

# Literaturas, artes y activismos

Nuevas articulaciones

Teresa Basile, Miriam Chiani  
y Gloria Chicote  
(comps.)

**IdIHCS** Instituto  
de Investigaciones  
en Humanidades  
y Ciencias Sociales



EDICIONES  
DE LA FAHCE



**CLACSO**



## **Literaturas, artes y activismos**

Literaturas, artes y activismos : nuevas articulaciones / Florencia Abbate ... [et al.] ; Compilación de Teresa Basile ; Miriam Chiani ; Gloria Chicote. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; La Plata : Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - IdIHCS ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CONICET - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas ; La Plata : Universidad Nacional de La Plata - UNLP ; La Plata : Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - FaHCE, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-308-240-7

1. Literatura. 2. Arte. I. Abbate, Florencia II. Basile, Teresa, comp. III. Chiani, Miriam, comp. IV. Chicote, Gloria, comp.

CDD 800

Otros descriptores asignados por CLACSO:

Arte / Literatura / Derechos Humanos / Activismo / Feminismo / América Latina

Diseño de tapa: Dominique Cortondo Arias

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

# Literaturas, artes y activismos

## Nuevas articulaciones

Teresa Basile, Miriam Chiani y Gloria Chicote  
(comps.)





**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Pablo Vommaro** - Director Ejecutivo

**Gloria Amézquita** - Directora Académica

**María Fernanda Pampín** - Directora de Publicaciones

**Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory** - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a [libreria.clacso.org](http://libreria.clacso.org)

*Literaturas, artes y activismos: nuevas articulaciones* (Buenos Aires: CLACSO, abril de 2026).

ISBN 978-631-308-240-7



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

**CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**

**Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

# Índice

Prólogo .....	9
<i>Teresa Basile, Miriam Chiani y Gloria Chicote</i>	

## **Perspectivas poshumanas**

Retornar para encontrar la semilla. Vida no humana y contemporaneidad.....	23
<i>Florencia Garramuño</i>	

La doble escucha. Escrituras contemporáneas entre lo humano y lo no-humano.....	39
<i>Gabriel Giorgi</i>	

Poéticas digitales, decolonialidad y poshumanidad en la literatura latinoamericana .....	61
<i>Claudia Kozak</i>	

## **Lecturas críticas de los desplazamientos y reconfiguraciones en la literatura y el arte contemporáneos**

Ficciones reales. Reconstrucciones en la ficción y el arte contemporáneos.....	89
<i>Graciela Speranza</i>	

La ilusión de un giro posautónomo.....99  
*Hebert Benítez Pezzolano*

### **Expansiones, derivas y artivismos en escritores y críticos específicos**

Caminatas entre vehículos. Locomoción corporal y transportes  
mecánicos en la obra narrativa de Sergio Chejfec .....117  
*Wolfram Nitsch*

Artivismo: el teatro de Aristides Vargas ..... 133  
*María Estela Harretche*

La cuestión del manierismo y del barroco en la obra última  
de Ángel Rama..... 145  
*Edgardo Dobry*

### **Activismos en el contexto de las derechas y de los feminismos latinoamericanos**

¿Adónde está hoy la imaginación política callejera?  
Usos y apropiaciones de los activismos artísticos en las derechas  
manifestantes ..... 165  
*Ana Longoni y Javiera Manzi*

Activismo feminista digital y memoria feminista.  
Conectando el presente y el pasado .....197  
*Bernardita Llanos*

Tres escenas del activismo feminista argentino.  
Irrupción, coalición y genealogía (2015-2020)..... 221  
*Florencia Abbate*

Sobre las autoras y los autores ..... 243

# Prólogo

*Teresa Basile, Miriam Chiani y Gloria Chicote*

Los artículos reunidos en este libro son el resultado del proceso de reflexión y consecuente reescritura de las intervenciones de quienes participaron como invitados especiales en el XI Congreso Internacional *Orbis Tertius* “*Literaturas, artes y activismos: nuevas articulaciones*”, realizado los días 24, 25 y 26 de abril de 2024. Estas palabras intentan transmitir algunas impresiones contextuales que marcaron la impronta y la significación del congreso.

Cuando a inicios de 2022 comenzamos a organizarlo teníamos muy claro el desafío académico que implicaba retomar la tradición de los congresos *Orbis Tertius*, que cuentan con una trayectoria en nuestro Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de más de treinta años. El décimo congreso se había celebrado en 2019, justo antes de la pandemia, y urgía retomar la periodicidad y presencialidad perdidas.

Lo que no imaginábamos en esos comienzos, ni en el transcurso de 2023, era que íbamos a llegar a la celebración del congreso en medio de una crisis política, económica, social e institucional sin precedentes. No es necesario hacer referencia en detalle a las circunstancias que estaba atravesando el sistema universitario y científico en nuestro país por ese entonces, circunstancias agravadas día a día hasta el presente por crecientes restricciones y una alarmante y progresiva reducción de derechos. La multitudinaria

marcha universitaria organizada para repudiar el ajuste a la universidad que terminó de definirse para el 23 de abril de 2024, justo un día antes de la apertura de nuestras sesiones, fue un vivo ejemplo del clima que vivíamos y que condicionó y permeó nuestros intercambios.

Aun habiendo realizado todas las solicitudes de apoyo correspondientes para solventar la realización del congreso a principios de ese año, estas fueron denegadas o desoídas, ya que no recibimos respuestas. En ese contexto, además, ni la Universidad Nacional de La Plata, ni la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación pudieron asignar partidas al congreso, no obstante, contamos, como siempre, con todo su apoyo logístico y de infraestructura. Estas breves alusiones a los pormenores que rodearon la actividad son suficientes para recordar los lazos que se quiebran efectivamente cuando se recortan de este modo fondos públicos destinados a la educación y la ciencia, al perderse las conexiones necesarias y diluirse los espacios para el desarrollo del pensamiento crítico que es el núcleo de la vida universitaria.

A pesar de la irracionalidad de la propuesta neoliberal, a pesar de la desfinanciación de la que estaba (y sigue estando) siendo objeto nuestro trabajo, a pesar también de las calumnias que día a día recibimos quienes nos dedicamos al estudio de las ciencias sociales y las humanidades, nosotrxs seguimos trabajando. La existencia del XI Congreso fue, una vez más, la demostración de nuestra convicción ética y de nuestro compromiso ineludible; una (a)puesta en valor de la Universidad Pública, como parte y gestora de “la cultura” que la administración libertaria quiere desplazar, la llamada por el actual gobierno “cultura progresista”, “tiranía woke”, o “políticas de izquierda”, aquellas que abogan por la equidad social y racial, el feminismo, el movimiento LGBT, el uso del lenguaje inclusivo, el multiculturalismo, el uso de vacunas y el activismo ecológico entre otros derechos. Lo que ya estaba en juego por entonces es la llamada “batalla cultural”, expresión con la que lanzaba desafíos Agustín Laje (2022, 2023), uno de los

ideólogos de la Nueva Derecha –a la que refiere el título de uno de sus libros–, y que hoy ya usa hasta nuestro ministro de Economía, Luis Caputo, para subrayar que los cambios que plantea el Ejecutivo van “mucho más allá de lo económico”. Una batalla que se da en diferentes lugares y con diversas estrategias –desde las redes sociales y en especial Tik Tok, Twitter, ahora X, y los *trolls*, hasta el ámbito universitario. Laje convoca a los “guerrilleros culturales” libertarios a formarse y educarse en la universidad, para mejor disputar la hegemonía que “el progresismo” allí ha tenido y apropiarse de categorías como la de *derechos humanos*, pero para desandar los logros en ese campo con nuevos relatos que nos provocan desde el Estado, tal como hemos podido advertir, por ejemplo, el 8M cuando el Salón de las Mujeres fue barrido y transformado en el Salón de los Próceres, y el 24 de Marzo con la pieza audiovisual que el Gobierno compartió en la cuenta oficial de Casa Rosada en las redes sobre el “Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia Completa”, en el que da su versión sobre los hechos ocurridos durante la década de 1970 y la dictadura militar: pretende mostrar “la otra cara de la moneda” al darles lugar a los pedidos de justicia para las víctimas de agrupaciones armadas, sin hacer mención al terrorismo de Estado.

Más allá de las limitaciones antes señaladas, el Congreso pudo realizarse por la conjunción de diferentes esfuerzos mancomunados. El patrocinio de la Universidad Nacional de La Plata, que nos brindó las instalaciones del hermoso Edificio Karakachoff, y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, que nos apoyó con toda la estructura de las secretarías de asuntos financieros, y de medios audiovisuales, difusión y mantenimiento; el respaldo del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, que colaboró activamente con las tareas de organización y destinó una parte de su magro presupuesto para colaborar con la papelería.

Sin el trabajo constante del comité ejecutivo del congreso nada hubiera sido posible. A ellos, que son 30 profesores, personal de

apoyo del Conicet, graduados y estudiantes, debemos todos los aspectos organizativos del encuentro. Agradecemos, además, al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y a la Municipalidad de La Plata que declararon el congreso de interés provincial y municipal, respectivamente, y también a su Secretaría de Turismo. Deseamos, por último, expresar nuestro reconocimiento a todos los coordinadores y los participantes que respondieron a nuestra convocatoria desde distintas universidades del país y del exterior –y que decidieron venir a pesar de las dificultades económicas– y muy especialmente a las/os autoras/es que escribieron el presente libro. Gracias finalmente a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y a CLACSO por llevar a cabo esta coedición.

Si bien este fue un congreso muy austero –los participantes solo recibieron humildes carpetas blancas, sin bolsas, ni lapiceras, ni tarjetas identificadoras, ni cuadernos de notas–, esa austeridad material se contrapuso a la riqueza incalculable volcada en las presentaciones y debates de los 60 simposios celebrados simultáneamente y en las conferencias plenarias que contaron con una asistencia multitudinaria.

La necesidad de volver a encontrarnos en foros de debates y la atracción que representó el tema propuesto, el estudio de las nuevas articulaciones entre literaturas, artes y activismos, determinaron el éxito rotundo de la convocatoria, que alcanzó casi los mil inscriptos.

Como decíamos en la convocatoria del congreso, durante los últimos quince años sociólogos y filósofos, críticos de arte y de literatura (Laddaga, 2006, 2010; Ludmer, 2007; Bourriaud, 2006, 2007; Foster, 2017; Garramuño, 2015; García Canclini, 2010; etc.) han debatido acerca del estatuto del arte contemporáneo, volviendo comunes, entre otras, categorías tales como *arte relacional*, *postdisciplinario*, *poscrítico*, *literaturas postautónomas* o *literaturas inespecíficas*. Con tales denominaciones se ha intentado abordar un fenómeno general de desautonomización del arte y de la literatura representativo del nuevo milenio que si, por un

lado, incluye la mezcla, la hibridez, el uso de materiales ya hechos, la relación de contigüidad con el entorno de imágenes y sonidos, los diálogos interartísticos y la impronta de la cultura digital, por el otro, supone también, junto a una retracción de la ficción y a la emergencia de la empresa colectiva y colaborativa, algunas formas diferentes de intervención en el espacio social. En relación con este último punto, desde los años setenta se han venido multiplicado las prácticas artísticas en las que lo central no es tanto la crítica o la denuncia simbólica sino la realización de acciones estratégicas en relación con un entorno social inmediato, lo que la curadora e historiadora del arte Nina Felshin denomina “arte activista” (2001) para definir una nueva clase de vínculo entre arte y política que se diferencia del arte político, aquel que consiste solo en idear representaciones que interpelan al poder pero sin hacerlo en forma directa.

Otra variante es la categoría *activismo artístico* empleada en el contexto latinoamericano por la Red Conceptualismos del Sur para designar “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (Longoni, 2010, p. 43). Esta segunda modalidad refuerza la acción que hace del arte un concepto resignificado:

campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas especializadas (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico” se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento (Red de Conceptualismos del Sur, 2012, p. 43).

Para reforzar la simbiosis entre ambos planos suele usarse también a nivel global el neologismo *artivismo*.

Estas prácticas, llevadas a cabo por diferentes colectivos y asociadas a distintos movimientos sociales y a protestas públicas

provenientes de sectores estudiantiles con sus demandas particulares, organizaciones contra la discriminación racial y étnica, las reivindicaciones de mujeres y minorías sexuales o los reclamos de movimientos ecologistas, adquieren especial impulso en el terreno latinoamericano con sus particulares condiciones sociopolíticas. Dictaduras, guerrillas, crisis económicas, desigualdad, efectos devastadores de la crisis ambiental, erosión social provocada por las políticas financieras neoliberales, violencia extrema contra las mujeres, trata de personas, narcotráfico, migraciones, entre otras situaciones o conflictos, han sido y son objeto de múltiples manifestaciones de activismo artístico.

En Argentina en particular, como ha planteado Ana Longoni (2010), las prácticas de articulación entre producción artística y acción política sí tienen una larga historia y su coagulación paradigmática fue Tucumán Arde, y han venido siendo profusamente revisitadas en los últimos veinte años en torno a determinadas coyunturas específicas: la aparición de H.I.J.O.S., la crisis del 2001, y el nuevo escenario abierto a partir de 2003. Sin lugar a duda, a esta sucinta genealogía con derivas en la actualidad debe sumarse otra coyuntura: el Ni Una Menos. Este logró una masividad que el movimiento amplio de mujeres y el feminismo en sus convocatorias precedentes nunca habían podido alcanzar. Si bien estuvo centrado inicialmente en el repudio de los femicidios, el NUM supo luego aportar nuevos elementos al campo dinámico del feminismo y al movimiento amplio de mujeres: la legalización del aborto y la garantía de la Educación Sexual Integral, el reclamo en contra de la violencia hacia la diversidad sexual, la denuncia del impacto del ajuste en las mujeres, especialmente en las más vulnerables, y de los graves problemas que enfrentan las trabajadoras en la Argentina, el repudio a diferentes formas de violencia (la sufrida en los partos, en las cárceles o la ejercida contra las migrantes). Se reclama también por la situación de las poblaciones indígenas y campesinas, así como las afrodescendientes; se señala la represión, persecución, abuso y extorsión policial a las trabajadoras sexuales

y a las personas en situación de prostitución; se demanda por la libertad de presas políticas y se exige un Estado laico.

Es indudable el impacto que estos trayectos y transformaciones de los feminismos en su conjugación de activismo y producción teórica operaron sobre diversas instituciones, producciones y modulaciones del arte y la literatura en los últimos años, no solo porque los textos de ficción son atravesados por la agenda del feminismo sino porque la literatura recobra, entre los diferentes discursos sociales y artes, un lugar central como lenguaje de la revuelta, de la lucha, del reclamo que va a cercenar las distancias entre arte, vida y política, y va a renovar los modos de intervención de los artistas/escritores. Tal como señalan las compiladoras de *Historia feminista de la literatura argentina*, en este período se da un cambio en los modos de pensar la obra de arte, su circulación, y su imbricación con lo común y con la política (Arnés, De Leone y Punte, 2020). Los colectivos de mujeres salen al espacio social a desarrollar un activismo que es estético-político desde su propia práctica literaria. Recordemos, por una parte, que la consigna Ni Una Menos se lanzó como propuesta poética. En una maratón de lectura, realizada en marzo de 2015 en el Museo de la Lengua de la Biblioteca Nacional, María Moreno leyó el poema de Néstor Perlongher “Cadáveres” (1993 [1982]) –que aludía a los cuerpos de los desaparecidos de la última dictadura militar–, para identificar genocidio y femicidio. Por otra parte, se generaron en torno al NUM toda una serie de acciones y producciones (carteles, afiches, performances, fotos, pinturas, imágenes, banderas, etc.), prácticas creativas postautónomas, que desafían las convenciones del mundo del arte, pero también las de la militancia política.

Así, en la XI edición del Congreso *Orbis Tertius* convocamos a participar con trabajos que presentaran tanto reflexiones histórico-teóricas acerca de los diferentes procesos de desautonomización del arte, sus particularidades según los contextos, los legados y genealogías del artivismo (vanguardias históricas, arte conceptual, situacionismo), como las inflexiones que estos procesos pueden adoptar: las imbricaciones entre literatura y artes, los cruces

entre ficción y testimonio-autobiografía-documento en géneros híbridos como la autoficción (Alberca, 2007; Arfuch, 2013) y la docuficción (Von Tschilschke y Schmelzer, 2010), la intermedialidad como una nueva vía para comprender espacios de intercambio entre las diversas prácticas artísticas y/o con los medios tecnológicos o digitales (Cubillo Paniagua, 2013), las performances y los estudios de performance (Taylor, 2015), y, finalmente, las apuestas de colectivos y acciones específicas.

