Losada

Tenconi Blanco, M. (2023). *La saga europea. Volumen 1. Las cautivas. Las ciencias naturales*. Buenos aires: Blatt & Ríos

Tenconi Blanco, M. (2024). *Quiero decir te amo* [Manuscrito inédito]

Vicens, M. (2022). Nacidas para amar hasta el fin del mundo: género, poesía y tradición en La vida extraordinaria. *Estudios de Teoría Literaria*, (26) https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6384

Zucchi, M. (2021). El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea. En P. Ansaldo, F. Marin, L. Paz Sena & E. Schcolnicov (Eds.), *Perspectivas sobre la dirección teatral: Teoría, historia y pensamiento escénico* (pp. 183-198). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC. http://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/08/DireccionTeatral_final.pdf

# Archivo literario migrante

Candela Martínez Jerez - EHU/UNSAM

**Resumen:**

Analizaré tres textos que narran tránsitos en la frontera norte de México. *Los niños perdidos* (Luiselli, 2017) ilumina los lenguajes de la crisis migratoria. Por un lado, los migrantes enfrentan una barrera lingüística en las cortes estadounidenses. Por otro, el lenguaje jurídico impone sus términos a su voz; excluye su experiencia y la condena al archivo. Frente a ello, analizaré *Desierto sonoro* (Luiselli, 2019) y *Señales que precederán al fin del mundo* (Herrera, 2010) como modulaciones literarias que albergan la vivencia migrante, a partir de la noción de literatura como archivo hospitalario (Szurmuk y Virué, 2020), en tanto permite acoger *corpus* de grupos relegados en el pasado que albergan información sobre su historia, y permite recrear desde la ficción imágenes que expanden tópicos impensables en su contexto de producción; con la variante de que estos textos acogen a un grupo contemporáneo, para instaurar un archivo literario migrante.

En *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*, Luiselli expresa su preocupación por lo "inimaginable" (Luiselli, 2017, p. 10) de la historia de los niños migrantes, una historia del horror invisibilizada y sin voz: *infante*. La autora se pregunta por las posibles "imágenes que brotan en la mente de los niños el segundo antes de dar… una respuesta" (Luiselli, 2017, p. 23) a las preguntas que les realizaba en la Corte de

inmigración: inquisiciones formuladas desde un documento jurídico, un formulario burocrático cuyo propósito es configurar un relato y extraer una posible figura legal en base a las circunstancias de los llamados "niños perdidos". A lo largo del ensayo, se da un desplazamiento y una posible modulación de esta inquietud ética y estética: se abre el espacio para la aparición de aquellas imágenes de sus vidas; en relación con otra pregunta urgente: cómo incorporar sus "historias de verdadero terror" (Luiselli, 2017, p. 19) en los "anales de nuestra historia compartida y en nuestra consciencia" (Luiselli, 2017, p. 19). La tarea de Luiselli en la Corte consistía en elaborar un tipo de registro claro y pulcro en base a una traducción del español al inglés de sus entrevistas con los niños, cuya permanencia en territorio estadounidense pendía de un relato, de la capacidad de traductores y abogados de adscribir sus existencias a la figura de refugiados. La autora señala la dificultad de este proceso de traducción, no solo entre lenguas (castellano e inglés) sino también entre diferentes formas de registro y experiencia de la existencia: "Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros" (Luiselli, 2017, p. 7). Las respuestas de los niños debían poder transformarse en un relato coherente en el lenguaje de la legislación que podía condenarlos u ofrecerles un subterfugio. En cambio, en las entrevistas se encuentra con que "Los niños … pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante … Son historias de vidas tan devastadas y rotas, que a veces resulta imposible imponerles un orden narrativo" (Luiselli, 2020, p. 7).

Por otra parte, en una entrevista periodística, la escritora destaca la capa discursiva debajo de la llamada crisis migratoria: "la narrativa amplia de la crisis" (Grazioli, 2020, s/p). En esta línea, *Los niños perdidos* se inserta en esa narrativa para introducir un desplazamiento ensayístico-literario: el relato de la experiencia de traducir las historias

de los niños migrantes; a partir de "notas marginales" que la autora inscribía en los formularios de entrevistas de la Corte, que son el punto de partida del ensayo. El ensayo, entonces, da cuerpo y espacio a aquellas vidas, al poner en imágenes el excedente y los márgenes de aquel cuestionario burocrático ("las notas marginales"): "El cuestionario de los niños produce el negativo de una vida" (Luiselli, 2017, p. 42). Si el cuestionario desecha estos negativos en los archivos de los tribunales de Nueva York, entonces, a través de la lógica del archivo, emplazada en una narrativa ajena a la burocrática, las vidas de los niños migrantes son expuestas a la luz en el ensayo *Los niños perdidos.*

El texto se publicó en inglés y en castellano. Si bien los títulos difieren (*Tell me how it ends* y *Los niños perdidos*), ambos nombran el libro a partir de expresiones de la hija de Luiselli recuperadas por la autora. Así, en *Los niños perdidos*, leemos: "A menudo, mi hija se refiere a los niños indocumentados como 'los niños perdidos'. Se le olvidan, tal vez, las palabras más difíciles 'indocumentado' o 'migrante' o 'refugiado'" (Luiselli, 2017, p. 32). De este modo, la voz de la niña adjetiva a los niños perdidos, los nombra en su condición de niños y los reúne en una categoría. A lo largo del libro, Luiselli enfatiza la intriga y la insistencia por la continuidad del relato que demandaba su hija al escuchar la situación de dos niñas migrantes y su madre, cuya historia en Estados Unidos empezaba por "el proceso legal contra las [mismas] niñas" (Luiselli, 2017, p. 34). Al interior del texto, esta pregunta de la niña es un motor narrativo que busca una continuidad en otro tipo de configuración discursiva: un relato, un cuento narrado *para* una niña. La hija de Luiselli la obliga a crear una continuidad para aquellas vidas fragmentadas. Esta forma narrativa alternativa constituye la contracara del archivo judicial donde sus historias serían desechadas. Al definir el concepto de archivo hospitalario, Szurmuk y Virué postulan que "el recurso a la ficción, por su forma distinta de archivar, no solo es fundamental para reconstruir una imagen del pasado sino también para ofrecer una mirada

distinta de ese pasado en el presente" (2020, p. 73). El ensayo señala la presencia fantasmagórica, invisibilizada por la narrativa de la crisis, de la inmigración infantil y ofrece al lector otra mirada de su propio presente, para crear otras formas de relato donde los propios niños son los protagonistas.

En *Desierto sonoro*, ya en la sintaxis de la ficción, Luiselli también retoma la potencia de la imaginación para albergar el relato de las vidas migrantes. El libro se divide en tres partes. La tercera se llama "Apachería", el destino hacia donde se dirige con su familia en auto para que su marido registre los sonidos de la ausencia del último pueblo originario en rendirse ante el Estado estadounidense, los apaches. Los hijos de la narradora fueron introducidos en la historia de los líderes de aquel pueblo y de los Guerreros águila, niños bautizados con nombres que referían a sus cualidades en combate. Pero también conocen la historia contemporánea de los niños migrantes que intentan ingresar en suelo estadounidense para reencontrarse con familiares que han partido antes. La madre de los niños, a lo largo de la primera parte, intenta encontrar a dos niñas que cruzaron la frontera (en una clara remisión a las dos niñas de *Los niños perdidos*). Pero también se interroga por las formas de narrar la historia de los niños perdidos. De acuerdo con Taboada Hernández, esta es la pregunta ética de la novela, inscripta en una tradición robusta en América Latina interesada en la representación de la alteridad sociocultural (2022, p. 212).

Hacia el final de la primera parte, la madre narradora, luego de concebir que debe contar las historias de los niños migrantes que no logran atravesar el desierto ni llegar a las cortes migratorias estadounidenses, introduce la voz que continuará el relato:

> Al escucharlos ahora, de pronto comprendo que son ellos quienes cuentan la historia de los niños perdidos. La han venido contando desde el principio, una y

> otra vez, en el asiento trasero del coche … Sus voces, la única forma de oír otras voces inaudibles: voces de niños que ya no pueden oírse porque esos niños ya no están. (Luiselli, 2019, p. 235)

La narradora llega a esta conclusión luego de escuchar a sus hijos jugar y relatar una batalla contra la "migra" y los soldados federales, donde sus armas son flechas envenenadas y cantan para resucitar a un niño guerrero caído en combate. Esta síntesis reúne en una narrativa lúdica, desde una voz infantil, dos ejercicios de violencia estatal: uno pasado, contra los apaches, y uno contemporáneo, contra los niños migrantes. También cruza temporalidades de forma no lineal, cuando los niños se encuentran con los Guerreros águila en un colectivo infantil con un arma particular: la posibilidad de revivir existencias truncadas por medio de sus palabras (su canto), para así reencontrar en el presente infancias borradas de la historia.

El inicio de la segunda parte, denominada "Archivos de ecos", comienza con una definición narrativa del niño dirigida a su hermana: "Esta es nuestra historia y la de los niños perdidos de principio a final, y yo voy a contártela Memphis" (Luiselli, 2019, p. 247). Nuevamente, el relato se configura como una narración dirigida a una niña, pero esta vez, desde la propia voz de un niño. A continuación, el niño figura en otros términos el paralelo histórico entre los niños migrantes y los niños apache: "Los niños perdidos, todos ellos … eran como los Guerreros águila de papá, tal vez incluso más valientes. Eran niños que estaban luchando y cambiando la historia" (Luiselli, 2019, p. 247). A diferencia de las posibilidades de los niños en las cortes de migración, aquí un niño narra su historia, entrecruzada con las de otros niños, para que sea una historia compartida.

Pero los niños migrantes también hacen eco en la historia de otros niños, en otro plano ficcional introducido en *Desierto sonoro*: el libro *Elegías para los niños perdidos*, primero en la voz de la madre, luego en la del niño, luego en la voz del propio narrador de las *Elegías*; hasta su disolución en un entrecruce de planos antes paralelos: los niños perdidos, los hijos de la narradora, los Guerreros águila y los niños de las *Elegías*, otros niños migrantes de un tiempo indeterminado.

Al acercarnos a la tercera parte de la novela, el niño narrador anticipa el acotamiento de la distancia entre los diferentes planos textuales literarios (*Desierto sonoro* y las *Elegías*). Así, en la tercera parte todos los niños (apaches, contemporáneos migrantes, de las *Elegías* y los hijos de la narradora) se encuentran en un mismo plano: el desierto, y se deshacen en un colectivo de voces. Previo a su encuentro, las voces comienzan a disolverse, como cuando el niño dice:

> Una piedra salió de pronto volando hacia nosotros desde el otro lado del vagón, como un eco de piedra, una piedra que la mayor de las niñas acababa de lanzar desde el otro lado del vagón, como un eco de piedra. (Luiselli, 2019, p. 416)

Aquí se mezclan la primera persona del niño y la tercera persona del narrador omnisciente, desplazando el punto de vista desde el niño hacia las niñas. Luego, sigue el encuentro entre los niños, quienes juegan, comparten la cena, se narran historias e intercambian sus pertenencias de forma solidaria. Taboada Hernández propone que esta escena muestra una fisura de la estabilidad narrativa, al hallar al "Otro" en su condición móvil y escurridiza, como referente vivo y no ya evocado o imaginado (2022, p. 226).

Justo antes de este encuentro, el niño describe cómo:

> [era] difícil ver las cosas que *tienen nombres que conocíamos de memoria*, nombres como saguaro, nombres como mezquite … todo era invisible bajo esa luz … así que para qué servía, toda esa luz, para nada, porque si la luz hubiera servido de algo no nos habríamos perdido dentro de ella, tan perdidos … que creíamos que el mundo a nuestro alrededor se estaba borrando, *se estaba volviendo irreal*, y por un momento sí que desapareció del todo. (Luiselli, 2019, p. 402) [sub. nuestro]

La sobreexposición de los niños a la luz del desierto revela su invisibilidad en las naciones que atraviesan. Los nombres pierden la referencia, todo se torna irreal. Acontece un despojamiento tal del entramado sociocultural que la lengua se deshace. Pero la clave del enrarecimiento es la concepción del punto de vista infantil que construye la novela. Como plantea la narradora:

> Los niños tienen una manera lenta y silenciosa de *transformar la atmósfera que los rodea* … su vida interior, más caótica, parece filtrarse al exterior todo el tiempo, enrareciendo y *afantasmando* la realidad. Las imaginaciones de los niños interrumpen la normalidad del mundo, rasgan el velo, *permiten ver como no-normal lo que hemos normalizado*. (Luiselli, 2019, p. 234) [sub. nuestro]

El relato del hijo de la narradora, en medio de un juego con la meta irrealizable de encontrar a dos niñas migrantes en la vastedad del desierto, transfigura las condiciones

de posibilidad de aquel encuentro inverosímil con los niños migrantes, para desprenderlos de su condición de "perdidos". Así, en *Desierto sonoro*, se recrea una voz fantasmal de las infancias migrantes desaparecidas, con la textura del lenguaje ficcional, ajeno a la rigurosidad del registro propio de las leyes nacionales. La novela interviene el archivo de las cortes de migración con una narrativa hospitalaria.

En *Señales que precederán al fin del mundo* (2010), nos aproximamos a la trayectoria migrante desde la perspectiva de Makina, una joven de la que poco sabemos en términos biográficos (su edad) o físicos (su aspecto). Pero sí sobre sus roles al interior de su familia (hija de una madre soltera, hermana menor de un joven que migró a Estados Unidos y hermana mayor de otra niña) y de su comunidad (responsable del teléfono del pueblo y mensajera por su capacidad lingüística: habla las tres lenguas fronterizas, la gabacha, la latina y la lengua).

Para pensar el contacto entre ambas naciones fronterizas y, a la vez, el desdibujamiento de sus divisiones al interior de la novela, el lenguaje es central, ya que tiene un rol protagónico en diferentes niveles; empezando por un uso particular del español, con una sintaxis y un léxico singulares. La construcción del personaje de Makina también es otro elemento de esta peculiar configuración lingüística.

La novela emplaza los territorios fronterizos en el inframundo mexica y así los incluye en el imaginario mesoamericano. Pero también son transfigurados por una nominación del espacio que interrumpe su referencia a coordenadas espacio-temporales precisas. Como señalan Maeseneer y Schoups, Herrera desvirtúa el mapeo, con la respectiva arbitrariedad y violencia del trazado de las fronteras nacionales, en cuanto:

> Hay suficientes indicaciones para ubicar el viaje entre México y Estados Unidos. No obstante, los lugares y los lenguajes son identificados mediante

> denominaciones generales, un rasgo recurrente en las novelas de Herrera. Así se mencionan Pueblo, Ciudadcita, Gran Chilango (y no la capital de México), ciudad ladina para lo espacial y en lo lingüístico gabacho y no inglés, latino y no mexicano, lengua y no lengua indígena. (2020, p. 312)

Las autoras enfatizan que "lengua latina" y "gabacho" representan "dos denominaciones deliberadamente más generalizadoras y ambiguas que 'español' e 'inglés'" (Maeseneer y Schoups, 2020, p. 311), y asocian este procedimiento al concepto de desterritorialización de Guattari y Deleuze, en términos de desplazamiento y dislocación de identidades, personas y significados. Esta noción se acerca al trabajo con "lo fronterizo" que propone el autor de *Señales* en una entrevista, que se vincula con la "disolución de nuestras certezas" (Zunini, 2011, s/p.) implicada en la transformación de los personajes, su lengua y los espacios fronterizos en las trayectorias migrantes.

Otra autora, Barrera asocia las particularidades del lenguaje de la novela con el sustrato mítico azteca. Para ello, retoma a otros críticos que lo caracterizan como "no reconocible geográficamente … [y] no estándar, con una mezcla de registros del canon occidental y la mitología azteca" (2020, p. 480). La autora parafrasea al propio Herrera, quien también señala los efectos del contacto entre la mitología mexica y la configuración lingüística de la novela: "La aparente austeridad de la novela y su lenguaje crudo, que desmienten la profundidad y la fuerza de la cosmología mexica de una manera que abre un 'espacio para que el lector resignifique el texto en sus propios términos'" (Barrera, 2020, p. 480) [trad. nuestra]. De este modo, se expone otra interrupción de la referencialidad geográfica que potencia la ambigüedad. La "austeridad" (*deceptive sparseness*) o "parquedad" (*stark language*) de esta lengua, atravesada por la cultura

azteca, potencia una apertura de los sentidos de parte de los lectores, ante quienes se abre un espacio para interpretar en sus propios términos.

Desde otra arista, Rodriguez Fielder incluye a Herrera en un movimiento literario sobre la migración precaria que "se niega a comprometerse con la verdad como moneda de cambio para la legitimidad" (2021, p. 333) [trad. nuestra]. La negación de este régimen de legitimidad se vincula con la exigencia de exactitud en los testimonios de los migrantes que buscan asilo en las cortes estadounidenses. Además, la autora plantea que en este "realismo mitológico" (Rodriguez Fielder, 2021, p. 333) los autores "alteran sus textos, por demás realistas, con un trasfondo mítico" (Rodriguez Fielder, 2021, p. 332) [trad. nuestra] que pone a dialogar la migración contemporánea con formas de contar antiguas. Así, se apunta a otro plano del contacto entre la actualidad migrante y la mitología mexica, entendida como una forma de *storytelling* opuesta a los regímenes discursivos jurídico-estatales. A su vez, la cosmovisión del inframundo azteca provee una organización narrativa a la trayectoria migrante. El periplo de los muertos a través de los nueve planos del inframundo estructura la narración de la experiencia migrante y la novela en ese número de capítulos.

Por otra parte, la autora señala la importancia de lo no dicho, el "silencio natural" (Rodriguez Fielder, 2021, p. 334) y la evasión que los migrantes practican en sus testimonios como una estrategia de supervivencia: "En un sistema basado en la vigilancia, la invisibilidad puede ser necesaria para la supervivencia y, por tanto, los inmigrantes precarios pueden adoptar … un silencio 'natural', que rechaza la colaboración con el Estado" (Rodriguez Fielder, 2021, p. 334) [trad. nuestra]. La evasiva referencialidad lingüística de la novela, entonces, puede emparentarse con lo no dicho como una estrategia de estas voces en términos de agencia. Makina tampoco encaja fácilmente en la percepción cultural de víctima (Rodriguez Fielder, 2021, p. 336). En este sentido,

también se inaugura una discursividad sobre la crisis de refugiados que sortea las victimizaciones y criminalizaciones. En línea con el concepto de archivo hospitalario, el régimen literario de la novela hospeda una posible enunciación de la experiencia migrante no condenatoria. El primer paso en esta dirección apunta a los lectores. El régimen de lectura de *Señales*, como postula Rodríguez Fielder: "Puede guiar a los lectores a dejar de buscar evidencias y a repensar lo que puede ser una narrativa de migración" (2021, p. 336) [trad. nuestra]. El objetivo es cambiar la perspectiva de los lectores, desde la lógica de la hipervigilancia y la búsqueda de evidencia hacia la reflexión sobre otra narrativa migrante posible. Una escena que cifra esta búsqueda es cuando detienen a Makina en un terreno baldío junto a otros migrantes. Al advertir que uno de los migrantes traía un libro de poemas, un policía impugnó ese uso de su capacidad de enunciación, al proferir:

> Vaya con la mano de obra calificada, no traen dinero, no traen documentos, pero traen poemas ... ¿Eres poeta? ¿Eres escritor? Pues ahora vamos a ver …. Pon tus ojos en el papel y escribe por qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota. (Herrera, 2010, pp. 110-111)

El policía amenaza con la fragilidad de su vida a un migrante que presenta un desvío respecto a las expectativas del uso de la voz para un no ciudadano. A continuación, Makina produce una interrupción de los sentidos con los cuales la fuerza policial ejerce su poder, por sus destacadas competencias lingüísticas:

> Makina le arrebató súbitamente el lápiz y el libro [al hombre]. El policía ... cogió la hoja y comenzó a leer en voz alta: Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que

> no llegamos en barco, … los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, ... los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes … Nosotros, los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros. (Herrera, 2010, pp. 109-110)

En primer lugar, Makina toma la palabra —escrita— y, con ello, se la quita al policía. Su escritura urgente se asemeja a un manifiesto y se inscribe al interior de un libro de poesía, suponemos que en otra lengua, para que sea entendida por su nuevo e imprevisto destinatario: un ciudadano celoso de los límites de su patria y con el poder de ejercer la violencia estatal. Por un lado, entonces, hay un primer señalamiento a la ficción o literatura al interior del libro. Un libro de poemas donde no se lo esperaba, portado por un migrante latinoamericano, que se transforma para albergar un contacto entre lenguas, que ensaya una comunicación entre culturas enemigas y crea nuevos destinatarios. El efecto que produce sobre su lector es inmediato. El narrador describe cómo:

> Al terminar se quedó mirando la hoja como si se hubiera atorado en el punto final. Cuando por fin levantó la vista parecía haber perdido la rabia o el interés en sus prisioneros … Luego miró hacia otra parte, se dio media vuelta, habló con alguien por su radio y se largó. (Herrera, 2010, pp. 109-110)

Como efecto de la enunciación, el policía es colocado en el lugar de los migrantes, al pronunciar un nosotros colectivo.

Para finalizar, en una entrevista, Herrera explica otra singularidad del lenguaje de la novela a nivel lexical: el verbo 'jarchar', que en la actualidad no remite a un significado de uso extendido. El autor explica que

> es una palabra que se usa para designar ciertos fragmentos de poemas escritos en el siglo XIII, que son el ejemplo más lejano de lo que luego sería el español, … era una 'salida' del poema, era una voz femenina, era melancólica y, sobre todo, era una lengua en transición. (Zunini, 2011, s/n)

La búsqueda lingüística de la novela implica también alcanzar otro origen remoto —además del azteca—, el del español, cuando este no se había constituido como una lengua asociada a fronteras gramaticales y geográficas e identidades nacionales. En esta operación, el autor desfamiliariza la propia lengua para crear otra que abrace la experiencia migrante contemporánea por fuera de los discursos cotidianos que la condenan.

**Bibliografía**

Barrera, C. (2020). Utopic Dreaming on the Borderlands: An Anzaldúan Reading of Yuri Herrera's *Signs Preceding the End of the World. Utopian Studies,* 31(3), 475-493.

Grazioli, G. (25 de octubre de 2020). *Valeria Luiselli, autora de Desierto sonoro: "Hay maneras de capitalizar la rabia política para transformarla en distintas expresiones"*. Infobae.https://www.infobae.com/cultura/2020/10/25/valeria-luiselli-autora-de-desierto-

sonoro-hay-maneras-de-capitalizar-la-rabia-politica-para-transformarla-en-distintas-expresiones/

Herrera, Y. (2010). *Señales que precederán al fin del mundo.* Sexto Piso.

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

Maeseneer, R. y Schoups, M. (2020). Cruzar la frontera en las artes visuales y la literatura. Una comparación entre un esbozo de *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* de Francis Alÿs y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera. *Mitologías hoy, 21,* 301-318. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.674

Rodríguez Fielder, E. (2021). Stowaway stories and mythological realism in Yuri Herrera's Signs Preceding the End of the World and Mohsin Hamid's Exit West. *Crossings,* 12(1), 331-346. https://doi.org/10.1386/cjmc_00035_1

Szurmuk, M. y Virué, A. (2020). La literatura de mujeres como archivo literario hospitalario. Una propuesta. *El Taco en la Brea,* 1(11), 67-77.

Taboada Hernández, M. P. (2022). El libro de los desplazamientos: manifestaciones de heterogeneidad narrativa en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli. *Literatura Mexicana*, 33(2), 209-241. https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731X07

Zunini, P. (21 de junio de 2011). *Escrito en la frontera*. Eterna cadencia. https://eternacadencia.com.ar/nota/escrito-en-la-frontera/6808

# *A naturaleza ri da cultura* de Milton Hatoum:

# una invitación a depurar la mirada

Jeferson Montaña Orrego
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

**Resumen**

La literatura sobre la región amazónica es rica y diversa, pero históricamente ha sido reducida a imaginarios dualistas. Algunos autores han trabajado para construir historias que superen estas categorías y que incluyan la perspectiva local (Pizarro, 2012). El siguiente artículo analiza el cuento *A natureza ri da cultura*, que se encuentra en el libro *A cidade ilhada* (2014) del escritor amazonense Milton Hatoum. Valorando los elementos narrativos que el autor empleó, se propone observar las voces y las ausencias de ellas, y cómo estas marcan los límites de las fronteras terrestres, textuales, ideológicas y biológicas. Es importante para esa lectura el análisis de la herencia en las relaciones de poder, por ello, algunos postulados de los estudios poscoloniales, (Hall; Said; Bhabha) ofrecen un camino para comprender el cuento casi como una declaración de principios.

*****

## Consideraciones iniciales

La literatura que habla de la región amazónica es bastante y variada. Fundada inicialmente desde las comprensiones más tradicionales han aportado a un imaginario reduccionista de la región. Con el deseo de evitar categorías dualistas, algunos autores han trabajado por construir historias que se salgan del llamado regionalismo, pero que exista un diálogo con lo local, y que permitan una reflexión global. La literatura de Milton Hatoum ha logrado traer a la literatura sujetos-personajes de ascendencia árabe que han sido claves en la historia de la Amazonía, pero que hasta el momento no habían sido la voz que cargara con el relato (Pizarro, 2012, p. 186). La figura del extranjero migrante está muy presente en su libro de cuentos *A cidade ilhada*[2] (2009 [2014][3]), donde se entrelazan lugares rescatados del recuerdo, con el espacio presente, que funcionan como partida en la búsqueda de sentido vital, y es en el cuento *A natureza ri da cultura*[4], que funciona como una invitación a sospechar de los vínculos heredados de las relaciones de poder. Al realizar una lectura a la luz de los aportes de algunos autores sobre la poscolonialidad, Said (1999), Hall (1998), K. Bhabha (1998), y del trabajo investigativo sobre la Amazonia que realiza Ana Pizarro (2012), se permite encontrar reflexiones que cargan de valor vínculos y acercamientos, como lo son las maneras de relacionarse con el espacio, y la relación extranjeros–viajante–habitante local.

La Amazonía ha sido un gran motivo de estudio en académicos de distintas disciplinas, debido a las múltiples posibilidades de conocimiento en este lugar donde las

[2] *La ciudad aislada.*
[3] La edición del 2014 es con la que se trabaja en todo el texto.
[4] "la naturaleza se ríe de la cultura". Todas las traducciones referenciadas son hechas por el autor.

respuestas parecen inagotables. Hay variada producción bibliográfica multidisciplinar que abarca desde crónicas de viaje, cultura oral, taxonomía de plantas y animales, o la asombrosa manera de relacionarse en el mismo bioma. Toda esa cantidad de producción académica y no académica podrían designar a la selva amazónica, y seguro cualquier región similar, como una universidad. La literatura ha expuesto los relatos de la vida en la región, ha documentado los sucesos más bochornosos, por inhumanos y desiguales que han tenido consecuencias hasta hoy, como la bonanza cauchera, pero estos acercamientos no son consideraciones generales. Las multiplicidades de vidas en el territorio amazónico convierten imposible el designar una definición que englobe los distintos procesos vitales, cualquier intento de generalización puede caer en falacias.

Existe una amplia producción de novelas en el espacio amazónico, obras que, con el paso de los años, se convierten en indicaciones necesarias para adentrarse y conocer la región amazónica. En Hispanoamérica se nos habla constantemente de la idea de canon amazónico, para referirnos al conjunto de novelas que ubicaron la mayor parte de su narrativa en el espacio selvático, tal denominación cargada de exotismo, que es la manera como solemos acércanos comúnmente a la región amazónica, entrelaza con el misterio del otro, digno de conocer, reforzando así imaginarios reduccionistas de las maneras de vivir en lo que conocemos como Amazonía.

Ana Pizarro en su libro *Amâzonia, as vozes do rio* (2012), que es el esfuerzo de lograr una investigación panamazónica, busca rastrear los discursos[5] que se han construido y se construyen con relación al espacio amazónico y cómo estos permiten crear una relación utilitaria con la selva, además de evidenciar y nombrar las variedades culturales que se salen de cualquier matriz. En Pizarro (2012) evidenciamos cómo los

[5] Seguiré usando el concepto como lo acuñe Pizarro en el artículo, *Discursos de la sospecha. Referentes para evaluar la idea de nación* (2003), citando a Martin Lienhard "todas las prácticas –verbales o no– que sustentan una operación comunicativa" (Lienhard 1998: 16 [en Pizarro, p. 140]).

dualismos epistémicos que han enmarcado los relatos amazónicos tradicionalmente, y las representaciones como rural, selva, infierno, se dilata para invitarnos a reconocer las múltiples formas de construcción discursiva, exponiendo la existencia de grandes ciudades y sus dinámicas citadinas (2012, p. 166), la diversa cultura migrante, las poblaciones afros, indígenas y mestizos, que habitan la región dinamizándola en múltiples escenarios. Estos aportes se pueden leer acompañados de algunas ideas enmarcadas en la crítica poscolonial, que suelen preguntarse por los vínculos, en su mayoría tradicionales y heredados, que conservamos y que han permitido crear discursos que revitalizan un colonialismo cultural.