El Congreso, su tema y su realización en un marco de total precariedad nos reenvían a las reflexiones de Butler sobre “la asamblea pública” (2017), que en nuestro país bien conocemos por nuestra experiencia histórica y política: los cuerpos congregados actúan cuando están dadas las condiciones para hacerlo, pero fundamentalmente –y esto quiere destacar Butler– es la actuación misma la que crea las condiciones y el poder; a veces lo que hay que hacer es directamente actuar. Actuar juntos cuando las condiciones para la acción han quedado devastadas o menoscabadas. Este aparente callejón sin salida es el que paradójicamente se convierte en la clave dominante de una forma de solidaridad que expresa a la vez alegría y pena, en la que el propio acto de reunirse implica tanto perseverancia como resistencia; el surgimiento, a veces, de una transfiguración efectiva en el tejido social.

El libro intenta dejar un testimonio imprescindible de la intensidad de ese encuentro –sentido y concebido como experiencia contigua a la enorme movilización en el campo social que lo precedió– y de las motivaciones allí suscitadas –la necesidad de repensar, una vez más, el sentido y el valor de nuestros objetos, saberes y prácticas–, y contribuir, así, a la memoria de los debates que compartimos en torno a las siguientes áreas privilegiadas: zonas liminales, fronteras, contagios, desvíos, cruces, mutaciones, restos, extraterritorialidades como formas contemporáneas de políticas estéticas; intercambios entre las diversas prácticas artísticas o entre estas y los medios tecnológicos o digitales; artivismo en relación con las disidencias sexogenéricas y con las diferentes

formas de violencias, con el orden neoliberal y colonizador, con la crisis socioambiental, con las memorias; activismos intermediales, asociados a prácticas del archivo y a las performances; reformulaciones de los campos de análisis, vocabularios y protocolos de la teoría y la crítica. Los trabajos de Florencia Abbate, Hebert Benítez Pezzolano, Edgardo Dobry, Florencia Garramuño, Gabriel Giorgi, María Estela Harretche, Claudia Kozac, Ana Longoni, Bernardita Llanos, Wolfram Nitsch y Graciela Speranza nos comprometen a discutir de qué modos se puede dar lugar, a principios del siglo XXI, bajo una crisis económica-social-ideológica de grandes dimensiones, a lo artístico como acontecimiento disensual con el que la democracia también se pone en acción, ante el avance de las nuevas derechas en América Latina.

## **Bibliografía**

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arnés, Laura; De Leone, Lucía y Punte, María José (coords.) (2020). *Historia feminista de la literatura argentina* (Tomo V). *En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.

Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, Nicolás (2007). *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Cubillo Paniagua, Ruth (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179.

Felshin, Nina (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-79). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Foster, Hal (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal

García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Laje, Agustín (2022). *La batalla cultural. Reflexiones críticas para una Nueva Derecha*. México: Harper Collins, Hojas del Sur.

Laje, Agustín (2023). *Generación idiota. Una crítica al adolescentrismo*. México: Harper Collins, Hojas del Sur.

Longoni, Ana (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En Rafael Cippolini, Fernando Farina y Andrés

Labaké (eds.). *Poéticas contemporáneas* (pp. 43-46). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Ludmer, Josefina (2007). Literaturas postautónomas. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (17). <https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-17.pdf>

Perlongher, Néstor (1993). *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral.

Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Taylor, Diana (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Von Tschilchke, Christian y Schmelzer, Dagmar (2010). Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro. En Christian von Tschilchke y Dagmar Schmelzer (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (pp. 11-32). Madrid: Iberoamericana Vervuert.



# **Perspectivas poshumanas**



# Retornar para encontrar la semilla

## Vida no humana y contemporaneidad

*Florencia Garramuño*

### **1. Perspectivas amerindias y contemporaneidad**

En las últimas dos décadas, una serie de prácticas estéticas amerindias –instalaciones, textos, videos, performances– han emergido con una intensa visibilidad en los escenarios del arte y de la escritura latinoamericanos, con una incidencia radical en los lenguajes artísticos y en los problemas elaborados por ellos. Obras e instalaciones de artistas amerindios son presentadas en bienales de arte y textos de escritores e intelectuales amerindios ganan premios prestigiosos por primera vez en la historia. Esto favorece la multiplicación de los lenguajes del arte y de la escritura, pero también pluraliza los pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, las formas, materiales y repertorios de lo que se entiende hoy por arte y escritura contemporáneos en América latina (Garramuño, 2024). En *Planetary Longings*, Mary Louise Pratt revisó las condiciones de esta transformada “indigeneidad” y del nuevo protagonismo de los pueblos indígenas durante la última década del siglo XX y los comienzos del XXI, situando la reestructuración

neoliberal de los años sesenta y setenta como uno de sus catalizadores más importantes. Señala Pratt:

The biggest catalyst for global Indigenous activism was the new phase of capitalist expansion facilitated by free-trade agreements that favored multinational corporations and intensified extractive industry, especially in the Global South. The neoliberal restructuring of the global economy changed the game for Indigenous, tribal, and land-based peoples everywhere by placing their land bases in new jeopardy and weakening the ability of states to defend them against encroachment (Pratt, 2022, p. 110).

En las prácticas artísticas, esta fuerza se manifiesta en un compromiso novedoso con una discusión radical de formas de explotación capitalista y extractivista, una discusión en la que se cuestiona la visión y la concepción del concepto de *recursos naturales*, que organizó formas de desarrollo particularmente violentas en América latina desde la colonización en adelante. Muchas de estas prácticas artísticas plantean discusiones en relación con la vida no humana y los modos de habitar que, si son centrales para estas prácticas –como lo han sido ancestralmente para las culturas amerindias–, tienen además un protagonismo fundamental en muchas de las discusiones que definen nuestra contemporaneidad.

Es sabido que, en los territorios latinoamericanos, especialmente en el Cono Sur y en el Brasil, las dictaduras de los años 60 y 70 fueron el escenario de la implantación de un neoliberalismo feroz, que no solo produjo una distribución de la riqueza cada vez más inequitativa, sino que se sostuvo en una profundización radical del extractivismo colonial (Svampa, 2019). Es también en esas décadas que en diversos países de América latina nuevos movimientos indígenas comienzan a hacer oír sus demandas y a visibilizar con potencia sus formas de vida (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, pp. 119-148). James Clifford, en *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, estudia el resurgimiento de movimientos indígenas durante las últimas décadas en todo el planeta y apunta

a esa convergencia sin dejar de señalar las complejidades que esa sincronía presenta:

The convergence cannot be rounded up with periodizing terms like “late capitalism” or “postmodernity.” Nor can we draw a simple link between political-economic structures and sociocultural expressions, claiming that one element (in this case, Indigenous resurgence) is a result, or a production, of the other (neoliberal hegemony) (Clifford, 2013, p. 16)

Es claro que las luchas y prácticas intelectuales amerindias comenzaron mucho antes, como argumentaron Héctor Nahuelpan Moreno y sus colegas (2012, p. 17). Por su parte, la artista mapuche Seba Calfuqueo discute la categoría de “arte contemporáneo mapuche”, como si se tratara de una novedad, de un arte que recién ahora emergiera de la nada, de una tradición vacía; para ella el arte mapuche siempre estuvo presente, solo que no era visto como contemporáneo, no era visibilizado como tal (Calfuqueo, 2021).

Más allá de esa larga pervivencia, es evidente que las prácticas culturales amerindias –impulsadas además por la mayor presencia de los amerindios en tanto sujetos políticos en diversas sociedades latinoamericanas contemporáneas– han adquirido una nueva y sorprendente visibilidad, así como mayor relevancia en la discusión y debates contemporáneos. Como señala Helen Gilbert:

the view that indigeneity underpins contemporary debates of global importance has broad resonance across a number of scholarly disciplines and in the material, artistic and ideological domains they map. There has been a marked increase over the last ten to twenty years in the visibility and reach of cultural and political networks invested in indigeneity, especially in Latin America. Also, questions about what particular rights that status might confer in relation to natural resources, cultural practices, governance and sovereignty, to name just a few contentious areas, have spread well beyond the confines of nation-states tasked with the unfinished business of decolonization (Gilbert, 2013, p. 174).

Creo que esa nueva relevancia de las prácticas amerindias tiene que ver, entre otras razones, con la forma en que se articula en ellas una crítica muy fuerte a formas de dominación capitalista que el neoliberalismo de las últimas décadas desnudó en toda su violencia. Estas prácticas permiten, de diversas maneras, revisar la historia de la explotación capitalista que implicó en América latina el proyecto de extinción no solo de las poblaciones amerindias, sino también de sus saberes, prácticas y cosmogonías.

## 2. Reclamamos territoriales

### *¿Qué es un territorio? ¿Qué, una tierra?*

“Retornar para encontrar la semilla” –el título que he tomado para este artículo– nombra una de las tres partes en las que se divide la *plaquette* de la escritora y activista Daniela Catrileo, *El territorio del viaje*, publicada en 2017. El libro se divide en tres partes, “retornar para encontrar la semilla”, “lo que se abandona” y “ciudad fósil”. En esas tres partes se exhibe el diario de un viaje para participar de una toma de territorio en Paillahueque (según la propia Catrileo comenta en una entrevista y registra en la última página del libro), una segunda parte que abandona el verso para inscribir fragmentos en prosa, y una tercera, situada en esa ciudad “fósil”.<sup>1</sup> En el libro de Liliana Ancalao Meli, *Rokiñ. Provisiones para el viaje*, una suerte de proemio titulado “Para que drene esta memoria” entreteje memoria y duelo en una reflexión poética que también tiene al territorio, a partir de la muerte y el despojo, entre uno de los motores fundamentales de la escritura.<sup>2</sup> En sus palabras:

<sup>1</sup> Ver también sobre esta experiencia: María José Barros Cruz (2022a, pp. 40-41).

<sup>2</sup> Silvia Mellado (2023) acerca la poesía de Catrileo y Ancalao en “Rayüleymi weichafe (Floreces guerrera)”, p 77.

Escribo entonces por los pedazos del territorio devueltos por el nuevo estado como si fueran limosna, por los desalojados de esos campos porque los ricos de siempre supieron manipular sus leyes.

Escribo por aquellos a quienes los estancieros les corrieron el alambrado hasta dejarlos sin agua, sin pasto para los animales, sin leña, y finalmente los echaron del lugar al que se aferraban con todas sus uñas, su corazón y su esperanza.

(...) Escribo por Camilo Catrillanka y Rafael Nahuel muertos por la espalda por los comandos Jungla y por grupo Albatros, respectivamente asesinados por recuperar esta memoria aferrada al Wall Mapu al idioma de sus fuerzas.

Escribo por los machi condenados a alejarse de su rewe y su lawen, encarcelado su newen para que puedan avanzar las garras de las forestales, las mineras, las hidroeléctricas, destruyendo lo que aún nos queda (Ancalao Meli, 2020, pp. 20-21).

La escritura involucra de ese modo memoria, territorio y violencia, e inscribe el nombre de dos víctimas recientes de esa lucha por el territorio mapuche –Camilo Catrillanka y Rafael Nahuel– en una línea histórica de continuidad con otras expropiaciones territoriales, para desplegar así una política de resistencia y memoria frente a, como dice el texto, “las garras de las forestales, de las mineras...” (Ancalao Meli, 2020).<sup>3</sup>

Ambos poemarios se insertan a partir de la escritura –e insertan la escritura– en el contexto de un recrudecimiento de la violencia por la recuperación de tierras, la cual, como ha señalado Maristella Svampa, se intensificó a comienzos del siglo XXI a raíz precisamente de la denominada “expansión de la frontera extractiva”. Svampa sitúa allí también la emergencia del *neoextractivismo*,

<sup>3</sup> Los homicidios de Rafael Nahuel, en 2017, y Camilo Catrillanka, en 2018, como gran parte de la reciente escalada de violencia sobre las poblaciones indígenas en América Latina, se inscriben en la nueva conflictividad sobre el territorio que desencadenó la expansión de la frontera extractiva (Briones, 2019; Mansilla Quiñones y Melin Pehuen, 2019). Otras referencias aparecen en *Lof Lafquen Winkul Mapu*, de Dani Zelko (2021) y *Pewma Ull. El sueño del sonido*, de Soraya Maicoño y Dani Zelko (2023).

concepto que expone las nuevas dimensiones que adquirió el extractivismo. No solo habla del surgimiento de unas dimensiones objetivas

–por la cantidad y la escala de los proyectos, los diferentes tipos de actividad, los actores nacionales y transnacionales involucrados–, sino también de otras subjetivas, a partir de la emergencia de grandes resistencias sociales, que cuestionaron el avance vertiginoso de la frontera de los commodities y fueron elaborando otros lenguajes y narrativas frente al despojo, en defensa de otros valores –la tierra, el territorio, los bienes comunes, la naturaleza– (Svampa, 2019, p. 12).

El libro de Catrileo comienza con una dedicatoria doble: “A cada espora que descubre su viaje, a cada lamngen que regresa”. Entre la espora y la *lamngen*, el recorrido de un viaje, entonces, que entrelaza vida vegetal y humana en un anudamiento que, al tiempo que rechaza la metáfora, crea otras relaciones vida humana/no humana en la escritura. En uno de sus poemas dice:

Quise adentrarme en el bosque  
comer algunas moras  
  
Saco algunas fotografías:  
un escarabajo intenta subir una hoja  
al nido de un ave  
  
un zorro contempla el vuelo  
de unas libélulas  
  
la huella de un perdigón  
incrustada en el tronco  
de un roble (Catrileo, 2017, p. 26).

El bosque, los insectos y animales se ven convertidos bruscamente en un espacio que registra los rastros de una persecución policial: “la huella de un perdigón/incrustada en el tronco/de un roble”.

El texto, además, en la edición publicada por Archipiélagos (habrá posteriormente otra edición de Edícola) puntúa cada una de

sus partes con una serie de dibujos de insectos y vegetales que, a su vez, ilustran la portada del libro. Esas ilustraciones, semejantes a las de los libros de viajes de los científicos naturalistas de los siglos XVIII y XIX, irrumpen al interior de esta escritura de la vigilancia estatal y la toma territorial para marcar la supervivencia de una mirada colonial y su descentramiento.<sup>4</sup>

La segunda parte del poemario, “lo que se abandona”, recorta una serie de fragmentos o poemas en prosa que enmarcan aquel primer viaje al territorio con marcas de la explotación forestal:

Retazos de madera caen desde la colina. Avanzamos en un pequeño bote hacia el borde. Traduzco ese itinerario como un ojo que escribe vorazmente mientras se desparrama. Intento oír el soplido del viento y los remos estrellándose en pequeñas olas. Retazos de madera caen desde la colina, vemos unos camiones. Algunas aves planean sobre los humedales hasta sus nidos. Intento recordar esa fotografía, conjurar el paisaje. El sonido se hace más intenso. La ciudad ha quedado atrás, mi mano se mueve hasta tocar el frío de estas aguas. Observo un par de policías tras un tupido bosque. Un zorro arranca hacia el cerrito de astillas. Un montón de motosierras, caen árboles sumergidos en el fuego, un hombre nos apunta desde la mira de un rifle. Retazos de madera caen desde la colina, unos camiones, un par de policías, fuego, un rifle, caen árboles, árboles, árboles (Catrileo, 2017, p. 35).

<sup>4</sup> Sobre la mirada colonial de los dibujos naturalistas decimonónicos, ver Joanna Page, *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art* (2023), especialmente las páginas 1 a 24. Argumenta que algunas formas de arte contemporáneo que “reinventan” la historia natural “expose a historical complicity between the natural sciences, colonialism, and capitalism, seeking to reconnect science with those forms of popular, indigenous, and spiritual knowledge and experience that it has systematically excluded since the eighteenth century. Their return to earlier scientific and artistic forms of representation also introduces folds in time, looping back to former genres and their contexts and rehabilitating ‘older’ styles and imaginaries in ways that challenge an understanding of the cumulative advance of knowledge. I will argue that the folds these artworks create also become part of a broader critique of the modern, humanist, linear conceptions of temporality that often remain central to contemporary thought about environmental change and the Anthropocene” (Page, 2023, p. 3).

Leído en contrapunto con el poema anterior sobre el perdigón incrustado en el roble, el fragmento exhibe la complicidad entre extractivismo, vigilancia estatal, represión, y el rol que la etnicidad cumple en el conflicto sobre la tierra. Recursos poéticos como la repetición y la anáfora están aquí en función de la exhibición de una escansión de la violencia asociada a esa explotación forestal, como puede verse en el siguiente pasaje:

Una tempestad se aferra como nacimiento. Entiendes que entre los pinos y su reino forestal sólo humea la frontera. Entiendes que en cualquier momento puedes ser tú baleada en la espalda. El único encuentro es este bosque y su verdad. Acá está la vuelta, esta parte se llama territorio. Mantengo los ojos abiertos, tomo un poco de aire. La tierra invisible del viaje es la recuperación. En esta vuelta llevo a mis fantasmas como una fotografía velada en el tiempo, la intemperie me cobija en su oleaje (Catrileo, 2017, p. 28).