En su artículo *Contribuições da Crítica Pós-Colonial aos Estudos de Literatura Comparada*, José Luís Giovanoni Fornos (2011) propone una revisión de los aportes poscoloniales en busca de actualizar los referentes conceptuales, en miras de pasar la experiencia literaria bajo la sospecha propia de las ideas poscoloniales; resaltando de igual forma, la contribución de la literatura comparada al desarrollar categorías que tensionaron los lugares comunes de enunciación,

> *É sobre o potencial do intercâmbio internacional que categorias como viagem, encontro e contato assumem um papel histórico relevante no entendimento das relações de poder sob os pontos de vista político e literário. São categorias estruturantes do comparatismo que a episteme pós-colonial absorveu de maneira crítica* (p.15)[6].

[6] Es en el potencial del intercambio internacional donde categorías como viaje, encuentro y contacto asumen un papel histórico relevante en la comprensión de las relaciones de poder desde un punto de vista político y literario. Se trata de categorías estructurantes del comparatismo que la episteme poscolonial ha absorbido críticamente.

Lo *poscolonial* es un intento por superar lo colonial, es decir, una nueva conceptualización de discursos oficiales productos de la colonización, que sometió al otro, bajo distanciamiento y silenciamiento (Hall, 2002, p. 18). Anibal Quijano habla de *colonialidad de poder,* un concepto que problematiza los análisis hechos bajo una matriz histórica europea, es decir categorías y representaciones que se heredaron al popularizarse bajo el concepto de universal, y que mantienen una dependencia epistemológica (Quijano, 2014). Por lo tanto, la lectura desde un enfoque que ponga en duda las relaciones de poder y su correspondencia cultural, otorga la posibilidad de reflexionar con los textos clásicos y fundacionales de las literaturas de cada nación, como una función revisionista; del mismo modo, como conjunto de teorías actuales proyectan la discusión en las producciones literarias, estas irán trayendo tras de sí reflexiones poscoloniales; donde las narraciones se ubiquen distantes al centro común de enunciación (Fornos, 2011, p. 25), ubicando la voz del sujeto periférico en el eje del relato.

La Amazonía es contenedora de múltiples discursos, y de representaciones tan variadas como la diversidad de la misma selva, entre sus espacios se halla Manaos, la capital del estado de Amazonas en el Brasil, lugar que funciona como escenario narrativo principal para el libro de Milton Hatoum, *A cidade ilhada.* Hatoum, que ya tiene en su producción otras obras donde también ubica a Manaos como soporte narrativo, en este, su primer libro de cuentos logra trazar situaciones de personajes que, desde ángulos distintos, se entrecruzan en Manaos, haciéndole honor a su referencia en el título: *la ciudad aislada*. Hatoum, quien es profesor de literatura, es descendiente de migrantes libaneses, quienes llegaron a la Amazonía en 1910, este elemento ha sido importante fuente narrativa ya que es el lugar donde suelen construir algunos discursos los personajes en sus obras (Pizarro, 2003 p. 187). El elemento extranjero, como una característica narrativa, está presenté en *A natureza ri da cultura*, uno de los catorce cuentos que

contiene el libro. El cuento solo por su nombre despierta curiosidad, una afirmación que pretende incomodar y/o llamar la atención, que invita a leerlo en búsqueda de respuestas ante tal provocación.

**Las voces: su presencia y ausencia**

El cuento gira bajo los recuerdos de la narradora, que inicialmente nos presenta la realidad de sus abuelos en una Manaos de finales de los 50 y principios de los 60. La narradora necesita aprender francés por motivos de viaje, y su abuela recomienda a uno de sus amigos, desde allí se sostiene la primicia, o la primera historia, en términos expuestos por Piglia. La abuela es Emilie, la matriarca como la denomina la narradora, quien tiene el árabe como lengua materna, cada vez lo usa menos, y la recuerda en su infancia cantando y rezando en francés "sua lingua adotada" (Hatoum, 2014, p. 78)[7]. Además, está su abuelo: "Às vezes essa voz era abafada por outra, mais incisiva: a do meu avô, que evocava episódios de um Líbano cada vez mais distante" (*ibid*)[8], se percibe en él una voz que sobrepasa, aunque "a voz de Emilie —os sons mais que o sentido— era mais íntima" (*ibid.*)[9] estas voces dan entrada al cuento, se perciben como la manera de estar presentes en el lugar, los deseos por mantener cercano un pasado a través del idioma, las prácticas religiosas y sus añoranzas, pero que como observamos, también se van debilitando; demás, son sus voces, extranjeras, las que nos traen inicialmente las otras,

[7] "su lengua adoptada."
[8] "A veces esta voz era ahogada por otra, más incisiva: la de mi abuelo, que evocaba episodios de un Líbano cada vez más lejano".
[9] "La voz de Emilie - los sonidos más que el sentido - era más íntima".

son sus comentarios y opiniones que dan cuenta a la narradora de los otros personajes, también extranjeros, presentes en el cuento.

La voz del abuelo que trasmite molestia y da opinión, nos ofrece luces de los amigos de Emilie; un grupo que solía acudir a casa para conversar y compartir les resultaba irritante por pretensiosos, "meu avô ficava calado, e seu olhar dizia que as visitas eram inconvenientes" (*ibid.*)[10], aunque existían dos amigos de Emilie que marcaban excepción, Armand Verne y Felix Delatour, ambos extranjeros y académicos que vivían en Manaos; Verne, cuya primera presentación se encuentra entrecomillada y aunque no hay referencia directa de la voz que lo dice, existe una proximidad a la voz del abuelo, sugerencia que se sustenta con otra opinión más adelante en el relato; Verne es "um homem muito imaginoso, com trejeitos de dândi e que já morou em Lisboa, Luanda e Macau antes de chegar a Manaus" (*ibid*)[11], esta exaltación de Verne como hombre de mundo[12] esta seguida de la voz de la narradora,

> Armand Verne falava vários idiomas e era um estudioso de línguas indígenas. Em Manaus, empenhava-se em realizar um curioso trabalho filantrópico: insuflar (discretamente) os índios contra os padres e patrões e promover a cultura indígena. Para tanto, fundou a Sociedade Montesquieu do Amazonas, cujo lema era 'educar para libertar' (i*bid.*)[13].

[10] "mi abuelo callaba, y su mirada decía que las visitas eran inconvenientes".
[11] "un hombre muy imaginativo con rasgos de dandi que ha vivido en Lisboa, Luanda y Macao antes de llegar a Manaos"
[12] Hombre que por su experiencia se torna conocedor y sabio.
[13] Armand Verne hablaba varias lenguas y era un estudioso de las lenguas indígenas. En Manaos emprendió una curiosa empresa filantrópica: enardecer (discretamente) a los indios contra los curas y los patronos y promover la cultura indígena. Para ello fundó la Sociedad Montesquieu de Amazonas, cuyo lema era "educar para liberar".

La imagen de Verne se erige como el académico viajante, que además busca comprometerse con causas nobles, esta afirmación de sus labores justifica su trabajo filantrópico con su labor intelectual, pues es él quien tiene la autoridad académica en el tema para motivar tales acciones. Aunque no tengamos los motivos que llevaron a Verne a tal compromiso, es posible suponerlas debido a la miseria que acompaña la historia de las comunidades indígenas. Vale suponer la referencia existente con el escritor francés Julio Verne, un escritor referenciado por sus novelas de viaje y de contacto con nuevos escenarios.

La presencia de Armand Verne, y la voz de Felix Delatour escalan en el relato adquiriendo un importante valor que se tensiona a medida que conocemos más de ellos. De Felix Delatour dice la narradora: "era um bretão circunspeto, quase albino, que sofria de uma enfermidade rara: o gigantismo. Lecionava francês e, ao contrário de Verne, nunca fundou uma sociedade filantrópica ou algo semelhante" (p. 79)[14]. Con esta información podemos comparar, Verne es presentado exaltando las cualidades de sus saberes y sus oficios, mientras que Delatour inicialmente sus características físicas, después su labor y finaliza con una aclaración que parte del trabajo de Verne. Delatour también tiene sus opiniones al respecto de Verne, y en uno de sus encuentros con la narradora, tras aceptar ser su profesor de francés, ésta le pregunta "se conhecia o dialeto bretão ou uma das tantas línguas indígenas do Amazonas" (*ibid.*)[15] a lo que ruborizado contesta:

[14] "era un discreto bretón casi albino, que padecía una rara enfermedad: gigantismo. Enseñaba francés y, a diferencia de Verne, nunca fundó una sociedad filantrópica ni nada parecido".
[15] "si conocía el dialecto bretón o una de las muchas lenguas indígenas del Amazonas".

> Emilie me confundiu com Armand Verne. Ele, sim, é um linguista aplicado e tutor dos nativos. Verne pensa que pode promover a cultura indígena elaborando cartilhas bilíngues. É um equívoco: não se pode dominar totalmente um idioma estrangeiro, porque ninguém pode ser totalmente outro. Um deslize no sotaque ou na entonação já marca uma distância entre os idiomas, e essa distância é fundamental para manter o mistério da língua nativa. (p. 79, 80)[16]

Esta respuesta de Delatour nos ofrece más luces para comprender la labor de Verne, y sobre él mismo. Esa primera frase acompañada de una exteriorización corporal, "Vi seu rosto branco ruborizar: um rosto sem rugas, imberbe, os olhos azulados pareciam expressar dúvida ou indagação; de repente se levantou, foi até a varanda" (p. 79)[17], permite afirmar molestia e incomodidad, quizás sean recurrentes tales preguntas que lo comparan con Verne; por otra parte, su comentario ante la labor de Verne pone en sospecha la legitimidad de su apuesta filantrópica.

La evidencia de posturas cruzadas que pugnan frente a la labor de Verne se intensifica cuando Leonila, una indígena de la región llega a visitar a Delatour a su casa, con frecuencia ella "pedia para entrar, observava os livros da biblioteca, cochilava na rede do quintal e ia embora sem aviso. Andava descalça, vestia sempre a mesma roupa, podia ser confundida com um mendigo" (p. 80)[18] esta caracterización de Leonila ejemplifica la desigualdad de las condiciones de vida, la comparación con un mendigo es la prueba del

[16] Emilie me confunde con Armand Verne. Él, si, es lingüista aplicado y tutor de indígenas. Verne cree que puede promover la cultura indígena produciendo cartillas bilingües. Es un error: no se puede dominar totalmente una lengua extranjera, porque nadie puede ser totalmente otro. Un desliz en el acento o la entonación ya marca una distancia entre las lenguas, y esta distancia es fundamental para mantener el misterio de la lengua nativa.

[17] "Vi sonrojarse su rostro blanco: un rostro sin arrugas, imberbe, sus ojos azules parecían expresar duda o interrogación; de repente se levantó, salió al balcón".

[18] "Pedía entrar, miraba los libros de la biblioteca, dormitaba en la hamaca del patio trasero y se marchaba sin avisar. Caminaba descalza, siempre llevaba la misma ropa y se la podía confundir con una mendiga".

abandono en que se encuentran las comunidades indígenas. Aunque esa realidad generalizada pudo llevar a Verne a su trabajo con la *Sociedade Montesquieu do Amazonas.* Es importante no pasar por alto el uso de Montesquieu como referente en su trabajo, y aunque podemos reconocer sus aportes en la construcción de la actual organización de los estados democráticos, no es conocida su labor como un referente educativo. Por lo tanto, es posible comprenderlo como ignorancia de Verne, resaltando más por su motivación que por sus claridades conceptuales; de igual forma la decisión del uso de un autor francés del siglo XVIII en un proyecto tan específico y particular, por el espacio y las personas, generan aún más dudas.

El compromiso iluminista con el objetivo de una autonomía indígena roza con el utilitarismo, como lo refiere Delatour a la narradora cuando continúa hablando de Leonila,

"Mas é uma mulher que conhece a história de sua tribo, [...] Um dia, sem que eu lhe pedisse, Leonila começou a falar sobre a história, a violência, os mitos. Armand Verne também aprendeu muito com ela, mas insiste em querer falar por ela" (p. 81)[19].

La posición de Delatour por un lado humaniza a Leonila al resaltar la conciencia de su historia rescatándola de cualquier imagen prejuiciosa que pudo generar la idea de un mendigo; por otro lado, la funcionalidad para el trabajo de Verne y la duda que nos genera la voz que no logra exteriorizarse, Leonila como representación indígena nos permite dudar de los vínculos académicos que se construyen caracterizando y hablando

[19] Pero es una mujer que conoce la historia de su tribu, [...] Un día, sin que yo se lo pidiera, Leonila empezó a hablar de historia, de violencia y de mitos. Armand Verne también aprendió mucho de ella, pero insiste en querer hablar por ella.

por la otredad. Frente a la valorización que Delatour realiza de la voz de Leonila, rescato del pensador Homi K. Bhabha, que "a cultura é tradutória porque as histórias espaciais de deslocamento fazem com que a questão de como a cultura significa, ou que é significado pela cultura, se torne relevante" (Bhabha, 1998, p. 248)[20], es decir, bajo la voz de Leonila es posible contar el relato, sin intermediarios que resignifiquen las historias propias.

La sospecha que nos deja Delatour frente al trabajo de Verne, no coincide con la percepción que el abuelo tiene, la narradora antes de partir a un viaje a São Paulo y mientras sus abuelos la acompañaban a embarcar, ella preguntó a Emilie con un tono de sospecha,

> se Armand Verne realmente acreditava no trabalho da Sociedade Montesquieu do Amazonas. Emilie não respondeu, mas meu avô disse que Verne era um viajante incansável, um andarilho que colecionava lendas e mitos da Amazônia. Um homem que se apropriava da cultura dos nativos, com a esperança de salvá-los. (Hatoum, 2014, p. 82)[21]

Este tipo de justificativa un poco romántica que encontramos del abuelo nos presenta nuevamente la idea del viajante que posee la experiencia para ser sabio, por lo tanto, sabe lo que hace, un rastro colonial europeo, que resalta ante todo una cultura superior. Edwar Said apunta en una dirección similar, "é evidente que inúmeros pensadores europeus, ao celebrar a humanidade ou a cultura, estavam celebrando

[20] "La cultura es traductoria porque las historias espaciales de desplazamiento hacen que la cuestión de cómo la cultura significa, o lo que es significado por la cultura, se vuelva relevante"

[21] Sí Armand Verne creía realmente en el trabajo de la Sociedad Montesquieu del Amazonas. Emilie no contestó, pero mi abuelo dijo que Verne era un viajero incansable, un trotamundos que coleccionaba leyendas y mitos del Amazonas. Un hombre que se apropió de la cultura de los nativos con la esperanza de salvarlos.

sobretudo ideias e valores que atribuíam a suas próprias culturas nacionais" (Said, 1999, p. 79)[22], el trabajo de Verne evidencia un problema histórico muy bien estudiado por Said, el otro como conflicto.

Las opiniones de Delatour contrastan frente al trabajo que realiza Verne, es claro que existe una tensión entre ellos, Emilie nunca le comunicó nada a la narradora, tan sólo afirmó, "Verne viaja no espaço, e Delatour, no tempo" (Hatoum, 2014, p. 81), opinión que adquiere peso en la medida que conocemos y comprendemos más de la filosofía de vida de Delatour.

Las clases de francés se tornan en un espacio para conocer a Delatour y su visión de mundo; un hombre amante de los libros y que lo cuestiona el lenguaje y el misterio. En una ocasión pidió para la narradora que leyera después de él, un poema de Rimbaud, pero sin imitar su acento,

> Não consigo entender muita coisa.
>
> Por enquanto, isso é o de menos, sorriu Delatour. O que importa, agora, é encontrar outra voz de Rimbaud ou apenas captar o ritmo e a melodia de cada verso.
>
> Andou até a varanda, o rosto voltado para o horizonte.
>
> À primeira vista, a floresta parece uma linha escura além do rio Negro, disse ele. Não se consegue distinguir muita coisa. Mas no interior de tanta

[22] "Es evidente que innumerables pensadores europeos, al celebrar la humanidad y la cultura, estaban celebrando, sobre todo, ideas y valores que atribuían a sus propias culturas nacionales"

escuridão há um mundo em movimento, milhões de seres vivos, expostos à luz e à sombra. A natureza é o que há de mais misterioso. (*ibid.*)

La voz de Delatour revela una interesante reflexión; aprender una lengua ha de ser un camino de comprensión y reconocimiento, ese misterio indescifrable que es un nuevo idioma, y al mismo tiempo un poema, se compara al misterio que es la naturaleza, que también se puede interpretar como un lenguaje.

Delatour acrecienta su comentario al recordar una réplica en miniatura de la Amazonía, que hizo cuando era niño. El misterio de la selva ha sido lo que ha motivado su moradía en Manaos, y fue un mapamundí, que un viajante que llegó a su aldea en Francia le dio cuando él era un niño, el mapamundi como un artefacto misterio despierta otro misterio mayor, la selva. Con respecto a la imaginación que despiertan esos misterios y un poco afirmando sobre sus certezas dice, "A imaginação se nutre de coisas distantes no espaço e no tempo, mas a linguagem encontra-se no tempo, afirmou, como se falasse para si mesmo" (p. 81), esta afirmación está en sintonía con lo afirmado por Emilie anteriormente expuesto. Es Delatour un viajante del tiempo por la posibilidad de viajar a través del lenguaje.

Con respecto a viajar le dice a la narradora, cuando se entera que se irá de Manaos, "A viagem, além de tornar o ser humano mais silencioso, depura o olhar" (*ibid.*)[23], después le advierte que, "não se referia a uma vida de aventuras, como a do viajante seduzido por um mistério. Disse: O que mais me interessa é a aventura do conhecimento" (p. 82)[24]. Los viajes de Delatour no son por la aventura, él no es un aventurero, se podría

[23] "Viajar, además de hacer al ser humano más silencioso, purifica la mirada".
[24] No se refería a una vida de aventuras, como la de un viajero seducido por un misterio. Decía: Lo que más me interesa es la aventura del conocimiento.

afirmar que viaja para habitar y conocer al otro. Si pensamos en el viaje como la posibilidad de encuentros y contactos, no desde una relación utilitaria de información, como lo fueron los herederos del enciclopedismo europeo, sino bajo un paradiga que tensione aquella *colonialidad del pode*r (Quijano, 2009) que ayude a revisar las herencias epistemológicas que se mantiene, y otorgue la capacidad de estar y conocer al otro, principalmente bajo su propia voz. Es posible que Delatour tenga conciencia de estas relaciones de poder, y ese conocimiento le ha permitido reconocer el misterio de la otredad, del territorio; misterio que se sustenta en el encuentro con la alteridad y la necesidad de pertenencia a un lugar. Edwar Hall afirma que, una identidad cultural autentica, "teve que ser discursivamente construída no 'Outro' ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar" (2003, p. 116)[25], los intercambios con *el otro,* no deben de responder más al distanciamiento tradicional producto de la supremacía, pues "o outro deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma exterioridade constitutiva simbolicamente marcada, uma posição marcada de maneira diferencial dentro da cadeia discursiva" (Ibid.)[26], ese depurar la mirada que afirma Delatour, es la disposición que se tiene ante la diferencia que se abre ante el contacto.

Las clases de francés crea confianza con Delatour, y previo a la salida de la narradora para São Paulo, él le regala un libro que lleva casi dos décadas escribiendo,

[25] "Tiene que ser discursivamente construida en el 'Otro' o a través de él, por un sistema de similitudes y diferencias, por el juego de la différance y por la tendencia que esos significados fijos poseen de oscilar y deslizarse"

[26] "El otro dejó de ser un término fijo en el espacio y en el tiempo externo al sistema de identificación y se convirtió en una exterioridad constitutiva simbólicamente marcada, una posición marcada de manera diferencial dentro de la cadena discursiva"

*Viagem sem fim.* La narradora mucho años después del día en que lo recibió como obsequio, y de leerlo tantas veces dice,

> [S]oa como um manifesto poético de um narrador-personagem que abandona um país europeu para morar numa região equatorial. Com o passar do tempo, o personagem percebe, apreensivo, que o estigma de ser estrangeiro já é menos visível: algo no seu comportamento ou na sua voz se turvou, perdeu um pouco do relevo original. Nesse momento, as origens do estrangeiro sofrem um abalo. (Hatoum, 2014, p. 82)[27]

-Esta voz de Delatour-autor nos da luces biográficas al hallar los puntos de encuentros con su vida y su propia experiencia como extranjero. El desarraigo de su lugar de origen la búsqueda de otro lugar donde pueda habitar como nativo, y superar cualquier prejuicio que pueda traer cargado el ser extranjero, como por ejemplo el turismo. Para vivir y convivir en un lugar se es necesario cambiar el mirar, dejarse seducir por el misterio, en sintonía dice en el libro,

> A viagem permite a convivência com o outro, e aí reside a confusão, fusão de origens, perda de alguma coisa, surgimento de outro olhar. Viajar, pergunta o personagem de Delatour, não é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo? Todo viajante, mesmo o mais esclarecido, corre o risco de julgar o

[27] Parece un manifiesto poético de un narrador-personaje que abandona un país europeo para vivir en una región ecuatorial. Con el paso del tiempo, el personaje se da cuenta con aprensión de que el estigma de ser extranjero es ahora menos visible: algo en su comportamiento o en su voz se ha enturbiado, ha perdido parte de su relieve original. En ese momento, los orígenes del extranjero se tambalean.

> outro. Consciente ou não, intencional ou superficial, tal julgamento quase sempre deforma o rosto alheio, e esse rosto deformado espelha os horrores do estrangeiro. Nesse convívio com o estranho, o narrador privilegia o olhar: o desejo de possuir e ser possuído, a entrega e a rejeição, o temor de se perder no outro. (p. 83)[28]

Esta confirmación en la obra de Delatour, cargada de reflexión afirma lo que para él podría ser el gran problema con el trabajo de Verne, el pretender catequizar, construir la relación con el otro en base a su mirada del mundo, desconociendo la experiencia de los indígenas, como lo afirma Said (1999, p. 79). La postura de Delatour va por el mismo camino de lo expuesto en el libro, y así como la inmersión y dislocamientos culturales provocadas por la desterritoriarización han permitido fijar un norte distinto a los estudios literarios desde el enfoque poscolonial, el viajante Delatour puede acercarse a un lugar para dejar que el lugar lo atraviese, y disfrutar al permitir que las voces narren sus historias (BHABHA, 1998, p. 248).

Hay para anotar varios puntos importantes en la parte final del cuento. Milton Hatoum decide usar pie de página en medio del cuento, que resultan llamativas y a la vez reveladoras. Entendemos que es la narradora que no quiere dar más información del libro de Delatour, cuando aparece por primera vez nombrado el libro, *Viagem sem fim,* le acompaña una nota de pie, "Manaus: Editora Palais Royal, sem data." (Hatoum, 2014, pp. 82), está aclaración nos promueve la posible existencia del libro, y al mismo tiempo de Delatour. Otra nota aparece después que la narradora habla de un apartado del texto

[28] El viaje permite la convivencia con el otro, y ahí radica la confusión, la fusión de orígenes, la pérdida de algo, la aparición de otra visión. ¿No es viajar, se pregunta el personaje de Delatour, como entregarse al ritual (aunque simbólico) del canibalismo? Todo viajero, incluso el más ilustrado, corre el riesgo de juzgar al otro. Consciente o inconscientemente, intencionada o superficialmente, ese juicio casi siempre deforma el rostro del otro, y ese rostro deformado refleja los horrores del extranjero. En esta interacción con el extranjero, el narrador privilegia la mirada: el deseo de poseer y ser poseído, la entrega y el rechazo, el miedo a perderse en el otro.

cuando el personaje recuerda el lugar de donde es oriundo, que además coincide con el de Delatour,

> Na passagem mais enigmática do texto, o narrador, ao evocar esse porto, acaba inventando uma linguagem. O ritmo da frase altera-se bruscamente e a voz do personagem se torna um disparate gramatical e uma confusão de neologismos e perplexidades. Lembra a voz de um louco vociferando em várias línguas (p. 83)[29]

Seguido nos direcciona al pie de página donde aparece,

> Nessa passagem do texto de Delatour, a linguista Odette Lescure encontrou referências dialetais usadas por índios e caboclos do Amazonas. Na verdade, são "traduções" de palavras e expressões das línguas nheengatu, tukano e baniwa faladas na região do Alto Rio Negro. (*ibid*)[30]

Estos artilugios narrativos del texto sugieren una edición hipertextual, permiten dudar de la tipología y al mismo tiempo, preguntarnos por las fronteras literarias, quizás para llamar la atención en esos apartados, o para sacar del texto las reflexiones de Delatour. La constatación de la nota de pie de página anterior, que busca explicar las

[29] En el pasaje más enigmático del texto, el narrador, al evocar este puerto, acaba inventando una lengua. El ritmo de la frase cambia bruscamente y la voz del personaje se convierte en un disparate gramatical y un amasijo de neologismos y perplejidades. Se asemeja a la voz de un loco que despotrica en varios idiomas.
[30] En este pasaje del texto de Delatour, la lingüista Odette Lescure encontró referencias dialectales utilizadas por los indios y caboclos del Amazonas. En realidad, son "traducciones" de palabras y expresiones de las lenguas nheengatu, tukano y baniwa, habladas en la región del Alto Río Negro.

palabras de la lengua creada por el personaje, nos permite observar que es, Delatour-autor, un conocedor de lenguas indígenas.

Casi una década después de irse para São Paulo la narradora vuelve a Manaos y trata de hallar a Delatour quien, según Emilie, "subiu o rio Negro até a fronteira com a Colômbia. Nunca mais soube dele" (Hatoum 2014, p. 83)[31], en el consulado francés tampoco fue posible hallar información de él. Al finalizar el cuento, la narradora vuelve al lugar donde estaba la casa de Delatour, que ahora se encuentra en deterioro y es habitada por niños en estado de indigencia, que bien podrían ser indígenas. Existe una frase escrita en la pared donde solía estar la biblioteca de Delatour, "A natureza ri da cultura" (p. 84).

## Consideraciones finales

La obra de Hatoum (2014) nos permite transitar la sospecha, y dudar de los discursos que tenemos naturalizados. Es posible hallar una invitación a una reflexión poscolonial después de la experiencia lectora, dejando quizás más preguntas que respuestas, como toda obra literaria. Las tensiones de Arman Verne y Feliz Delatour son punto de partida para pensar esos vínculos que aún sostienen una forma de relacionarnos con el otro. Desde su lugar de extranjeros, valoran el contacto de manera distinta; vínculos similares están presentes en la actualidad, y antes de encontrar una hoja de ruta del cómo actuar, es este cuento, una invitación a habitar la sospecha desde el lugar que ya nos correspondió estar.

[31] "ascendió el río Negro hasta la frontera colombiana. Nunca más supe de él".

Existe un *otro* presente en el cuento, y queda expuesto al final, el *otro* que no es humano, el espacio y los animales. La imagen de la casa en deterioro habitada por niños en estado de abandono, entregados al consumo de estupefacientes, que conviven en el lugar con la mugre y la pudrición, es muy enigmática. Bien podrían ser los parientes de Leonila que condenados por la pérdida de su territorio han llegado a Manaos, donde no hallan un espacio para lograr habitar y siguen condenados al destierro de su propio territorio. Podemos también imaginar que ha sido Delatour quien ha escrito la frase antes de abandonar la casa e irse por el río Negro, quizás a forma de declaración que nos recuerda que ha de ser la naturaleza y su diversidad, la primera y más auténtica biblioteca, poseedora de un misterio que no es posible valorarlo únicamente con las herramientas que la academia ha creado, y como recuerdo de la necesidad de cambiar del lugar de recepción para depurar la mirada.

**Referencias**


Bhabha Kharshedji, H. (1998) *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG.

Fornos Giovanoni, J. L. (2011) *Contribuições da crítica pós-colonial aos estudos da literatura comparada*. Revista Língua & Literatura, v. 13, n. 20, 13-35. http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/150/291.

Hall, S. (2003) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.

Hatoum, M. (2014) *A natureza ri da cultura,* En A cidade ilhada. São Paulo : Companhia de Bolso.

Pizarro, A. (2012) *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Pizarro, A. (2003) *Discursos de la sospecha. Referentes para evaluar la idea de nación*, En: Ficciones y silencios fundacionales: Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX) edited by Friedhelm Schmidt-Welle, 137-150. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Quijano, A. (2014) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, En: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO

Said, E. (1999) *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

**La Narrativa como Metáfora de la Metamorfosis Travesti,**

**en la Obra *Las Malas*, de Camila Sosa Villada**

Patrícia Names
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

## Resumen

El libro *As metamorfoses: travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70* (Las metamorfosis: travestis y transformistas en São Paulo en los años 70) reúne ensayos fotográficos de travestis que la fotógrafa Madalena Schwartz (2021) retrató en América Latina. Al explorar la condición humana, las fotografías nos permiten echar una mirada imaginaria a universos íntimos, a veces atravesados por el afecto, a veces por la melancolía de la vida travesti. La obra *Las malas*, de la escritora Camila Sosa Villada (2021), es un retrato de la vida de las travestis que ejercen la prostitución en el Parque Sarmiento de Córdoba. La obra expone la miseria de las calles, la brutalidad policial y el rechazo de la sociedad. Este trabajo se propone analizar el libro *Las malas* desde la perspectiva del uso de las metáforas en la obra como recurso irresistible del lenguaje. A través de las metáforas, se reverbera el papel de la memoria (Assmann, 2011) y la posmemoria (Sarlo, 2007; Hirsch, 2008) como mecanismos de fuerza, unidad y supervivencia para la comunidad travesti.