María José Barros Cruz ha señalado que en *El territorio del viaje* el motivo del viaje y su escritura a modo de diario le permiten recobrar el territorio ancestral no como una arcadia perdida, sino como un espacio de agenciamiento político y reencuentro con los afectos familiares (Barros Cruz, 2022a, p. 63). Agrego a esa lectura la presencia ubicua de la violencia policial y estatal, en tanto guardián del neoextractivismo, y la inscripción de la poesía, en tanto discurso en esa lucha territorial.

También hay un territorio perdido y un viaje en *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Un territorio perdido y un viaje que no es tanto –o no solo– espacial en este caso, sino que se despliega además como un viaje por una memoria astillada, que solo reconoce más tarde algunos datos de una historia que es personal, pero que a partir de la investigación que el poema registra también es una historia vergonzosa del Estado argentino.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El reconocimiento retrospectivo de una ancestralidad mapuche es común en varios textos poéticos mapuches, donde el mapuzungun y la autotraducción del castellano al mapuzungun figuran una suerte de inscripción en la escritura de ese reconocimiento

Los poemas entretejen viajes y territorios: el viaje que sus padres hicieron desde el campo hacia los asentamientos urbanos, el territorio de los antepasados y los sucesivos desplazamientos a los que fueron sometidos. Además, incorpora documentos y textos en prosa que remedan esos documentos,<sup>6</sup> tal como puede apreciarse en el siguiente pasaje:

*Desentierro*

En 1866, con ley 476, el presidente Mitre entregó tierras en propiedad al lonko Francisco Ancalao en reconocimiento a los servicios prestados al ejército. En 1902, el gobierno de la provincia de Buenos Aires vendió esas tierras, cercanas a Bahía Blanca, y ordenó el desalojo de su comunidad enviándola al SO de la hoy provincia de Río Negro.

pensé que sonabas con los truenos  
lonko Francisco  
que era tu galopar entre las estrellas desveladas  
un siglo anduve entre los escombros

---

retrospectivo que cuestiona una idea de lengua materna o nativa que no reconoce la historia de violencia que encierra ese concepto. La escritura mapuche y su práctica de autotraducción es una forma de evidenciar también la violencia conceptual de la noción de lengua materna o nativa. Sobre esta cuestión, en el caso de la poesía de Ancalao Meli, ver Silvia Mellado (2023, pp. 139-141). Para el caso de Catrileo ver, entre otros, Stocco (2022). Me gustaría citar, a modo de ejemplo, el primer poema de *El territorio del viaje*:

Tañi piwke  
tañi piwke  
piwke piwke  
después de veinte años  
supe que mi corazón  
latía con otro nombre  
me fue negado  
el sonido de su voz  
hasta que desperté  
en su palpar  
de trueno  
tañi piwke  
tañi piwke  
piwke piwke (Catrileo 2017).

<sup>6</sup> Ver también Fabry (2024).

de este lado de la orilla quieta  
buscándote

y sólo ayer  
tu cuerpo  
escrito en imprenta en castellano  
asomó tierras afuera

del otro lado del Karue  
habías estado  
blanqueaban tus huesos como la Bahía  
hilachas patriotas o realistas  
aún  
entre tus restos

trapos de federal o de unitario  
aferrados a tu lanza

acá en el arenal  
donde la tierra no se agarra de la tierra  
no encontré  
tus jinetas de milico  
pero sí  
el papel desteñido de una ley  
con firma y sello  
de un tal Mitre

frontera adentro estoy ahora  
mirando aquel destierro de mi sangre  
tienen rienda los caballos  
y bozal  
van por la rastrillada  
más al sur  
sin vuelta a la querencia

en Fitatimen se nublaron las estrellas  
y no hay  
por ningún lado  
leña seca  
con qué encender un fuego

acaricio la larga cicatriz  
de tu cadáver  
y me quedo  
velando tu memoria  
como si fuera una shumpall  
desaguada del gran lago (Ancalao Meli, 2020, pp. 27-29)

El simultáneo duelo por el antepasado y el territorio se continúa en el poema siguiente, “Spinetta en Bahía”, donde el paseo de los puentes amarillos en una visita a Bahía Blanca funciona al mismo tiempo como referencia y descanso sobre el territorio de la memoria.

¿Qué concepción de territorio rezuman estos libros? En ninguno de los dos casos hay un territorio al que volver, un territorio que estaría asociado a la noción de propiedad. Aun cuando, como en *El territorio del viaje*, el texto se construya con el diario de una toma territorial, esa toma es colectiva y, por tanto, es un territorio que se recupera o se intenta recuperar para la comunidad.

El territorio que se recupera en la memoria, o el que se recupera por la lucha, viene atravesado por un duelo que la poesía teje, al tiempo que despliega un archivo que se superpone al archivo nacional para evidenciar el innegable compromiso entre extractivismo y exterminio no solo de las poblaciones indígenas, sino de diversas especies, y del planeta en un sentido más general. En esta contraescritura del archivo, que es también una contraescritura del presente –en el sentido de que estos textos se oponen a la visión y exhibición en los medios periodísticos de estas tomas–, la poesía mapuche contemporánea inserta memoria e historia en las formas del ambientalismo contemporáneo para reorientar las demandas hacia el futuro con una mirada ancestral que interviene la historia a través de la poesía.

En otro contexto, la escritora y lingüista Ayutla Mixé Yásna-ya Elena Aguilar Gil ha señalado: “nuestro ambientalismo se llama defensa de territorio” (citado en Fornoff, 2024, p. 34). Con esa

afirmación expone, como señaló Carolyn Fornoff, el cisma entre el ambientalismo urbano y burgués y los esfuerzos indígenas por defender la tierra como parte de una estrategia de supervivencia cultural (Fornoff, 2024, p. 34). Estos textos de Catrileo y Ancalao intervienen en esa disputa para desplegar, a partir de la poesía, otra forma de imaginar territorios, recuperaciones y demandas. También Bruce Albert ha señalado que “se o discurso da indianidade genérica adere à retórica e ao espaço político do ambientalismo, as sociedades indígenas específicas estão muito longe de aceitar suas premissas culturais e históricas” (Albert, 2020, p. 3).

Ya en *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro subrayaron el potencial de futuro que perciben en las ontologías amerindias, al cartografiar los diversos imaginarios sobre el fin del mundo que asolan a nuestra contemporaneidad. Según Danowski y Viveiros de Castro, el perspectivismo amerindio, postulado fundamental de la cosmopolítica amerindia, apunta a “possibilidades conceituais ainda inexploradas” (Danowski y Viveiros de Castro, 2014, p. 97).

Más allá de las cartografías y cosmogonías que se oponen a la necropolítica occidental, textos y prácticas artísticas amerindias contemporáneas, como los de Catrileo y Ancalao, despliegan otras formas de la imaginación contemporánea –y quiero insistir en esto: *otras formas de la imaginación contemporánea*–, en las que el territorio se imagina como un tejido de posibilidades atravesado desde tiempos pasados por la violencia y represión estatal.<sup>7</sup>

En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret discutió los hábitos de pensamiento tenaces que imprimen su marca en la manera en que consideramos el territorio. En sus palabras:

<sup>7</sup> En el libro de Danowski y Viveiros de Castro esa inspiración se resume en el perspectivismo amerindio. Pero también Marisol de la Cadena, en *Earth Beings* (2015), o Eduardo Kohn, en *Cómo piensan los bosques* (2021), o Bruce Albert (2002), en varios artículos sobre Davi Kopenawa, han declinado formas de pensamiento amerindio que, al proponer una continuidad entre vida humana y no humana, complican nociones de territorio y de defensa ambiental.

el apego maníaco a la idea de que los territorios se reparten el espacio entre “los que tienen” y “los que no tienen” ligando subrepticamente, a veces en contra de las intenciones declaradas, territorio y propiedad; la fascinación por la agresividad –a costa de reconocerle a la evolución el loable esfuerzo de canalizarla–; y como corolario, esa idea que encontramos en casi todas partes de que el territorio favorecería a los individuos más fuertes y regularía así, sabiamente, la transmisión de los mejores genes (Despret, 2022, p. 82).

Es, agrega Despret, muy difícil abandonar esos hábitos de pensamiento.

Incorporar la lectura de la poesía mapuche y de otras formas de la escritura indígena, así como de otras prácticas estéticas amerindias contemporáneas, dentro de esa lucha territorial, hacerla hablar ante esa lucha territorial, puede ser un antídoto poderoso contra esos hábitos extractivistas de imaginar el territorio.<sup>8</sup> Otra forma, también, de imaginar otro mundo, un mundo por venir.

## Bibliografía

Albert, Bruce (2002). O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). En *Pacificando o branco: Cosmologias do contato no norte-Amazonico* [en línea]. Marseille: IRD Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.24767>

Ancalao Meli, Liliana (2020). *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Lago Puelo: Espacio Hudson.

<sup>8</sup> Jamille Pinheiro Dias ha señalado: “territory is a central dimension of how indigeneity and environmental aesthetics are articulated” (2023, p. 218).

Barros Cruz, María José (2022a). La poesía de Daniela Catrileo: escribir la diáspora mapuche y la (im)posibilidad del retorno. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 13(26), 65-83.

Barros Cruz, María José (2022b). *Aguas libres. Conversaciones con artistas y activistas por la defensa de las aguas en Abya Ayala*. Santiago: OchoLibros.

Briones, Claudia (2019). *Conflictividades interculturales. Demandas indígenas como crisis fructíferas*. Bielefeld: Bielefeld University Press.

Cadena, Marisol de la (2015). *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.

Cafulqueo, Sebastián (2021). Cosmopolitanismos indígenas. Entrevista a Pablo José Ramíre. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2021/04/20/cosmopolitismos-indigenas-sebastian-calfuqueo-entrevista-a-pablo-jose-ramirez/>

Catrileo, Daniela (2017). *El territorio del viaje*. Santiago: Archipiélago.

Clifford, James (2013). *Returns. Becoming Indigenous in the Twentieth First Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie.

Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.

Dias, Jamille Pinheiro (2023). Indigeneity. En Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago (eds.), *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (pp. 215-228). Berlin and Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Fabry, Geneviève (2024). Perspectiva ecofeminista y poesía del Cono Sur (Liliana Lukin, Liliana Ancalao y Emilia Pequeño Roessler). *Monteagudo*, 29, 55-75.

Fornoff, Carolyn (2024). *Subjunctive Aesthetics. Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*. Vanderbilt University.

Garramuño, Florencia (2024). Fuego en el archivo: prácticas, saberes y repertorios amerindios en la cultura latinoamericana contemporánea. *Heterotopías*, 7(13), 1-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45451>

Gilbert, H. (2013). Indigeneity and Performance. *Interventions*, 15(2), 173-180.

Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekt.

Maicoño, Soraya y Zelko, Dani (2023). *Pewma Ull. El sueño del sonido*. Reunión: Movimiento por la lengua.

Mansilla Quiñones, Pablo Arturo y Pehuen, Miguel Melin (2019). A Struggle for Territory, a Struggle Against Borders. *NACLAS Report on the Americas*, 51(1), 41-48.

Mellado, Silvia (2023). Rayüleymi weichafe (Floreces guerrera). En Daniela Catrileo (ed.), *Todas quisimos ser el sol* (pp. 73-99). San Martín de los Andes: Las Guachas.

Nahuelpan Moreno, Héctor et al. (2012). *Ta iñ fijke xipa rakizua-meluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Santiago: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

Page, Joanna (2023) *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art*. Cambridge: Open Books Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0339>

Pratt, Mary Louise (2022). *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press.

Stocco, Melisa (2022). Visibilidad en la literatura mapuche auto-traducida. *Boletín de literaturas comparadas*. <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletinliteratura> pp. 115-140.

Svampa, Maristella (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América latina*. Bielefeld: Bielefeld University Press.

Zelko, Dani (2021). *Reunión: Lof Lauquen Winkul Mapu. Puel Mapu, 2019*. Buenos Aires: Biblioteca Mariano Moreno.

# La doble escucha

## Escrituras contemporáneas entre lo humano y lo no-humano

*Gabriel Giorgi*

En esta presentación quisiera intentar situar algunas preguntas en torno a la relación entre escritura y escucha, y especialmente en torno a los modos en que la escucha escrita trabaja umbrales y continuidades entre lo humano y lo no humano, entre los mundos antropocentrados y los mundos más-que-humanos. Estas indagaciones, abundantemente estudiadas por colegas y artistas que trabajan con investigaciones sonoras, han permanecido menos trabajadas críticamente en la literatura, pero, quiero sugerir, la literatura tiene mucho para decir y también mucho para aprender. Me entusiasma traer aquí la pregunta, algo contraintuitiva, por la escucha en un medio –como el de la escritura, el medio literario, el del libro– al que pensamos, erróneamente, como “silencioso”, porque en realidad, en la realidad de las prácticas, sabemos, no tiene absolutamente nada de silencioso. Me interesa entonces traer la pregunta por la escucha desde la literatura, y la escucha de lo no humano en la literatura.

Mis líneas de trabajo son básicamente dos. ¿Qué le pasa a la literatura, a esa forma artística que pensamos tan antropocéntrica y

humanista –justamente porque trabaja con el lenguaje, con lo que sería lo propio del hombre, con lo que nos hace, en principio, humanos en contraposición al resto de lo viviente– cuando tiene que albergar, a través de la escucha, formas de relación con mundos y agentes no humanos, con esos agentes múltiples que pueblan y hacen los territorios? ¿Puede la literatura albergar eso?, y, si lo hace, ¿qué le pasa, qué mutaciones sufre?

La otra línea de pesquisa es de alguna manera solidaria con la anterior. ¿Qué le pasa a la escucha, y específicamente a lo que podemos llamar *políticas de la escucha*, cuando la disputa por lo común, por lo que compartimos y por nuestra participación en ello –es decir, la pregunta por lo político– es inseparable de la pregunta por los territorios, por la tierra, y por lo planetario, donde lo común, por lo tanto, no puede de ningún modo excluir a los agentes no humanos (a menos que entremos en el viaje negacionista y psicótico de las ultraderechas, desde luego)?

En esa inflexión, quiero sugerir, cambia la escucha, se reinventa lo que podemos llamar el *régimen de lo audible*. Dado que cada época define, disputa, organiza el rango de lo audible, de lo que puede escuchar: de lo que es palabra válida, reconocible, y de lo que se declina hacia el sonido o hacia el ruido (Ochoa, 2014; LaBelle, 2021.) La frontera entre palabra, sonido y ruido, como lo saben muy bien quienes hacen estudios de sonido, es una frontera móvil, inestable, constantemente desafiada y rearticulada. Y es una frontera política. Esa política cambia la escucha. Asistimos a una mutación de la escucha misma: cambia el régimen de lo audible, de lo que oímos y de lo que escuchamos (la distinción, por supuesto, es clave) y por eso cambian las políticas de la escucha que se piensan desde la literatura.

Por eso me interesa pensar el *sujeto de la escucha* como una suerte de *personaje metodológico*, es decir, como personaje que me permita aventurarme en las mutaciones sensibles del presente. En el marco de estas dos preguntas, entonces, me propongo trabajar brevemente algunos textos que, lidiando con luchas territoriales,

con políticas del territorio, se originan en escenas de escucha, y que en algunos casos (como en las reuniones de Dani Zelko) producen la escena de escucha que los hace posibles. Escrituras, en todo caso, que orbitan hacia la escucha y que se dejan dar forma a partir de esa relación con lo oral y con lo aural, que en ese gesto trabajan sus políticas: ahí me interesa pensar los experimentos entre escritura y escucha.