*****

En la obra *Las metamorfosis: travestis y transformistas en São Paulo en los años 70*, se reúnen ensayos fotográficos de personas travestis que la fotógrafa Madalena Schwartz (2021) retrató en América Latina. Al explorar la condición humana, las fotografías nos permiten echar una mirada imaginaria a universos íntimos, a veces atravesados por el afecto, a veces por la melancolía.

En la 35ª Bienal de São Paulo, en 2023, la instalación Archivo de la Memoria Trans (creado en Argentina, con una colección de aproximadamente 15 mil piezas) tomó la forma de un muro de memorias, con el collage de más de tres mil piezas, entre artículos de diarios, fotografías personales, imágenes de momentos íntimos y retratos de dia a dia de la vida travesti. Los archivos tienen como objetivo mantener la historia, la identidad y la memoria colectiva.

*Las malas*, de la escritora Camila Sosa Villada (2021), traducido al portugués brasileño con el título *O parque das irmãs magníficas*, es un retrato de la vida de las travestis que ejercen la prostitución en el Parque Sarmiento, en Córdoba, Argentina. La obra expone la miseria de las calles, la brutalidad policial y el rechazo de la sociedad. Este trabajo tiene como objetivo analizar, en *Las malas*, de qué modo se reverbera el papel de la memoria (Assmann, 2011) y de la posmemoria (Hirsch, 2008), como mecanismo de fuerza, unidad y supervivencia de la comunidad travesti, desde la perspectiva del uso recurrente de metáforas en la narrativa.

## Metáfora y Metamorfosis Travesti

Para Paul Ricoeur (2001, p. 86), en la obra *La metáfora viva*, "La ficción presenta una gran afinidad con la metáfora: prestar a un pensamiento los rasgos, el colorido de otro

pensamiento, para volverlo más sensible o más agradable (...), ¿no es lo mismo que presentar una idea bajo el signo de otra más incisiva o más conocida?".

Al hablar sobre las metáforas de la recordación, Aleida Assmann (2011) nos muestra como la dependencia del recuerdo, por la metáfora, es profunda y que tal figura de estilo, portadora de significados, varía inexorablemente como recurso irresistible del lenguaje. Memoria y recuerdo son fenómenos que, por principio, cargan en sí mismos una dimensión del tiempo (Assmann, 2011). La cuestión de la metáfora surge con la constatación de que el lenguaje necesita recurrir intensamente al refugio de las imágenes para que se establezca la comunicación y la comprensión del discurso.

La narrativa sugiere que el cuerpo travesti es un cuerpo-registro o cuerpo-memoria, tal como el cuerpo de Tía Encarna "era la continuación de la guerra" (Sosa Villada, 2021, p. 28), que sirve como continuidad al odio y a la persecución de la sociedad hacia al género, en los cuales quedan marcadas las violencias y la exclusión social.

Justo al comienzo de la obra, la narradora tiene el cuidado de decir que la memoria está en peligro: "Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe para devolver la primavera al mundo" (Sosa Villada, 2021, p. 18); y "Llega un momento de la vida en que ningún recuerdo está a salvo" (Sosa Villada, 2021, p. 18). El texto sugiere que el cuerpo de las travestis es como un medio vivo, en el cual se graban los registros de la violencia, memorias individuales y sociales que se pueden recuperar directamente a través de la lectura de sus propios cuerpos.

Al mencionar la "escritura como metáfora" de la memoria, Assmann (2011, p. 165, traducción propia) dice que "la presencia permanente de lo que está escrito contradice ruidosamente (...) la estructura de la recordación, que es siempre discontinua e incluye necesariamente intervalos de no presencia (...) porque no se puede recordar algo que esté presente (...), para recordarlo, es necesario que desaparezca temporalmente y se

deposite en otro lugar, desde donde sea posible rescatarlo". El recuerdo es una especie de alternancia de presencias y ausencias.

Tanto para el cuerpo como para el alma, Tía Encarna era la memoria materna y afectiva, pero también la memoria material. Tía Encarna era la casa misma de las "hermanas magníficas" (*irmãs magníficas,* como en el título de *Las malas* em portugués), que decían "No podíamos amar más a nuestra madre" (Sosa Villada, 2021, p. 90), quien les ofrecía la protección que el mundo les negaba.

Al tratar de la memoria de los locales, Aleida Assmann (2011) identifica la importancia de los lugares en la construcción de las memorias, lo que será importante para la comprensión profunda y oportuna de los dos principales espacios de la narrativa: el Parque Sarmiento y la casa de la Tía Encarna. A pesar de delinear una especie de melancolía de la condición humana, "se vuelven sujetos, portadores del recuerdo y probablemente dotados de una memoria que ultrapasa ampliamente la memoria de los seres humanos" (Assmann, 2011, p. 317, traducción propia).

La "casa travesti" de Tía Encarna parece asumir un papel sustituto de un hogar que la hermandad travesti no ha tenido, porque en ese lugar encontraban alimento, como lo demuestra el pasaje a continuación: "Esa mujer nos dio de comer cuando todo el mundo nos perseguía" (Sosa Villada, 2021, p. 90). Assmann (2011, p. 320, traducción propia) sostiene que "lo que atribuye a ciertos lugares una fuerza de memoria especial es, ante todo, su conexión fija y duradera con historias de la familia".

En la siguiente cita, se retrata la relación entre una familia, cuya madre es Tía Encarna, y su casa, un lugar que es llamado tanto de cuna cuanto de tumba:

> Desde mi sillón, cubierta con los abrigos de las otras travestis de la casa, me duermo con la canción de cuna que Encarna entona para el niño. El relato mil

> veces escuchado de mi doloroso nacimiento se diluye como el azúcar en el té. En esa casa travesti, la dulzura puede hacer todavía que la muerte se amedrente. En esa casa, hasta la muerte puede ser bella. (Sosa Villada, 2021, p. 27)

Ese hogar travesti, con protección, alimento y família, proporcionaba a la hermandad travesti la posibilidad de obtener una sustancia con la cual rellenar y alimentar una memoria positiva, para su propia existencia, como confiesa la narradora, en el siguiente pasaje: “En momentos así, una desea ser capaz de recordar. En momentos así, una se encomienda a la memoria” (Sosa Villada, 2021, p. 89).

Sobre “metáforas-llave de la memoria”, Assmann nos dice que:

> sin metáforas no se puede hablar de recuerdos. Eso no vale solo para reflexiones literarias, pedagógicas u otras de carácter pre-científico. (...) El fenómeno de la memoria es resistente a la descripción directa e incide en procesos metafóricos. Las imágenes ejercen el papel de figuras de pensamiento, modelos que delimitan los campos conceptuales y orientan las teorías. [La metáfora] es un lenguaje que desvela, en primer lugar, el objeto y luego lo constituye”. (2011, p. 161, traducción propia)

El encanto que provoca el ambiente de la casa de la Tía Encarna, la magia de ese espacio, se sostiene al permitir que poderes ajenos, o “metáforas-llave de la memoria” (Assmann, 2011, p. 161, traducción propia), influyan en el destino de la casa, tal como se las presentan a continuación.

### *1. Tía Encarna: metáfora del cuerpo territorio, del cuerpo que delimita y establece una frontera para contener la violencia externa*

Así es como ella se hacía cargo de los golpes destinados a sus hijas y, aun así, ella soportaba el dolor de una manera sobrehumana. La anfitriona de 178 años de edad también es una metáfora del cuerpo-memoria, que guarda en cada golpe y cada cicatriz las marcas de las violencias que ha sufrido en cada época (la violencia de la dictadura, de la policía, del empresariado, de la parte conservadora de la sociedad, del comercio, de los estudiantes y de los profesores, de los políticos, de los diarios etc.

### *2. La amiga que se transforma en pájaro: la mudez que representa el silenciamiento*

La amiga que se convierte en pájaro forma parte de la política de borramiento, a la cual las travestis son sometidas a lo largo de su vida social, desde una lógica de exclusión, de captura del lugar de habla para silenciarlas e impedir que hablen por sí mismas. La transformación en pájaro es una metamorfosis necesaria y liberadora de todas las limitaciones impuestas y autoimpuestas debido a los diversos rechazos que se suceden. Se puede interpretar esa transformación como una metáfora de una actitud disruptiva de rebeldía y trascendencia psicológica, representando no solo la supervivencia del cuerpo, sino también la resiliencia psicológica contra la locura y el impulso de autodestrucción resultante de la opresión continua.

### *3. La travesti que se metamorfosea en las noches de luna llena: animal medio humano, medio loba*

Natalí puede ser vista como la fuerza que simboliza Eros y la sexualidad salvaje, que irrumpe de la forma volcánica de los personajes.

### *4. El hombre sin cabeza: el marido de Tía Encarna*

Se trata de una metáfora de un hombre sin mente, pero que tiene corazón porque acoge, ama, protege y comprende. Sin la mente que juzga, que crea prejuicios, discriminaciones, ese hombre trae una nueva masculinidad llena de amorosidad y receptividad.

### *5. El Parque: escenario de la historia*

Se puede leer e interpretar ese espacio como una escritura metafórica, con la misma dimensión de una mitología que narra la historia de un género, una familia o de un nuevo ser humano que la cultura ha intentado sofocar. La historia tiene el carácter de ontogénesis[32] porque narra la vida travesti desde el principio hasta la madurez y la muerte.

## La Memoria y la Posmemoria

Además de los elementos metafóricos que se han presentado, tenemos los eventos fantásticos y trágicos del texto, que parecen alimentar la narrativa con una funcionalidad

[32] Serie de transformaciones que sufre el individuo, desde la fecundación del óvulo hasta el completo desarrollo del ser.

relevante por sus aspectos de sorpresa y supresión. Así, se posibilita una fisura en los patrones tradicionales y culturales de interpretación, al sacar al lector de un estado de certeza, lo que puede contribuir para una remodelación de las reglas culturales autoritarias e injustas.

Asimismo, en relación con el tema de las metáforas del recuerdo, las violencias de género que sufría la comunidad travesti a lo largo de la vida de cada una de ellas "no se reflejan en imágenes individuales" (Assmann, 2011, p. 161, traducción propia), una vez que estas, "sobrepuestas y desplazadas" (Assmann, 2011, p. 161, traducción propia), eran continuamente compartidas por la hermandad, de manera que se puede hablar sobre memoria de cosas que no siempre se vivieron directamente, pero que pasaron a formar parte de la memoria por el hecho de contar e por imágenes mutuas intercambiadas entre los personajes que integraban el grupo.

Ese tipo de memoria es lo que Marianne Hirsch denomina de posmemoria (Sarlo, 2007), es decir, el desplazamiento entre recordar lo vivido y recordar las narraciones o imágenes ajenas y más remotas en el tiempo (Sarlo, 2007, p. 90), contadas por quiénes las hayan vivido. Si "cada memoria es un museo de acontecimientos singulares" (Candau, 2008, p. 95), la construcción de habla por todo el género no puede ser formulada por una memoria individual, sino únicamente por una memoria colectiva, de la cual la posmemoria (Sarlo, 2007), o la memoria de los demás, se utiliza provechosamente.

Al contar sus historias, Tía Encarna hace que los hechos que experimenta puedan ser recordados dentro de la hermandad travesti, así que su propia historia se convierte en un canon de la memoria (Sarlo, 2007) familiar. Gracias a sus características subjetivas y su originalidad, logra trascender tiempos y fronteras.

La dictadura de terror de estado en Argentina aplicó muchas formas de violencia, con el objetivo de generalizar el miedo entre la población. La persecución que las travestis

sufrieron en la dictadura argentina de 1976 a 1983 es narrada en la obra como un eje temporal de las trayectorias individual y colectiva. Aunque sutilmente, al aludir a este período del pasado dictatorial argentino, la narradora hace referencia a las desapariciones y a la eliminación sistemática de los individuos, al margen de los derechos humanos, de aquel tiempo sombrío. Aunque sea posible mencionar otra agresiones, en el día a día del travestismo, la narradora dice que Tía Encarna "juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara" (Sosa Villada, 2021, p. 28). De ese modo, la narradora no solamente rememora, sino que también remite hacia el futuro, a las próximas generaciones, que Tía Encarna, la travesti de 178 años, fue una sobreviviente.

Como se dijo anteriormente, los archivos tienen el propósito de preservar la historia, la identidad y la memoria colectiva. El Archivo de la memoria trans, creado en Argentina, además de asumir el papel de una especie de reunión familiar, es el propio discurso a producir la escucha de la voz y la visión de las imágenes de las travestis, imágenes estas que contienen narrativas que forman una red afectiva de apoyo y de preservación y que, también, documenta los desafíos que la comunidad ha enfrentado en Argentina (35ª Bienal de São Paulo, 2023). De la misma manera, la obra *Las Malas* brinda la oportunidad de manifestar una experiencia colectiva que ultrapasa meros hechos y acontecimientos, para establecer afectos, añoranza, amores y vínculos profundos de intercambio, complicidad y fraternidad, lo que genera la dimensión de veneración y devoción que puede provocar en los lectores.

## Consideraciones finales

La necesidad de recordar es crucial para que no nos quedemos vacíos (Candau, 2008), sin correr el riesgo de que el alma pierda su sustancia a través del olvido, dejando que huya su contenido (Candau, 2008). La narrativa de Camila Sosa Villada utiliza el recurso lingüístico de la metáfora para mostrar que el lenguaje necesita recurrir intensamente al refugio de las imágenes y para que pueda comunicar y posibilitar la comprensión. En esa compleja red de historias que se cruzan, la propia narrativa parece ser ella misma una metáfora, cuando se nota que no hay unicidad de la memoria, sino una dualidad de la memoria por correlación con las metáforas —de manera simplificada, como habilidad lingüística y como memoria natural, que se complementan y que presentan una dimensión temporal.

Si consideramos la propia narrativa como metáfora, así como un instrumento invisible de la transformación del patrón del pensamiento del lector (Petit, 2010), se puede decir que esa metáfora-narrativa permite la conquista de un terreno conceptual que suplanta el patrón tradicional. En otras palabras, el texto no solo permite la afirmación de un género diverso de los límites corporales establecidos por la cultura hegemónica, en referencia a Judith Butler (2018), sino también se transforma en una metáfora de ruptura contra la rigidez cultural sobre la designación del género. La narrativa se constituye por la riqueza y la profundidad de la historia, tanto por la afirmación de la humanidad cuanto por el rescate de la dignidad humana, que son, reiteradamente, negadas a las travestis a medida que avanzan los eventos dramáticos que se presentan en la obra.

**Referencias**

Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (P. Soethe, Trad.). Campinas: Unicamp.

Bienal de São Paulo. (2023). Arquivo da Memória Trans (AMT). https://35.bienal.org.br/en/participante/archivo-de-la-memoria-trans-amt/

Butler, J. P. (2018). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Candau, J. (2008). *Memoria e identidad* (E. Rinesi, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today, 29*(1), 103–128. https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory

Petit, M. (2010). *A arte de ler ou como resistir à adversidade* (A. Bueno & C. Boldrini, Trad.). São Paulo: Editora 34.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva* (A. Neira, Trad.). Editorial Trotta.

Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (R. F. d'Aguiar, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.

Schwartz, M. (2021). *As metamorfoses: travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Sosa Villada, C. (2021). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

# Memórias, identidades e construções do ser:

# *Los rubios* (2003), de Albertina Carri

Meire Oliveira Silva
Universidade Estadual do Maranhão, Brasil

**Resumo**:

As memórias afirmam-se em meio aos reiterados movimentos de silenciamento histórico das narrativas e vivências imersas nas experiências diante do esquecimento no emaranhado de reminiscências a serem retomadas e reconstruídas. E, nesse sentido, o cinema documentário argentino resgata narrativas latino-americanas geralmente imersas em traumas calcados em uma formação historicamente violenta pautada por regimes totalitários. É o caso da Argentina revisitada por Albertina Carri em sua filmografia, sobretudo, no documentário *Los rubios* (2003), analisado neste ensaio à luz das ideias em torno da pós-memória (Hirsch, 2008; 2012), da memória coletiva (Halbswachs, 1990), dos lugares de memória (Nora, 1993), entre outros teóricos e abordagens em torno desta questão.

*****

## Introdução

No documentário *Los Rubios*, a cineasta Albertina Carri exerce uma direção que se vale da câmera para captar nuances de eventos ancorados em um passado que, ao mesmo tempo, lhe é íntimo, mas remoto, já que mergulhado nas memórias emocionais em torno de seus pais, Roberto Carri e Ana Maria Caruso, ambos desparecidos políticos. Dada essa afirmação, conclui-se que ambos foram vitimados pela última ditadura argentina, que funciona como motor, não somente deste filme-documentário, mas também da obra de sua diretora.

Por meio de questões atreladas às lacunas memorialísticas que perfazem sua história pessoal e, por consequência, sua identidade, Albertina Carri segue uma peregrinação de descoberta de si mesma, por meio da busca dos testemunhos dos outrora companheiros de seus pais, ao mesmo tempo em que vasculha antigas fotografias para recriar em si mesma imagens que estão esquecidas ou que nunca, de fato, realmente existiram. Imagens, porém, que lhes revelaria muito mais do que a composição cênica que emerge da *mise-en-scène*, cuja luz de sua câmera consegue criar, iluminando e dispondo as ruínas do esquecimento voltadas à organização de um porvir impossível, mas também de um passado aniquilado pela brutalidade dos regimes totalitários.

É como o despertar de fantasmas imersos em ruínas da memória presentes em representações históricas e artísticas próprias do cinema, porém direcionadas à recriação de certa nostalgia de uma *verdade* escondida nessas lembranças capazes de condensar um passado disperso em arquivos e relatos a funcionar como ecos de um tempo recente. Os traumas e as fissuras históricas caminham para serem recriados através de gerações de herdeiros desse passado revivido para a própria compreensão de suas identidades dele oriundas, em um exercício de compreensão de memórias póstumas dos antepassados.

## 1. A memória e a história reconstruídas

A cineasta, como filha de pais vítimas da ditadura, recusa-se à simples aceitação do papel heroico de seus progenitores, ao se colocar frente a uma realidade que só pode ser refletida e internalizada. E é essa a herança que serve como motor para a apreensão de narrativas e identidades do presente. Desse modo, também é possível conceber o cinema como possibilidade de articulação entre narrativas e sentidos atrelados a um contexto histórico (Sorlin, 1985), em uma sociedade que é produto de um momento histórico determinado. Sabendo que o cinema como linguagem afirma-se como potente estratégia de leitura de dadas questões, é preciso confrontar as memórias erigidas por esses encontros a fim de questionar quais os impactos desses discursos situados na história e suas reverberações nas conjunturas sociais contemporâneas.

Para erigir tais intentos de recriações, a partir do que lhe é sensível "à palma da mão"[33], já diria um poeta ao ser referir às memórias e à inexorável barreira do tempo, a cineasta também recorre à atuação da atriz Analía Couceyro e a disposição de bonecos *playmobil* em sua atmosfera sugestivamente plástica de cenário fantasioso e um tanto *nonsense,* para imergir em uma antiga Buenos Aires que é desvelada a cada entrevista, a cada troca de informações –aparentemente relevantes ou não–, mas detentoras de uma outra geografia repleta de novas histórias e arquiteturas.

A cidade de Buenos Aires anuncia-se na mediação de conflitos e questionamentos que se sobrepõem às suas próprias imagens fantasiosas de uma família que só existiu, talvez, em suas memórias distorcidas, recompostas e, ainda assim, fieis, aos seus desejos de se conhecer por meio da compreensão profunda dos pais que não estão mais lá e, na verdade, pouco estiveram com ela, apesar de espectros que a assombram como partes

[33] Carlos Drummond de Andrade, no poema "Memória", do livro *Claro Enigma* (1952).

recriadas de seres disformes, já que, por meio de todas essas pistas de memórias, foram – além de loiros –, revolucionários, filhos ao mesmo tempo em que foram pais, ativistas engajados, inimigos, heróis e tantos outros adjetivos a comporem essa memória disforme que podem também configurar somente uma criação ficcional de si mesmos por meio da lente da filha cineasta que insiste em buscar lembranças ainda que isso lhe custe a criação de uma fantasia informe e, provavelmente, monstruosa como uma colcha de retalhos repleta de imperfeições.

A leitura de excertos da obra sobre *Isidro Velázquez*[34]*, escrita por seu pai,* Roberto Carri já alude aos desígnios do extermínio ditatorial que vitimou o revolucionário morto em 1967, enredado entre o poder popular e o estatal, inspirando intelectuais dos anos 1960-70, a publicarem na Argentina e na América Latina como um todo, obras[35] que acompanharam os diversos contextos dos processos revolucionários, seja por meio de periódicos ou livros que transitavam entre a política, as artes e a literatura. Roberto Carri foi um dos autores que seguiu no encalço de retomada de uma tradição a ser trazida para aqueles anos apontando para novos momentos e reflexões sobre a luta revolucionária. Assim, emergem inspirações a partir da "montonera gaucha" representando parte expressiva da história dos movimentos revolucionários que se opuseram a sistemas de violência na América Latina.

A própria Albertina Carri realiza o longa-metragem C*uatreros,* em 2016. Também aludindo à trajetória de Isidro Velázquez, figura emblemática do imaginário mítico argentino, assassinado pelas forças policiais. Para tanto, Carri retoma suas memórias por meio do livro escrito por seu pai, Roberto. Seu pai também chegou a produzir um filme sobre a personagem histórica, porém o resultado ficou perdido.

[34] O sociólogo Roberto Carri publicou *Isidro Velazquez* - Formas Prerrevolucionarias de La Violencia, em 1968.
[35] Periódicos *Fichas, La Rosa Blindada, Envido, Los Libros, Crisis*.

Assim, o filme de Albertina Carri reconstrói a trajetória de Velazquez por meio de imagens de arquivo inusitadas que transitam entre filmes diversos, vídeos amadores, notícias, anúncios a fim de também reconstruir uma memória perdida diante do extermínio violento tal qual aconteceu com seus pais e com ela mesma. Dessa maneira, pode-se entrever uma forma de reconstrução de sua vida na obra em que intenta construir sucessivamente, entre motivações que a ajudam a se compreender, em meio a fragmentos e recortes. A comprovação disso se encontra no trailer de *Cuatreros,* no qual afirma sua busca por si mesma em meio à busca pela memória de Velazquez: "Estou realmente seguindo os passos daquele fugitivo da justiça burguesa? Ou vou atrás dos meus passos, da minha herança?"

A cineasta demonstra construir-se em sua humanidade e psique nessa busca incessante pela reunião de fragmentos de reminiscências:

> Busco filmes, também uma família, uma de vivos, uma de mortos; procuro por uma revolução, seus corpos, alguma justiça; procuro minha mãe e meu pai desaparecidos, seus restos mortais, seus nomes, o que eles deixaram em mim. Eu faço um *western* com minha própria vida. (Carri, 2007)

Assim, é preciso retomar Walter Benjamin, em *Sobre el concepto de la Historia* (1994), que afirma existir um momento de perigo que afeta a todos os oprimidos em todos os tempos e redimem lutas já vividas. Nesse ido-devir que é ao mesmo tempo rememoração e redenção, nas teses de Benjamin, desvelam-se os conflitos que envolvem o passado não apenas como finalizado, mas como motor propulsor revolucionário que aponta para a redenção dos oprimidos no presente.

Desse modo, o passado revisitado pelos documentários de Carri como um todo, mas aqui focando especialmente a *Los Rubios*, consegue ir ao encontro das afirmações benjaminianas, ao contrastar as versões oficiais com as tradições de um *continuum* que forma um passado ainda em passível de ser interpretado e desmistificado, ainda que recriado continuamente na formação do ser que está atravessado pelas memórias que negam a ausência.

## 2. Resgate de uma identidade fragmentada

É preciso refletir sobre as consequências dessa ausência, que está impregnada em cada invocação do passado e mais presente muitas vezes do que demonstra cada depoimento ou fotografia esmaecida pelo tempo desbotado da memória que não é capaz de oferecer repostas, porém mais inquietações que perpassam a história coletiva da tragédia ditatorial argentina para representar a potência das histórias individuais de cada família que, como a dos Carri, foi embotada por meio do epíteto "desaparecidos políticos", mas denunciam a verdadeira tragédia do regime que, assim como para Albertina Carri, como para tantos outros herdeiros desse passado doloroso, tiveram suas vidas – e em seu caso específico, obra – calcadas na violência oriunda de um uma formação latino-americana colonial, escravocrata e aniquilador.

Em suma, algumas noções do conceito de pós-memória, a partir de Marianne Hirsch (2008), tem sido um dos recursos utilizados nas estratégias de análises dos filmes documentários por familiares – sobretudo os filhos, herdeiros diretos dessas memórias e violências, também elas das vítimas das ditaduras do Cone Sul, como explica Fernando Seliprandy (2015). Assim, articulam-se resquícios e fragmentos de rememorações, concretudes fotográficas e depoimentos para a refutação de uma figuração idealizada e

heroica da inevitável resistência das vítimas, mas sobretudo questiona (Seliprandy, 2015) a (im)possibilidade de exercício memorialístico já que o território que estabelece elos entre essas gerações envoltas em violência é a busca pelo encontro de si mesmos e isso se reflete em recriações e tentativas de restaurar ruínas, por meio da reconstrução de uma memória que se corporifica e pulsa vibrante: "A perda da família, do lar, de um sentimento de pertencer a algo, de segurança no mundo 'grita', passando de uma à outra geração (...)" (Hirsch, 2008, p. 112, tradução livre).

Nesse sentido e como é sabido que o conceito de pós-memória foi cunhado por Marianne Hirsch no ensaio "*The Generation of Postmemory*", em 2008. Ao ser ampliado e reformulado para nova publicação em 2012, a teórica aprofundou sua definição ampliando-a para abarcar até sua condição de herdeira da Shoah, já que estava imbuído de questões a serem problematizadas.

Consideram-se, portanto, que existe a barreira da recriação da memória, apesar da constatação de que os descendentes estão ligados uns aos outros, afinal, "(...) essa memória recebida é distinta da lembrança das testemunhas e dos participantes contemporâneos aos fatos. Por isso, a insistência no 'pós' ou 'posterior' (…)" (Hirsch, 2008, p. 105-106).

Se a compreensão de pós-memória se referir ao elo implacável entre o passado e o vivido, sendo ainda memória, também está atrelado ao fato de que também estabelece laços que ultrapassam os consanguíneos e até temporais, assim como cada elemento que evoque a esse passado. E, como *Los Rubios* fomentou diversas análises e leituras que ultrapassaram, inclusive, a Argentina, percebe-se a relevância da temática, sobretudo diante dos novos levantes totalitários, não só na América Latina, mas por todo o mundo. Sendo assim, pode-se pensar nas alusões que mescla técnicas plásticas inusitadas que exploram a plasticidade *nonsense* dos bonecos *Playmobil* à estética documental, como

uma maneira de se aproximar do caos insólito da incerteza que paira em nossos tempos e que remetem imediatamente ao horror das ditaduras latino-americanas.

Diante dessas constatações, é preciso considerar que a memória da geração de filhos de desaparecidos necessita ser segunda geração deve ser considerada, não apenas no sentido de uma herança do passado, mas quanto a apontar para um porvir calcado na relevância atual da pertinência desta história diante, sobretudo, de todos os ataques às liberdades e à manutenção do Estado de direito na argentina, em quase toda a América Latina, assim como a boa parte do mundo, não só aos países do Sul Global.

Essas gerações estão muito mais atreladas a um passado recente da sociedade argentina – e das demais que foram vitimadas pelos horrores ditatoriais -, permanentemente atrelados ao presente, de certa forma, afeitos ao rótulo de pós-memória que, ainda que bem difundida, esteja atavicamente relacionada às rememorações de um tempo-histórico que resgatam experiências parentais a serem reformuladas ao proporem uma reparação histórica de crimes de sequestros, torturas e assassinatos pelos quais o Estado argentino, no caso de *Los Rubios,* precisa responder às demandas dos familiares das vítimas e também à sociedade cuja memória coletiva exige respostas. Segundo Halbswachs (1990), p. 34),

> Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que

> haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança (Halbswachs, 1990, p. 34).

Ao se pensar em pós-memória, existe a questão de uma espécie de mescla de gerações que aponta no sentido de apropriações, revisões e transferências que evidenciam um deslocamento e, ao mesmo tempo, câmbio de reminiscências. Sendo assim, existe o aspecto da encenação do documentário (Ramos, 2012) para uma montagem que prima pela construção de cenários e atuações que são afeitos à fábula de embate constante com o chamado real, isto, desafiando as convenções da ficção literária e os moldes do chamado pacto da verossimilhança narrativa.