Dos cauciones. La primera: creo que hay que evitar cierta asociación automática entre escucha y transparencia comunicativa, y sus resonancias con formas de fluidez relacional, identificación, reconciliación, etc. Me interesa pensar la escucha allí donde también está atravesada por ruidos, por interferencias, por saturación, incluso violencias, donde la no escucha es parte de la escucha misma, y donde la escucha se juega en torno a líneas de alianza y de conflicto, de ruido y de atención. La escucha como escenificación de las batallas por la atención, pero no necesariamente como escena de identificación ni reconciliación. La segunda: la pregunta por la escucha necesariamente tiene lugar sobre la premisa de la crítica al denominado oclularcentrismo, es decir, el privilegio de la visión y el régimen de lo visual como vía del conocimiento y del acceso a la verdad en Occidente moderno. Hay mucho escrito sobre esto: baste pensar en el clásico de Jean Luc Nancy, *À l'écoute* (2002), donde sitúa la gramática de la visualidad sosteniendo el edificio de la filosofía en Occidente, desde el “develamiento” hasta la “evidencia”, la “iluminación”, etcétera. No voy a detenerme mucho en ese tema, que, creo, es más conocido. Solo la prevención de que, si bien la crítica al oclularcentrismo es absolutamente necesaria como premisa, me parece muy importante evitar contraposiciones demasiado duras entre mirada y escucha, entre ojo y oído; la imagen puede ser, finalmente, visual o acústica, y es la trama de una huella en todo caso (Sterne, 2003). En el caso de la escucha territorial, esto se traduce directamente en relación con la pregunta por el *paisaje* y los modos en los que una gramática de lo visual y una prioridad del ojo y de su perspectiva son constitutivos del paisaje como

tecnología estética, y de su solidaridad con visualidades coloniales. La solidaridad entre oclularcentrismo y paisaje como tecnología de producción y dominación de la naturaleza ha sido frondosamente estudiada. No voy a detenerme tanto en esto y en cierta medida la pregunta por la escucha es un modo de trabajar la relación con los territorios que no pasa por la mediación tan fuerte del paisaje clásico y de sus sedimentos coloniales y “naturalizantes”.

Mutaciones o reinserciones de la escucha, entonces. Si pensamos en una secuencia de la literatura argentina, para mí la más interesante, la más brillante, la más radical, que va desde Rodolfo Walsh hasta María Moreno, pasando por Manuel Puig, entre otros, tenemos algo clave: la idea de que “escribir es escuchar” (la frase se le atribuye a Walsh), de que escribir es menos lo que forja en la lectura de los libros de la biblioteca familiar o de la escuela (Borges leyendo a Stevenson, digamos) que poner el oído en eso que en la lengua hablada desafía los repertorios dados de lo escrito, las formas, los géneros, los pactos. En sus formulaciones clásicas del siglo XX, “escribir es escuchar” quiere decir, fundamentalmente, escuchar al otro, al otro de clase, racial, de género, etc. Escuchar al otro en su voz, y en los mundos que vienen con esa voz, desde luego, pero también en lo que se descompone en esa voz, lo que no tiene forma reconocible en esa voz: ruidos, fricciones, la sordina, lo silenciado, lo tachado, eso inarticulado que las desigualdades y las violencias, y también los contrasaberes, las memorias obturadas pero supervivientes, o los placeres obturados pero que resurgen una y otra vez, todo lo que ese diferencial inyecta en la lengua con oralidades que friccionan, desafían, se burlan y desmontan los modos dominantes del decir, y que la literatura busca reponer en el mapa de lo decible y, sobre todo, de lo escuchable: ampliar el rango de audición de la lengua. He ahí lo político de la literatura.

La literatura argentina y la latinoamericana siempre hicieron esto, poner el oído en el centro de las escrituras, desde la gauchesca, pero en esa serie que se abre con Walsh y el “hay un fusilado que vive” que abre *Operación Masacre* (2020) esa escucha es

explícitamente política; es una política de la escucha y esa política de la escucha continua por vías inesperadas en un Manuel Puig –un niño marica que para la oreja para escuchar lo que dicen las mujeres, la locura femenina de la lengua– y en una María Moreno que hará de su “leer con los oídos” (*Contramarcha*, del 2021) una mutación radical de la literatura, porque la volverá prácticas de publicación feminista, porque pondrá los saberes y la lengua femeninos en el centro de nuestras escrituras y porque hará de la escucha de un colimba y de una empleada doméstica la relectura decisiva de la carta de Rodolfo Walsh sobre la muerte de su hija Vicky en ese texto absolutamente clave que es *Oración* (Moreno, 2018).

Ahí, “escribir es escuchar” significa algo que me interesa mucho: cómo la literatura registra en la lengua formas de memoria y procesos de transformación, líneas de pasado y de futuro, que a veces pasan por debajo del radar de otros saberes, porque tienen que ver con lo que una sociedad desea y no termina de articular. Lo llamo el *subsuelo de la lengua*. Eso no dicho, apenas dicho, lo inarticulado, el rumor, el susurro, la fantasía, los sueños, la locura, lo dicho a medias, el deseo en la lengua: ese es el material con el que trabaja la literatura.

Ahora bien, ese subsuelo de la lengua dice cosas diferentes en cada momento histórico. Esa mutación es lo que necesitamos pensar y trabajar. Aquí sostendré la hipótesis de que esta ecuación y este proyecto –este modo de entender la escucha en el núcleo de la ecuación entre literatura y política– enfrentan un momento de reconfiguración radical en nuestra época, cuando la relación con lo no humano es inescapable, cuando ya no podemos pensar en torno a la pregunta política por lo común en términos primordialmente antropocéntricos ni sociocéntricos. Ahí se reinventa la escucha y ahí escribir es “escuchar de otro modo”. Me interesa seguirle el rastro a estas mutaciones como tarea crítica y como apuesta para imaginar lo común justamente desde estos anudamientos entre escritura y escucha, ahí donde la pregunta por lo común, la pregunta

por lo compartible, es inseparable de la pregunta por la tierra, no solamente la pregunta sobre quién es el dueño de la tierra, sino también la pregunta sobre qué es una tierra, de qué está hecha, qué fuerzas, qué agencias, qué temporalidades múltiples componen eso que llamamos *territorio*.

## **El sonido y sus sueños**

Me gustaría traer como primer “escena de escucha” el poema que coescribieron, o quizá debiera decir coprodujeron, el artista Dani Zelko y la activista y cantante mapuche Soraya Maicoño el año pasado, *Pewma Ull. El sueño del sonido*, y que forma parte de la serie de “reuniones” en torno a situaciones urgentes que Dani viene llevando adelante desde hace tiempo, y que en muchos casos articulan disputas territoriales de comunidades indígenas, en este caso mapuche, en una cultura como la argentina en la que los sueños de la nación blanca nunca dejaron de estar demasiado activos, con toda su incesante violencia, y que en nuestra época, por supuesto, están más obscenos y brutales que nunca.<sup>1</sup> Este texto, al que leo como una suerte de tratado político contemporáneo de la escucha, nos va a permitir recorrer algunas de las preguntas para mí más relevantes de las ecuaciones entre escucha, escritura y políticas de los territorios.

Escuchemos a Soraya Maicoño:

*En agosto de 2016 caí presa  
pasé mi cumpleaños presa  
sola en una comisaría  
y apenas me metieron  
apenas entré a ese lugar  
me puse a cantar,*

<sup>1</sup> Las reuniones están disponibles en el sitio *Reunión* (<https://reunionreunion.com/> Dani-Zelko).

*no a llorar  
no a gritar  
no a putear  
me puse a cantar fuerte  
sin parar  
y parece que todos los presos escuchaban (...)*

*En un momento entra una milica y me dice:  
“No te preocupes, no te va a pasar nada  
porque soy la nieta del Lonko Agustín Sánchez”  
que fue un Lonko con el que yo aprendí mucho  
conocí mucho  
un Lonko que ya no vive  
y al cambio de guardia  
entra otra milica y me dice: “No te preocupes  
no te va a pasar nada  
porque soy la nieta de Florentina Leguimán”*

*Los Lonko  
las Pillan Kushe  
la gente mapuche que quisiste y que valoraste  
de alguna manera u otra  
siempre se las arregla para decirte:  
“Acá estamos  
te acompañamos  
no estás sola” (Maicoño y Zelko, 2023, pp. 1-3).*

Esta “reunión” tiene lugar sobre el trasfondo de las cuatro mujeres mapuches presas y continúa de algún modo la reunión Lof Lafken Winkul Mapu *¿Mapuche terrorista?* (Lof Lafken Winkul Mapu y Zelko, 2018), que giraba en torno al asesinato de Rafael Nahuel a manos de Gendarmería Nacional.

Las “reuniones” que lleva adelante Dani consisten en invitaciones a coescribir un poema con otra persona o grupo de personas que atraviesan una “situación urgente”:

un experimento de escucha y escritura que impulso junto a mucha otra gente desde 2015. Se materializa en libros que intervienen en disputas y conflictos urgentes. A través de encuentros personales, las voces de distintas personas son transcritas a mano, corregidas colectivamente, impresas, leídas en voz alta en actos públicos y distribuidas en sus territorios específicos y más allá. A continuación detallo el procedimiento y las diferentes series producidas hasta hoy, que son de libre circulación y están disponibles online y en papel (Zelko, s/f).

Las reuniones son entonces experimentos de escucha que buscan intervenir en situaciones de disputa y desposesión, como en el caso de *El sueño del sonido* (Maicoño y Zelko, 2023) en el que se trata de la desposesión territorial de la comunidad mapuche como clave de la historia argentina y de la matriz de violencia de nuestro Estado-nación. Me interesa pensar aquí cómo se moviliza la escucha como herramienta a la vez literaria y política. También en cómo se genera una escena de escucha en este momento de la relación entre tecnología y sensibilidad (advertamos que en el procedimiento se transcribe a mano y nunca se graba: no hay archivo digital de la reunión).

Volvamos a Soraya y esta escena. A través del canto, y, por lo tanto, de cierta escena de escucha, se reorganizan fuerzas de protección por agencias ancestrales que, paradójicamente, llegan a través de las gendarmes. La escena es formidable: en el territorio del Estado, el territorio represivo, en ese mismo espacio se activan potencias que vienen de otro tiempo y que pertenecen a ese territorio, al que están reclamando. Esas “milicas” actúan como agentes dobles, entre el Estado represivo y la comunidad mapuche. Pero son agentes dobles también porque operan en dos temporalidades. Ese otro tiempo es el de una comunidad presente y pretérita, que se presenta a través de sus lonko, los líderes muertos, y sus pillanes, sus fuerzas ancestrales, para proteger. Un tiempo pasado y un tiempo ancestral entendidos como temporalidades activas y explícitamente políticas: el tiempo que nunca se dejó metabolizar

del todo por la historicidad colonial y moderna de los Estados nacionales que le siguieron. Esa temporalidad es siempre pretérita y presente, virtual y actual, es “el tiempo antes del tiempo” en la fórmula de Ailton Krenak (2020), pero opera también como interrupciones del presente y como señales del futuro. Y, fundamentalmente, es también ese tiempo que retorna con formas de habitar a partir de comunicaciones con los mundos más-que-humanos.

Dice Soraya:

*Y puedo contar  
que, como dice la Machi Pinta  
en el bosque todo habla,  
habla la piedra  
el agua  
(...)  
hablan las arañas  
las hormigas,  
cada ser  
tiene su propio lenguaje (...)* (Maicoño y Zelko, 2023, p. 12).

Interesante: el perspectivismo y “multinaturalismo” del que habla Viveiros de Castro (2010) aquí se resuelve como un “lenguaje” propio y con una especie de red semiótica heterogénea –que no necesariamente habla de una armonía o de una unanimidad sino de esa especie de “biofonía” compleja que puebla los territorios–, y ante ellos la escucha se vuelve una suerte de práctica cosmopolítica. Ahora bien: no estamos aquí ante una celebración de ontologías relacionales que reflejarían un modo más intenso de comunicación, reciprocidad, y de promesa de armonía entre lo humano y las fuerzas más-que-humanas; más bien, la escucha territorial, núcleo de la relacionalidad entre humano y más-que-humano, es fundamentalmente un umbral donde se afirman modos de la militancia y fábricas de temporalidad, esto es: una escucha y una semiótica situadas en las tramas coloniales de los Estados-nación y en el campo de disputas intensificadas en el contexto del extractivismo

contemporáneo. La escucha es caja de resonancia de violencias presentes y pasadas: el territorio es una trama de señales que, justamente porque está atravesado por la violencia de la desposesión, se vuelven señales de la lucha (como cuando el pitío, dice Soraya, canta y manda señales de movimientos de gente en el territorio).

La escucha, dice Soraya, “quiere decir saber esperar/ esperar el tiempo del otro” (Maicoño y Zelko, 2023, p. 42). “Esperar el tiempo del otro”, toda una fórmula. Ese otro y su tiempo aquí no es nunca únicamente el otro humano, sino también los otros no humanos de los que están hechos los territorios. Y eso viene con lo ancestral como temporalidad política en fricción permanente con la violencia inherentemente colonial del Estado-nación y de su monopolio del tiempo bajo el signo de la historicidad moderna. Vemos cómo, entonces, la escucha es la escena de un deslizamiento entre tiempos, una suerte de instancia de yuxtaposición temporal en la que temporalidades heterogéneas y –subrayo– en conflicto se intersecan. Ahí me interesa situar al sujeto de la escucha.

Dos elementos más entre muchos que deberíamos comentar. Por un lado, Soraya habla mucho, por supuesto, del canto, del *kul-trun* y del *taill*, a través de los cuales la comunidad se comunica con los territorios. Este canto no es una acción del sujeto, del yo. Dice Soraya que uno no “canta”, sino que “saca el canto”:

*El canto se saca  
es un sonido que tenemos dentro  
adentro de un nosotros  
no adentro de un yo  
adentro de una memoria compartida* (Maicoño y Zelko, 2023, p. 55).

Entonces, es interesante porque ese territorio aural, digamos, ese bloque de sonido, es una memoria colectiva y esa memoria colectiva no es puramente humana. Ahí tenemos un modo de situar la pregunta por las temporalidades en su cruce entre lo no-humano y lo político. Y pasa por la voz, desde luego, pero fundamentalmente por prácticas de escucha.

La escucha *hace* presente y a la vez astilla ese presente en múltiples temporalidades. Es política porque divide el presente; lo desmonta en sus sedimentos y en sus anticipaciones, y por lo tanto corporiza una posición crítica: la que nos recuerda que lo real pudo haber sido otra cosa, y que podrá ser radicalmente diferente. La escucha convierte los territorios en tiempo, en bloques de tiempo. Pero también la escucha desafía los límites de nuestra concepción de lo político, porque inevitablemente, imperiosamente, inyecta las agencias no humanas en el campo de la resonancia común. No hay vida en común –no hay territorio– sin las fuerzas de lo no humano. Y en el presente de expulsiones y de extinciones que llamamos Antropoceno no hay vida en común sin la alianza con lo no humano. La escucha es el terreno en el que tiene lugar esa alianza.

## **Espacios de escucha, campos de resonancia**

El otro elemento clave del procedimiento es la generación de espacios de escucha. La escucha en *Reunión* no es solamente una escucha escrita: es una escucha manuscrita, que descansa sobre la negativa a grabar la reunión –a contrapelo, decisivamente, de esa tradición que va de Walsh a María Moreno, quienes vieron en el grabador una posibilidad nueva para la literatura–.<sup>2</sup> En los entornos tecnológicos nuestros en los que todo archivo y toda huella puede ser viralizada a una escala y velocidad incontrolable, el circuito de confianza y de intimidad sobre el que descansa *Reunión*, y el tipo de escucha que allí se hace posible, descansa sobre la ausencia de archivo auditivo; en todo caso, el único archivo allí es el texto escrito. La escritura va a contrapelo del régimen auditivo de la ilusión de reproductibilidad infinita: el texto escrito a mano y luego impreso y reproducido técnicamente es el campo expandido

<sup>2</sup> Ver el artículo “Doble casetera” (Moreno, 2010).

de lo que sucede en la reunión y en la escucha; un “campo de resonancia”, digamos. Contra la ilusión “glotona” del registro total de voces y conversaciones –iniciada, sin duda, con el grabador y potenciada por las tecnologías digitales–, aparece la conciencia de que lo que se pierde es parte del sentido y de que está bien que así sea. Ahí debemos pensar, creo, esta renuncia voluntaria a las tecnologías de reproducción sonora en el espacio de la reunión.

Lo interesante de esta reunión (y por eso digo que es un tratado político de la escucha) es que aquí escribir es *escuchar a quien escucha*, escuchar a la que escucha. No es escuchar la voz, o sí lo es, pero esa voz está explícitamente hecha de escucha, de ecos, de resonancias, de tramas. Aquí lo que tiene lugar, entonces, es una doble escucha. En la reunión Dani-Soraya, quiero sugerir, el poema distribuye nítidamente dos posiciones en la lengua: una posición ante la lengua escrita, el libro y la literatura (encarnada en la figura de Dani vuelto puro circuito entre oído y mano) que inyecta en lo escrito lo que viene de la voz oral a partir de la transcripción y la escucha, y una posición ante la lengua colonial (encarnada en Soraya) en alianza con el mapundungún, como lugar de comunicación con la comunidad mapuche, pero también con los agentes no humanos del territorio y con sus temporalidades discontinuas entre lo histórico y lo ancestral. Dos posiciones constituidas en el circuito de la escucha y a partir de su práctica: Dani como escriba y Soraya como vocera-escucha. Las dos posiciones están hechas de escucha, de manera diferente, pero confluyen en ese ejercicio. En lugar del escritor, el poeta, el etnógrafo, el militante, etc., como mediador entre los mundos y los tiempos, el procedimiento de escucha, y el espacio vacío que hace posible la *resonancia* como método de escritura.