Assim, Carri, no filme documentário *Los rubios*, realizou um roteiro cujo planejamento das cenas, não necessariamente foi seguido, mas serviram de suporte para a montagem final: "(...) *este guión debe ser leído como una guía, un boceto de lo que es la película.* (...) *Es decir que los diálogos planteados en el guión no son necesariamente los que quedaron en la película*" (Carri, 2007, p. 35). Logo, construiu-se um universo narrativo também em função das necessidades que se impuseram no momento da filmagem ao ser criada a ambientação fílmica.

E tal movimento é compreensível, ao serem consideradas as lacunas de memória que precisam ser reconstruídas pelo sujeito continuamente a fim de se criar lugares de afeto e segurança por meio dos laços com o passado que não pode ser recuperado para além da reunião das reminiscências.

Desse modo, Pierre Nora, no ensaio intitulado "Entre memória e história: a problemática dos lugares" (1993) ressalta que

> O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar. A "memória de papel" da qual falava Leibniz tornou-se uma instituição autônoma de museus, bibliotecas depósitos, centros de documentação, bancos de dados. Somente para os arquivos públicos, os especialistas avaliam que a revolução quantitativa, em algumas décadas, traduziu-se numa multiplicação por mil. Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio. À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (Nora, 1993, p. 66)

Sendo assim, reconstruir o passado, por meio da reunião dos fragmentos de memória pressupõe escolhas inconscientes, inclusive, para recriar o já ido por meio de aparatos materiais, entre documentos, fotografias, produtos audiovisuais, ou até mesmo imateriais, já que latentes, em testemunhos e resquícios de traços do passado que sempre retorna.

Nesse sentido, o testemunho apresenta-se como uma espécie de ponte entre o que se recorda – ainda que inconscientemente – e o vivenciado pela experiência do outro. De fato, dar escuta ao testemunho de outrem é imbuir-se da capacidade de preencher as lacunas daquilo que falta à sua própria constituição. No caso dos eventos traumáticos,

relembrar de forma conjunta pode lapidar uma memória quase esquecida que se pode retomar por meio do discurso da testemunha. Tal recurso está engendrado ao roteiro de *Los Rubios*, de modo a resgatar as passagens mais caras do passado, por via testemunhal, apontando, desse modo, para um porvir que reelabora o passado por meio do testemunho e, assim, consegue recuperar o passado. Selligman-Silva, acerca do papel do testemunho para essa recuperação do perdido, explica que

> A questão do testemunho tem sido cada vez mais estudada desde os anos 1970. Para evitar confusões, devemos deixar claro dois pontos centrais: a) ao invés de se falar em "literatura de testemunho", que não é um gênero, percebemos agora uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real". Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o "teor testemunhal" que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. (Selligman-Silva, 2008, p. 66)

A memória, por fim, apresenta-se como condensadora de possibilidades de reconstrução do passado. Tal movimento aponta para a capacidade memorialística de recriar passagens de uma identidade que se firma ao passo que o passado –em suas origens– reconstitui o ido-devir por meio de uma relação com a câmera ocasionada pela própria mise-en-scène:

> A mise-en-scène designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena em que se

> insere e sua futura disposição narrativa (em planos). Nesse sentido, olhando para história do documentário (como narrativa com imagens e sons, formados predominante de tomadas), podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas na tomada. Denominamos essas variantes de encenação-construída (quando a ação para a câmera é planejada ou orientada anteriormente pelo sujeito da-câmera) e encenação-direta (quando a ação para a câmera está solta no mundo, ocorrendo sem uma flexibilização marcada pelo sujeito-da-câmera). Esta última pode ainda se distinguir em ação, quando movimento, ou em afecção, quando expressão do sujeito que se oferece para a câmera. (Ramos, 2012, p. 52)

A mise-en-scène, coaduna-se às estratégias discursivas desenvolvidas pela cineasta Albertina Carri e remonta à ambientação –e recriação– de uma infância, adolescência e trajetória de vida que poderiam ter sido diferentes a ela, não fosse o assassinato de seus pais, pela ditadura argentina.

É preciso atentar para o discurso veiculado por Albertina Carri, bem como a suas escolhas, ao erigir o documentário *Los Rubios.* Sendo, portanto, uma realização fílmica atravessada por ideologias, tais memórias sofrem o impacto de determinantes sociais que moldaram a psique da cineasta que se volta ao passado para se reconstituir. Para tratar de tais escolhas e recortes, Bill Nichols discorre sobre o fato de que

> A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. (...) Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira

> como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo. (Nichols, 2005, p. 20)

As escolhas adotadas por Albertina Carri para recontar a história de seus pais no documentário estão permeadas por posicionamentos discursivos e ideológicos diante dos fatos e da própria memória (Nichols, 2005). Se "Todo filme é um documentário" (Nichols, 2005, p. 26), por isso, revela-se atravessado por recortes determinados pelas autorias, montagem e demais escolhas técnicas. Além disso, é preciso considerar as atuações de si mesmo nos documentários. De acordo com Fernão Ramos (2012, p. 22), apresenta-se [n]"a presença do sujeito-da-câmera funda a tomada, ao transformar ação em encenação".

Dessa forma, os diversos subterfúgios de que se vale a cineasta para recuperar as memórias esmaecidas no tempo, aludem a um movimento de criação que se estende desde os bonecos *playmobil* até a atriz que interpreta Albertina Carri na película. Elementos que, juntamente às fotografias e arquivos diversos, além dos testemunhos, são capazes de remontar a um tempo não vivido, talvez somente imaginado, ainda que reconstituído pelos filtros de escolhas permeadas de afetos.

## Considerações Finais

A história de Buenos Aires, como corpo-cidade, abriga outros diversos corpos ausência-presença. Assim, configura-se como um reduto possível e até uma espécie de

microcosmos da América Latina ao atravessar o horror da última ditadura militar na Argentina, entre os anos 1976 e 1983.

O regime ditatorial, iniciado mediante golpe de Estado e apoiado massivamente pelas Forças Armadas argentinas, obteve respaldo do capital financeiro, em sua maior parte, estadunidense, para a investida totalitária que vitimou milhares de pessoas cujas famílias nunca souberam de seus paradeiros.

Por mais que tenha havido movimentos de reparação histórica empreendidos pelo próprio Estado argentino, tais quais as prisões de envolvidos com os sequestros e mortes, entre as mais diversas violências, as ameaças totalitárias não cessam. Continuamente à espreita, saudosos do regime totalitário argentino e latino-americano como um todo, sempre ameaçam vir novamente à tona.

Filmes como o de Albertina Carri, não só *Los Rubios*, mas sua filmografia em geral –e até sua literatura–, representam possibilidades de se pensar uma resistência cultural e artística diante do horror, transmutando-o em criação, pulsão de vida e impulso de transformação.

**Referências**

Benjamin, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Carri, A. (2007). Los rubios. Cartografía de una película. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.

Halbswachs, M. (1990) A memória coletiva. São Paulo: Rev Tribunais.

Hirsch, M. (2008) The generation of postmemory. Poetics Today, Duke University Press, 29 (1): 103-128. Durham.

Nichols, B. (2005). Introdução ao Documentário. Campinas: Ed. Papirus.

Nora, P. (1993). Testemunho e literatura: Entre memória e história: a problemática dos lugares. Rev. Proj. História. Dez. (10). São Paulo.

Ramos, F. (2008). Mas afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac.

Ramos, F. (2012) A mise-en-scène no documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Rebeca, 1 (1): 17-53. São Paulo.

Seliprandy, F. (2015). Los rubios e os limites da noção de pós-memória. Significação: revista de Cultura Audiovisual, 42 (44): 120-140. São Paulo.

Seligmann-Silva, M. (2008). Narrar o trauma. Rev. Psic. Clin 20 (1) : 65-82. Rio de Janeiro.

Seligmann-Silva, M. (2005), Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Rev. Proj. História (30): 71-98, jun. 2005. São Paulo.

# De la novela a “otra cosa”: (re)configuraciones del documentalismo en la narrativa “latinoamericana” de Daniel Alarcón

Perez, Carolina Ana

FHUC/UNL

**Resumen**

Este trabajo analiza las construcciones de *indianidad* (Svampa, M., 2016; Copes, A. y Canteros, G., 2020) en la propuesta escritural de Daniel Alarcón, autor peruano-estadounidense cuyas producciones mayormente escritas en inglés son comercializadas con el atributo de “latinoamericanas”. Nuestro corpus comprende su primera novela llamada *Radio Ciudad Perdida* (2007) y una serie de episodios de su *podcast Radio Ambulante* (2012-presente).

De acuerdo con las políticas de escritura que los textos seleccionados ponen en juego, el desplazamiento que denominamos de la novela a “otra cosa” vuelve legible la articulación de formas narrativas genuinamente disensuales; formas con potencial para subvertir los discursos hegemónicos y los espacios/géneros históricamente legitimados como reproductores de relaciones de poder. De este modo, se habilita un lugar para decir colectivamente desde los bordes de la institución literaria/periodística, estableciendo nuevos enlaces entre las “voces” de los sujetos subalternizados, “lo real” y el arte de narrar.

**I**

Enmarcado en el Proyecto de Investigación PI CAI+D 2020 "Narrativas en el conflicto de las culturas: reconfiguración(es) del 'documentalismo' en el cruce entre literatura, etnografía y arte contemporáneo en América Latina", el presente trabajo se propoe comunicar –en términos de resultados parciales– avances correspondientes a la ejecución de una adscripción en investigación que –radicada en dicho Proyecto y aún en curso–, apunta a establecer diálogos entre dos novelas del canon andino inscriptas en la tradición del indigenismo: *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, y la particular escritura del autor, también de origen peruano, Daniel Alarcón.

No obstante, cabe aclarar que en esta oportunidad se elige focalizar en la producción narrativa de este último ya que su incorporación al corpus diseñado tuvo lugar durante la segunda etapa de nuestra trayectoria investigativa, por lo que el análisis y sistematización de sus procedimientos constructivos no fueron difundidos todavía. Ello importa que el trabajo analítico previo con los textos de C. Alegría y de J. M. Arguedas devenga, en verdad, insumo para el abordaje de la obra de Daniel Alarcón lo que explica, pues, que aquellos sean aquí recuperados en conexión con esta.

Nuestro enfoque se centra en las construcciones de *indianidad* (Svampa, M., 2016; Copes, A. y Canteros, G., 2020) en la narrativa de este autor nacido –como se dijera– en Perú y criado en Estados Unidos; cuyas producciones –mayormente escritas en inglés– circulan comercialmente acompañadas del atributo "latinoamericanas". Tal como señalan Copes y Canteros retomando a Svampa, la investigación desde esta perspectiva implica pensar la *indianidad* como un campo de tensión que la memoria, atravesada por la categoría genérica, ha ido instituyendo sobre lo indígena en procesos de *larga duración*

generando cambios y modificaciones al compás de las dinámicas políticas y sociales (2020, p. 55). Esto permite analizar una selección de textos contemporáneos compuesta por la primera novela de Daniel Alarcón, *Radio Ciudad Perdida* (2007), y una serie de episodios de su *podcast Radio Ambulante* (2012-presente) en vinculación con las tensiones entre la reedición inconsciente de las lógicas fundantes de la modernidad/colonialidad y los intentos de subversión en las representaciones de la subalternidad que caracterizaran a la llamada "novela indigenista".

En los materiales examinados, la discursivización de "lo indígena" –indisociable de las representaciones fijadas en los imaginarios en torno a "lo latinoamericano"– opera la interrogación de los sistemas de representación y percepción instaurados, aunque con disímiles efectos de desmontaje respecto del *construido* en función de sus condiciones de producción y circulación. En el caso de Alarcón, al publicarse como artefacto libro, su novela contó con un circuito literario más tradicional y estandarizado, en tanto que *Radio Ambulante* surgió como un proyecto radial cuya difusión se produce a través de internet. Además, un detalle no menor para el análisis de estas materialidades es que mientras *Radio Ciudad Perdida* se escribió y publicó en inglés, el *podcast* genera contenidos en español que posteriormente se traducen a la lengua anglosajona.

Estos rasgos brindan claves significativas para la reconstrucción de las políticas de escritura que los textos ponen en juego y permiten postular que el desplazamiento de la novela a "otra cosa" (en este caso, la crónica alojada en una plataforma digital) vuelve legible la articulación de formas narrativas genuinamente disensuales; formas con potencial para subvertir los discursos dominantes y los espacios/géneros históricamente legitimados como reproductores de relaciones de poder.

## II

Para comenzar con el análisis de *Radio Ciudad Perdida*, consideraremos como punto de partida dos cuestiones relacionadas con su proceso de escritura. Primero, en la sección de "Agradecimientos", la referencia a narradores anónimos que compartieron sus experiencias de la guerra –sin aclarar cuál– con Daniel Alarcón (Ette, O., 2011, p. 349). Segundo, su intervención en un documental de radio encargado por la BBC sobre la migración andina hacia Lima, luego de la publicación de su novela; un documental en cuya instancia de edición no participó y en la que se priorizaron las entrevistas en inglés, excluyendo la mayoría de los testimonios en español (Costamagna, A., 2018, p. 48).

Se considera que en estos aspectos estriban las principales tensiones en la narrativa de Alarcón, que se irán reconfigurando y negociando a lo largo de sus producciones: por una parte, el elemento documental o testimonial que opera no como la típica etiqueta de "basado en hechos reales", sino como "una insistencia en lo real" (Bernabé, M., 2006, p. 9); y por otra, la búsqueda de consagración como narrador (entre la labor literaria y el periodismo) de manifestaciones textuales que operativizan representaciones acerca de "lo latinoamericano".

Su primera publicación novelística parte del punto de vista de Norma, presentadora de una radio nacional cuyas emisiones son reguladas por el gobierno autoritario de un país cuyo nombre no se especifica. En su programa también llamado *Radio Ciudad Perdida*, Norma lee desde la ciudad los nombres de los desaparecidos durante la guerra civil, muchos de ellos habitantes de la sierra y la selva.

Cuando un niño proveniente de una comunidad selvática se presenta en su oficina con una lista de nombres para que ella recite al aire, Norma encuentra allí el de su marido desaparecido diez años antes en pleno conflicto armado. A partir de este hecho se

despliega un juego de múltiples perspectivas, temporalidades y desplazamientos (de los territorios *otros* a la ciudad, pero también de la esfera urbana a esos espacios) atravesados por las lógicas de la dicotomía civilización/barbarie.

Según Betina Campuzano, en la novela leemos la narración de "las secuelas de la guerra interna en una ciudad y un país que podrían identificarse con cualquier territorio y cualquier tiempo de la historia reciente del continente latinoamericano" (2015, p. 175). En consonancia con lo precedente, una reseña de la escritora argentina Mariana Enríquez publicada en *Página 12* (2009) expone ideas similares:

> *Radio Ciudad Perdida* transcurre en un país sin nombre de América Latina que se parece mucho a Perú (...) Los hechos de guerra referidos guardan parecidos con algunos hechos reales específicos de Perú (...) Pero, al mismo tiempo, casi todos los conflictos armados de la segunda mitad del siglo XX en América Latina tienen algunas características similares

Estas palabras se vinculan con dos procedimientos constructivos que despliegan efectos de sentido paradójicos: la generalización y la impugnación de la función referencial de la lengua desdibujan la asociación directa con una nación concreta, a la vez que la legitimación del repertorio de representaciones y lugares comunes refuerzan este valor referencial. Aunque esta intercambiabilidad potencialmente contribuye a desplegar múltiples redes de significación, notamos que, por sujeción a las prácticas convencionales de lectura, en general, deviene en una recepción atravesada por el anclaje de relaciones referenciales y un enfoque histórico marcado por las lógicas verosimilizantes. Este es un

modo de leer que abona el supuesto de una "verdad", de una realidad exterior susceptible de ser capturada por el texto; una modelización esencializada que, como observan las autoras citadas, puede tanto juzgarse el "reflejo" del país peruano como asociarse con cualquier otra latitud de nuestro territorio.

En este sentido, si bien en *Radio Ciudad Perdida* se tematizan diferentes tópicos "propios" de la "literatura latinoamericana" (la postguerra civil, el autoritarismo, los desaparecidos, la figura del revolucionario, la migración de la periferia a los centros urbanos…); como se ha mencionado anteriormente, para este trabajo es de particular interés explorar la construcción de *indianidad*.

Al analizar los enunciados con relación a la llamada "cuestión indígena", se pone en juego una actualización de imágenes de larga data al serles adjudicadas características de ignorancia, ingenuidad y carencia, especialmente en lo referido a la participación electoral: "Hablaban sobre las multitudes que habían llenado la plaza: la gente, siempre miope, siempre fácil de engañar. Indígenas, dijo Rey, ¡imagínense! ¡Ni siquiera saben quién es el presidente!" (Alarcón, 2007, p. 20). La focalización que va de las "multitudes" a la "gente" hasta saturarse en la designación "indígenas" junto con la repetición del adverbio "siempre" tipifica y naturaliza discursos sobre el desconocimiento respecto de la política de estos sujetos de enunciado, sin cuestionar las condiciones que influyen en esa alienación.

De modo análogo a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, leemos una posición fijada en los enunciados que representan a sectores letrados y religiosos, reproduciendo relaciones de poder y jerarquías excluyentes largamente instituidas: "El sacerdote (...) se rehusaba a aprender siquiera unas palabras de la antigua lengua (...) Despreciaba a los indígenas que llegaban al pueblo a intercambiar plantas medicinales y

aves silvestres por cereales, hojas de afeitar y balas. No conocían a Dios, decía el sacerdote" (149). En este fragmento, el vínculo con el *otro* reafirma valores asociados con el rechazo de su lengua y sus prácticas, tanto religiosas como económicas.

En efecto, esta "antigua lengua" perteneciente a la población es nombrada, pero nunca se materializa, no ocupa lugar en la linealidad del texto más que en esta referencia tipificadora. En relación con lo expuesto, el siguiente fragmento resulta esclarecedor:

> —En el pueblo usaban una palabra indígena, pero yo quería saber cuál era la *verdadera* palabra.
>
> —¿Cuál es la palabra indígena?
>
> Víctor se quedó pensativo durante un momento.
>
> —No me acuerdo —dijo. (78)

La ausencia formal de la "palabra indígena" propiamente dicha y el componente del olvido señalan la importancia de lo lingüístico y la relegación operada respecto de esa lengua *otra*. Por su parte, el adjetivo "verdadera", en cursiva tanto en la versión original como en la traducción, puede leerse como un efecto de ironía respecto de cómo los discursos hegemónicos impactan en la subjetividad de estas comunidades, pero finalmente la puesta en crisis de esta narrativa dominante y su jerarquización lingüística no se despliega en profundidad. Por tanto, aunque los elementos mencionados cobran sentido por la no-referencialidad y la generalización enunciadas anteriormente, habilitando así la posibilidad de interrogar los imaginarios sociales, también ponen en

juego la homogeneización que refuerza el borramiento de las diferencias bajo la construcción de una identidad única e indiferenciable en una reedición de las lógicas coloniales.

Se considera que lo expuesto hasta aquí permite retomar el episodio del documental radial de la *BBC* mencionado al comienzo de nuestro análisis e hipotetizar que su versión final se asemeja en cierto modo con la manera de representar de *Radio Ciudad Perdida* en la que la discursivización de las alteridades indígenas se configura desde esta perspectiva unificadora y homogeneizadora, consolidando representaciones cristalizadas que las ubican en una posición desigual y excluyente. En múltiples entrevistas (con periódicos y revistas como *Clarín*, *Letras Libres*, entre otras), Daniel Alarcón ha señalado dicha circunstancia como la catalizadora para el concepto de *Radio Ambulante*; es por ello que asociarla con su novela nos permite cifrar una serie de desplazamientos que caracterizan su narrativa en este nuevo formato digital.

## III

El programa de radio fue ideado por el autor y su esposa desde San Francisco (Estados Unidos), junto con un equipo internacional de personas que desde diversos puntos de Latinoamérica desempeñan diferentes roles en la producción, diseño, edición y demás instancias necesarias para el funcionamiento del *podcast*. Se trata de un proyecto que a lo largo de los años se ha sostenido con el apoyo de fundaciones, la colaboración con varios medios, un sistema de membresías y una *app* de enseñanza del español, entre otros. Tal ha sido su expansión que, desde el año 2016, comenzó a ser emitido por la *National Public Radio* de Estados Unidos (NPR) y, en 2020, se convirtió en una

productora con el nombre de *Radio Ambulante Studios*, dando lugar a otras plataformas digitales como *El Hilo* y *Central.*

Esta propuesta comenzó modestamente con la venta de *cookies* en un parque de Oakland y una campaña de donaciones en la plataforma *Kickstarter* para financiar su lanzamiento, hasta convertirse en la empresa que es hoy. Prueba de ello es la cantidad reducida de episodios que componen las temporadas iniciales (varios de ellos son crónicas o textos literarios de escritores como Yuri Herrera, Gabriela Wiener, Alejandro Zambra…) en contraste con los más de treinta que se están publicando durante la temporada catorce actualmente en curso.

En palabras de Daniel Alarcón, "tenía la idea de que, si sabes contar una historia, de pronto mirándola con otro soporte, otro género y otras herramientas, puedes ser más creativo. Lo que me movía era sobre todo el reto de hacer otra cosa" (Costamagna, A., s.f.). Se concibe entonces que esa "otra cosa" es trabajar con testimonios y material documental, en una operación de recorte, montaje, organización y ficcionalización que implica la construcción de una perspectiva, de la configuración de una mirada que es –como toda mirada– necesariamente cultural y no individual.

De este modo, las crónicas no se traducen automáticamente en una reproducción de "hechos reales", sino que la referencia a sujetos, materiales y experiencias complejiza el tejido discursivo con el "deseo de ofrecer un testimonio o un documento" apuntando a la autenticidad en lugar de la condición de verdad (Canteros, 2020, p. 132). La coexistencia y negociación entre diferentes subjetividades se entreteje a partir de la entrevista a múltiples agentes, los *soundbites* de archivo, los datos investigativos en la voz de Alarcón u otros colaboradores para complementar los testimonios, entre otras estrategias.

Es así que no se construyen narrativas libres de conflictos, sino que diversas problemáticas son puestas en cuestión y son generadoras de cambios, tanto a nivel material como discursivo en términos de subversión de representaciones circulantes. Como hemos aclarado en relación con *Radio Ciudad Perdida*, aunque esta materialidad también aborda una multiplicidad de temáticas en la búsqueda por construir piezas de periodismo narrativo sobre nuestro continente, nos centramos exclusivamente en aquellos episodios vinculados con el enfoque que nos ocupa: la construcción de *indianidad* en las narrativas de Daniel Alarcón.

En este trabajo, analizamos dos crónicas cuyos protagonistas se erigen como agentes de cambio, es decir, ellos y sus intervenciones concretas que nacen por iniciativa propia son el núcleo de sus historias. Este punto de partida ya permite conmover las representaciones marcadas por la inacción y pasividad que parecieran definir a estos sujetos discursivos en las narrativas dominantes largamente instituidas.

Tal es el caso de "La guarda memoria" (2023), episodio centrado en Evangelina Jaime y su familia de Entre Ríos (Argentina). Ella es descendiente de un pueblo que durante años se creyó extinto, por no contar con registros escritos más allá de un documento elaborado en 1815 por un sacerdote y naturalista uruguayo luego de encontrarse con tres ancianos chaná.

En una escena de su adolescencia, la interacción con un maestro pone en juego la oposición entre su historia familiar y las representaciones perpetuadas por los discursos escolares e historiográficos respecto de la "desaparición" de las comunidades indígenas como consecuencia de la conquista y la posterior conformación nacional: "Pero mirá que los chanás no existen, los chanás ya desaparecieron, de los chaná no se sabe más que la historia de lo que dijo un tal Larrañaga…" (Alarcón, 2012-presente, 14m38s).

Retomamos esta cita porque en ella leemos la negación de la subjetividad chaná, que no solamente se vincula con la reiteración del adverbio "no", sino también con el borramiento de la violencia que diezmó el componente indígena en nuestro territorio.

Además, en la negativa por parte de Evangelina a apropiarse de su herencia indígena durante muchos años se cifra la internalización de prejuicios culturales que conlleva a prácticas de (auto)silenciamiento. Inicialmente se negó a ocupar su rol de adá o yendén, que significa "mujer guarda memoria", por lo que la preservación de la lengua chaná se convirtió en la misión de su padre don Blas por un tiempo, ante lo que Evangelina reflexiona: "¿Y si hubiera dicho que no como dije yo? Esto no estaría, se hubiera perdido todo. Menos mal que él dijo que sí y no fue como yo que dije no" (Alarcón, 2012-presente, 34m03s).

En consonancia con lo anterior, en la crónica también se entraman las acciones promovidas por la familia Jaime para lograr la reivindicación de esta cultura invisibilizada en instancias de revitalización lingüística como clases para enseñar "la manera chaná de ver el mundo" al público y la creación de un diccionario con términos de su lengua elaborado por don Blas.

En una vena similar, "Vamos a votar" (2022) se construye en torno a los testimonios de un grupo de mujeres de Ocotequila (México) quienes, debido al modelo de "usos y costumbres" sancionado constitucionalmente en dicho país, no tenían acceso al voto en sus lugares de residencia como resultado de la autonomía de las comunidades indígenas para elegir sus formas de autogobierno.

En 2012, mientras realizaba un trabajo de investigación para su licenciatura de Desarrollo Comunitario, Antonia Ramírez descubrió que en el pueblo de donde provenía las mujeres no podían votar. Si bien el voto femenino fue aprobado en México en 1953

y, por ello, podían sufragar en las elecciones generales, no tenían poder de elección en su entorno más inmediato. Doce años después su sobrina, estudiante de la misma carrera, constató que la situación permanece igual y esto desencadenó una serie de acciones para remediarla.

La crónica retoma aspectos relacionados con el aislamiento político de los miembros de esta región, pero también abre el espacio para su consecuente revisión y transformación. En ese sentido, Antonia sostiene: "Yo siempre preguntaba: '¿Y las mujeres dónde estamos, no? ¿Qué papel jugamos? ¿En dónde estamos participando?' Algunos maestros tienen muy idealizadas las comunidades. Romantizaban mucho. Y pues en las comunidades también hay… este… pues errores, hay, hay malas costumbres, malas prácticas. Y pues no todo en la comunidad se es bonito. Sobre todo, para las mujeres" (Alarcón, 2012-presente, 12m53s). En sus palabras se lee el análisis de la mirada paternalista de ciertos agentes e instituciones de poder que cristaliza una imagen dada, sin concebir la posibilidad de reconfiguraciones y transformaciones en las condiciones materiales de estos pueblos.

En este caso, la operativización de los discursos producidos en los marcos oficiales (por ejemplo, la convocatoria para las elecciones) permite desleer los supuestos que sustentan esta práctica patriarcal y excluyente para así impugnarla: "Rápido me fui a leer y en ningún apartado decía que solamente para hombres. Dije: 'Aquí hay un elemento de argumento porque aquí está invitando a toda la ciudadanía y como mujeres somos parte de la ciudadanía'" (Alarcón, 2012-presente, 25m00s).

En ambos episodios las preguntas retóricas operan un cuestionamiento en torno a los imaginarios circulantes, y también son los disparadores para iniciativas que producen una deslectura de discursos, tanto del pasado como del presente, que impactan en las

experiencias vitales de los protagonistas. Sus palabras caracterizan las diferencias y particularidades que hacen a cada comunidad indígena en su territorialidad y dimensión cultural específica, tomando distancia de la visión homogeneizadora y general que anteriormente hemos problematizado.

Por cuestiones de extensión, en este trabajo abordamos solo dos crónicas que materializan la diversidad lingüística de Latinoamérica, abriendo un espacio para los modos de ser y estar en el mundo de sus testimoniantes en sus lenguas originarias. Además del chaná y el náhuatl en estos episodios; el quiché, el aymará, el q'eqchi componen el entramado de otros episodios y desarticulan la estructura lingüística dominante del español. Este tejido une también los acentos, las tonalidades, las pausas y las particularidades de los hablantes cuya adquisición del español como segunda lengua da cuenta de movimientos y migraciones internas. De modo similar al trabajo de José María Arguedas con el quechua en *Los ríos profundos*, este componente sonoro no solo pone en escena las lenguas, sino también las cosmovisiones particulares y específicas de cada comunidad.

En virtud de lo expuesto, tanto en los temas como en las maneras de representar que brinda el soporte del *podcast* es dable postular un cambio en las construcciones de *indianidad* al interior de la obra de Daniel Alarcón.