Es ahí que emerge la demanda de justicia:

*Verdad sería que el Estado se haga cargo del genocidio  
así como se hizo cargo del genocidio de la última dictadura  
que se haga cargo del genocidio de nuestro pueblo*

*justicia sería que el genocidio indígena también sea parte  
de la lucha colectiva por memoria y verdad  
y en nuestro caso  
no es memoria, verdad y justicia solo por un grupo humano  
también es memoria, verdad y justicia por un territorio  
(Maicoño y Zelko, 2023, p. 64).*

Me parece clave que aquí sea una política de la escucha la que moviliza una demanda de justicia, justamente ahí donde, como dice Brandon LaBelle (2021), la escucha trabaja sobre el umbral mismo entre lo audible y lo inaudible, y exhibe ese límite como político.

Una de las tareas de estas escrituras en escucha es la de, por un lado, exhibir los límites de lo audible en un momento dado, y, por otro, la de anudar las demandas de justicia en eso que nuestras sociedades condenan al silencio o al ruido.

## **La escucha cosmopolítica**

El segundo ejemplo que quería traer es el del monumental *A queda do céu* (Kopenawa y Albert, 2016), recientemente traducido como *La caída del cielo*, libro en colaboración entre el chamán yanomami y militante indígena Davi Kopenawa y el antropólogo Bruce Albert. Se trata de un texto ineludible que modifica las coordenadas de la enunciación indígena en las escrituras latinoamericanas en la medida en que disputa y desplaza, de maneras incrementales (es decir, de maneras que se expanden a medida que lo leemos), lo que entendemos por *literatura* y por *latinoamericano*. Viveiros de Castro (2016) lo describe como un acontecimiento político y espiritual justamente porque enlaza de nuevos modos la pregunta por lo político con las potencias no humanas, con las agencias ancestrales y con un territorio, la selva amazónica, que es también una suerte de infraestructura cósmica: una *cosmopolítica* que no puede eludir modos de relación política con lo no humano.

Todo *A queda do céu* gira alrededor de una pedagogía de la escucha. El texto se origina en una escena de escucha: en 1989, Davi Kopenawa, después de ver en casa de una amiga en San Pablo un reportaje televisivo sobre la devastación que los *garimpeiros* estaban llevando a cabo en el Amazonas, decide grabar sus visiones sobre “la caída del cielo” para entregárselas a Bruce Albert, etnólogo francés, militante por los derechos yanomami y amigo de Kopenawa, con el objetivo de que las convierta en un libro. El grabador cambia de manos: en lugar de estar en la mano del etnógrafo está en la mano del indio, y es el indio el que pone a circular sus palabras, el que, como dice, “entrega sus palabras” (Kopenawa y Albert, 2016, p. 62). En el prólogo de Davi se explica este gesto, explícitamente político, de entregar las palabras a Albert y su voluntad de que lleguen al mundo no yanomami, a ese “povo da mercadoría” (Kopenawa y Albert, 2016, p. 62) que está devastando la selva: el mundo blanco. El acto de entregar las palabras va a contrapelo de la tradición yanomami, cuando los antiguos no hacían tal cosa porque “sabíam que os brancos não entendiam sua lingua” (Kopenawa y Albert, 2016, pp. 63-64). En cambio, en el gesto de esta entrega, Davi sabe que “minha fala será algo de novo” (p. 64): otro pacto y otra circulación de las palabras. Ese nuevo pacto y esa nueva circulación se afirman a partir de un acto de escucha.

Pero esta escucha reverbera por todo el libro. La profecía sobre la caída del cielo descansa sobre el pacto chamánico con los *xapirí*, los espíritus del cosmos, que solo hacen casa en el hecho del chamán cuando este puede escuchar sus cantos y reproducirlos: una performance auditiva. La escena de iniciación como chamán de Davi es deslumbrante y aterradora: cuenta cómo los espíritus, una vez que se albergaron en su cuerpo, se lo despedazan para limpiarlo y reconstituirlo, sobre todo la lengua, para que reproduzca bien sus cantos. Se escucha, se afina la escucha y desde ahí se sale con una lengua nueva.

Ahora bien, esta escena de escucha no es un documento etnográfico clásico: la escucha del trance chamánico es una escucha

cosmopolítica porque la selva está en peligro debido al avance de los *garimpeiros* y de la destrucción ambiental planetaria, y, si la selva desaparece, los chamanes mueren y el cielo, como lo anuncia el título, se derrumba. *A queda do céu* es entonces una profecía planetaria que enlaza la militancia yanomami por la defensa de las demarcaciones territoriales indígenas con la amenaza sobre el mundo no yanomami. Lo que tenemos en común yanomamis y no yanomamis es entonces una tierra que, desde la selva, es sostenida por los chamanes y su capacidad de alianza con los agentes “cosmopolíticos”.

El libro publicado será el resultado de la traducción, transcripción y edición de muchas horas de grabación en yanomami, a lo largo de décadas, y donde tiene lugar un espacio de conversación no solo entre Davi Kopenawa y Bruce Albert, sino también con la comunidad yanomami.

Como se advierte, la profecía sobre la caída del cielo es una suerte de “testimonio futuro”. Si el testimonio siempre da cuenta de lo que sucedió en el pasado –y en él se reconstruyen, a partir de la propia experiencia, hechos de violencia silenciados por una sociedad–, aquí el testimonio también se proyecta hacia el futuro, anunciando la expansión planetaria de las violencias sufridas por la selva. La “naturaleza política de la selva” en la fórmula de Paulo Tavares (2024) es también una mutación de las temporalidades políticas. Esa mutación habla del tipo de temporalidades que vienen con los territorios; son sus memorias, pero también sus señales de futuro, en desafío permanente y sistemático a nuestros modos antropocéntricos de concebir la experiencia histórica. ¿Qué tiempos se albergan en lo histórico allí donde lo no humano, desde los territorios hasta los *xapirí*, los espíritus, entran en la disputa por lo común?<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Para la crisis de temporalidades propia del denominado Antropoceno, ver Chakrabarty (2023) y Hartog (2020).

Esta reconfiguración de temporalidades y de agencias políticas (o *cosmopolítica*) tiene a la escucha como herramienta sensible privilegiada. La escucha, entonces, funciona como el territorio sensible desde el cual podemos, a la vez, contemplar las alianzas que el chamán traiza con las potencias más-que-humanas, planetarias, cosmopolíticas y el espacio de relación y alianza entre el mundo yanomami y el mundo blanco, en el espacio de escritura en colaboración entre Davi y Bruce Albert. Me interesa mucho esa doble escucha: la escucha como alianza política (entre un indio y un europeo) y como alianza cosmopolítica entre un chamán y los *xapirí*, de quienes depende nuestra existencia. Ahí sitúo la escucha como anudamiento de temporalidades políticas que no pueden ser ya exclusivamente humanas.

De una manera esquemática y arbitraria, que no da cuenta de la complejidad de este texto formidable, me detendré brevemente en dos momentos que me parecen claves. Por un lado, la escena de iniciación de Davi como chamán es un trabajo formidable de escucha: los *xapirí*, los espíritus de la selva, que vienen desde los confines mismos del cosmos, se anuncian a través de cantos que el aprendiz de chamán debe poder reproducir para que esos espíritus bajen y se alojen en su pecho. El futuro chamán *oye* antes de *ver*: las potencias del cosmos y la alianza cosmopolítica que se juega en torno al chamán entran por la oreja y desde ahí ocupan el cuerpo. Una vez que los *xapirí* bajan y deciden “hacer su casa” en el cuerpo del chamán, y luego de despedazar su cuerpo y sus órganos para purificarlos (en una escena aterradora, digna de Artaud o del “cuerpo sin órganos” deleuzo-guattariano), le hacen *una nueva lengua*. Literalmente: una lengua nueva. Así lo describe Davi:

Foram as imagens dos sabiás yōrixiamá, dos japins ayokora e dos pássaros sitipari si, todos donos dos cantos, que arrancaram minha língua (...) Por fim, os espíritos sabiá e japim puseram nela as de seus magníficos cantos. Deram-lhe a vibração de seu chamado: “Arerere-re!” Tornaram-na outra, luminosa e brilhante como se emitisse raios.

Foi assim que os xapiri prepararam minha língua. Fizeram dela uma língua leve e afinada. Tornaram-na flexível e ágil. Transformaram-na numa língua de arvore de cantos, uma verdadeira língua de espírito. Foi então que eu pude enfim imitar suas vozes e responder a suas palavras com cantos direitos e claros (Kopenawa y Albert, 2016, p. 154-155).

Subrayemos: la lengua se vuelve un órgano vibracional, que resuena con la lengua de los árboles y de los *xapirí*. Hacerse una nueva lengua a través de la escucha. Una lengua capaz de traficar las vibraciones del territorio: es un órgano de resonancia más que de representación, de contacto entre cuerpos, de comunicación a través y, por así decirlo, “por debajo” de las palabras, donde el horizonte de sentido pasa más por lo aural que por lo simbólico, por la vibración física del lenguaje –y en el lenguaje– que por la abstracción de las palabras, y que nos recuerda el análisis de Eduardo Kohn sobre la semiótica no humana, que pasa por los mundos signícos de los territorios (Kohn, 2013).<sup>4</sup> He ahí una pedagogía de la escucha que hace del sentido resonancia (pienso en Jean Luc Nancy al mismo tiempo) y no representación y simbolización. Ese es un costado de la escucha.

La otra escena de escucha clave es la de Bruce Albert con las grabaciones de Davi y el proceso de construcción del libro. Albert dedica un largo postfacio, titulado “Cuando yo es otro (y viceversa)”, para explicitar las decisiones y maniobras formales que precisó llevar adelante para producir el libro que nos llega. Es un texto fascinante y complejísimo, en el que Albert escenifica la fricción insoluble que existe en esa “galaxia de hablas” con la que él enfrenta la tarea de escritura, en la que conviven los archivos orales y la

<sup>4</sup> En el bello ensayo “La floresta polifónica”, Bruce Albert ofrece explicaciones en la misma dirección: “Os Yanomami consideram assim que as vocalizações dos animais (*yaro pè*) constituem formas de linguagem equivalentes às da ‘gente humana’ (*yanomae thë pè*), e os termos que descrevem sua comunicação costumam ser os mesmos aplicados à comunicação humana (conversas, diálogos cerimoniais, cantos, lamentações)” (Albert, 2023, p. 145).

cultura libresca, textualista y fuertemente matizada en la teoría literaria (desde Barthes hasta Agamben y Lejeune). Albert describe su escucha de las grabaciones como “una inmersión casi hipnótica” (Kopenawa y Albert, 2016, p. 454), una especie de trance. Impregnación, hipnosis, para “habitar” la voz del otro, y también para “cohabitar” en la primera persona gramatical: podemos reconocer en estas fórmulas los movimientos que configuran al *sujeto de la escucha* (LaBelle, 2021). Estos movimientos son, por un lado, el movimiento atencional hacia el otro –en este caso, la voz de Davi–, como una decisión que posibilita la práctica misma de la escucha por otro, la vacancia del yo, la capacidad de vaciarse (“cuasi-hipnótico”, “impregnação”) para convertirse en una instancia de resonancia para el otro (Nancy, 2002). En lugar de un sujeto hablante que necesita afirmarse en su enunciación, el sujeto que escucha puede albergar este movimiento hacia el otro (que también “aloja” al otro en sí mismo) sin negarse por completo; por el contrario, resonar con el otro es una dimensión central de su afirmación como sujeto escucha. Es particularmente esclarecedora la fórmula de Albert de “habitar” la voz del otro: vivir con el otro, cohabitar, como resultado de la práctica de la escucha. Escuchar aquí es un modo de vivir, una alianza y una forma de conexión que no se resuelve como una identidad unificadora.

Tenemos, entonces, dos escuchas: la escucha del chamán y la escucha del escriba/traductor. De nuevo, la *doble escucha*. Me interesa esto: en la escucha se pueden enlazar las luchas políticas contra la brutal violencia antiindígena y la alianza cosmopolítica con fuerzas más-que-humanas. Es el territorio sensible donde esta doble orientación de la escritura, hacia lo humano y hacia lo no humano, puede coexistir y potencialmente anudarse hacia otra imaginación de lo común. Ahora bien, esta pregunta por la escucha implica un trabajo crítico formidable: el del desmontaje o la deconstrucción de la figura del “sujeto oral” tal y como lo construyó la tradición letrada latinoamericana. La relación entre escucha y mundos no humanos implica la apuesta por una tarea

crítica fundamental, formidablemente planteada por Ana María Ochoa (2014): el desmontaje del “sujeto oral” como construcción de la cultura letrada. Ochoa dice que la cultura letrada construyó un sujeto oral a partir del filtrado de “vocalidades no domesticadas” (p. 165) y de una concepción eurocéntrica y colonial tanto del lenguaje como de la enunciación, que debía filtrar todo ese mundo sonoro para producir un sujeto oral inteligible (que será la figuración de lo popular a partir del siglo XIX). Ese sujeto oral esta siempre asediado, amenazado por ruidos, sonidos no humanos, animales, territoriales, que deben ser “inmunizados” para que ese sujeto de la enunciación sea propiamente humano según modelos eurocéntricos. Ahí, dice, hay que desmontar esa construcción para poder escuchar otras ecuaciones entre lenguaje y sonido, y otros horizontes de sentido, que se traman entre los mundos humanos y no humanos (p. 165). Estas tensiones y anudamientos entre “oral” y “aural” son, quiero sugerir, uno de los desafíos críticos más agudos y promisorios de las exploraciones estéticas del presente, y que además nos invita (o nos obliga) a volver a leer los archivos literarios en los que la pregunta por la construcción del “sujeto oral” es absolutamente decisiva e insistente.

Entonces, para terminar. El sujeto de la escucha emerge a la vez como territorio sensible donde se pueden anudar, enfrentar o, en cualquier caso, relacionar agencias humanas y no humanas, con sus temporalidades y sus mundos, precisamente cuando ya no es posible pensar cualquier formulación en torno a lo común por fuera de los mundos no humanos y de la escucha territorial. Y donde se desmonta la idea del sujeto de la voz, de la expresión y de la conciencia como paradigma de sujeto: aquí el sujeto es, más que nunca, caja de resonancia e instancia de yuxtaposición de fuerzas que tienen lugar en la escucha.

La escucha aparece como herramienta crítica para pensar las mutaciones de las escrituras del presente. Y, de modo inseparable, una apuesta ética y política contra las estrategias de saturación y aturdimiento propias de los gobiernos de ultraderecha. En ese

contexto, activar la escucha en nuestras prácticas de lectura es, quiero pensar, un método crítico y afirmativo ante la captura sensible con la que los nuevos y viejos poderes buscan obturar toda crítica del presente.

## **Bibliografía**

Albert, Bruce (2023). La floresta polifónica. En Bruce Albert y Davi Kopenawa, *El espíritu de la floresta* (pp. 11-20). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Chakrabarty, Dipesh (2023). *One Planet, Many Worlds: The Climate Parallax*. Chicago: University of Chicago Press.

Hartog, François (2020). *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*. París: Gallimard.

Kohn, Eduardo (2013). *How Forests Think. Towards an Anthropology Beyond the Human*. Los Angeles: University of California Press.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2016). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.

Krenak, Ailton (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. San Pablo: Companhia das Letras.

LaBelle, Brandon (2021). *Acoustic Justice. Listening, Performance and the Labor of Reorientation*. Londres: Bloomsbury.

Lof Lafken Winkul Mapu y Dani Zelko (2018). *¿Mapuche terrorista?, el contra-relato del enemigo interno*. Buenos Aires: Reunión.

Maicoño, Soraya, y Zelko, Dani (2023). *Pewma Ull. El sueño del sonido*. Buenos Aires: Reunión.

Moreno, María (24 de octubre 2010). Doble casetera. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html>

Moreno, María (2021). *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand.

Moreno, María (2018). *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.

Nancy, Jean Luc (2002). *A l'écoute*. París: Gallimard.

Ochoa, Ana María (2014). *Auralities. Listening and Knowledge in 19th Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Tavares, Paulo (2024). *La naturaleza política de la selva. Escritos sobre arquitectura, ecología y derechos no-humanos*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toop, David (2011). *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*. Londres: Bloomsbury.

Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz editores.

Walsh, Rodolfo (2020). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Libros del Asteroide.

Zelko, Dani (s/f). *Proyecto Reunión*. <https://reunionreunion.com/>



# Poéticas digitales, decolonialidad y poshumanidad en la literatura latinoamericana

*Claudia Kozak*

*Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en el que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.*

Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” (1930)

El presente texto se ubica en la intersección de dos ejes problemáticos que permiten abordar debates contemporáneos en el campo de las prácticas artísticas. Por una parte, las articulaciones entre literaturas, artes y activismos que, en el corpus aquí delimitado, giran en torno del cruce entre literaturas/artes digitales y formas de activismo decolonial. Por otra parte, el debate por lo poshumano, y de allí por algunas vías posibles de intervención de las literaturas/artes digitales en búsqueda decolonial en los interrogantes contemporáneos acerca del interjuego humanidad/poshumanidad, en especial en la forma de colaboraciones cocreativas entre personas humanas y máquinas.

Todo ello remite a derivas respecto de categorías otrora centrales y más o menos consensuadas de la literatura, al menos en su consolidación moderna, entre las que se cuentan las de creatividad, autoría, autonomía y especificidad. De allí el epígrafe que orienta estas lecturas en vinculación con una literatura que se enamora de su propia disolución –en la vida, en las artes, en la cultura– y corteja su fin, pero no desaparece.

La literatura digital puede ser entendida como un arte textual de medios programables computacionales (Cayley, 2002), donde la programación informática y/o las disponibilidades tecnológicas de los entornos digitales van más allá de un carácter instrumental subsidiario, dado que, en mayor o menor grado, forman parte del dispositivo poético. Al mismo tiempo, la literatura digital participa de los desbordes de lindes entre lenguajes artísticos que, si bien han tenido presencia a lo largo de todo el siglo XX, se han hecho muy visibles en los territorios de las artes en el siglo XXI, al punto de poner en duda toda especificidad, a causa justamente de su carácter expandido e intermedial.<sup>1</sup> Con todo, si de algo vale aún la noción de literatura para una zona de las poéticas digitales, se debe a que no se desafecta por completo de un impulso literario que va desde el énfasis en el lenguaje poético-verbal –que bien puede estar ausente en otras artes digitales– hasta el frecuente diálogo intertextual con aquello que en general se considera literatura.

Entonces: literatura digital –nacida digital (Hayles, 2008), antes que digitalizada– como arte textual de medios programables, de carácter expandido e intermedial, que puede leerse en términos de lo que vengo elaborando desde hace varios años a partir de la categoría de *especificidad blanda* (Kozak, 2019, 2021).<sup>2</sup> Una cate-

<sup>1</sup> Para una discusión *in extenso*, que incluye un estado de la cuestión, remito a mi capítulo “Intermedial turn, expanded arts and politics in Latin America. A turn with other turns (digital, archival, decolonial)” (Kozak, 2025).

<sup>2</sup> La noción de *especificidad blanda* dialoga con la de *arte inespecífico* propuesta por Florencia Garramuño (2015), pero no es equivalente a ella. Aun manteniendo la presencia de estos desbordes entre lenguajes y prácticas artísticas, la especificidad blanda que puede leerse en la literatura digital mantiene también ciertos contornos

goría tal permite pensar estas prácticas desbordando territorios de autonomía para ir en dirección de territorios tecnoliterarios intermediales *fuera de sí*,<sup>3</sup> no solo porque desbordan fronteras artístico-disciplinares basadas en un tipo específico de lenguaje y/o medio, sino porque esos desbordes hablan de un *desafuero*, una pérdida de fueros y privilegios respecto del lugar que pudo tener alguna vez la literatura en algunas zonas centrales de la cultura moderno-occidental.

Ahora bien, las derivas de estos desafueros en contextos de las actuales culturas algorítmicas no son unívocas. Algunas podrían ser no más que reproducciones de lo dado con visos de novedad. Cuando la pérdida de fueros se vincula en cambio con un experimentalismo crítico decolonial y poshumanista,<sup>4</sup> se convierte tal vez en ganancia, al aspirar a formas de abrir acontecimiento en la diferencia –acontecimiento como momento disruptivo creado a partir de relaciones entre maneras que crean “diversidades disyuntivas”, decía Gilles Deleuze (1987)–. Esto es: contra un experimentalismo a secas, que sobre todo persigue de forma acrítica la novedad

---

literarios, que hacen posible seguir llamándola literatura. De todas maneras, incorporo a esta perspectiva las conceptualizaciones que realiza Garramuño respecto de la impropiedad de estas prácticas en el sentido de la idea de comunidad impropia de Roberto Esposito (2003). He trabajado en esa dirección en Kozak (2024).

<sup>3</sup> También en este caso, remito a desarrollos propios de larga data que han tenido a la noción de literatura fuera de sí como eje. Transcribo para ello en forma resumida un fragmento de un artículo publicado en 2017, que da cuenta de la genealogía del concepto en mi producción: “La primera vez que utilicé la noción (...) fue en 1993, en una ponencia titulada ‘Discursos mediados. Hacia una literatura fuera de sí’. Y desde entonces la he retomado en algunas ocasiones porque da la medida en forma quizá inmejorable de mis indagaciones por territorios literarios expandidos. El libro *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites* (Kozak, 2006) que compilé (...) se iba a titular justamente *Fuera de sí. Ensayos sobre la literatura y sus límites* en el siglo XX, pero antes de su publicación supe que Ticio Escobar había publicado hacía poco tiempo, en 2004, su libro *El arte fuera de sí*. De modo que decidí modificarlo (...). Reservé el título, que me era bien querido, para la última sección del libro” (Kozak, 2017, pp. 44-45).

<sup>4</sup> A partir de lo propuesto por Adorno (2005), podemos considerar lo experimental en el arte no solo cuando la categoría de lo nuevo es vinculante, sino también cuando se asocia con procesos de imprevisibilidad en términos de resultados de obra. Más adelante en este capítulo se aborda el tema de lo “crítico decolonial y poshumanista”.

*per se*, un experimentalismo crítico plantearía lo realmente nuevo, en una doble valencia. Por una parte, en la contestación de la persecución acrítica de modernidades tecnológicas en sí mismas, que no hacen más que seguir la corriente de lo dado. Por otra parte, en la búsqueda de diálogos interculturales para plantear formas de vida decoloniales que, al mismo tiempo, ponen en debate formas dominadoras sobre lo viviente, que siempre han partido tanto de visiones reduccionistas de lo humano asociado a un tipo de ser humano –hombre, blanco, occidental, etc.– como de una reducción de toda agencia no humana.

Así, las derivas que más me interesan, sobre las que se basa este capítulo, van en busca de cierta insumisión y pueden leerse a partir de un experimentalismo crítico orientado por pensamientos-acciones decoloniales, que no solo ponen de relieve formas de vida que enfrentan colonialismos varios (la pieza que analizo al final de este texto orienta su búsqueda en la intersección entre necropolíticas de género y activismo digital de datos), sino, en particular –y esto es central–, dado que se trata de artes digitales discutiendo –aunque también, en parte, negociando– con el dispositivo digital hegemónico contemporáneo atado tanto al colonialismo de datos como a las fórmulas más novedosas de cocreación con la Inteligencia Artificial. ¿Discuten, por ejemplo, las experimentaciones artísticas contemporáneas de cocreación con las llamadas inteligencias artificiales el dispositivo digital hegemónico o solo le siguen la corriente?

## **Dispositivo digital hegemónico, colonialismo de datos y más allá**

Como he desarrollado en textos previos (Kozak, 2019, 2020), por *dispositivo digital hegemónico* contemporáneo refiero a un conjunto de tecnologías, discursos, instituciones y prácticas caracterizadas, entre otros aspectos, por: 1) la presuposición de equivalencia

entre modernización tecnológica, novedad y progreso, basada en criterios meramente instrumentales correlativos, en este caso, a la supuesta neutralidad de los datos y la información; 2) la estandarización automática de consumos culturales desde una pretendida libertad de elección que remite en cambio a algoritmos de segmentación de perfiles de consumidores; 3) la datavigilancia como modo de control social masivo a partir de la extracción de nuestras huellas en la red global de datos informáticos, alimentada por innumerables dispositivos de captura: Internet, las “redes sociales”, las aplicaciones de teléfonos inteligentes, el sistema de transporte y cualquier otro dispositivo de registro visual y sonoro en el espacio que habitamos; 4) la ampliación inédita de contenidos (textos, imágenes, sonidos) accesibles para cada vez más personas, pero con escasa producción de competencias para discernir críticamente respecto de ellos; 5) la desmemoria por saturación de información –el auge de las *fake news* tiene mucho que ver tanto con esto como con el punto anterior–; 6) el ocultamiento de la materialidad digital, tanto de infraestructuras como de la propia materialidad algorítmica, correlativo al ocultamiento de condiciones materiales de existencia en una vida digital que se promociona como accesible y similar para todos.

A partir de lo expresado por Ulises Mejías y Nick Couldry, las culturas algorítmicas contemporáneas –o, como he propuesto, el dispositivo digital hegemónico– pueden ser comprendidas desde el análisis del colonialismo de datos: “El colonialismo de datos combina las prácticas extractivas depredadoras del colonialismo histórico con los métodos abstractos de cuantificación provenientes de la computación” (Mejías y Couldry, 2019, p. 80). En términos de Paola Ricaurte (2019, p. 2), esta sociedad de grandes datos se sustenta en tres asunciones que es preciso desmontar: 1) que los datos reflejan la realidad; 2) que el análisis de datos genera el tipo de conocimiento más valioso y preciso; 3) que los resultados del análisis de datos se usan siempre para producir las mejores decisiones acerca del mundo. Frente a ello, se abre la discusión acerca de las

vías posibles para un pensamiento-acción decolonial, específicamente en este caso en relación con posibles *epistemologías decoloniales de datos*, y respecto de los sujetos que podrían actuar en tal dirección. De hecho, Couldry y Mejías recurren a la idea planteada por Enrique Dussel en su *Filosofía de la liberación* ([1977] 1996) acerca de una reformulación de “la integridad mínima del yo [como] esencial para una filosofía de liberación destinada a operar más allá de modelos occidentales del poder” (Mejías y Couldry, 2019, p. 93). Recurren también a la noción de “descolonización epistemológica” planteada por Aníbal Quijano (2007, p. 177), quien analizó no solamente las prácticas del colonialismo histórico sino también las de la colonialidad a lo largo del tiempo y hasta nuestra época, asociada a procesos de colonialidad del poder y del saber (Quijano, 2000).<sup>5</sup>

Como respuestas en términos de las prácticas, existen actualmente redes como *Tierra Común: intervenciones para descolonizar los datos*, o el *Movimiento de Tecnologías No-Alineadas* (MTNA), o *Radical AI Network* (Red de Inteligencia Artificial Radical), una red de inteligencia artificial crítica, que al tiempo que busca “exponer cómo la IA reacomoda poderes” también “sueña con y construye sistemas humanos/IA que pongan el poder en manos de la gente” (*Radical AI Network*, s/f, traducción propia). La red plantea una serie de principios y tácticas para dar lugar a una “inteligencia artificial decolonial”. Entre los principios se cuentan, por ejemplo, el reconocimiento de que la distribución desigual del poder empuja a los márgenes a “personas de color, negras, indígenas, mujeres, queer, trans, de género no conforme, pobres, discapacitadas, entre otras” (*Radical AI Network*, s/f, traducción propia), así como el reconocimiento de que la Inteligencia Artificial es “frecuentemente extractiva, explotadora, vigilante, controladora, prescriptiva

<sup>5</sup> A estas referencias habría que agregar las de pensadoras y activistas latinoamericanas más cercanas al territorio como, por ejemplo, entre otras, Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

y reduccionista” (*Radical AI Network*, s/f, traducción propia). Así también, LAIA, *Laboratorio Abierto de inteligencia artificial*, con base en Buenos Aires, busca generar y promover “herramientas de IA abiertas con el fin de construir soberanía tecnológica” (LAIA, s/f) y *Ética Digital Chile* se propone como un sitio de documentación para “dar a conocer los peligros del uso de plataformas distópicas (y) ofrecer maneras y opciones fáciles para comenzar asar [sic] plataformas éticas”, e incluye entre sus entradas no solo explicaciones sobre muchos de los temas que aquí discuto, sino incluso algunas que proponen acciones de desasignación del dispositivo digital hegemónico como, por ejemplo, la “Guía de pasos a seguir para liberarte y dejar de alimentar a la bestia/máquina” (*Ética digital Chile*, s/f).

Para el análisis de prácticas artísticas digitales, estas redes permiten ser tomadas como indicios de pensamientos-acciones críticos en relación con el dispositivo digital hegemónico, que pueden vincularse con una suerte de resistencia algorítmica (Treré, 2020), aun si las prácticas artísticas tienen en general efectos más mediados y diferidos, en cuanto a potencias de negación de lo dado en su búsqueda de reformulaciones sensoriales y cognitivas del mundo.

Por otra parte, ese impulso de cuestionamiento de la persecución acrítica de modernidades tecnológicas, incluido el colonialismo de datos contemporáneo, implicaría también abrir un pensamiento de la tecnodiversidad (Hui, 2020). Aunque hegemónico, lo digital no es el único entorno técnico posible en el mundo que habitamos. Reconocerlo conduce a no caer en la trampa de conformarnos con lo que hay, solo porque está allí. Pero, como me ocupo de prácticas artísticas que sí son digitales –y por tanto en su historia vienen vinculadas con desarrollos informáticos en gran medida conformados desde los nortes globales–, reconocerlo implicaría también dar lugar a un diálogo/tensión con otras epistemologías, otros modos del conocer, que puedan incluir diálogos con cosmotécnicas diversas (Hui, 2020), pasadas y presentes, dentro y fuera de las hegemónicas impuestas en la noción moderno-occidental

de la técnica,<sup>6</sup> e incluso con epistemologías maquínicas no humanas que, aun naciendo de la cosmotécnica moderna occidental/occidentalizante, buscan algún grado de descolonización. El mismo Hui, cuando reflexiona acerca de los temores que ha suscitado la irrupción masiva de tecnologías como las del Chat GPT, incluye dentro de las posibles tecnodiversidades el reconocimiento de formas diversas de producción de sentido, de dos semánticas que podrían quizá dialogar, si no estuvieran orientadas, como dice, por “el *american dream* o el *chinese dream* (...) en favor de una ideología consumista” (Hui, 2023). Se trataría así de plantear el reconocimiento de la “semántica antropomórfica y [de] la semántica de la máquina [como] fundamental para repensar nuestras relaciones con las máquinas”. Y esto se vincula con el segundo eje con el que, como señalé, se entrama este capítulo.

## **Comunidades experimentales y tecnopoéticas digitales poshumanas**

En el campo del debate cultural, desde hace ya varias décadas, el pasaje de culturas letradas y humanistas, esto es, alfabéticas, a culturas audiovisuales e infoconectivas, esto es, posalfabéticas (Berardi, 2007), se vincula con el debate por el poshumanismo. Como ha planteado Peter Sloterdijk, el humanismo puede comprenderse en términos de cultura letrada, en cuanto “telecomunicación fundadora de amistad en el medio de la escritura” (2011a,

<sup>6</sup> La noción moderna/occidental de *técnica* viene matizada de modo hegemónico por criterios de instrumentalidad, neutralidad, eficacia, utilidad y productividad que pueden no ser centrales en otros contextos. Aunque la técnica siempre conlleva un cierto grado de instrumentalidad, no toda cultura ha llevado esto al grado de autonomía y automatismo formal de su *modus operandi* (Jonas 1997, p. 19) que la cultura moderna/occidental le ha dado, dejando fuera otros criterios de valoración. Como plantea Cornelius Castoriadis (2003, p. 58) al referirse a la no neutralidad de la técnica, incluso qué cosa pueda ser para una sociedad su “hacer eficaz” (y en ese sentido, su hacer técnico) difiere en relación con sus orientaciones y valores.

p. 197), telecomunicación en el tiempo, puesto que implicó una modulación de la cultura que en el mundo occidental ha visto su surgimiento en las culturas grecolatinas y judeocristianas para expandirse y reformularse por siglos, al menos hasta mediados del siglo XX. Se trató, así, de sociedades que legaron en su escritura, a lectores futuros, ciertos textos, que a su vez serían reinterpretados y reescritos. Un modelo alfabetizador/educador que sustentó la posibilidad de una vida en común, a partir de la contención de los impulsos desinhibidores que lo humano lleva consigo. Podríamos decir, con Bataille (1987), a partir de la contención de su “parte maldita”. Sin embargo, para Sloterdijk, el humanismo llegó a su fin en el siglo XX en el momento en que la sociedad epistolar dejó lugar a la sociedad massmediática, correlativa a dos vinculaciones medias-políticas: la radio en relación con la primera guerra mundial, y la televisión en relación con la segunda, y de allí al presente, en vinculación con las redes informacionales contemporáneas asentadas sobre bases “postliterarias, postepistolográficas y, en consecuencia, posthumanistas” ([1999] 2011a, p. 200).