## IV

Pese a este salto cualitativo que mencionamos en el apartado anterior, en "Del Ornitorrinco A La Radio Ambulante: La Nueva Crónica Latinoamericana En La Era Neoliberal" de Ulises Gonzales (2022) se pone en cuestión la dimensión digital que

atraviesa al *podcast* y el hecho de que sea distribuido por Estados Unidos: "¿Es *Radio Ambulante* la consecuencia de un proceso de apropiación de bienes culturales que forma parte de la era neoliberal o es un ejemplo del poder democratizador de la tecnología? ¿Es ambas cosas? (...)" (p. 186).

Acordamos con las preocupaciones de Gonzales respecto de que sus condiciones de producción/circulación conviertan sus historias en meros productos para entretener, contenidos que atienden a los intereses del mercado y a la reificación de las subalternidades por el capitalismo neoliberal. No obstante, también insistimos en sus concesiones al tomar en cuenta que los episodios suelen producirse desde los países de origen y habilitan una oportunidad para que las experiencias de sujetos latinoamericanos sean representadas globalmente:

> Contando historias en las que intervienen las voces de las comunidades mayas discriminadas por el poder central en Guatemala, o dándole cabida al discurso de campesinos que reclaman cómo las políticas de un gobierno latinoamericano han favorecido sólo a ciertos grupos financieros locales asociados a grandes transnacionales, o presentando testimonios de personas afectadas por el impacto tecnológico en el ecosistema; contribuye a que se acerque este conocimiento hacia algunos oyentes que detentan el poder o que tienen el dinero para intentar un cambio que beneficie esas situaciones descritas en los programas de *podcast.* (2022, p. 188)

De esta forma, *Radio Ambulante* constituye una performance que –gracias a las tecnologías de las comunicaciones– no sólo podría generar un impacto en la audiencia de naciones económica y simbólicamente poderosas, sino también intervenir en las regiones donde se producen los episodios.

Mientras en *Radio Ciudad Perdida* leemos la validación de configuraciones e imaginarios hegemónicos, se considera que el *podcast* logra desmontar con más eficacia el construido social: este desplazamiento que denominamos de la novela a "otra cosa" adopta una nueva forma –la de la crónica– con más potencial para generar efectos e intervenciones disensuales, aunque no completamente liberada de tensiones dado el contexto en el que se desarrolla.

Así, el proyecto escritural de Daniel Alarcón deviene en un hacer y decir con otros marcado por los movimientos genéricos, las "inversiones" en las políticas lingüísticas y de traducción, la "superación" del formato libro, el paso de lo escrito a lo oral, etcétera. De este modo, se habilita un lugar para decir colectivamente desde los bordes de la institución literaria/periodística, estableciendo nuevos enlaces entre las "voces" de los sujetos subalternizados, "lo real" y el arte de narrar.

**Referencias:**

Alarcón, Daniel (2007) *Radio Ciudad Perdida.* Buenos Aires: Alfaguara.

Alarcón, Daniel (2022, 27 de septiembre) "Vamos a votar". En *Radio Ambulante*. Disponible en: https://radioambulante.org/transcripcion/vamos-a-votar-transcripcion

—---------- (2023, 24 de enero) “La guarda memoria”. En *Radio Ambulante*. Disponible en: https://radioambulante.org/transcripcion/la-guarda-memoria-transcripcion

Bernabé, Mónica (2006). “Prólogo”. En Cristoff, Ma. Sonia (Ed.) *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Canteros, Guillermo (2020) “Formas del disenso/formas del consumo: reconfiguración(es) del “documentalismo” en la narrativa latinoamericana contemporánea”. En Nicola, Mariné y Carril, Alejandra Cecilia (Comp.): *II Simposio Internacional América Latina y sus bordes interculturales: literatura, imaginarios, estética y cultura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Campuzano, Betina (2015) “Ciudades superpuestas, migraciones y violencia en Radio Ciudad Perdida de Daniel Alarcón*”*. En *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos,* n°2. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Copes, Ana y Canteros, Guillermo (2020) “Indigenismo(s) e indianidad; subalternidad y escritura: la narrativa latinoamericana en perspectiva decolonial”. En Nicola, Mariné y Carril, Alejandra Cecilia (Comp.): *II Simposio Internacional América Latina y sus bordes interculturales: literatura, imaginarios, estética y cultura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Costamagna, Alejandra (2018) “Radio Ambulante: novelas en tercera dimensión”. En *Dossier 37. Cátedra abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2017.* Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

---------- (s.f.) “Daniel Alarcón: La radio es una extensión de mi literatura”. En *Dossier.* Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Disponible en:

https://revistadossier.udp.cl/dossier/daniel-alarcon-la-radio-es-una-extension-de-mi-literatura/

Enríquez, Mariana (2009) “Doble nacionalidad”. En *Página 12. Radar Libros.* Domingo, 4 de enero de 2009. Buenos Aires: Editorial La Página S.A.

Ette, Ottmar (2011) “Daniel Alarcón, *Lost City Radio*: de la guerra, la dictadura, la historia y la invención de otra vida”. En Reinstädler, Janett (Ed.): *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en la posdictadura de Europa e Hispanoamérica.* Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Gonzales, Ulises (2022) "Del ornitorrinco a la radio ambulante: La nueva crónica latinoamericana en la era neoliberal". New York: *CUNY Academic Works.*

Svampa, Maristella (2016): *Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo*. Buenos Aires: Edhasa.

# Un Estudio Sonoro de *La Virgen Cabeza*, de Cabezón Cámara.

# Posibilidades Formales y Narrativas

Lauro Iglesias Quadrado
Universidade Federal da Bahia, Brasil // FFyL-UBA

**Resumen**

Este artículo propone una lectura de Qüity, una de las narradoras de la novela *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, a partir de una aproximación de la literatura a los estudios sonoros. Escenas específicas del libro serán leídas en conjunto con autorías que consideren las dimensiones sensoriales, sociales y políticas que se despliegan en experiencias con el sonido. La protagonista será analizada inicialmente en sus fundaciones más formales sobre la literatura y postulados aplicados sobre paisajes y pospaisajes sonoros como expuesto en Sterne, Schafer y Andermann. En un momento siguiente, críticos culturales darán soporte para una aproximación de la novela al lenguaje de la música pop junto a sus posibilidades de reverberación social. Por fin, Judith Butler presentará una llave de lectura para Qüity en su potencial de identificación corporal colectiva aquí mediado por el sonoro que invade espacios y cuerpos en la ficción de Cabezón Cámara.

*****

Investigaciones sobre sonoridades han encontrado, tradicionalmente, un territorio de diálogo y cobijo en la literatura de ficción. Desde estudios e informes de experiencias con sonidos hasta investigaciones sociales y musicológicas con canciones populares y géneros musicales, los experimentos literarios, tanto formales como en el desarrollo diegético de conflictos ficcionales, llevan en sí una dimensión acústica de las palabras escritas. Las apelaciones multisensoriales imaginadas funcionan como una forma de potenciar la relación inmersiva del lector con el libro escrito y con un proceso de lectura que sería, *a priori* considerada la especificidad del medio literario, esencialmente silencioso.

El estudioso del sonido Jonathan Sterne afirma en el ensayo "Sonic imaginations" (2012) que los escritores de ficción han recurrido al sonido y a las tecnologías sonoras como vía para sus intentos de dar sentido a cambios en sus mundos, sea en ámbitos subjetivos o ampliamente sociales. En sus palabras, "pensar sónicamente es pensar coyunturalmente sobre el sonido y la cultura: (...) los escritores (...) utilizaron el sonido para hacer grandes preguntas sobre sus momentos culturales y sobre las crisis y problemas de su tiempo"[36] (Sterne, 2012, p. 3).

Los postulados de Sterne encuentran eco en la práctica literaria de Gabriela Cabezón Cámara. En *La Virgen Cabeza*, novela publicada inicialmente en 2009, la escritora rellena los hechos ficcionales y las experiencias de sus personajes con una intensa vivencia sensorial, sobre todo en eventos marcados pela centralidad del sonido. Este el caso de Qüity, una de las dos voces que narran la novela. La trama del libro revuelve en torno de ella, una periodista, cronista de policiales, que sale de Palermo y se adentra en el barrio de El Poso, una villa del conurbano bonaerense, en búsqueda de

[36] "*To think sonically is to think conjuncturally about sound and culture: (...) writers (...) used sound to ask big questions about their cultural moments and the crises and problems of their time*". Todas las traducciones a pie de página de las citas en inglés fueron realizadas por el autor de este texto.

historias y material para que pueda traer notas a los medios de circulación de la capital federal. En este movimiento, Qüity conoce a Cleopatra, una travesti que asegura comunicarse con la Virgen María y que se había convertido en material de curiosidad para el público externo a El Poso. A partir del acercamiento de los dos personajes, la novela crea espacio para que Cleopatra sea la segunda narradora, en un ejercicio narrativo que considera también la aproximación de Qüity con su experiencia de nueva residente del barrio. Además, junto a la voz de Cleopatra vienen también todos los sonidos del lugar, manifestados en los pasajes que destacan El Poso con calles y casas ruidosas. Asimismo, la cumbia y el reggaetón siempre suenan como la banda sonora de las reuniones populares de la villa.

Qüity presenta el lector de *La Virgen Cabeza* a este escenario, en relatos hechos por ella que se asemejan a la narración de paisajes sonoros hecha en la práctica consagrada por el compositor y educador musical R. Murray Schafer. En su obra *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, él se sirve principalmente de ejercicios de *close reading* de textos literarios para desarrollar sus análisis de lo que se ha dado en llamar el paisaje sonoro, para él "cualquier campo de estudio acústico (...) con la posibilidad de investigación de las características de un paisaje determinado. (...) Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos que se oyen, no en objetos que se ven"[37] (Schafer, 1977, p. 7). Por la imposibilidad de la amplia escucha de grabaciones de audio o de una capacidad generalizada de lectura de notaciones sonoras, Schafer (1977) reconoce la necesidad de los estudios sonoros de "recurrir a los testigos auditivos de la literatura"[38] (p. 8). En una importante contribución a la consolidación de los estudios sonoros como área de conocimiento y en su conexión con los estudios literarios, Schafer

[37] *"Any acoustic field of study (...) as we can study the characteristics of a given landscape. (...) A soundscape consists of events* heard *not objects* seen*".*
[38] *"Turn to earwitness accounts from literature".*

ya reconocía un oído atento en autores clave de la novela europea del siglo XIX (como Tolstoi, Dickens y Zola) en un intento de comprender los mundos cambiantes de la época. La literatura de ficción es, por lo tanto, fundacional a la práctica del "pensar sónicamente", como sugiere Sterne en el pasaje citado anteriormente.

De manera a alargar conceptualmente esta propuesta de análisis de personaje, conviene referirse al crítico literario Philipp Schweighauser (2006) y a su formulación de la audiografía**.** En el curso de la obra crítica de Schweighauser, la audiografía funciona como un hiperónimo para la caracterización de las sonoridades de un personaje literario, sea en su discurso, su entorno o en los sonidos que emite como un cuerpo ficcional. También es posible pensar sónicamente a partir de un lugar narrado, imaginado en una novela. De esta forma, el retrato de un paisaje sonoro compone una extensión de la audiografía del narrador o del personaje que le da relato. Volviendo a Qüity y a sus narraciones, señalase que sus reacciones iniciales al sonido de El Poso son demostrativas tanto de sus expectativas sonoras, de su experiencia previa y también de sus prejuicios musicales. Para la narradora, hay una equiparación entre el ambiente ruidoso de la villa, el volumen de las conversaciones entre sus habitantes y la omnipresencia de la cumbia y del reggaetón en los parlantes de las casas del barrio.

"Ahora lo sé, pero ya no soporto un ruido más, creo que si alguien pusiera cumbia a todo volumen lo ametrallaría" (Cabezón Cámara, 2021, p. 32), descarga Qüity después de sus primeras experiencias por allá. El pasaje citado revela un ímpetu violento de control expresado por la narradora y que se manifiesta también a la mención específica a la cumbia como género musical local. No soportar el ruido y no soportar específicamente la cumbia son marcas del personaje en los capítulos iniciales de la novela, elementos de la sensibilidad estética y de los afectos de ella como construcción ficcional. Si en la cita arriba el exagero sonoro es el blanco central y único de la rabia de Qüity, Cabezón Cámara

hábilmente también ata las observaciones de juicio estético de la narradora a una percepción de las figuras y los espacios que componen el local que considera una lectura más alargada. Un buen ejemplo está en la evaluación de Qüity del almacén del barrio y en su detonación de palabras no muy placenteras al referir sus experiencias por allá, como en el siguiente fragmento de la novela:

> Hermosura, el súper chino (...) a dos cuadras de la entrada principal de El Poso. Era un galpón de mierda en el que vendía cigarrillos de a uno y medios cafés y fideos y arroz y vino en caja y tintura rubia porque en la villa las mayorías querían ser rubias como en casi todas partes. Tenía música también la Hermosura: llena de una melodía horrible estaba, una especie de feng shui funcional de evangelistas chinos que nuestro hombre taiwanés [Wan, el dueño del almacén] disfrutaba en serio. Se pasaba horas y horas en la caja canturreando, guardando billetes y sonriéndole a todo el mundo. 'Es difícil ser extranjero', nos explicó después. Y ahora sabemos que no mentía. (Cabezón Cámara, 2021, p. 94)

En el pasaje arriba, la composición de escenario desvela un grupo de elementos que envuelve no solo los sonidos del lugar, sino también sus costumbres, visualidad y personajes del barrio. Es de destaque que Wan, el propietario del supermercado, es representado de manera que esté siempre cantando y escuchando a un tipo de *muzak* que, en su audiografía, denota la relación de menosprecio que Qüity acarrea al resto de la experiencia estética en El Poso. El paisaje sonoro de Hermosura es la contraparte sonora a lo que puede ser extendido como chistoso para una persona ajena a la villa: tinturas, comidas, tragos y/o cigarrillos baratos y de mala calidad.

Sin embargo, es la misma Qüity que reconoce, en retrospección narrativa, en su comportamiento un prejuicio en diversos niveles. Su superficialidad inicial en la relación con el barrio es compartida con Daniel, su compañero que también sale del centro para una experiencia en el conurbano como fotógrafo. La siguiente cita revela la sensación de un personaje que anuncia su transformación: "Dani y yo mirábamos todo con una ironía un poco pelotuda. Tardé meses en perder esa perspectiva; el panteón villero fue una fiesta para el par de idiotas que éramos él y yo en ese momento" (Cabezón Cámara, 2021, p. 63). La "ironía pelotuda" de Qüity es un síntoma de su distanciamiento, de una instancia de análisis y juicio personal que no permite al personaje que se sienta como parte que pertenece o que incluso pueda pertenecer a aquel lugar sobre lo cual habla.

De esa manera lo que es narrado por ella reproduce el hábito de reconocimiento de paisajes, recurrente en diversas formas de expresión artística. En *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*, el autor Jens Andermann posiciona la concepción de paisaje centralmente en su vínculo con el arte, sobre todo con lo que es asociado con la mirada artística y sus juegos de representación. El núcleo del argumento de Andermann (2018) está en la violencia extractivista, motivada por procesos coloniales que agreden "la piel ilusoria de la naturaleza-paisaje" (p. 17), en un movimiento de crítica artística del paisaje como artificio que se impone y encubre estos proyectos. El autor (2018) escribe que "en el paisaje se cifra un modo ético de convivencia social" (p. 14), lo que acerca lo que es entendido como paisaje más a quien lo mira y lo escucha que al propio lugar o espacio representado.

Andermann habla, en su libro, de la percepción del paisaje como una invención de ciudadanos, primordialmente hecha en contextos rurales por sujetos urbanos, con símbolo que toma forma en la figura del artista individual. Al transponer este manejo de la concepción de paisaje hasta los escenarios de *La Virgen Cabeza*, se percibe como la

trayectoria del comportamiento de Qüity en El Poso es análoga también a un cambio epistemológico. Como expuesto anteriormente, la narradora presenta su distanciamiento en los capítulos iniciales de la novela siempre en escenas perforadas por la marcada experiencia sonora de desplazamiento y juicio -la "ironía pelotuda" por ella mencionada. Qüity narra el ruido local, la cumbia villera y la *muzak* del almacén chino del barrio como elementos despreciables de un paisaje sonoro local, ajenos a ella y también a sus maneras de convivio social. De esta forma, lo que hace es presentar una expansión: la violencia extractivista de la "naturaleza-paisaje" se convierte aquí en aspereza clasista. Si el paisaje en la historia del arte es vinculado a una mirada del urbano sobre el rural, Cabezón Cámara presenta la mirada -la escucha- del urbano (Qüity, porteña de Palermo) sobre el conurbano (El Poso).

Sin embargo, la novela presenta alteraciones en la narración de Qüity, que va desde la práctica de constatación de paisajes sonoros, de modo Murray Schafer, hasta un ejercicio de pospaisaje también sonoro. En un momento que narra una experiencia en el barrio, el proceso vivido por la narradora es, asimismo, representativo de su *Bildung* (formación) como personaje literario. Una escena clave para lo que se puede descifrar como la transformación de Qüity se despliega en una secuencia en que la narradora encuentra a una mujer agonizante, corriendo sola en llamas y cerca de morir por una El Poso sin luces visibles o sonidos audibles. La periodista le dispara un tiro de gracia a la moribunda, reaccionando a la situación de angustia:

> En el silencio de la villa, mi balazo sonó como un petardo en un barril de metal, como mi corazón retumbaba en el vacío de mi cuerpo: ese ruido quebró algo. […] El ruido del balazo me recordó el peligro, nadie más había aparecido todavía, y

> adopté la primera de las muchas estrategias villeras que marcarían mis hábitos desde esa noche. (Cabezón Cámara, 2021, p. 50)

El fuerte sonido del balazo es el marco fundador de las "estrategias villeras" de Qüity. La narradora ahora se convierte en personaje activo, un agente de transformación del paisaje sonoro, explicitando las limitaciones del enfoque de lectura distanciado, hasta entonces manifestado por ella. Cabezón Cámara imprime una práctica pospaisajista a una acción del personaje central de la novela y así presenta la diligencia y las potencialidades de cambio como dinámicas sonoras fundamentales.

Siguiendo este hilo, la crítica ambientalista Azucena Castro refuerza la noción de territorio como necesaria a un avance de las prácticas tradicionales del paisaje. Para Castro (2023), hay una preocupación en autorías latinoamericanas del siglo XXI que, al reconocer las interacciones entre seres y las violencias en el territorio, "desacomodan la mirada y desordenan los materiales confundiendo sujeto con objeto, marco con contenido, para dejar percibir las materialidades que el corsé estético del género moderno del paisaje sofocaba" (p. 27). Volviendo a Qüity: es cuando ella toma acción, en una intervención marcada en el paisaje sonoro de El Poso, que ella deja de estar apartada. El paisaje deviene territorio sonoro, y el resonante disparo de la narradora es un quiebre con el traje apretado de ciudadana, paisajista, llevado por ella.

Pero la transición del personaje no se da solo en la escena mencionada arriba. Las "estrategias villeras" sonoras de Qüity se expanden incluso a su comportamiento musical en El Poso. Si los primeros contactos con la cumbia y el reggaetón que salían de los parlantes del barrio le daban a la narradora ganas de cometer un asesinato o de destruir lo que fuera necesario para que la música parara, la novela evoluciona con el proceso de creación de una opera cumbia, hecha en parcería entre Qüity y Cleopatra. Si bien la

colaboración artística ella misma ya prefiguraría una aproximación de la ahora ex periodista con lo que circula y es producido en la villa, hay una escena del libro que es representativa del cambio definitivo de percepción de la protagonista.

En un momento de baile en las grandes fiestas que suelen pasar en El Poso, Qüity narra los efectos de una transformación que se siente en el cuerpo, traspasando el individual y el colectivo, a través de la experiencia intensificada en el territorio sonoro local:

> A la tercera o cuarta ronda todos los cuerpos comenzaban a ondularse al ritmo emputecido del reggaetón: 'Le doy eremita que de esta nadie tiene / como en la mano y en la boca se te viene', cantábamos. Sí, yo también: al principio me resistí a la estupidez de las letras, me recitaba cancioneros antiguos ('Bailemos las tres, amigas queridas, / bajo estas avellanedas floridas; / y quien fuere garrida como somos garridas, / si sabe amar, / en estas avellanedas floridas / vendrá a bailar') para no perder el lenguaje, pero el ritmo del reggaetón, que es una música que es sexo cuando se bebe y se la baila, me iba ganando y empezaba a meterse en la cantiga: 'Chupemos las tres, amigas queridas / de estas conchudas heridas / y que le dé duro la que sea aguerrida, / y si sabe perrear, / se va a ir a menear a Florida / y después a bailar'. A la altura del sexto Fernet con Coca me ponía a recitar a los gritos. (Cabezón Cámara, 2021, p. 134)

El pasaje aclara el proceso de formación de su narradora, que empieza con la resistencia al lenguaje y termina con el movimiento entusiasmado con música y letra celebrados conjuntamente. En este momento de la narrativa, Qüity transpone el último obstáculo que la separaba de los otros personajes en El Poso, y se abraza a la música local

por entero. Ella menciona la "estupidez de letras" a la vez que refuerza el "ritmo emputecido del reggaetón" y su sorpresa consigo misma cuando se escucha cantando los versos de un lenguaje que le parecía ajeno hasta entonces. La música se convierte en "sexo cuando se bebe y se la baila", y la escena termina con una conversión acompañada de una ebriedad festiva, en un cambio de actitud.

La cita de arriba resuena los postulados de autores que escriben sobre la música popular -el pop-, como verificable en la obra de los críticos Steven Hyden y Mark Greif. En el libro *Your favorite band is killing me*, parte de la extensa producción de Hyden basada en reflexiones sobre rivalidades personales de motivación musical, el autor defiende que las enemistades causadas por motivos musicales son parte indisociable de la construcción de la persona social de cada sujeto. La constatación de Hyden es de nota en el comportamiento vacilante de Qüity frente a la cumbia, que primero la repele y después la conquista totalmente, lo que apunta para lo que el crítico musical asume como una postura: "resulta vital protegerse a uno mismo para proteger su propio sentido de la identidad"[39] (Hyden, 2016, p. 5). Y así lo que el lector vivencia es un abandono gradual de la protección de una identidad que, en este momento de la novela, ya se presenta de manera fracturada en los modos de actuar y reaccionar de Qüity, que sale de cantigas medievales, parte de su formación cultural pero que tampoco le comunicaban a ella en este momento, hasta una figura distinta de sí misma, cumbiera en El Poso.

A su vez, Mark Greif (2009) escribe sobre lo que nombra una "filosofía del pop". Aun cuando menciona que las canciones no suelen tener letras impresionantes cuando solamente leídas, en el papel, sostiene que su valor catártico reside en la memoria que traen conjuntamente con la moldura de la sonoridad específica del tema compuesto. Con esta base, pregona que en el pop el cognitivo y el emocional están menos divididos que

[39] *"When that happens, it's as vital as protecting your own sense of identity".*

en otras experiencias de recepción artística. Para el autor, "las canciones permiten a uno afianzarse o aflojarse en determinados tipos de acciones, aunque no inician nada"[40] (Greif, 2009, p. 28); o sea: el pop anuncia y reverbera el inaudito de una experiencia previamente formulada, imaginada pero todavía no manifestada. Como Qüity cantando a los gritos.

Por la parte de Cleopatra, el comentario que hace a la intervención paródica de la periodista a la letra cantada en la fiesta parece contestar a la cita de Greif: "según Cleo esa primera cantiga intervenida de reggaetón fue profética: 'Amor, ¿vos te das cuenta de que estamos meneando en Florida como vos profetizastes?', me preguntó después del estreno de la ópera cumbia en Miami" (Cabezón Cámara, 2021, p. 134). Lo que Cabezón Cámara ofrece a su público en este momento, en un ejercicio de audiografía de sus personajes que funciona de modo estructurado, es una clave de lectura coherente y reveladora de la trayectoria de Qüity al desarrollo de todo el libro. Es posible ubicar los eventos fundamentales de la novela a partir de la implicación de la narradora con el territorio sonoro. El destino de los personajes, componer cumbias y presentarlas en Florida, se cumple en la novela como anunciado en la versión de la letra cantada por ellas en la fiesta.

La protagonista de *La Virgen Cabeza*, con sus posturas paisajísticas y pospaisajísticas con el sonido, respondería como una encarnación ficcional a una provocación de Hyden (2016, p. 5): "se dice que la historia es el estudio de las guerras y las elecciones, es decir, la geografía del disenso humano. Creo que ha llegado el momento de aplicar este paradigma a la historia de la música pop"[41]. En suma, el recorrido de Qüity es representado en la novela como un transcurso íntimamente atado a sus percepciones

[40] *"Songs allow you to steel yourself or loosen yourself into certain kinds of actions, though they don't start anything".*
[41] *"It's been said that history is the study of wars and elections—the geography of human dissension, in other words. I think it's time that this paradigm is applied to pop-music history".*

como protagonista del discurso, algo que es compartido con los lectores. La historia de ella como personaje es marcada por el disenso, como si ella fuera rival de sí misma en una pelea contra sus prejuicios y preconcepciones.

Al recorrer a las poéticas del cuerpo, marcadamente sensoriales y compartibles, Cabezón Cámara direcciona sus preocupaciones a un espacio de construcción colectiva como elemento central de debate de su novela. Consideradas las constantes escenas señaladas por el sonoro y por la interacción de diversos elementos ficcionales, la filósofa Judith Butler surge como aporte para una lectura enriquecida de *La Virgen Cabeza* y de sus recursos narrativos. En su ensayo "Nosotros, el pueblo. Apuntes sobre la libertad de reunión" (2014, p. 47), ella escribe sobre agrupamientos de personas y sus modos colectivos de hablar, organizar el lenguaje y vocalizar modos de actuar en común. Cerca de lo ya referido por Greif en relación a la dimensión de fronteras borradas entre lo cognitivo y lo emocional, Butler reconoce el carácter orgánico como elemento primordial e imprescindible para cualquier acto de comunicación. La siguiente cita traduce lo narrado por Qüity en la escena de la fiesta, valorando la presencia de cuerpos que hablan como condición de enunciación no solo lingüística sino también más allá del discurso articulado en palabras:

> [E]l habla es imposible sin lo orgánico, incluso un acto de habla que busque transmitir una intención puramente cognitiva no puede eludir el cuerpo orgánico. Así como no hay ningún acto de habla puramente lingüístico separado de los actos corporales, no existe ningún momento del pensamiento puramente conceptual que pueda escaparse de su condición orgánica. (Butler, 2014, p. 52)

Con la apreciación sensorial en primer plano, la autora de la novela imprime a su protagonista elementos que la posibilitan moverse adentro y afuera de los espacios escenográficos que ocupa. Es de nota que la totalidad del texto ficcional narrado sea compartido por dos voces narrativas: inicialmente la de Qüity; pero después con Cleopatra, que oscila entre objeto de interés de la voz primera y dueña de una voz activa. Estos movimientos estructurales en la organización del libro emulan también las aproximaciones y los alejamientos sentidos y promovidos en Qüity. Así como postula Butler, la periodista se constituye como personaje tomado igualmente por sus condiciones lingüísticas, que van desde su capacidad de narrar, de escribir formalmente, hasta el desarrollo de una capacidad social en componer canciones, de crear letras de cumbia y orgánicamente vivir en comunidad en El Poso.

Por fin, el público lector de Gabriela Cabezón Cámara acompaña la construcción y la trayectoria de Qüity como personaje en procesos sensoriales individuales y colectivos, con un acento marcado por los acontecimientos sonoros que definen la trama principal y la organización de las relaciones entre personajes de la novela. Tanto el efecto de articulación y reverberación de la música popular cuanto las interferencias en paisajes y pospaisajes sonoros en múltiples medios, de manera conceptual, epistémica y orgánica, son rasgos definitorios de la experiencia de la narradora. Del lenguaje al cuerpo, del oído al baile, del prejuicio al goce; y a volver a escribir. Como prueban las últimas palabras de Qüity antes del Epílogo: “Callate un ratito, dale, y sacame la ropa. Sí, vida, sí” (Cabezón Cámara, 2021, p. 177).

**Referencias**

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.

Butler, J. (2014). "'Nosotros, el pueblo'. Apuntes sobre la libertad de reunión", enBadiou, A., Bourdieu, P., Butler, J., Didi-Huberman, G., Khiari, S. y Rancière, J. *¿Qué es un pueblo?* Trad. Cecilia González y Fermín Rodríguez. Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, G. (2021). *La Virgen Cabeza*. Literatura Random House.

Castro, A. (2023). *Futuros multiespecie: Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*, Bartlebooth.

Greif, M. (2009). "Radiohead, or the philosophy of pop" en Forbes, B. y Reisch, G. (Ed.). *Radiohead and philosophy—Fitter happier more deductive*. Open Court.

Hyden, S. (2016). *Your favorite band is killing me: What pop music rivalries revea about the meaning of life*. Back Bay Books.

Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

Schweighauser, P. (2006). *The noises of American literature, 1890-1985: Toward a history of literary acoustics*. University Press of Florida.

Sterne, J. (2012). "Sonic imaginations" en Sterne, J. (Ed.). *The sound studies reader*. Routledge.

# Entre el arquetipo y la mujer real: sexualidad y violencia en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*, de Agustina Bazterrica

Quimey Juliá
UNA/UBA

**Resumen:**

En este trabajo, analizamos tres relatos de *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020), de A. Bazterrica: "Anita y la felicidad", "Lavavajillas" y "Elena-Marie Sandoz". En los dos primeros, la humanidad de las mujeres se pone en tela de juicio, cuando estos personajes evidencian las construcciones genéricas. En el tercero, la actriz debe morir para no arruinar su fotografía: esta se ajusta al arquetipo femenino, inaccesible para la mujer real que, en su decadencia, termina evidenciando su falsedad. En concreto, nuestra hipótesis es que la tensión entre el arquetipo y la mujer real produce una desnaturalización de las construcciones socioculturales de los sujetos femeninos. Esto implica un vínculo profundo entre dos aspectos: la sexualidad y la violencia. Para considerarlos, nos valemos de conceptos extraídos de teóricas feministas, en particular, G. Rubin (1989), J. Butler (1990) y R. Segato (2003), además de recurrir a las reflexiones de J. Galtung (1995).

*****

En este trabajo, realizamos un análisis de los sujetos femeninos en los relatos "Anita y la felicidad", "Lavavajillas" y "Elena-Marie Sandoz", que forman parte del libro *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020), de la escritora argentina contemporánea Agustina Bazterrica. Nuestro objetivo es demostrar que los personajes femeninos se encuentran inmersos en una tensión entre el arquetipo de la mujer y la mujer real, produciéndose una desnaturalización de las construcciones socioculturales de los sujetos femeninos. Esto implica un vínculo profundo entre dos aspectos: la sexualidad y la violencia. Con el fin de considerarlos, nos centraremos en conceptualizaciones que se enmarcan en la teoría feminista: el concepto de "performance", de Judith Butler, y, en menor medida, las nociones de "violencia moral", de Rita Segato, y "sistema jerárquico de valoración sexual" y "moralidad democrática", de Gayle Rubin. Además, haremos una breve referencia a las categorizaciones de la violencia propuestas por Johan Galtung (1995).

Para comenzar el análisis, un primer rasgo importante a destacar es que, tanto en "Anita y la felicidad" como en "Lavavajillas", la humanidad de las mujeres se pone en tela de juicio, cuando estos personajes evidencian las construcciones genéricas. Así, en "Anita y la felicidad", Pablo sospecha que Anita es un alien por su corrimiento de la performatividad establecida y la protagonista de "Lavavajillas", Jane, describe a Carrie como una máquina por la perfección con la que se adapta a la performatividad. Como ya veremos, Carrie y Anita parecen estar interpretando un rol como actrices y esto produce una desnaturalización de la performance de género. Aquí, utilizamos el concepto de "performance" en el sentido que le da Judith Butler. Recordemos que, para esta teórica, el género se concibe como performativo, dado que es el productor de la ilusión de una esencia natural.

Además, en ambos relatos, Pablo y Jane se refieren al accionar de estas mujeres como un ritual, ya que se basa en la repetición. Sin embargo, las performatividades genéricas socialmente aceptadas se crean, justamente, por el accionar repetitivo de los sujetos. En palabras de Paul Preciado (2007), "Para Butler, 'el género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen'. En esta lectura el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances" (párr. 16). Es llamativo que aquí aparece nuevamente la mención al ritual: la performatividad es un ritual invisibilizado por su repetición masiva y su constitución como la norma. En "Anita y la felicidad", el sexo es un "ritual ascético" (Bazterrica, 2020, p. 29), "casto, artificial" (p. 29). El accionar previo al acto sexual de Anita carece de erotismo; siempre comienza con una frase del estilo de "Estuve pensando que deberíamos mantener relaciones sexuales" (p. 28). Luego, se desnuda, se acuesta, abre las piernas y se queda mirando al techo sin hablar. Anita, según Pablo, necesita recurrir a un "dispositivo interno que le dictaba qué decir" (p. 28).

Si bien su forma de comportarse es extraña, por momentos parece actuar de acuerdo con la performatividad femenina socialmente establecida: durante el sexo,

> Pablo creía que estaba demasiado concentrada recordando las poses, los gemidos que debía hacer en los momentos en los que tenía que hacerlos: oh, uh, sí, mmmm, dios y un ah corto, pero con más energía que los anteriores como para que Pablo notara que había tenido un orgasmo, en el momento en que se suponía que debía tenerlo (pp. 29-30).

Para Pablo, Anita es un alien que actúa de mujer, lo que nos permite hacer una analogía con las prácticas *drag queen* que estudia Butler. Dichas representaciones

exhiben, en su teatralización, el carácter construido de las nociones de género. En este sentido, aun cuando Anita se comporta de acuerdo con lo esperable de una mujer, su accionar parece artificial a los ojos de su pareja.

Además, la descripción de la cita visibiliza las normas que se esconden detrás de los comportamientos considerados "adecuados": hay momentos correctos para gemir y tener un orgasmo, ciertas poses que deben hacerse. El sexo "normal" se presenta, precisamente, como una concatenación de normas. Esto puede pensarse en relación con el sistema jerárquico de valoración sexual que postula Gayle Rubin (1989 [1984]), que tiene la forma de una "pirámide erótica" (p. 18), en cuya cima se posicionan solamente lxs heterosexualxs reproductorxs casadxs. El resto de las prácticas es perversa, ya que no contribuye con una sexualidad reproductora y, a medida que nos alejamos de la cumbre, encontramos actividades cada vez menos respetadas. El modelo de Rubin asume la teoría del dominó del peligro sexual: "La frontera parece levantarse entre el orden sexual y el caos, y es una expresión del temor de que si se le permite a algo cruzarla, la barrera levantada contra el sexo peligroso se derrumbará y ocurrirá alguna catástrofe inimaginable" (p. 22). La autora desoculta el universo moral que se esconde en la sexualidad: aún en la intimidad, las parejas deben seguir las normativas que impiden que suceda la catástrofe. Anita es tan cuidadosa en este aspecto (pero también tan apática, como veremos a continuación) que termina evidenciando la artificialidad del sistema.

En contraposición con este orden de valoración sexual, Rubin plantea una "moralidad democrática", que

> debería juzgar los actos sexuales por la forma en que se tratan quienes participan en la relación amorosa, por el nivel de consideración mutua, por la presencia o ausencia de coerción y por la cantidad y calidad de placeres que aporta (p. 22).

Las prácticas sexuales de Pablo y Anita carecen de calidad y de consideración mutua, lo que se evidencia en numerosas partes del relato. Efectivamente, Pablo cree adivinar hartazgo en Anita cuando se plantean tener sexo y no piensa que su pareja disfrute con los supuestos orgasmos: "El cuerpo no le vibraba y Pablo temió ser un pésimo amante para el alien y confirmar la inutilidad de la especie humana" (p. 30). Desde el punto de vista de una moralidad democrática, sus actos sexuales no estarían bien posicionados, aun cuando se respeten las normas del sistema jerárquico (la sexualidad de Anita y Pablo es heterosexual, reproductiva —ella se refiere expresamente a la reproducción— y, según Pablo, monogámica). Esta tensión entre normas sociales y moralidad democrática evidencia la gran insatisfacción de Anita, quien, aunque se esfuerza por seguir los pasos de una sexualidad "adecuada", pierde humanidad ante los ojos de su pareja, que la percibe como un extraterrestre. Pablo niega y se burla de los rumores de los vecinos, que piensan que Anita tiene un amante (el cartero), lo que sería otro signo de inconformidad, y disfruta del sexo incluso cuando él mismo reconoce el desgano de su pareja. El cuerpo de la mujer es "sólo un recipiente" (p. 29) que contiene al extraterrestre, un ser apático que persigue el fin de conocer a la especie humana: esa es la excusa de Pablo para seguir manteniendo relaciones sexuales con su pareja y negar la falta de placer y la posibilidad de un amante. Así, la evidencia de la artificialidad del sistema jerárquico, en vez de desbaratarlo, es transformada en una deshumanización violenta de la mujer, lo que nos reenvía a Butler.

En efecto, en su libro *Deshacer el género* (2006 [2004]), Judith Butler afirma que la intención de tomar el ejemplo del *drag* es

> cuestionar los medios a través de los cuales se hace la realidad y considerar la forma en la que ser llamado real y ser llamado irreal no [sic] llega a ser no sólo un medio de control social, sino una forma de violencia deshumanizadora. (...) ser llamado irreal y, por así decirlo, institucionalizar esta designación como una forma de tratamiento diferencial es convertirse en el otro en contra del cual se hace a lo humano (p. 307).

El protagonista masculino no puede concebir que una humana se comporte como Anita. Su única forma de explicarlo es categorizando a la mujer como un alien, un ser que ni siquiera pertenece a nuestro mundo. Como Butler continúa diciendo, "Es lo inhumano, lo que está más allá de lo humano, lo que es menos que humano, el límite que garantiza a lo humano su ostensible realidad" (p. 307). Hay algo del accionar de Anita que atrae a Pablo, pero que también le genera un alto grado de violencia. En ocasiones, fantasea con abrirla en dos con un cuchillo, para descubrir al supuesto extraterrestre que se oculta en ese cuerpo. El odio y la atracción siempre están unidos cuando se expresan los sentimientos de Pablo por Anita. La violencia deshumanizadora de la construcción normativa de los géneros permite explicar el paso a la violencia explícita cuando el género no es inteligible en un individuo. Aquí, la legitimación de la fantasía violenta de Pablo es la idea de que Anita no es humana, sino un extraterrestre que *performa* a una mujer. Su accionar es pura actuación, copia del comportamiento de una mujer "real".

Por su parte, en “Lavavajillas”, Jane percibe a su amiga Carrie como una máquina y su modo de actuar ritualizado solo le produce violencia y fastidio. Es llamativo que este es el único relato del volumen que emplea las marcas propias de las traducciones españolas de novelas estadounidenses (la narración transcurre en Nueva York): el uso de tiempos compuestos, un vocabulario que no corresponde a la variante rioplatense y la utilización de “tú”. Esto produce un efecto de desestabilización, que se ve reforzado por la percepción extrañada de Jane. Una muestra de ello es la forma en que la protagonista cosifica a los seres humanos y humaniza a los objetos. En este procedimiento se enmarca la descripción de Carrie como máquina. Lo notable es que esta “humana-máquina” y su marido se comportan de acuerdo con lo establecido por las performatividades de género socialmente legitimadas, mientras que Jane no se adecua a ellas. A Carrie le apasionan los chismes y la decoración, es una “máquina social” (p. 33) que parece ir de casa en casa hablando con las vecinas. Además, aborrece a las mujeres divorciadas, que tienen “el mal juicio de destruir el artificio sagrado que es un matrimonio” (p. 33) y quiere guiar a Jane, que es soltera, “en la buena senda del amor contractual” (p. 33). Volviendo a Rubin, Carrie es una fuerza coercitiva que intenta posicionar a Jane en la cima de la pirámide y trata de adecuarla a las normas sociales, recordándole que su accionar es equivocado. Asimismo, el marido es imaginado por Jane como un engranaje más en la maquinaria de Carrie:

> sospechaba que (...) era una tuerca o un tornillo sentado con una cerveza, mirando el juego entre los New York Yankees y los Boston Red Sox, mientras Carrie le hablaba y servía bocadillos a nadie, a una pieza más de la estructura metálica que era su vida (p. 33).

Las descripciones se amoldan a la perfección a lo esperado socioculturalmente de un hombre y de una mujer, hasta el punto de visibilizar su artificiosidad. Esta se refuerza por la desestabilización mencionada tanto en la propia prosa como en la percepción enrarecida de Jane, quien, al estar corrida de la cumbre de la pirámide, puede percibir la arbitrariedad de las normas. Asimismo, retomando los aportes de Butler en *El género en disputa* (2007 [1990]), "«lo normal», «lo original», resulta ser una copia, y una copia inevitablemente fallida, un ideal que nadie *puede* personificar. (...) todo el tiempo lo original [es] algo derivado" (p. 270). La caracterización maquínica de Carrie y de su esposo es una muestra del funcionamiento de la máquina social de réplicas performáticas de un original inexistente. Aunque ella se esfuerce por interpretar las normas al pie de la letra, está condenada al fracaso desde el comienzo: como afirma Butler, nadie *puede* personificar el ideal.

Tomando la clasificación de los tipos de violencia (directa, cultural y estructural) propuesta por Johan Galtung (1995), ni Pablo ni Jane recurren a la violencia directa, pero, como vimos, el primero sí fantasea con hacerlo. Las normas y los estereotipos de género constituyen, en sí mismos, una forma de violencia cultural. Además, se inscriben en la "violencia moral" que postula Rita Segato (2003): esta es "invisible", ya que no se poseen palabras para identificarla y denunciarla, y legitimada por los hábitos y la moral de los gestos, discursos y comportamientos. En este sentido, si bien hay grandes similitudes entre lo que sucede en los dos relatos, Pablo y Jane adoptan dos posicionamientos diferentes. Mientras Pablo se impacienta frente al rompimiento de la performatividad establecida, Jane no quiere ajustarse a las normas de comportamiento que predica Carrie. También es importante notar, aunque no lo profundizaremos aquí, que Carrie es violenta con Jane al pretender encasillarla a los estereotipos. Solo en el caso del novio de Anita se presenta esa "violencia moral" que, aunque como dijimos, no se manifiesta como

violencia directa, sí tiene un impacto en su forma de tratar y ver a su pareja. Tal vez, los personajes reaccionan con violencia frente a esta nueva performatividad porque evidencia lo absurdo de cualquier repetición ritualizada de comportamientos y accionares. Anita y Carrie se describen como entes que fallan en comportarse con naturalidad, como lo haría una mujer "real". No obstante, veremos cómo este presupuesto sobre la mujer "real" se rompe en el último relato.

En "Elena-Marie Sandoz", la tensión entre arquetipo y mujer real se revela de una forma diferente. Cuando asiste al cine municipal y mira la película de clase B en la que Elena-Marie actúa, el narrador queda obsesionado con su imagen. Su aparición dura solo medio minuto: "Durante los treinta segundos, Elena-Marie Sandoz permanecía acostada, *sin moverse* [subrayado en el original]. No estaba muerta, ni dormida. Durante treinta segundos Elena-Marie Sandoz miraba al espectador, me miraba sin pestañar [sic] ni una vez, sonriendo" (p. 70). Desde ese momento, el protagonista desea poseer la única copia de la película y, cuando la obtiene, le resulta escandaloso que la mujer real, con su mera existencia, "a cada paso, con cada movimiento, con cada palabra [degenerara] la imagen pura de Elena-Marie Sandoz, la imagen que me pertenecía" (p. 71). Cuando encuentra a la actriz en un bar de mala muerte, dañada por el alcohol, la describe de una forma cruel: es decrépita, repulsiva, su pelo es "del color hediondo de las cebollas. (...) El saco era del color de la carne rancia. Toda ella despedía un aroma a miseria y cansancio" (p. 71). En este punto, comienza a perseguir su propósito de conseguir la muerte de Sandoz.

Por todo lo expuesto, podemos observar que hay una gran tensión entre la imagen y la propia mujer. La primera, aunque se trata de una escena de la película, es estática (la actriz ni siquiera pestañea). El cuerpo de Sandoz se figura como disponible: inmóvil en una cama y sonriendo al espectador. El narrador puede apropiarse de esa imagen y asegurarse de que la mirada solo se dirija a él. En cambio, la mujer real ni siquiera lo

percibe: “no veía, sólo miraba desde la niebla del alcohol y es por eso que no me vio sentado cerca de su mesa” (p. 72). Ya no se trata de un cuerpo joven, disponible o deseado. Las descripciones que vimos se basan en comparaciones con objetos malolientes y desagradables.

El epígrafe de este relato es la siguiente cita de Thomas Bernhard, que es retomada durante la narración: “...la horrible imperfección cotidiana...” (p. 68). Lo que el cuento parece revelar es cómo cada accionar cotidiano de la mujer real pervierte, desde el punto de vista del narrador, su imagen ideal. Como ya mencionamos, Butler explica que el original es inaccesible para cualquier persona. Aquí esta idea es puesta en evidencia, mediante el procedimiento de contrastar ya no una imagen abstracta e ideal, sino los fotogramas de la propia Elena-Marie. Si bien esta imagen parece alcanzar el estatuto de original, se trata de un caso individual, que solo funciona como ideal para el narrador (la proyección de la película fue un rotundo fracaso). Es paradójico que la imagen, copia del original Elena-Marie, se instaure justamente como original y relegue a la mujer real al lugar de la copia.

Frente al malestar que le genera la mera existencia de Elena-Marie, el narrador comete una forma de violencia directa (pero de manera indirecta). Al enviarle cartas incitándola al suicidio, incurre en la agresión verbal y logra su objetivo, sin asesinarla con sus propias manos. Al igual que Pablo y Jane, el narrador considera que sus pensamientos violentos están legitimados por el accionar de la mujer real, que corrompe la escena de la película y no puede ser poseída por él. Sin embargo, la diferencia se halla en que la falta de Elena-Marie es ser *demasiado* real, mientras que Anita y Carrie son reprobadas por su comportamiento maquínico.

Como conclusión, podemos afirmar que lo que une a los tres relatos es la relación conflictiva entre un ideal de mujer inalcanzable y la mujer real. En “Anita y la felicidad”

y “Lavavajillas”, Carrie y Anita revelan la existencia de ese ideal inaccesible por la artificiosidad de sus comportamientos. Por su parte, Elena-Marie Sandoz también pone en primer plano la imposibilidad de la mujer real de adecuarse al ideal (que, en este caso, es su propia imagen joven e inmóvil). En los tres relatos, las mujeres son observadas y juzgadas por otros personajes, que son o bien la focalización de la narración (en los primeros cuentos) o el propio narrador (en el tercero). Por lo tanto, el punto de vista privilegiado es externo a ellas y las describe con violencia. Esta mirada se encuentra teñida por los prejuicios y estereotipos sociales, que condicionan las formas de actuar de las mujeres. Si Elena-Marie es juzgada por la supuesta perversión de su propio arquetipo, Carrie es vista como una máquina al intentar ajustarse a la norma. Anita se encuentra en un punto medio, ya que en ocasiones pretende adecuarse y en otras tiene un comportamiento totalmente extraño a lo que se espera. De cualquier forma, ninguna se salva de los juzgamientos. Si bien estos casos son extremos, ya hemos señalado que ningún ser humano puede personificar el ideal, tal como plantea Butler. Esta reflexión nos permite abordar los relatos desde una perspectiva más amplia, interpretando la violencia contra las mujeres en un contexto general. Toda mujer la sufre, al igual que Anita, Carrie y Elena-Marie: aunque intente adecuarse al arquetipo, está destinada al fracaso, ya que el ideal es inalcanzable. Así, la violencia siempre es legitimada por esa supuesta falla.

## Referencias

Bazterrica, A. (2020). *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*. Buenos Aires: Alfaguara.

Butler, J. (2006) [2004]. *Deshacer el género.* Barcelona: Paidós.

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

Galtung, J. (1995). *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*. Madrid: Tecnos/ Inst. Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Preciado, P. (2007). *Entrevista com Beatriz Preciado / Entrevistadx por Jesús Carrillo*. SciELO. Recuperado el 18/04/2025 de https://www.scielo.br/j/cpa/a/86VcBmHL3WDKz6NPFtt4k6K/

Rubin, G. (1989) [1984] "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en Vance, Carole (Comp.). *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina.* Madrid: Revolución.

Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos.* Buenos Aires: Prometeo/UNQ.

# Lo primero (y lo último, y lo de en medio, y…) es la familia.

# Gestión vincular, humanidad y artificialidad

# en la ciencia ficción castagneteana

Sayar, Roberto Jesús

UBA/UM/UNLP

*Morenae qui, amore causa, collega, amica familiaque fiet*

*I'm all through with ties / I'm all tired of tears*

*I'm a happy man, don't it look that way?*

"Leaving home ain't easy" (Queen [Brian May-John Deacon]; *Jazz*: 1978)

**Resumen:**

El presente trabajo se propone abordar de manera crítica la *opera prima* del autor argentino Martín Castagnet *Los cuerpos del verano* (2012) dado que, de acuerdo con lo planteado por la trama, la sociedad que presenta establece una configuración novedosa de los vínculos tradicionalmente 'familiares' de forma casi continua. Este trabajo partirá de esa premisa para intentar demostrar una justificación para el proceder del protagonista, Rama, que perderá su humanidad conforme se 'aleje' de su familia de origen. El trabajo comparativo con los demás personajes, entonces, se propondrá justificar esta afirmación en tanto que el contraste entre el modelo arquetípico y el de los cuerpos quemados los coloca permanentemente en tensión. Fuerza esta última que adquiere una tendencia

claramente negativa de acuerdo con la subjetividad narrativa hacia el sistema de traspaso corporal-informático y sus sujetos concebidos, a pesar de todo, como artificiales y, en consecuencia, intrínsecamente fraudulentos.

*****

## Introducción

El peso de los tópicos considerados clásicos a la hora de narrar una historia no resulta un elemento menor cuando, puesta en circulación[42], se ofrece a la lupa del análisis. Máxime considerando la notable recurrencia de algunos de ellos en la novela contemporánea de factura nacional. Semejante característica resultará paradigmática en su firmeza, de tal forma que ha logrado permear hasta los géneros menos adecuados a ella. Uno de estos, quizá el más reconocido, es el de la construcción y evolución de los lazos familiares de los personajes. Punto de partida de un destacado abanico de obras que se extiende desde las sagas literarias decimonónicas hasta diversas narrativas massmediáticas[43] de múltiples orígenes geográficos[44], la literatura argentina no se vio

[42] *Cf*. ECO (2013e, pp. 61 y ss.) a la luz de ECO (1997, p. 35).

[43] Seguiremos, a este respecto, la definición de *mass media* que se despliega en ECO (2013a, pp. 57-58). *Cf*. DORFMAN-MATTELART (2014, pp. 19-20) bajo los términos propuestos por BOURDIEU (2014, p. 108).

[44] Las encarnaciones más actuales de tal fenómeno corresponden al *manga* japonés: *Dragon Ball*, *Naruto* y, puntualmente, *Spy x Family* se han articulado como sagas generacionales o bien como problematizaciones de los lazos existentes al interior de las familias consideradas 'tradicionales' o 'ensambladas'. V. SANTIAGO (2013, p. 65) o, en un plano absolutamente contrario, INGULSRUD-ALLEN (2009, p. 13), quienes lo adscriben única —y erróneamente— a las temáticas típicas del *shōjo manga* (*cf*. PETERSEN, 2011, p. 120).

ajena a tal influjo. A la luz, además, de su extensa utilización en las producciones radiotelevisivas, casi ninguna expresión cultural de estas latitudes dejó de lado el aprovechamiento de esta posibilidad creativa.

La ciencia ficción, sobre todo aquella aparecida en la última década[45], de esta forma, entreteje lo específicamente genérico con estas variables de forma que aquello planteado en el conflicto principal adquiera un mayor dramatismo. De esta manera, con estas premisas como sustrato (Genette, 1988, p. 13), el presente trabajo se propone abordar de manera crítica la *opera prima* del autor argentino Martín Castagnet *Los cuerpos del verano* (2012) dado que, de acuerdo con lo planteado por la trama, la sociedad que presenta establece una configuración novedosa de los vínculos tradicionalmente 'familiares' de forma casi continua. Se partirá, entonces, de esa premisa para intentar demostrar una justificación para el proceder del protagonista, Rama, que perderá su humanidad conforme se 'aleje' de su familia de origen. El trabajo comparativo con los demás personajes, entonces, se propondrá justificar esta afirmación en tanto que el contraste entre el modelo arquetípico y el de los cuerpos quemados los coloca permanentemente en tensión. Fuerza esta última que adquiere una tendencia claramente negativa de acuerdo con la subjetividad narrativa hacia el sistema de traspaso corporal-informático[46] y sus sujetos concebidos, a pesar de todo, como artificiales y, en consecuencia, intrínsecamente fraudulentos.

De esta manera, los propios vínculos entendidos tradicionalmente como 'intra-familiares' adquirirán una labilidad imposible de pensar en un modelo narrativo ajeno a estas lógicas no-naturales que rigen tanto la vida social como la comprensión de

[45] *Cf.* BRESCIA (2008); PESTARINI (2012) y, sobre todo, VÁZQUEZ (2020).

[46] Cuyos detalles críticos se hallan en la reseña de PICCIONI (2013, p. 125).

realidades tradicionalmente inevitables como la propia muerte. El abandono de la humanidad, por ende, resultará una consecuencia lógica de la conjunción de todos estos rasgos 'artificiales'.

**El mundo 'presente': cuerpos y vínculos**

El texto en cuestión presenta en una temporalidad evidentemente futurista —conforme avance la trama se vuelve posible ubicar los acontecimientos en algún momento del siglo XXII— en la que la muerte ha dejado de ser vista como la última frontera[47]. Mediante un procedimiento denominado "entrar en flotación" (*LCV*[48], p. 16), cualquier ser humano fallecido puede conservar su consciencia y sus recuerdos hasta poder ser 'instalado' en un cuerpo nuevo, que se mantiene con vida eléctricamente. El protagonista de la historia, Ramiro Olivaires (*LCV*, p. 100), se sometió al procedimiento en un rapto de desesperación, convirtiéndose con ello en uno de los primeros seres humanos en experimentar el estado de "vida virtual" hasta que le fue posible encarnar en un cuerpo nuevo (*LCV*, p. 88). Dos motivaciones centrales lo mueven a ello. La primera, y la que aparece como más importante a lo largo del relato es la venganza contra su antiguo mejor amigo, Zambrano (a) Bragueta (*LCV*, p. 19), quien lo dejó morir. La segunda es el rencor. Emoción que mantiene contra su ex-mujer, Adela, quien, ante su desaparición física, optó —en lugar de esperar su posible pero, en ese momento, nada segura vuelta— por rehacer su vida, volver a casarse y volver a experimentar la maternidad (*LCV*, p. 41).

[47] *V*. la definición que da ARIÈS (2000, p. 23) de lo que él llama "domesticación de la muerte". *Cf.* además COLOMBANI (2016).

[48] De aquí en adelante, *LCV* y sus números de página hacen referencia a *Los cuerpos del verano*, en su edición de 2012 de acuerdo con los datos completos desplegados en sección "Bibliografía".

De esta manera, mientras intenta alcanzar ambas metas se encontrará de frente con una ética extremadamente-Otra que, junto con las nuevas nociones de parentesco, que obvian las generaciones, lo confundirán en un grado diverso al punto de que —en determinados momentos de la trama— duda incluso acerca de su propia identidad. Cifrar su ego en la propia mente no parece ser una salida adecuada, en tanto que, a medida que se va conociendo y encontrando con nuevas personas, ajenas a su núcleo familiar "de origen", entenderá más acabadamente de qué forma se lo comprende. Es decir, cómo es que el Ramiro Olivaires de hace cien años, que continúa "vivo" en una mente es, a la vez, la señora gorda de los primeros ocho capítulos y el fibroso africano de los apartados siguientes. La humanidad, en este caso, parece cifrarse no solo en los procedimientos culturales en que el conjunto de *homo sapiens* se hallan sumidos sino, sobre todo, aquellas motivaciones que, de una forma u otra, fueran lo suficientemente poderosas como para hacer girar en torno de ellas el devenir de la acción de una persona determinada.

En el caso de Rama (apodo por el cual será conocido durante la mayor parte del relato[49]): la venganza, los vínculos que se sostienen en el camino y cómo interactúan con los que se han perdido y, sobre todo, la necesidad de permanecer "vivo" entre el propio grupo de pertenencia "fuerte". Esto es, entre aquellos que, a pesar de todo, lo recuerdan como el origen de todo un conjunto humano.

---

[49] Este apodo, además de ser una manera harto común de apocopar el nombre de Ramiro, hace referencia, según el propio autor, a "Rama [quien] es el séptimo avatar del Dios Visnú, el más popular de la India" (FACTOTUM, s/d). Un *avatāra* es, precisamente, cada una de las manifestaciones de esta deidad "que se encarna y baja a la tierra para velar por [la humanidad]" (ROLLIÉ, 2017, p. 37). En palabras del propio Vishnú "cada vez que el Dharma llega a lo más bajo […] en ese momento […] yo me creo a mi mismo. Yo aparezco en cada uno de los yugas para la protección de los buenos y para destruir a los malvados con el fin de erigir otra vez el dharma" (यदा यदा ही धर्मस्य ग्लानीर भवति […] टाडा 'त्मानं सृजाम्यहम. परित्राणाय साधुनाम विनीसीय का दुष्कृताम धर्मसंसथडपाण्ड़र्थीया संभावीमी युगे युगे *Bhagavad Gita* 4.7-8). Vishnú posee diez avatares, de entre los que Rama, Krishna y Budha resultan los más conocidos y los más significativos tanto en los importantes ciclos míticos del *Rig Veda* y del *Mahabharatta* como en la gestación del budismo en el seno de la fe hindú.