Correlativamente, la pregunta necesaria, que es también la pregunta posterior al horror de la Segunda Guerra Mundial, toca claramente el problema respecto de qué significa aún ser “ser humanx”. Para Sloterdijk, ni los intentos de vuelta a una “sociedad que se presentaba como un público pacificado de amigos de la lectura, como si una juventud goethiana pudiera hacer olvidar la juventud hitleriana” ([1999] 2011a, p. 201), ni los neohumanismos que resurgieron momentáneamente en Europa en aquel momento estuvieron a la altura de las circunstancias.

Hoy, cuando las culturas letradas parecen ser ya un capítulo algo lejano, cuando los desarrollos de la bioinformática rediseñan las versiones de lo viviente humano –desde la biología sintética a la llamada inteligencia artificial–, los desafíos por comprender la mutación antropológico-ontológica que nos atraviesa precisan encontrar otras respuestas. De allí la cantidad de pensamiento contemporáneo que se ocupa del problema de la agencialidad

natural/artificial, y que, en términos del poshumanismo crítico propuesto por Rosi Braidotti, implica tanto una reevaluación para las humanidades de su propio objeto como de los binarismos naturaleza-cultura, humano-no humano, etc. Esto lleva a dar cuenta de que lo “humano” mismo ha sido siempre una construcción, un enunciado que se pretendió universal y neutro cuando nunca lo fue (Braidotti, 2019, p. 5). Pero también lleva a prevenir contra perspectivas en sí mismas binarias al evaluar el par humanismo/poshumanismo, ya que, “[el poshumanismo] no señala de forma automática en dirección al fin de las especies, menos incluso a relaciones que serían automáticamente relaciones post-poder-género-clase-raza-especie” (Braidotti, 2019, pp. 5-6, traducción propia).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “It does not automatically point to the end of the species, let alone to post-power/gender/class/race/species relations between members of the species”. Podría parecer extraño que cite en una misma línea a Sloterdijk y Braidotti cuando la autora lo ubica dentro de la teoría social que muestra cierto pánico moral respecto del pasaje humanismo/poshumanismo. Disiento, sin embargo, con la interpretación de Braidotti –referenciando “Reglas para el parque humano” de Sloterdijk (originalmente una conferencia de 1999)–, cuando afirma: “Social theorists from different political backgrounds, such as Habermas (2003), Fukuyama (2002), Sloterdijk (2009) and Derrida (in Borradori, 2003), express intense anxiety bordering on moral panic about the future of the human and the humanist legacy in our advanced technological times” (Braidotti, 2019, p. 5). De hecho, ubicar a Habermas y a Sloterdijk en la misma posición respecto de este tema es desconocer que ese texto de Sloterdijk fue muy cuestionado por círculos cercanos a Habermas (Assheuer, 2000) e incluso, indirectamente, por Habermas mismo en “Un argumento contra la clonación (Tres réplicas)” (2000). Por su parte, Sloterdijk discute en otros de sus textos esa intensa ansiedad cercana al pánico moral al que refiere Braidotti: “Casi huelga decir que esta idea terrorífica [respecto de la biotécnica actual] sólo es una ilusión histórica y, como tal, un efecto secundario psíquico de la división fundamental bivalente de lo existente” (Sloterdijk, 2011b, p. 145). En algunos fragmentos, de hecho, Sloterdijk parece más bien esperanzado: “En el nivel del enunciado ‘hay información’, la imagen tradicional de la técnica va perdiendo su plausibilidad como heteronomía y esclavización de materias y personas. Seremos testigos de que con las tecnologías inteligentes nacerá una forma no tiránica de operatividad para la que proponemos la denominación de homeotécnica (...), que avanza por el camino de la no violentación de lo existente; ella utiliza inteligentemente la inteligencia y crea nuevos estados de inteligencia (...) Incluso donde empieza presentándose tan egoísta y regional como la técnica convencional, debe recurrir a estrategias co-inteligentes, co-informativas” (Sloterdijk, 2011b, p. 148). Ciertamente, Sloterdijk también ve que la tendencia actual es mantener perspectivas que llama “alotecnológicas” dominadoras y basadas en los binarismos que discute, a

Tales problemáticas competen también a las poéticas digitales latinoamericanas contemporáneas que aportan dimensiones de interés en relación con las crecientes indeterminaciones entre lo natural y lo artificial, la orientación algorítmica-digital de las experiencias de vida, la (re)creación de nociones de corporalidad a partir de hibridaciones orgánico-tecnológicas (Sibilia, 2006, p. 13), la discusión acerca de la supervivencia de la vida planetaria, el diálogo/tensión entre diversas cosmotécnicas (Hui, 2020) y la cocreación experimental entre estos continuos naturoculturales (Haraway, 2003) y medianaturales (Parikka, 2018).

Un aspecto que permite abordar lo anterior en relación con las poéticas digitales literarias contemporáneas, incluidas las experimentaciones de cocreación humano-máquina, se vincula con el problema de la autoría, que en la Modernidad venía asociada tanto a la especificidad de la creatividad humana como a la noción de sujeto individual, y de allí a las leyes del *copyright*. La literatura digital se deja leer a partir de su frecuente carácter colaborativo, que difumina –aunque no siempre anula– la noción de autoría. Esto se observa, por varios motivos y con bastante fuerza en Latinoamérica (posición desde la que reflexiono).<sup>8</sup> En primer lugar, porque, en su experimentación material, ha encontrado genealogías tanto en las vanguardias europeas y latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX, que también enfatizaron la creación colectiva-experimental, como en su asociación temprana con la poesía experimental visual, sonora y performática posterior que ha tenido protagonismo en Latinoamérica en la constitución de

---

su vez sustentadas en poderes económicos y políticos, a pesar del cambio que él mismo advierte hacia una era de la información donde naturaleza-cultura; sujeto-objeto; dominador-dominado dejarían de cobrar ontológicamente sentido. En todo caso, veo el pensamiento de Sloterdijk más cercano al de Braidotti en varios de estos aspectos, más allá de que el autor no se posicione desde una perspectiva de género como lo hace ella.

<sup>8</sup> Dialogo aquí con un desarrollo previo (Kozak, 2018) y, más adelante, con un texto reciente (Kozak, 2024).

redes colaborativas.<sup>9</sup> Que el libro producido por Jorge Carrión junto con Taller Estampa y Chat GPT 2 y 3 (2023) se titule *Los campos electromagnéticos*, a partir de *Los campos magnéticos* de André Breton y Soupault ([1920] 1976), no es por supuesto simple coincidencia.<sup>10</sup> En segundo lugar, debido a la importante tradición de filosofías autogestivas, del tipo de las DIYO (*Do It Yourself With Others*), que se han desplegado en la región al interior de las artes electrónicas.<sup>11</sup> En ese campo muchxs artistas trabajan en colaboración como modo de compartir conocimientos, a la vez que experimentan en relación con soluciones disruptivas, no solo frente a falta de recursos sino también como propuesta de acción tecnopolítica alternativa. En tercer lugar, debido a que tanto en producción como en recepción la literatura digital impulsa y hasta necesita competencias que en nuestra habitual formación literaria y tecnológica no siempre reúne una única persona. Esto podría activar creaciones literarias en contextos de comunidades experimentales, laboratorios creativos y tecnologías sociales disruptivas.<sup>12</sup> Por último, y para dar sentido a todo lo anterior, debido a que se discute también la impronta

<sup>9</sup> Desde los años sesenta del siglo XX se ha constituido en Latinoamérica una escena “en red” de poesía visual, sonora y performática experimental promovida, entre otros, por poetas experimentales como Edgardo Antonio Vigo (Argentina), el grupo Noigandres y otros poetas concretos y posconcretos (Brasil), Guillermo Deisler (Chile), Clemente Padín (Uruguay), César Espinosa (México), etc. Esta red, que en general actúa en los márgenes institucionales de la literatura, continúa vigente. Por ejemplo, durante varios meses de 2024 se desarrolla en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires, Argentina, la Biental Posverso que reúne exposiciones, charlas y otras intervenciones vinculadas al campo de la poesía visual, sonora, performática y digital (<https://posversobiental.com.ar/>).

<sup>10</sup> Si bien escrito en España, fue publicado en Argentina, y ha encontrado gran receptividad en Latinoamérica. Para un análisis que vincula literatura, inteligencia artificial y poshumanismo, ver Yagmour Figuera (2023).

<sup>11</sup> El término tiene traducción al español, pero depende de variantes regionales, por lo que nunca termina de estabilizarse por completo (Hágalo usted mismo con otros; Hazlo tú mismo con otros; Hacelo vos mismo con otros; a lo que se podría agregar lenguaje inclusivo). De allí que se prefiera en este texto mantener su uso estandarizado en inglés.

<sup>12</sup> En Kozak (2018), desarrollé en detalle estas opciones a partir del análisis de piezas de literatura digital latinoamericanas.

humanista de la cultura liberal burguesa –en vista de sus pobres resultados históricos en términos de emancipación social horizontal e igualitaria–, y se entrama, en cambio, con las líneas de pensamiento contemporáneo ya comentadas, que ponen en cuestión el antropocentrismo dominador de lo viviente.

Mucho antes de la irrupción masiva de los *softwares* de IA que producen textos, sonidos e imágenes a partir del entrenamiento algorítmico de redes neuronales artificiales adversativas, la literatura digital venía trabajando en la cocreación generativa algorítmica. En tales casos, la identificación humana del punto de partida de la programación era más sencilla. Una persona programaba el algoritmo –lo sigue haciendo en gran parte de la literatura digital actual, por supuesto– para que produjera de forma generativa automatizada textos no contenidos necesariamente en su imaginación individual en cuanto autora de los mismos. Las operatorias de la IA son en cambio bastante más opacas, dada la dificultad humana para aprehender de forma sencilla la cantidad enorme de datos y de pasos que han sido necesarios para producir aquello que nos parece instantáneo y a un clic de distancia.

Con todo, si revisamos desde ese lugar poshumanista estas nuevas formas colaborativas multiespecies, en este caso humano-máquina, habría que plantear al menos dos precauciones. La primera sería no antropomorfizar la máquina. Se suele decir que la manera misma de nombrar las formas de aprendizaje automático, como inteligencia artificial, es incluso parte de tal antropomorfización, basada en el supuesto de que los sistemas computacionales no humanos son “análogos a la mente humana” (Crawford, 2022, p. 23). Esta supuesta analogía, como afirma Crawford, es la que genera temores de suplantación, reemplazo de lxs humanxs que irían quedando fuera de vigencia. Aunque haya ya muchas actividades humanas que, en efecto, están siendo reemplazadas, la analogía con la mente humana no es exacta, y eso deja abierta la posibilidad de desviar ese camino de reemplazo. La segunda precaución sería no anudar poshumanismo con el binarismo antes mencionado que

lo pone automáticamente del lado de una total liberación emancipadora de toda dominación (atribuida al humanismo), dado que esto llevaría a retornar a los carriles de una novedad tecnológica que se alimenta de forma acrítica como utopía realizada.

### ***Requiem Diurnus***

Describo este proyecto elaborado por Diego Bonilla, artista/programador/docente universitario mexicano, residente en Sacramento, Estados Unidos. Se trata de un proyecto que utiliza diversos *softwares* de inteligencia artificial –DALL-E, Chat GPT 3.5 y 4– para crear homenajes diarios a víctimas de femicidios en todo el mundo, tomando como insumo de información noticias periodísticas publicadas *online*.

La producción diaria de las piezas que componen *Requiem Diurnus* estuvo activa durante seis meses en 2024. Diariamente, la puesta en funcionamiento del programa da lugar a una serie de 100 piezas individuales, que el artista concibe como pósteres –incluso para ser desplegados en gran tamaño en espacios públicos–, ya sea en instalaciones por él implementadas o por cualquier persona que quiera utilizar las imágenes, ya que están a disposición bajo licencia Creative Commons CC BY NC 4.0. Cada póster contiene una imagen destacada, a su izquierda un poema rimado, en el idioma de la nota periodística que haya servido de disparador, más un texto descriptivo e interpretativo de la imagen creada, siempre en inglés, y muchas veces cortado antes del fin de una frase, lo que le otorga cierto carácter extrañado, necesario para desnaturalizar el conjunto. El proyecto tuvo dos versiones de visualización en línea. En la primera,<sup>13</sup> mientras duró la creación de las piezas individuales, a la derecha de cada póster un hipervínculo conducía a la nota periodística en cuestión. En esa primera versión, se accedía

<sup>13</sup> Disponible en <https://hypergraphia.com/everyday/RequiemDiurnus/>

solamente a las piezas producidas el día anterior al momento de interactuar. Además, en la pantalla de inicio, un ícono conduce a una pequeña ventana emergente en la que se nos incita a seleccionar el tiempo deseado para que cada póster permanezca en pantalla, desde 5 a 500 segundos, lo que habilita experimentar cada pieza a distintas velocidades, desde el vértigo de la acumulación, a la posible lectura detenida. Por otra parte, otro ícono conduce al paratexto descriptivo del propio artista, que incluye videodocumentación del modo en que funciona el proceso algorítmico y un hipervínculo a un Google Drive donde queda archivado todo el material: las imágenes y textos producidos, los datos de donde se ha tomado cada noticia, los metadatos de cada pieza, etc. La visualización a modo de presentación continua de diapositivas y el archivo completo de Google Drive son accesibles ahora, en la segunda versión de visualización, a partir de un botón puesto a tal efecto en la parte inferior de la página de inicio. Como he explicado, entonces, luego de finalizado el proyecto de creación diaria de las piezas, el artista modificó la interfaz gráfica. Lo hizo con el objetivo de permitir acceder a la totalidad de los posters producidos –unos doce mil–. Así, al ingresar en el sitio en la actualidad aparece una imagen central –un histograma estadístico– que, en color rojo, semeja un archivo digital de audio, lo que se vincularía con el réquiem del título de la pieza, pero que sin embargo enmascara el archivo visual/textual de todo el material. A partir de allí es posible dar clic en algún punto de esa imagen, para que se destaque una fecha y un número que remite a la cantidad de posters producidos ese día; esto hace que de la base de datos se extraigan y se nos presenten todas las piezas producidas en la fecha seleccionada. Asimismo, se mantiene en la página de inicio un hipervínculo para acceder a la documentación acerca del proceso compositivo y se agrega otro a un prólogo escrito por Brenda Romero.

A partir de lo explicado, es posible sostener que *Requiem Diurnus*, en su cocreación humano/máquina, da carácter sensible a la realidad cotidiana de los femicidios a partir de un réquiem nuestro

de cada día y, a la vez, de construir un archivo alternativo que permita mantener viva la memoria y muestre al menos en parte el “lado B” de la producción digital, contra la más habitual invisibilización del dispositivo digital hegemónico. Hay, con todo, ciertos sesgos de la IA que el proyecto no logra esquivar. Por ejemplo, una gran mayoría de imágenes, cuando muestran mujeres de cuerpo entero, insisten en dotarlas de cinturas muy pronunciadas, lo cual da lugar a un reduccionismo de las posibles diversidades corporales. Evidentemente, los *softwares* utilizados aún reconocen la cintura bien marcada como patrón del cuerpo femenino.