Justamente, la identidad corporal de Rama se erigirá conforme se exponga al juicio y a la constitución de roles dentro de su familia de origen. Atrapado en el cuerpo que su familia pudo conseguir (*LCV,* p. 11), vive en casa de su nieto, Gales (*LCV*, p. 33) quien ve en él un modelo a seguir, aunque no puede verbalizarlo[50]. Es la mujer de este último, Septiembre, y sus dos hijos, quienes se encargan de hacer más amena la vida del reencarnado en la que fue su propia casa (*LCV*, p. 21[51]) y, al mismo tiempo, de servir de intermediaria entre las diversas realidades corporo-mentales que en aquel sitio conviven (*LCV*, p. 13). Así, en un movimiento de pívot entre ambos extremos de la existencia, *i.e.* el 'real'/corporal y el 'ficticio'/digital, Rama intentará nuclear a quienes, en el pasado, conformaron su núcleo familiar para responder a la pregunta que lo ha llevado a retornar al mundo tangible: ¿de qué manera reaccionar al conocer a la más que segura descendencia de quien fuera su viuda? La frontera entre ambos campos, aparentemente infranqueable pero prácticamente permeable, opera, para Rama, como una liminalidad sagrada (*cf*. Taboada, 1985-1986) a la que se debe acceder de a poco y con suma cautela. Esto no solamente para no sobrecargar su cuerpo y su mente sino para que todos los secretos ocultos salgan a la luz claramente y en el momento oportuno. Teo, su propio hijo, lo desconocerá en repetidas ocasiones y, por ende, negará conocer el enigma que Rama sabe que guarda. Ante la insistencia de uno y la negativa del otro, el diálogo se cierra cuando éste afirma categóricamente "No [sos mi papá…], sos mi abuela" (*LCV*, p. 25).

[50] Ya que se trata de un hombre que desea vivir en un cuerpo de mujer pero teme que su propia esposa lo discrimine o que, de hecho, lo abandone (*LCV*, 95). Además de los dilemas genéricos que ello conlleva (MATTÍO, 2012, pp. 89-90 y WEEKS, 2012, p. 257) este proceso de apropiación de lo corporal forma parte del estudio que, en torno a este mismo aspecto pero en Rama, llevó adelante SAYAR (2024).

[51] Puesto que la edificación y los elementos que la conforman, junto con el estudio de arquitectura que la encuadran en una realidad social determinada (*LCV*, 52-53) no dejan de ser, *mutatis mutandis*, un capital social determinado (BOURDIEU, 2014b, p. 221) que no solo lo ubica como humano sino uno particularmente favorecido por pertenecer a una clase social, económica y académica particularmente privilegiada que se ha perdido con la muerte y la extensa flotación posteriores.

El otro extremo de este continuo, su hija Vera, se muestra aún más reticente a revelar el interrogante que lo acucia. Reserva que se amplía, sobre todo, porque la respuesta entraña también un vínculo familiar —aunque no con él sino con ella[52]—. "La nieta de mamá vive a tres cuadras de casa" (*LCV*, p. 42) dice ella, y el mundo parece adquirir una nueva profundidad, tanto narrativa en general como intradiegética y personal para el atribulado protagonista. Rama desea reconfigurar la realidad "futura" (*LCV*, p. 18) en torno de sí para quitarle a la época la carga distópica que aparenta cargar, sobre todo si se considera que uno de los motores de este subgénero, de acuerdo con Murphy (2009, p. 475), es el hecho de que "la realidad social se conforma a partir de un impulso de autodeterminación humana". Para lograrlo, sin embargo, le es preciso, ante todo, admitir que ya no es parte del conjunto de los vivos (Septiembre, Gales, sus bisnietos) ni de los muertos flotantes (Vera, o casi todos los 'amigos' que le quedaron dentro del sistema informático antes de su resurgimiento [*LCV*, p. 14]). Como tal, y con todo ese conocimiento a cuestas, le será necesario reformular todas aquellas certezas que guardó durante un siglo y aceptar la construcción de esta nueva realidad y de su posición 'intermedia' dentro de ella.

## Construcción y reconstrucción de la identidad

Tal y como lo expresa Ma. Victoria Albornoz (2023, p. 121), esta ubicación dispara una serie de preguntas que

[52] Y por eso le pide que "no la asuste, por favor" (*LCV*, 42). En este sentido resulta útil recordar la "tipología de las relaciones con el otro" que clásicamente postuló TODOROV (2014, p. 221) según las que, en este caso, se sobreentiende una negatividad epistémica (no conozco la identidad del otro) que trae como consecuencia su negatividad axiológica total. V. con relación a esto último, los conceptos sobre los que se construyen los prejuicios (ALLPORT, 1977) y, a partir de ellos, los enemigos (ECO: 2013b).

> han llevado a repensar el concepto de lo "humano". [Es decir] ¿Qué significa ser humano en las actuales circunstancias? ¿Cómo definir nuestra identidad a partir de esa red de incalculables interconexiones en la que estamos inmersos? ¿Qué nos hace humanos en un mundo que no solo está mediado por la tecnología, sino que es cada vez más dependiente de ella?

Claramente, Rama no puede proponer las respuestas a semejantes interrogantes por la sencilla razón de que él está subordinado a la tecnología de manera exclusiva. Es decir, aceptar la realidad en la que se mueve a partir del comienzo de la novela, y sobre todo a raíz de la adopción de su 'nuevo' cuerpo, tras el accidente/crimen que sufre en Villa Gorila (*LCV*, pp. 78-80) implicará trasladar los lazos provistos por la sangre a aquellos facilitados por los sistemas de mantenimiento de vida y la omnipresencia de Internet "transparente y personal, nunca privada" (*LCV*, p. 14). De esa manera, aquel lazo que ha ido forjando con su cuerpo languidece, ya que, no en vano, "tener […] un cuerpo ajeno puede ser más complicado de lo que parece" (*LCV*, p. 60) y, muchas veces, se limita a repetir que "funciona, y con eso alcanza" (*LCV*, p. 56).

Pero, de forma cada vez más clara conforme avanza la historia, esta unión no llega a morir del todo, puesto que le sigue pareciendo relevante, en tanto que "hay algo en esta señora bajita que me enternece y representa" (*LCV*, p. 57) quizá porque genera la única manera posible en la que, durante casi toda la trama, parece ser posible acercarse a Teo (*LCV*, p. 69): "Ambos estamos contentos: yo por estar con mi hijo y él por estar con su abuela". Ese sentimiento de apego a la familiaridad que parecía haber dejado atrás no es más que el producto de haberse sustraído a lo condenado a la destrucción (*cf*. Ranea,

1980, p. 69[53]). Ese "impulso ciego hacia la apropiación y el dominio de todo lo existente, que desconoce los viejos límites a lo que el hombre podía saber y hacer" (Colombetti, 2018, p. 539) buscará mantener por todos los medios posibles aquellos elementos que sustentan la existencia de Rama en el plano de la "verdadera vida[54]".

Por ello, tras su nueva encarnación, todo progreso se pierde y es preciso reconstruir todo el entramado que se constituyó a lo largo de la primera mitad del relato. Por un lado, porque, dentro de su familia, Teo se desespera al no reconocerlo cuando él lo acaricia mientras duerme "y piensa en lo fácil que puede ser feliz" (*LCV*, p. 83). Por otro lado, Azafrán, nieta de su esposa, al haber conocido a la señora gorda como "soporte" de la mente "amiga de su abuela", desconoce y descree que ahora "ella" es "él" y que ambos siempre fueron la misma persona (*LCV*, p. 88). Amalgama que sólo Rama se encargará de sostener porque es el único que valora a la señora gorda incluso más profundamente que su "anterior cuerpo flaco y defectuoso" (*LCV*, p. 57) de una forma "inextinguible [y...] demasiado privad[a]" (*LCV*, p. 87).

Esto no quiere decir que el resto de su 'familia' original no esté sujeta a estos mismos avatares, sino que los posicionan en un lugar mucho menos central en su devenir como unidad social. Principalmente porque, a diferencia de los múltiples casos

---

[53] Esto ha devenido un tópico en muchas de las encarnaciones de la ciencia ficción contemporánea, y su vertiente más rica, como en muchos otros casos que exceden el propósito del presente estudio y serán tratados en futuras ocasiones, la encarna la historieta y la animación japonesa, tanto en formato seriado (SAYAR: 2016) como unitario (SANTIAGO, 2013, p. 117). Además, *cf*. SAYAR (2023, p. 35) para contextualizar adecuadamente la interacción inter y metatextual que existe entre estos y sus fuentes occidentales, mayormente inglesas y norteamericanas.

[54] V. COLOMBETTI (2018, p. 537). Serán RUIDO (2004, p. 107) con sus acercamientos a las diferentes formas de constitución de la humanidad y, sobre tódo, RIVEROS-SOLÓRZANO (2021) quienes delimiten claramente la frontera entre la vida (necesariamente carnal) y la no-vida (la virtual). Este último, específicamente, dirá con toda especificidad que (2021, p. 108) "la vida (…), se resiste a las coordenadas del código y, más que moverse en un estatismo de los genes, actúa dinámicamente y en movimiento, revelándose más que como la ordenación de datos (propia de un sistema binario) como un algoritmo cambiante, actualizable y, con el desarrollo tecnológico, modificable"

enumerados por el propio Rama, la búsqueda de un nuevo cuerpo se limita únicamente a ocasiones desesperadas que requieren soluciones de semejante tenor. Al interior del conjunto, en efecto, se presentan únicamente dos: (a) el cambio de género de Gales y (b) la "reencarnación" de Corona, uno de los hijos de este último. La conformación de este 'núcleo duro' original es tan fuerte que no solamente Azafrán lo tomará como eje para rehacer su propia "red genealógica" (*LCV*, p. 103) sino que Rama lo continúa llamando "mi familia" incluso en los momentos más complejos de sus tensas relaciones.

Semejante funcionalidad se asienta en dos lógicas simbólicas equivalentes que dependen de la fijación de los lazos preexistentes a los cuerpos 'originales'. La primera de ellas es la conformación de un Tipo Cognitivo que sea exclusivo consistente y coherente en sí mismo y que, por ello, pierda toda referencia posible hacia fuera del propio cúmulo humano. De esta forma, la noción hace referencia al "esquema que les permite mediar entre el concepto y lo múltiple de la intuición" (Eco, 2013d, p. 144[55]) de forma que sea posible unificar semejante cantidad de ocurrencias en una idea que las supera, las engloba y las resume. La "familia", así entendida, constituye un concepto que depende del conjunto de interpretantes que son capaces de comprender ese signo y, al mismo tiempo, de qué clase de ocurrencias del mundo 'real' encajan en él[56]. Así, si la mayoría de los personajes de este universo posible entienden a esta red relacional como lo que

[55] Esquema que no deja de constituirse, de acuerdo con BARTHES (2014) sobre una estructura del tipo mítica. Así, no solamente el análisis se vuelve posible porque se basa únicamente en "el término total o signo global y únicamente en la medida en que este se preste al mito" (2014, p. 206). La postulación del conjunto de características socioculturales que se le adosarán conforme el paso del tiempo no hace más que estabilizar tal lectura y posicionar al propio concepto como un mito estandarizado por toda la comunidad hablante (que, en la novela, son todos los que se relacionan, de un modo u otro, con los miembros del conjunto encabezado por Rama).

[56] *Cf*. FOUCAULT (2014, p. 77): "para que un elemento de una percepción pueda convertirse en signo, no basta con que forme parte de ella; es necesario que se lo distinga a título de elemento y se lo separe de la impresión global a la que está confusamente ligado".

convencionalmente se entiende por 'familia' (públicamente), no habrá dilema alguno en entenderse de esa forma (de manera privada) sobre todo cuando la mayoría de sus miembros permanece como tal en sus respectivos soportes carnales.

La segunda lógica simbólica depende de esta de manera intrínseca, puesto que es ella la que faculta la conformación de una comunidad cerrada 'sacralizada' ya que permanece aislada todo lo posible del 'caos' exterior (Eliade, 1988). Esto resulta posible porque cada uno de sus miembros resulta una "emanación de la realidad" y por tanto su lugar en el conjunto de rasgos del signo 'familia' no es —ni podría ser en modo alguno— 'arbitrario' (*cf*. Anderson, 1993, p. 33). Al menos, no hasta ese momento ni dentro de aquellos límites. Luego "no habrá generaciones sino multiplicaciones, hacia arriba y hacia abajo, hacia una nueva estructura lateral" (*LCV*, p. 98). La única condición para que esto no suceda es, justamente, aquello que todos en esta familia parecen acatar excepto el obstinado protagonista: aceptar, en algún momento, la hora de la muerte definitiva.

**Rama: ¿más-humano, menos-humano, no-humano?**

En efecto, a pesar de estas dos excepciones previas, los principales agentes que pueden resolver el segundo dilema que motoriza al protagonista (conocer la descendencia de su esposa [*LCV*, p. 15]) o bien ya están irreversiblemente muertos o morirán en el transcurso de la historia. Adela, de hecho, la mujer de Rama, "no quiso entrar en flotación y se murió de forma definitiva" (*LCV*, p. 59). Teo, por su parte, "aunque (…) entre a flotación su mente ya está a la deriva" (*LCV*, p. 39), lo que lleva a su fallecimiento (*LCV*, p. 98). Rama no solo se niega a su propia finitud sino a la de aquellos que lo circundan. Justifica, no obstante, su proceder mientras Teo se apaga cuando afirma que "la culpa es de Internet, del estado de flotación, de los cuerpos quemados; todo lo que yo represento"

(*LCV*, p. 97). Este momento de ἀναγνώρισις devela finalmente al protagonista como un sujeto atravesado por la ὕβρις[57], aquella "actitud o disposición subjetiva que puede interpretarse como una afrenta implícita" (Cairns, 1996, p. 10[58]). Justamente esta condición es la que le permitirá ahondar aún más en la condición ciencia-ficcional de la novela que lo contiene, ya que manifiesta la ocasión de profundizar una "actitud más pesimista y realista hacia la naturaleza humana y hacia la tecnología" (Aletta de Sylvas, 2009, p. 67). Coadyuvando así a que se separe aún más de lo que, hasta ese entonces, ha entendido como su 'familia'. Ellos, todavía se mantienen como "un conjunto de seres irrepetibles, con conciencia de su finitud que se establecen a partir del manejo del poder de cualquier tipo" (Orce de Roig *et al*., 2012, p. 259). En este caso, claramente, ese poder reside en dejar de lado el *status quo* propuesto por el mundo en el que viven y mantener la 'vieja tradición' de desaparecer por completo.

Semejante afirmación convertiría a Rama en un producto-Otro, incapaz de ser asimilado por esquema alguno, en tanto que se trata de un "complemento inferior", de acuerdo con las categorías de Orce de Roig *et al.* (2012, p. 260). El mismo Rama lo ha afirmado cuando dijo que "existe una empatía entre los muertos, así que como la puede haber entre sordos, entre científicos de una misma rama (…) somos veteranos de una guerra que se extiende durante una tregua infinita" (*LCV*, p. 15). Un código similar existe para los *panchama*, aquellos que "conserva[n] el cuerpo original como un mendigo aferrado a sus harapos" (*LCV*, p. 17) pero que, al mismo tiempo, "trabaja[n] con buenos jefes o no trabaja[n]", acentuando aún más la conformación y sostenimiento de su propio

[57] Este concepto y el previo provienen, como es evidente, de la teoría teatral aristotélica, de acuerdo con la que el reconocimiento (ἀναγνώρισις) es "la transformación de la ignorancia en conocimiento para la amistad o para la enemistad entre quienes estaban destinados a la dicha o a la desdicha" (Arist. *Po*. 1452a29-32). Para la ὕβρις *cf*. Arist. *Po*. 1453a9-10.

[58] Afrenta que, por norma general, se entiende que se efectúa hacia los dioses, hacia sus rituales o hacia sus representantes (v. FISHER, 1979, p. 32). *Cf*. OTTO (2007, pp. 49-50).

endogrupo[59]. Pero, a diferencia de estos últimos, que cifran su lógica social en la permanencia en sus antiguas materialidades, Rama es el producto de lo que Torrano (2011) llama "maquina teratológica", es decir, un dispositivo que "produce subjetividades a las que se le liga una identidad monstruosa" (2011, p. 41).

Así, en tanto que no se ajusta al comportamiento promedio de su conjunto de pertenencia es que deberá alejarse de él o transformarse en algo cuya existencia no resulte equivalentemente amenazante. De esta forma, siguiendo al mismo tiempo lecturas de la trans-humanidad tan antiguas como el pensamiento metafísico mismo y tan novedosas como las que se relacionan con la biopolítica, el cuerpo de caballo que asume al final será lo suficientemente familiar como para volver a formar parte (aunque marginalmente) de su antiguo grupo de pertenencia y lo suficientemente ajeno como para trascender final y totalmente su humanidad individual y su inclusión en el *continuum* humano.

**A modo de conclusiones**

En consecuencia, renovando el ciclo de las transmigraciones previsto por la doctrina pitagórica (La Croce, 1992, p. 64) y reuniendo distinciones biológicas previstas como "cuerpos-Otro" entre los que se incluye, no casualmente, el monstruo, Martínez Molina (2022, p. 205) asevera que "el animal se conecta con muchas de estas nociones para armar territorios de contestación y de invención de cuerpos y afectos (…) orientando hacia un posible aprendizaje poshumanista". Como afirma Moisés, al hablarle al Rama-equino: "Quizás haya personas que siempre debieron ser pulpos; quizás cada uno tenga inscripto en sus genes el verdadero animal que uno debería ser, y el humano es una opción más entre tantas otras" (*LCV*, p. 113). "Traducir" la corporalidad humana a la caballar

[59] *Cf*. Brow (1990).

conlleva claramente una negociación entre los cuerpos y la adaptación exitosa de Rama a este último revela no solamente que la condición de *Homo sapiens* le resultó particularmente onerosa en términos socioemocionales sino también que, además, ese "excedente" (*cf*. Eco, 2013c, pp. 121-125) pudo ser positivamente aprovechado en esta encarnación. La disolución del ego proviene, efectivamente, de que los demás caballos no puedan —ni necesiten— nombrarlo y que, a la vez, aquellos que permanecieron del lado humano de la frontera biológica, tengan muchos nombres relacionales para referirse a él y prácticamente ninguno sea "Ramiro".

El protagonista, entonces, junto con la trascendencia de su humanidad ha logrado emanar su propio ser por encima de las fronteras de lo 'familiar' para permanecer, al mismo tiempo, entre ellos. Pero ya no como un 'fantasma vengativo' (*LCV*, p. 41). Rama, a partir de este momento, en las pocas líneas que le puedan quedar al texto, desaparece como entidad individual y representará, para los lectores y para su propio conjunto cercano, el contrapeso del "caballo desbocado que echa espuma por la boca e intenta desbarrancarse cada vez que puede" que es la tecnología (*LCV*, p. 32). La cultura, como se reflexiona inmediatamente después, podrá estar enganchada a ese caballo. Pero también es posible que otro caballo, que ha decidido *motu proprio* desengancharse de todas las ataduras que pesaban sobre él, se convierta en el símbolo de lo que todos aquellos alienados y alienadas por el modo de vida de esta era necesiten alcanzar en algún momento de sus inexorablemente largas existencias como última resistencia al sistema del eterno consumo y a los lazos opresivos que lo sustentan.

**Referencias:**

Albornoz, M. V. (2023). Los kentukis, esas criaturas posthumanas. Confluencia, (38/2), 120-132.

Aletta de Sylvas, G. (2009). Ursula LeGuin: la ciencia ficción y la fantasía en E. Tardonato Faliere (comp.), El suelo americano. La literatura en EEUU desde la segunda posguerra (pp. 65-74). Rosario: Serapis.

Allport, G. W. (1977). La naturaleza del prejuicio. Buenos Aires: EUDeBA.

Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sonre el origen y la difusión del nacionalismo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Anónimo (2017). Bhagavad Gita. Buenos Aires: Colihue.

Ariès, P. (2000). Historia de la muerte en Occidente. Barcelona: El Acantilado.

Barthes, R. (2014). Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bhaktivẹdanta, A. C. Swami Prabhupāda. (1984). El Bhagavad-Gītā tal como es. Buenos Aires: Fondo Editorial Bhaktivẹdanta.

Bourdieu, P. (2014a). El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI.

——————— (2014b). Las estrategias de la reproducción social. Buenos Aires: Siglo XXI.

Brescia, P. (2008). Literatura argentina del siglo XXI: Primera aproximación. Romance Notes, (48/3), 281-290.

Brow, J. (1990). Notes on Community, Hegemony and uses of the Past. Anthropological Quarterly, (63.1), 1-6.

Cairns, D. L. (1996). Hybris, Dishonour, and Thinking Big. The Journal of Hellenic Studies, (116), 1-32.

Castagnet, M. F. (2012). Los cuerpos del verano. Buenos Aires: Factotum Ediciones.

Chapple, C. K. (ed.) (2009). The Bhagavad Gītā. Twenty-fifth-Anniversary Edition. Albany: State University of New York Press.

Colombani, M. C. (2016). La territorialización de la muerte: Una arqueología del cementerio, en Actas del XII Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad [CD] (pp. 1-17). Bogotá: ALER-Universidad del Rosario.

Colombetti, F. (2018). Los cuerpos del verano de Martín F. Castagnet: imaginar el futuro como 'casi presente', en Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura . Literatura argentina, española y latinoamericana (pp. 534-541). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Dorfman, A. – Mattelart, A. (2014). Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eco, U. (2013a). Apocalípticos e integrados. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (2013b). Construir al enemigo. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (2013c). Decir casi lo mismo. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (2013d). Kant y el ornitorrinco. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (2013e). Lector in fabula. Buenos Aires: Sudamericana.

——— (1997). Opera aperta. Milano: RCS Libri.

Eliade, M. (1988). Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor.

Factotum ediciones (2012). Una lectura de Los Cuerpos del Verano, de Martín Castagnet (Factotum Ediciones), recuperado de: <https://factotumediciones.com/noticias/una-lectura-de-los-cuerpos-del-verano-de-martin-castagnet-factotum-ediciones-74>, [Consultado el 07-08-2023].

Fisher, N. R. E. (1979). "Hybris" and Dishonour: II. Greece and Rome, (26/1), 32-47.

Foucault, M. (2014). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI.

Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

Ingulsrud, J. – Allen, K. (2009). Reading Japan cool: patterns of manga literacy and discourse. New York: Lexington.

Kassel, R. (ed.) (1968). Aristotelis de arte poetica liber. Oxford: Clarendon Press.

La Croce, E. (1992). La doctrina pitagórica de la transmigración. Stylos, (1/1), 59-81.

Martínez Molina, A. L. (2022). "Un caballo desbocado". El devenir animal en Los cuerpos del verano de Martín Felipe Castagnet. Letras (Lima), (93/137), 199-208.

Mattio, E. (2012). ¿De que hablamos cuando hablamos de genero? Una introducción conceptual, en J. Moran Faundes et al. (comps.), Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos (pp. 85-103). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.

Murphy, G. J. (2009). Dystopia, en M. Bould et al. (eds.), The Routledge Companion to Science Fiction (pp. 473-477). Abingdon–New York: Routledge.

Orce de Roig, M. E. – Llobeta de Aciar, E. J. – Mastracchio, A. (2012). Espejito, espejito: ¿quién es el más humano? La ciencia ficción estadounidense en la segunda mitad del siglo

XX, en R. Costa Picazo – A. Capalbo, Realidad y ficción. Reflexiones sobre novela y cultura estadounidense (pp. 258-264). Buenos Aires: BMP Press.

Otto, R. (2007). O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal–Vozes.

Pestarini, L. (2012). El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta. Revista Iberoamericana, (LXXVIII/238-239), 425-439.

Petersen, R. S. (2011). Comics, manga, and graphic novels: A history of graphic narratives. Praeger: Santa Barbara–Denver.

Piccioni, M. L. (2013). ¿Cómo quemar un cuerpo en verano? El toldo de Astier, (4/6), 124-128.

Ranea, A. G. (1980). La inmortalidad del alma y el problema del tiempo en el Fedón. Argos, (4), 63-80.

Riveros Solórzano, H. J. (2021) Biopragmática: la cuestión de la vida en la relación cuerpo-texto-tecnología en algunas prácticas de producción de cuerpos por modificación de código genético-algorítmico. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-CLACSO.

Rollié, E. (trad.) (2017). “Introducción”. En Anónimo. Bhagavad Gita (pp. VII-XCI). Buenos Aires: Colihue.

Ruido, M. (2004). La fraternidad de los cuerpos post-humanos. La ciencia ficción como territorio de reproducción y de resistencia del imaginario masculino tradicional. Lectora, (10), 103-13.

Santiago, J. A. (2013). Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa. Vigo: Universidad de Vigo.

Sayar, R. J. (2024). “Trozos, cosos, colchón roto...” Problemas de la corporalidad en la ciencia ficción argentina del siglo XXI, en D. S. Tomasi y M. Bericat (Comps.), Fronteras imposibles: cartografías, disrupciones y subjetividades en la literatura latinoamericana actual (pp. 191-204). Heterónimos: San Fernando.

——————— (2023). Literatura del nuevo siglo. Shin Seiki Evangelion y su sitio liminal en la evolución de las distopías de cuño estadounidense. Revista Cariátide, (2), 32-43. Disponible en: <https://www.revistacariatide.es/numeros/n-mero-2/literatura-del-nuevo-siglo-shin-seiki-evangelion>.

——————— (2016). Envuélvamelo en carne, por favor. Importancia del cuerpo en la humanidad de Rei Ayanami”, en A. M. Zubieta; M. Topuzian; A. Montes; M. C. Ares (comps.), Actas de las I Jornadas Internacionales: Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas (pp. 1-13). Buenos Aires: Editorial de la FFyL–UBA.

Taboada, H. (1985-86). Acerca de algunas fronteras sagradas. Argos, (9-10), 109-118.

Todorov, T. (2014). La conquista de América. El problema del otro. Buenos Aires: Siglo XXI.

Torrano, A. (2011). La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico, en N. Domínguez et al. Miradas y saberes de lo monstruoso (pp. 33-48). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras–UBA.

Vázquez, L. S. (2020). La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión, en J. Maristany et al. (eds.), Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias (pp. 73-80). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa.

Weeks, J. (2012). Lenguajes de la sexualidad. Buenos Aires: Nueva Visión.

# El Desertão como espacio ambivalente en Furia (2021) y La cabeza del santo (2014)[60]

Violeta Vaal Rodríguez

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil

**Resumen**

Este trabajo propone al Desertão como un instrumento de representación espacial (Ludmer, 2010) que surge del cruce entre el desierto y el sertão. A través de una lectura comparada de *La cabeza del santo* (2023) y *Furia* (2021), novelas escritas por Socorro Acioli y Clyo Mendoza, respectivamente, se recurre a la figura del espejismo que condensa los desplazamientos y fragmentaciones del Desertão, donde el cuerpo vive una experiencia ambivalente que trasciende las categorías binarias de vida/muerte, humano/animal, femenino/masculino.

## Aproximaciones y distanciamiento entre el desierto y el sertao

Tomo la edición de Almadía de *Furia* en manos y lo que veo es un carro chocolate, la doble rodado amarilla y destartalada de mi tío Gonzalo, en donde las vacas entran para convertirse en reses; del establo al matadero, del matadero a la carnicería, de la carnicería

[60] Trabajo presentado en el Segundo congreso Desmadres de literaturas de América Latina del siglo XXI gracias al apoyo financiero de la CAPES y el Programa de Posgrado en Literatura Comparada (PPGLC) de a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

a la carreta del taquero. Vida y muerte en un mismo viaje. También veo a mi papá. A lo lejos, entre las parcelas pelonas, en donde después de trasquilar a la tierra y arrancarle su maíz, él habla con algún productor, diciéndole lo buena que fue la trilla, que en unos días le liquida la última parte de lo acordado, que mejor precio que ese no le pudo dar, que cuenta con él para la próxima zafra. Vida y muerte en un mismo campo.

Luego, agarro *La cabeza del santo*, su edición brasileña, y el amarillo de su sobrecubierta, que como el propio sol, envuelve al paisaje del sertão cearense. Y aun sabiendo qué es sertão y dónde queda Ceará, el paisaje, nuevamente, me trae reminiscencias familiares: los caminos áridos de Coahuila, esos por los que rodábamos una vez al año para visitar a los Rodríguez Martínez, preludio de la más completa felicidad.

O sea que, tan solo con mirar aquello que muchos lectores dicen no juzgar ni importarles (las portadas), mi memoria ya advertía vínculos, una suerte de espacio compartido; espacios que, al darle la vuelta al libro, sus sinopsis los revela: un desierto y el sertão cearense. Pero, más allá de la sinopsis y de sus portadas, ¿qué narran tales libros? ¿Qué relación guarda el desierto y el sertão? A continuación, respondo la primera interrogante.

Escrito por la profesora y periodista Socorro Acioli y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2023 — en 2014 por la editorial Companhia das Letras en Brasil —, con traducción del portugués al español de Paula Abramo, *La cabeza del santo* es una novela dividida en cuatro partes, todas ellas contadas por un narrador omnisciente y con la intervención constante de diálogos entre los personajes. La obra relata la historia de Samuel, un joven de 28 años, que emprende un viaje de dieciséis días a pie hasta Candeia, en el interior del estado de Ceará, para cumplir una de las promesas que le hizo a su madre, Mariinha, antes de morir: conocer a su padre biológico, Manoel, y a su abuela

Niceia. Ya en Candeia, Samuel se refugia en la cabeza inacabada de una estatua de San Antonio y descubre que puede escuchar las oraciones de las mujeres del pueblo. Al ayudar a cumplir sus deseos amorosos, Samuel se convierte en una figura central en la comunidad, desencadenando eventos que transforman su vida y la del pueblo.

Por su parte, *Furia,* de la escritora mexicana Clyo Mendoza, tuvo su primera publicación por Anagrama en 2021, en colaboración con la Universidad Autónoma de Nuevo León. En Brasil, la traducción al portugués fue lanzada en 2022 por la editorial Peabiru. Con una división en cinco capítulos y con múltiples voces narrativas — pasando del narrador omnisciente a la primera persona —, la novela abre presentándonos a dos de sus principales personajes: Juan y Lázaro, dos soldados desertores que se refugian en el desierto, huyendo de la guerra, pero, sobre todo, de la confrontación de sus propios deseos, ya que ambos inician una breve pero intensa relación homoafectiva. Tras la muerte de Lázaro, Juan descubre que Vicente Barrera, un vendedor itinerante de hilos, es el padre de ambos. Juan decide buscar a Vicente para vengarse, pero la narración se detiene para explorar las historias de Sara y Cástula, las madres de Juan y Lázaro, con Vicente. A partir del tercer capítulo, la narrativa da un salto temporal y se sitúa en tiempos más recientes, presentando los dilemas sentimentales de la pareja María y Salvador. Más adelante, se revela que Salvador es otro hijo de Vicente, y que eventualmente se encuentra con un Juan ya anciano.

Una vez presentadas las tramas, regreso al espacio: un desierto y el sertão cearense. Y digo "un" porque, en el caso de *Furia*, en ningún momento el libro especifica a cuál desierto hace alusión, ni siquiera si es uno mexicano. Esa indeterminación dentro del espacio del Estado-nación hace que me plantee otra pregunta: ¿qué es el desierto?

El desierto puede ser comprendido desde múltiples perspectivas, cada una aportando una visión sobre su naturaleza y su impacto en la vida y la cultura. Visto como un ecosistema, los desiertos se caracterizan por presentar una

> baja y no uniforme disponibilidad de humedad a lo largo del año, baja humedad atmosférica —con excepción de los desiertos costeros, como los de Baja California en la porción del Océano Pacífico— y alta temperatura diurna del aire, así como elevados niveles de radiación solar que en ocasiones incrementan la temperatura hasta 600 y 700 C a nivel del suelo (Valiente, 1995, p. 40)

Sin embargo, y contrario a lo que muchos puedan pensar, desierto, desde tal perspectiva, no es sinónimo de vacío, sino todo lo contrario: de diversidad. En México, según la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales SEMARNAT (2015), la ecorregión más amplia son los Desiertos de América del Norte, que se ubica en gran parte de Sonora, Baja California y Baja California Sur y la parte norte-centro del país. Aun así, México es uno de los territorios con mayor diversidad de flora y fauna en el mundo por razón de sus desiertos, en donde habitan especies endémicas (Valiente, 1995, p.39).

Islam, cristianismo y judaísmo: tres religiones que han moldeado la historia, la política, la religión, la filosofía de nuestro planeta, tres religiones que nacen en el desierto y en donde este está presente en sus textos como lugar sagrado, de peregrinación, de soledad que produce encuentro y conocimiento. Imaginario que la literatura, el cine y la pintura se ha encargado de expandir: *Il deserto dei Tartari (1940), Las aventuras de la China Iron (2017), Dune (1965), Le Petit Prince (1943), Paris, Texas (1984), Babel (2066), Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades (2022)*, las flores y los desiertos

de Georgia O´Keeffe (1887-1986) —la lista es inmensa, esas son las obras que vienen a mi cabeza en un recuento rápido— y, claro, *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, una novela que se ha convertido en un antecedente para la producción literaria de escritores mexicanos que toman al desierto como escenario, pues, en esta obra, Bolaño plantea un cambio en la forma de entender el espacio —en donde los personajes principales escapan de la Ciudad de México al desierto de Sonora. Además, Francisco Carrillo (2022) apunta al desierto fronterizo como un espacio que simboliza una idea de nación en acelerado proceso de derrumbe y, al mismo tiempo, el territorio por el que "transcurre parte de la literatura mexicana más significativa de las últimas décadas" (p.78).

> El trayecto de Bolaño hacia el desierto, continuado en *2666* (2005), se manifiesta en obras como *Lost Children Archive* (2019) de Valeria Luiselli y en *Ahora me rindo, y eso es todo* (2018) de Álvaro Enrigue Otros títulos, como *La compañía* de Verónica Gerber (2019), *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Una historia oral de la infamia* de John Gibler (2016), *El incendio de la mina El Bordo* de Yuri Herrera (2018), *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli (2017) o *Procesos de la noche* de Diana del Ángel (2017) representan variantes de una búsqueda que pretende, en su exploración de los espacios desérticos y sus archivos del mal, interrogar la historia oficial. (Carrillo, 2021, p. 694)

Ahora, me dirijo al sertão cearense, espacio narrativo de *La cabeza del santo*, que no por el hecho de que sea un lugar determinado —o sea, que pueda ser ubicado en plano material— sea más fácil de abordar. Todo lo contrario, ya que, desde el punto de vista

clásico de la geografía, el sertão no se califica como un tipo empírico de lugar, es decir, no se define por las características intrínsecas de su composición o la disposición de sus elementos en un paisaje típico (Moraes, 2003).

> Como realidad fáctico-material, la noción de sertão no representa una singularidad concreta que lo identifique como una entidad telúrica dotada de particularidades intrínsecas, y no puede establecerse como un tipo singular de medio natural ni como una modalidad propia de paisaje humanizado. No es el resultado de procesos naturales en la conformación de una porción de superficie terrestre (como un ecosistema, un bioma o un compartimento geomorfológico), ni el resultado de procesos sociales en la creación de un espacio producido por la sociedad (como una plantación, una aldea o una ciudad). (p. 1, traducción propia)

Como también lo apunta Moraes (2023), el sertão no es una materialidad de la superficie terrestre, sino una realidad simbólica, una ideología geográfica que necesita de un punto de referencia y comparación. Asimismo, sertão, en Brasil ha sido considerado por diversos académicos como una categoría que forma parte del pensamiento histórico-social del país.

> Los historiadores reunidos en torno al Instituto Histórico y Geográfico Brasileño e identificados con la historiografía allí producida, como Varnhagen, Capistrano de Abreu (1975 y 1988) y Oliveira Viana (1991), utilizaron y perfeccionaron el concepto. Otros importantes historiadores de la época, como Euclides da Cunha (1954) y Nelson Werneck Sodré (1941), en su fase premarxista, y más tarde Sérgio

> Buarque de Holanda (1957 y 1986) y Cassiano Ricardo (1940), trabajaron con la categoría "sertão" de diferentes maneras. (Amado, 1995, p. 146, traducción propia)

El sertão sigue ocupando un lugar muy importante en la literatura brasileña, desde la tradición oral hasta la escrita. A finales del siglo XVII, por ejemplo, se destaca *O sertanejo* (1875), de José de Alencar (1829-1877). Ya el siglo pasado abre con *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909) y, tres décadas después, la llamada "Generación de 1930", a la que pertenecieron figuras como Graciliano Ramos (1982-1953) y Rachel de Queiroz (1910-2003), se destacó por centrar sus historias en los sertões nordestinos, fuertemente marcados por las sequías de la región y los flujos migratorios hacia el sur del país. Para 1956, João Guimaraes Rosa (1908-1967), publicaría *Grande sertão: veredas*, obra que revitaliza al sertão y lo arrojaría no al interior de Brasil sino al interior de uno mismo.

Aunque tanto desierto como sertão, como espacios narrativos, están presentes en la literatura mexicana y brasileña, respectivamente, lo que destaco es que la primera de mis aproximaciones —la de pensar que desierto y sertão se cruzarían como equivalentes de un ecosistema natural, debido a la aridez y a la flora que las portadas de sus primeras ediciones presentan— carece de sustento, pues el sertão escapa de dicha clasificación. Sin embargo, el origen de todo (la palabra), apunta un encuentro promisor.

Apoyándose en el *Dicionário da língua bunda de Angola*, redactado por Bernardo Maria de Carnecatim y publicado en Lisboa a principios del siglo XX, Gustavo Barroso (1983) atribuyó la génesis de la palabra sertão al vocablo muceltão, corrompido a celtão y luego a certão, cuyo significado, expresado en latín, *sería locus mediterraneus*, que se

traduce como "lugar entre tierras, interior, lugar alejado del mar, matorral alejado de la costa". Trasladado a Portugal, a este significado africano se le dio erróneamente la equivalencia de desertão", gran desierto, de donde surgió sertão, como forma contraída. Aunque errónea, esta suposición influyó en la ortografía de la palabra, con la consonante inicial cambiada (Barroso, 1983). Así mismo, otros estudiosos apuntan (Teles, 1991) el origen de la palabra vinculada al latín clásico de *serere*, *sertaum* (trenzado, entrelazado), *desertum* (desertor, aquel que abandona una orden) y *desrtanum* (lugar desconocido para donde fue el desertor).

Lo que es un hecho es que, desde el siglo XIV (Amado, 1995), los portugueses utilizaban dicha palabra —ya sea escrita como sertão o certão— para referirse a arcas situadas en Portugal, pero lejos de Lisboa. Un siglo después, la emplearon para nombrar a espacios vastos, al interior, situados en tierras recién colonizadas sobre las cuales poco o nada sabían y para el sigo XIX, en vísperas de la independencia, la palabra estaría tan integrada en el vocabulario brasileño que era usada para denominar a los lugares alejados de las costas, habitados por indígenas y animales salvajes, “tierras sin fe, rey o ley” (Amado, 1995, p.148, traducción propia). Algo que O*s sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), reveló “inscripta en el imaginario moderno/republicano del Brasil finisecular como una región oscura, nebulosa e ignota, constitutiva de una nación que se forja en la medida en que la ignora” (Lombardo, 2022, p. 29).

La hipótesis que cose al sertão y al desierto con el hilo de la etimología es luminosa. Sin embargo, aun si esta no existiera, sertão y desierto se encontrarían como figuras de un imaginario de ocupación colonial, “geografías ajenas a la producción moderna, el lugar alterno a la expansión civilizatoria” (Carrillo, 2022, p.79). Una apropiación simbólica del lugar que apunta a su transformación, pues si está deshabitado,

habrá que poblarlo; si hay quienes vivan allí, pero son brutos, habrá que civilizarlos; si todo es arcaico, habrá que modernizarlo.

Esto me lleva a pensar en la figura del Desierto, una de las tres metáforas —Desierto, Animista y Virus— que Elizabeth Povinelli propone en su libro *Geontologies: a Requiem to Late Liberalism* (2016) para pensar el "geontopoder", forma de dominio capaz de estipular las fronteras entre lo que es considerado como "Vida" y "No Vida":

> En otras palabras, el desierto se aferra a la distinción entre la Vida y la No Vida, y dramatiza la posibilidad de que la Vida esté siempre amenazada por las rastreras y desecantes arenas de la No Vida. El Desierto es el espacio donde estuvo la vida, no lo es ahora, pero podría serlo si se gestionan adecuadamente los conocimientos, técnicas y recursos. El Imaginario del Carbono se encuentra en el corazón de esta figura y, por tanto, es clave para el mantenimiento del geontopoder. (Povinelli, 2022, p. 34)

Desierto y sertão vistos como un espacio por colonizar, someter, incorporar a la economía: una zona de expansión. La historia de Argentina es otro ejemplo de cómo el desierto ha sido instrumentalizado para legitimar la explotación de tierras:

> No en vano, tradicionalmente se designaron como 'desérticas' las áreas que escapaban a la producción moderna de espacio, en los márgenes de los lenguajes 'civilizados'. Ahora puede sorprender que, en su viaje de exploración de los bosques y las costas de los Grandes Lagos en 1831, Alexis de Tocqueville se

> refiriera con este término a la naturaleza salvaje que atravesaba y titulara su relato Quince días en el desierto americano (Tocqueville 2007), o que, unos años después, D. F. Sarmiento también lo emplease para definir la geografía argentina en su Facundo. (Carrillo, 2021, p. 695)

Pensando al desierto y al sertão como caminos, nada lineares, un segundo cruce entre ellos sería el de compartir un imaginario de ocupación colonial, su instrumentalización para ejecutar acciones de expansión, ya presente, incluso, dentro de algunas hipótesis de su primer cruce (el etimológico).

De esta forma, el Desertão no sería el cruce sino las bifurcaciones que surgen a partir de dicho encuentro; el punto de partida, la semilla de la que surgen raíces. Sin embargo, la idea del Desertão, a pesar de nacer de dos figuras, no se pretende binaria ni excluyente. El Desertão, es para mí, lo que la Isla Urbana es para Josefina Ludmer (2010, p.159): "un instrumento conceptual; una fábrica de imágenes y enunciados territoriales, provisorios y ambivalentes". Imagen y ambivalencia, dos palabras claves para entender el imaginario del que se vale el Desertão y que está presente tanto en *Furia*, como en *La cabeza del santo*. En otras palabras, el Desertão es un espacio narrativo que abraza la existencia como espejismo: pura ilusión.

## El espejismo como figura del Desertão

Un espejismo es una ilusión óptica causada por la desviación de los rayos de luz debido a las extremas variaciones de temperatura, los cuales producen una imagen desplazada de un objeto real. Y aunque no son exclusivos de los desiertos ni de los sertões,

estos, por sus características, favorecen su formación. El espejismo es más que alucinación, es una imagen a la que se le puede capturar incluso con una cámara fotográfica. Entonces, ¿existe o no existe? ¿Es real o ilusión? El espejismo trastoca nociones concretas de lo real y la ilusión. En un espejismo lo que vemos no es una imagen única y continua, sino una percepción fragmentada que reconstruye el cerebro. O sea, solo el imaginario es capaz de completar la imagen.

Y ya que necesitamos nociones abstractas y concretas al mismo tiempo para leer el misterio de la literatura, parafraseando a Josefina Ludmer (2010, p. 160), aquí me propongo, no solo a describir la operación del del Desertão a través de la figura del espejismo que concretiza, paradójicamente, la ambivalencia, el desplazamiento, que la constituye. De esta manera, en ambas novelas, encontramos cuerpos espejismos que no pueden ser exclusivamente una cosa, que más que *ser, están*. Eso sólo es posible gracias al espacio, al Desertão que con su aspereza empuja a sus personajes dentro y fuera de las fronteras: entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo animal, entre lo femenino y lo masculino.

> Juan lo sabía, el desierto era el mejor refugio, el lugar que confundía a los enemigos en la guerra. Lo que el mar fue para los marinos, era el desierto para los soldados: lleno de monstruos inimaginables, de criaturas infernales, de historias sobre Dios y el Diablo y de plantas hostiles que queman y enfebrecen a los niños. Con suerte también hay cactus generosos que dan tunas ácidas aunque sus raíces nunca reciban agua. (Mendoza, 2021, p.182)

La hostilidad vista como lo contradictorio, lo adverso, percibida como la disputa entre los enemigos —lo que, en teoría, tendría que ser lo opuesto— habla de personajes que no pueden estar cien por ciento vivos ni muertos:

> Lázaro miró hacia arriba para buscar a los hombres en el techo y ya no estaban. No había nadie, sólo su madre hablándoles a las flores y a Cástula.
>
> Dijo: mamá, miré hacia arriba y ya no vi a los hombres que cantaban.
>
> El silencio caía después de que hablaba, ni siquiera el viento hacía ruido.
>
> Habló su madre: te voy a decir una cosa, pero no te me asustes, Lazarito, esos que viste eran los muertos construyendo una sombra. (Mendoza, 2021, p. 49)

> A media madrugada Samuel se levantó varias veces, seguro de que había oído la voz de su abuela, que seguía sin aparecer tras la vuelta de Manoel. No había nadie en la casa. La buscó en la sala, en la cocina, por todos los cuartos. Casi todos. A la izquierda, Samuel vio una puerta cerrada. Al principio pensó que era un armario de esos donde se guarda cualquier cosa, pero luego quiso abrirlo. Tuvo que forzar la puerta y se encontró con una habitación, una cama matrimonial cubierta por una colcha negra de crochet, con un mosquitero de tul encima. Al acercarse lo más posible, vio el cuerpo momificado de una mujer anciana con el vestido que Niceia llevaba puesto cada vez que se había encontrado con él. Era una muerte de hacía muchos años. (Acioli, 2023, p. 156)

Personajes que no pueden ser completamente humanos, ni animales:

> En un cuarto oscuro hecho de tierra y caca de burro, estaba mi padre. Entramos despacio, creo que para no despertarlo. Ella alumbró con una vela. Sólo el fuego no le lastima los ojos, me dijo. Y entonces reconocí al viejo: el cabello canoso, la cara rajada, el cuerpo agarrotado. Sus manos estaban atadas y sus pies también. ¿Por qué lo amarran? Le pregunté con un grito a la mujer. Ella me contestó sollozando: es que está loco. El viejo abrió los ojos. Me vio y empezó a gruñir como un animal rabioso. Sacaba espuma por la boca, se mordía la lengua y la saliva con sangre le escurría de la boca a goterones (Mendoza, 2021, p. 41).

> El diablo se le apareció por primera vez bajo la forma de su padre en el camino que iba de Juazeiro a Candeia. Antes no había ningún padre. Samuel no permitía que su madre hablara de él, de modo que no existía. Sucedió una noche como cualquiera otra, mientras dormía a campo abierto cerca de Inhamuns. Soñó que Mariinha, vestida de novia, le sonreía a un hombre y caminaba hacia él y ese hombre era un monstruo, era el diablo. Se parecía a Samuel de alguna forma, pero al mismo tiempo era monstruoso. Ésa era la única imagen que Samuel guardaba de su padre: el retrato de la Bestia. (Acioli, 2023, p. 22-23)

Y, particularmente en *Furia*, el cuerpo espejismo, metonimia del Desertão, alumbra existencias que no se encajan en la totalidad de lo que se supone ser hombre o mujer. Existencias como espejismo, que están y no están al mismo tiempo.

¿Qué caso tiene vivir temiéndose uno mismo? Le preguntó una vez. Juan se burló de Lázaro, (¡Lázaro, qué tipo de pregunta pendeja es ésa!) pero no pudo dormir haciéndose a sí mismo esa pregunta. A Lázaro nunca le molestó tener dentro a una mujer, como él decía. Gozaba cuando, dentro de la cueva, podía ser él mismo, bailando con la música de una gotera y ese sonido extraño que hacía jugando su lengua en el paladar. (Mendoza, 2021, p. 45-46)

El hombre dice llamarse María, y Juan piensa en Lázaro, en sus contoneos y la manera en la que algunas veces estar con él era como estar con una mujer. A decir verdad: se parecen, ese hombre y Lázaro se parecen. (Mendoza, 2021, p. 184)

Durante todo el primer capítulo, "La idea del cuerpo", la identidad y su atravesamiento sexual aparece como espejismo: el rechazo de la realidad aun cuando se experimenta con el cuerpo, lo que se ve pero no es, lo que se es pero no se ve.

Después del acto, se miraban con aquellos pequeños ojos rezumando su agua blanca. Se miraban con los ojos superiores también, los oscuros y almendrados. Si tan sólo fuéramos un solo hombre, diría Juan ya borracho, seríamos más hombre que cualquiera, si hasta siendo lo que somos le dábamos miedo a los otros reclutas. Lázaro se reía. Cariño, le dijo, pero si a vista de pájaro tú eres una señorita. Y caminó meneando las caderas desnudas. Juan lo alcanzó rodeándolo por la espalda, lo puso frente a él y le soltó una bofetada. No vuelvas a decir eso, Lázaro. Somos hombres, aunque te cueste. Bueno y qué más da qué seamos: putos, hombres, mujeres; a nadie le importa, no somos nadie, Juan, puta madre, le contestó Lázaro mientras se aupaba al caballo. Juan lo miró partir, le punzaba la

mano derecha por el golpe. Volverá, se dijo. No se puede ir muy lejos. Pero hacia la noche, Lázaro no había vuelto. (Mendoza, 2021, p.30)

Después de la muerte de Lázaro, una imagen, de nuevo nos muestra la fuerza del espejismo:

Un pájaro entra en la cueva porque había escuchado agua, vuela guiándose con la luz de la lámpara que Juan sostiene. Le aletea tan cerca tan deprisa, que Juan se sobresalta y las fotografías caen sobre sus botas sucias. No las recoge. Mira las cartas, pero no las lee. No sabe hacerlo. (Mendoza, 2021, p.45)

El espejismo se refuerza en el tercer capítulo, "El cuerpo anagramático". En este, la hipótesis de que Salvador y María son uno mismo, uno el desvío del otro, se sustenta a través de distintos momentos. Por ejemplo, luego al inicio, cuando Salvador no recuerda a María: "Recordaba algo acerca de una melena, pero el recuerdo se confundía con la imagen de esas ondas calientes que emanaba el pavimento de la carretera en la canícula" (Mendoza, 2021, p.102). Un espejismo tembloroso, que por esa condición nos hace dudar mucho más de la existencia material de lo que proyecta.

Es, en este momento, cuando *Furia* se acerca a *Pedro Páramo* (1955), más allá de su conexión temática (el hijo en busca del padre ausente), por medio de la lectura que realizó Cristina Rivera Garza de la novela de Juan Rulfo (1917-1986) en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017).

> Cuando ser Doroteo o Dorotea da lo mismo, justo ahí, Rulfo no sólo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo o sedentario de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género. **Que esa identidad sea inestable y fluida**, como lo sugiere la mera posibilidad de que un personaje pueda ser una u otro, y que además esa posibilidad "dé lo mismo", **no se debe, claro está, a posición ideológica alguna o a vanguardismos extemporáneos, sino que obedece a la naturaleza liminal del lugar donde sucede la novela** así como al carácter fantasmagórico de todos sus personajes. El cuerpo sexuado de Dorotea puede ser Doroteo porque, después de todo, la voz le pertenece a un muerto o a un fantasma o a un espectro (Rivera Garza, 2017, p. 159, subrayado de la autora).

En *Furia* y *La cabeza del santo*, es el espejismo esa región liminal, ese umbral, en donde es posible construir imaginario donde el cuerpo es capaz de vivir a través de la ambivalencia: cuerpo ese que se extiende más allá de la vida y de la muerte, de lo humano y de lo animal, de lo femenino y de lo masculino. Un imaginario de múltiples veredas, hecha para desertar con y desde el cuerpo.

## Referencias

Acioli, S. (2023). *La cabeza del santo* (P. Abramo, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado como *A cabeça do santo*).

Amado, J. (1995). *Região, sertão, nação.* Estudos Históricos, 8(15), pp. 145-151. https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1990

Antonio Filho, F. (2011*). Sobre a palavra Sertão: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da Ciência Geográfica)*. Ciência Geográfica, XV, pp. 84-87. https://www.agbbauru.org.br/revista_xv_1.html

Barroso, G. (1983). *Vida e história da palavra sertão*. UFBA/CEB. (Extraído de *À margem da história do Ceará*, 1982, Imprensa Universitária).

Carrillo, F. (2021). *Narrativas del desierto: la literatura mexicana ante la crisis actual de derechos humanos*. *Bulletin of Hispanic Studies.*

Carrillo, F. (2022). *Territorios sin mapa. Escribir en México hoy*. Revista de la Universidad de México, pp. 77–83. https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/0c9e92aa-b50c-411a-853e-cefbe6846fb7/desierto

Lombardo, V. (2022). *El despertar del desierto: espacio y texto sublevado en Los Sertones, de Euclides Da Cunha*. I Jornada de Proyectos de Investigación, Universidad de San Andrés. http://hdl.handle.net/10908/22956

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Eterna Cadencia.

Mendoza, C. (2021). *Furia*. Almadía.

Moraes, A. C. (2003). *O Sertão. Um "outro" geográfico*. Terra Brasilis. http://journals.openedition.org/terrabrasilis/341

Povinelli, E. (2022). *Las tres figuras de la geontología* (S. Castellanos, Trad.). *post(s), 8*, pp.22–45. (Trabajo original publicado como *The Three Figures of Geontology*).

Rivera Garza, C. (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Random House.

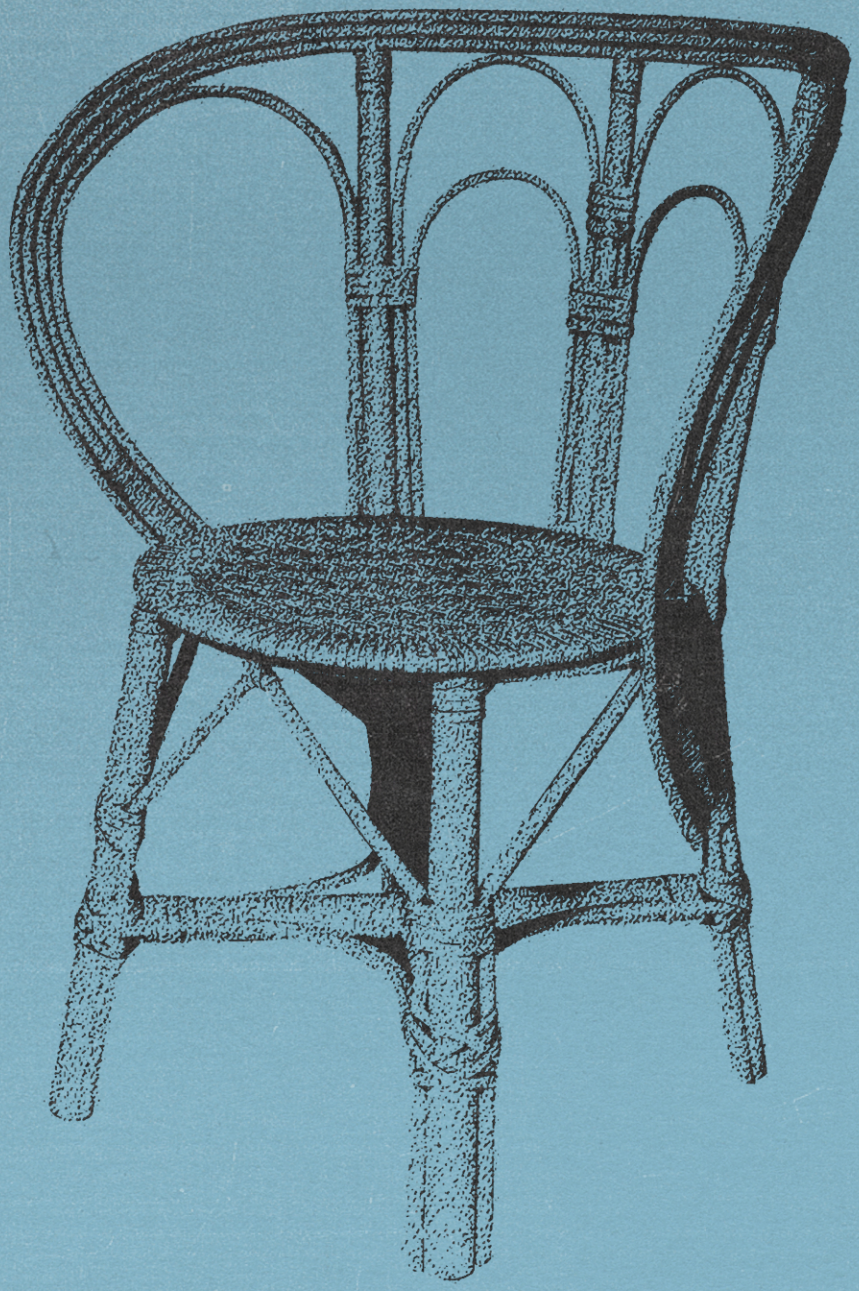
SEMARNAT. (2015). *Atlas Digital Geográfico*. https://gisviewer.semarnat.gob.mx/aplicaciones/Atlas2015/biod_ETN1.html

Teles, G. M. (1991). *O lugar do sertão na poesia brasileira*. En S. Menezes-Leroy (Ed.), Sertão: réalité, mythe, fiction [Coloquio Internacional]. Rennes.

Valiente, A. (1995*). La ecología y los desiertos de México*. Revista de la Universidad de México. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/da74578a-11f1-4d9b-a7b8-7be8c2d30890/la-ecologia-y-los-desiertos-de-mexico

Los textos que componen este libro se presentaron durante el Congreso Desmadres
que se llevó a cabo del 4 al 8 de noviembre de 2024.
El libro se terminó de editar en agosto de 2026.

DESMADRES



ISBN 978-631-90645-3-7

GRUPO
HETERÓNIMOS