Aunque el proyecto en conjunto utiliza una serie de *softwares* tanto libres como propietarios –y en este último caso, hay mucho de negociación–, esta cocreación colaborativa humano-máquina puede inscribirse de todas maneras en el llamado “activismo de datos”, que involucra la construcción de plataformas alternativas con datos en general invisibilizados para la sociedad. Paola Ricaurte (2019) refiere, por ejemplo, a la plataforma *Los feminicidios en México*,<sup>14</sup> que recopila datos de femicidios desde 2016 a la fecha, desarrollada por la activista y geofísica María Salguero. Se trata de un sitio que ofrece datos más detallados y precisos sobre los femicidios que los provistos por las cifras oficiales. *Requiem Diurnus* opera en esa misma línea pero desde una aproximación tecnopoética, El proyecto de Bonilla busca también dar relieve a una situación que, aunque noticiada por los medios de comunicación masiva, con cierta frecuencia desde el espectáculo morboso o desde la pedagogía de la crueldad –si tomamos términos de Rita Segato–,<sup>15</sup> no termina de dimensionarse o de calar hondo en la so-

<sup>14</sup> <https://femicidiosmx.crowdmap.com/>

<sup>15</sup> “La pedagogía de la crueldad es, entonces, la que nos habitúa a esa disección de lo vivo y lo vital, y parece ser el camino inescapable de la modernidad, su último destino. El paradigma de explotación actual supone una variedad enorme de formas de desprotección y precariedad de la vida, y esta modalidad de explotación depende de un principio de crueldad consistente en la disminución de la empatía de los sujetos. Como he afirmado en otras oportunidades, el capital hoy depende de que seamos capaces de acostumbrarnos al espectáculo de la crueldad en un sentido muy preciso: que

ciudad como para que algo cambie, por muchos motivos, parte de los cuales radica justamente en esa pedagogía de la crueldad.

Ciertamente estos pósteres, pensados no solo para su acceso *online* sino para su exhibición en muy grandes dimensiones en espacios públicos “físicos”, buscan provocar impacto. Y, aun si deambulan por los territorios de la crueldad, al mismo tiempo producen imágenes y textos lo suficientemente extrañados, pero paradójicamente empáticos, como para hacer ver de otra manera lo que muchas veces no se quiere ver.

La forma de activismo algorítmico que se elige en el proyecto pasa por recoger diariamente una inmensa cantidad de noticias diseminadas a lo largo y ancho del planeta –en la actualidad, el proyecto trabaja sobre unos veinticinco países, luego de un proceso de recorte por pertinencia y asiduidad–, no solo para evidenciar lo que dicen todas juntas en su acumulación, sino para procesarlas digitalmente en búsqueda de una empatía que discuta la naturalización de la crueldad.

Y aquí entran estrategias constructivas, procedimentales, en relación con la cocreación con IA, que es preciso destacar. *Requiem Diurnus* no es un conjunto de pósteres producidos por una IA a un simple pedido del artista, al estilo del ingreso de cualquier pregunta o pedido en Chat GPT, por ejemplo, del que se espera una respuesta instantánea. Por el contrario, no solo el trabajo previo específico para “orientar” los diferentes *softwares* de IA ha sido lento –un año y medio aproximadamente–, sino que el proceso mismo de generación de textos e imágenes cada día es mucho más lento de lo que podría suponerse –unas cinco horas para producir aproximadamente cien posters diarios–, ya que la IA va siguiendo una serie de pasos que por supuesto no vemos.

---

naturalicemos la expropiación de vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición” (Segato, 2018, p. 12).

Las instrucciones decididas por el artista en el proceso de producción fueron desde una primera “limpieza” de artículos que la IA recuperaba, pero que no tenían como tema central un femicidio, la selección aleatoria de quince objetos relevantes al caso mencionados en cada noticia, que dan el andamiaje tanto iconográfico como textual para la producción de imágenes y textos, el estilo declaradamente hiperrealista de la composición visual, aunque desviado –“esculturas hiperrealistas de objetos encontrados” (Bonilla, 2024) dice el paratexto del proyecto–, la paleta de colores o la decisión de que se utilice rima en cada poema, tomada por el artista en función de que la rima acercaría el poema a quien lo lee sin experticia letrada, acercamiento que permitiría la empatía buscada.

La declaración respecto de una producción de imágenes hiperrealistas merece un comentario adicional. Si bien el artista declara esto en el texto descriptivo de la obra, no se trata en absoluto del estilo hiperrealista habitual de las imágenes creadas con IA, promocionado tanto por las empresas de *software* como por usuarios de redes sociales. Por el contrario, aunque las imágenes cuentan por un lado con cierto grado de representación realista, que permite identificar objetos, cuerpos y rostros femeninos, por otro lado, están atiborradas de representaciones de objetos de modo no habitual, excesivo, en lo que respecta a la “interacción” entre los cuerpos y los objetos. Así, por ejemplo, el cabello, el rostro o el cuerpo entero pueden estar contruidos por piedras o huesos, la figura completa puede aparecer rodeada por elementos cortantes como serruchos o tijeras que la punzan; los cuerpos pueden tener incrustados variedades de objetos (ver figura 1).

Por su parte, los textos producen una especie de interpretación libre de la nota periodística que les sirve de fuente, mezclando atributos derivados de la mujer asesinada con los de su femicida, sus entornos y cualquier otro detalle mencionado en la noticia. En los poemas, a esto se le suman frecuentes expresiones lúgubres y ominosas: en el poema que acompaña la figura 1, por ejemplo, aparecen expresiones como “juego siniestro”, “tragedia escondida

en la quietud silente”, “danza macabra”, etc. A su vez, el texto que describe y explica la imagen, en inglés en todos los casos, crea un nombre o título para la composición. Se diría que es el nombre de la imagen, pero también del poema. En el caso de referencia, ese título es “Harmony in Contradictions”.

*Fig. 1. RequiemDiurnus-20240422\_213218.*



Fuente: documentación de la obra puesta a disposición con acceso abierto en [https://drive.google.com/drive/folders/1PhM-5GdG8Hwasj2gTGHh10xRLE2d\\_21q](https://drive.google.com/drive/folders/1PhM-5GdG8Hwasj2gTGHh10xRLE2d_21q)

## A modo de cierre

Volviendo a la cuestión de las autorías individuales o colaborativas, podemos preguntarnos quién produce entonces cada réquiem en este proyecto tecnopoético. Diego Bonilla firma el conjunto, pero no así las imágenes y los textos. De tal manera, el proyecto de Bonilla –un nombre de autor– participa de las tensiones que se observan entre, por un lado, propuestas artísticas colaborativas,

en este caso digitales maquínicas, que postulan formas comunales experimentales contra la noción convencional de autoría que ha estado vigente al menos desde la Modernidad, y, por otro lado, el encauzamiento –aunque matizado– de lxs artistas que se involucran con tales experiencias de comunidad impropia (Esposito, 2003), producido por las demandas de un diseño de sí (Groys, 2015) al interior de un mercado material y simbólico por parte del dispositivo digital hegemónico. En este proyecto ese dispositivo lleva el nombre de la empresa Open AI, entre otros nombres de empresas propietarias de insumos tecnológicos por los cuales el artista paga una importante cantidad de dinero al mes (hay que considerar que Bonilla gasta dinero en este proyecto, pero sus resultados son de acceso gratuito).

Recupero esta tensión entre autorías desapropiadas comunales/comunitarias, incluso maquínicas, y el dispositivo digital hegemónico, en diálogo con la perspectiva de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación* (2013), que tanto se vincula con la temática misma de *Requiem Diurnus*. La autora desarrolla su noción de *neoescrituras* para referir a formas contemporáneas experimentales de escrituras tanto documentales como digitales, a la vez que las vincula con una contestación de necropolíticas neoliberales, como las descritas por Achille Mbembe (2011). Considera así que, si bien los entornos digitales han movilizado impulsos apropiacionistas en los que se va hacia una disolución de la noción de autoría, ese impulso tendría que excederse para dar lugar a una desapropiación donde ya no cuente siquiera el nombre registrado de una autoría como el que aparece en la portada de un libro o, agrego, en los créditos de una pieza digital. Para Rivera Garza, una tal desapropiación sería incluso una herramienta más eficaz contra la necropolítica, en cuanto desde la “impropiedad” podría responder mejor, en la “comunalidad de la escritura” (2013, p. 23) a la generalización de contextos de violencia y de muerte.

Al mismo tiempo, con todo, ¿qué impediría que con los mismos recursos se produjeran escrituras automáticas xenóforas, violentas,

necropolíticas sin autoría registrada? Las *fake news* producidas con estos sistemas de aprendizaje automático son hoy moneda corriente. Los sentidos de estos proyectos, por el momento, mantienen orientaciones humanas. Las generadas por Bonilla, ciertamente, van en la dirección señalada por Rivera Garza. De allí que haya ubicado a *Requiem Diurnus* en sintonía con un activismo de datos explícitamente contrario a la naturalización necropolítica. Un aspecto relevante, en tal sentido, es la información provista acerca del proceso de cocreación con los *softwares* de IA, porque visibiliza y desnaturaliza. A la vez, hacerlo desde el interior mismo del capitalismo globalizado, negociando con las corporaciones que orientan el desarrollo contemporáneo de las IA, no deja de resultar paradójico. Aun así, a menos que decidamos retirarnos por completo de los entornos digitales que habitan la vida cotidiana globalizada, a menos que decidamos que las artes nada tienen que ver con los lenguajes contemporáneos como los que ordenan la vida algorítmica-digital en la que vivimos, el tipo de resistencia algorítmica que proyectos como *Requiem Diurnus* pone en juego permite seguir explorando vinculaciones político-algorítmicas-vivientes-otro-humanas con vistas a desnaturalizar el mismo dominio digital.

## **Bibliografía**

Assheuer, Thomas (2000). El proyecto Zarathustra. *Pensamiento de los confines*, 8, 22-26.

Adorno, Theodor W. (2005). *Teoría estética. Obra completa 7*. Madrid: Akal.

Bataille, Georges (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.

Berardi, Franco (2027). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Bonilla, Diego (2024). *Requiem Diurnus*. <https://hypergraphia.com/everyday/RequiemDiurnus/>

Borges, Jorge Luis ([1930] 1985). La supersticiosa ética del lector. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 202-205). Buenos Aires: Emecé.

Braidotti, Rosi. (2019). A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*, 36(6), 1-31. <https://doi.org/10.1177/0263276418771486>

Carrión, Jorge, Taller Estampa y Chat GPT 2 y 3 (2023). *Los campos electromagnéticos*. Buenos Aires: Caja Negra.

Castoriadis, Cornelius (2003). Técnica. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 5, 50-66.

Cayley, John (10 de septiembre 2002). The Code is not the Text (Unless It Is the Text). *Electronic Book Review*. <https://electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/>

Crawford, Kate (2022). *Atlas de inteligencia artificial. Poder, política y costos planetarios*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, Gilles (10 de marzo de 1987). Cours Vincennes - St Denis: El acontecimiento – Whitehead. *Les cours de Gilles Deleuze*. <https://www.webdeleuze.com/textes/141>

Esposito, Roberto (2003) *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ética Digital Chile. <https://geoma.casa/>

Ética Digital Chile. Guía de pasos a seguir para liberarte y dejar de alimentar a la bestia/máquina. <https://geoma.casa/practica/guia/>

- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayo sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Groys, Boris (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Habermas, Jürgen (2000). Un argumento contra la clonación (Tres réplicas). *Revista de Occidente*, 226, 168-179.
- Haraway, Donna (2003). *The companion species manifesto. Dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigms Press.
- Hayles, N. Katherine (2008). *Electronic literature. New horizons for the literary*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame.
- Hui, Yuk (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hui, Yuk (30 de junio de 2023). CHAT GPT o la escatología de las máquinas. *Blog Caja Negra*. <https://cajanegraeditora.com.ar/chat-gpt-o-la-escatologia-de-las-maquinas/>
- Jonas, Hans (1997). ¿Por qué la técnica moderna es objeto de la filosofía? En *Técnica, ética y medicina. Sobre la práctica del principio de responsabilidad* (pp. 15-31). Barcelona: Paidós.
- Kozak, Claudia (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kozak, Claudia (2017). Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 4, 37-51. <http://revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/article/view/97>
- Kozak, Claudia (2018). Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. *Virtualis*, 17, 9-35. <https://www.revista-virtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/272>

Kozak, Claudia (2019). Derivas literarias digitales: (des) encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos. *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, 3, 1-24. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24768>

Kozak, Claudia (2020). Electronic Literature Experimentalism beyond the Great Divide. A Latin American Perspective. *Electronic Book Review* (ebr), March 1, 1-24. <https://doi.org/10.7273/rpbk-9669>

Kozak, Claudia (2021). Conceptualismo literario-digital. En busca de una irresolución. *Tenso Diagonal*, 12, 175-190. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/34217>

Kozak, Claudia (2024). Comunidades experimentales, (des)apropiación, (des)autoría en la literatura digital latinoamericana. *Revista Hispanófila*, 201, 9-21. <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2024.a937318>

Kozak, Claudia (2025). Intermedial Turn, Expanded Arts, and Politics in Latin America. A Turn with Other Turns (Digital, Archival, Decolonial). En Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies Culture and Power*, Vol. 2 (pp. 71-89). New York: Routledge.

LAIA, Laboratorio abierto de inteligencia artificial. <https://www.laia.ar/>

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Mejías, Ulises y Couldry, Nick (2019). Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo. *Virtualis*, 10(18), 78-97.

Mignolo, Walter (2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa*, 8, 243-281.

Movimiento de Tecnologías No-Alineadas (MTNA). <https://www.tierracomun.net/es/mtna>

Parikka, Jusi (ed.) (2018). Medianatures. *ZMK Zeitschrift für Medien-und Kulturforschung. Mediocene*, 9(1), 103-106. <https://doi.org/10.25969/mediarep/18701>.

Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, Aníbal (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21(2-3), 168-178.

Radical AI Network. <https://radicalai.net/>

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.

Ricaurte, Paola (2019). Data Epistemologies, Coloniality of Power, and Resistance. *Television & New Media*, 20, 1-16.

Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

Sibilia, Paula (2006). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: FCE.

Sloterdijk, Peter ([1999] 2011a). Reglas para el parque humano (Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger). En *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger* (pp. 197-220). Madrid: Akal.

Sloterdijk, Peter (2011b). La domesticación del ser. Por una clarificación del claro. En *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger* (pp. 93-152). Madrid: Akal.

Tierra Común. Intervenciones para descolonizar los datos. <https://www.tierracomun.net/>

Treré, Emiliano (2020). *Activismo mediático híbrido. Ecologías, imaginarios, algoritmos*. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung/FES COMUNICACIÓN.

Yagmour Figuera, Jhoerson (2023). Escrituras no-creativas de la IA: variables algorítmicas y reimaginaciones textuales en *Los campos electromagnéticos* de Jorge Carrión. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 12(29), 20-31.

**Lecturas críticas de los desplazamientos  
y reconfiguraciones en la literatura  
y el arte contemporáneos**



## Ficciones reales

### Reconstrucciones en la ficción y el arte contemporáneos

*Graciela Speranza*

Quisiera extender la reflexión de mi último libro, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, un ensayo que respondió a una verdadera urgencia por dar visibilidad desde el arte y la literatura a dos amenazas que nublan un futuro no demasiado lejano: el descalabro ambiental y la duplicación digital del mundo (Speranza, 2022). Son fenómenos opacos, complejos, que escapan al tiempo y la escala humana, y que, por lo tanto, se naturalizan, se pierden de vista. Pero siempre confié en la imaginación artística, que puede iluminar el presente y anticipar el futuro antes que otros discursos. De ahí que esa urgencia se convirtiera en una suerte de imán de obras y lecturas, respuestas del arte –que hacia el final del recorrido derivó en una última serie, “Reconstrucciones”, inspirada por un ensayo muy iluminador del historiador del arte Hal Foster, “Ficciones reales: alternativas a los hechos alternativos” (2017), que también inspira el título de esta presentación–, porque, efectivamente, para atender a esas amenazas, el arte y la literatura no dejan de crear artificios y se renuevan tratando de hacer más real lo real, sin perder el destello utópico de la ficción. Voy a retomar brevemente y extender esa serie de “reconstrucciones”, porque creo que puede

iluminar algunos de los ejes de discusión de este congreso, por un lado, para pensar la relación del arte con la política y las posibles nuevas formas de intervención, y, por otro, para pensar cómo las artes visuales dialogan con algunas operaciones de la literatura de hoy y viceversa.

La reflexión sobre lo que el arte puede revelar o develar conduce una vez más a una discusión sobre lo real, siempre contenciosa para la estética, la filosofía, el psicoanálisis, la teoría social, y hoy enrarecida por la crisis de los regímenes de verdad, el imperio de las *fake news* y los “hechos alternativos”. Pero lo real no desapareció como se rumorea, asegura Foster en el ensayo, solo que la discusión ya no atañe a su presencia sino a su posición. “¿Dónde se ubica?, ¿cómo, por obra de quién y por qué razones?”, se pregunta y una célebre cita de Bertolt Brecht citado a su vez por Walter Benjamin conduce a las “ficciones reales” del título: “Una simple réplica de la realidad no dice casi nada sobre la realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG (Compañía Alemana de Electricidad) no nos dice casi nada sobre esas instituciones... hay que construir algo, algo artificial, fabricado” (Foster, 2017). Y es que, en efecto, en la estela de Brecht, mucha ficción y mucho arte contemporáneos ya no tratan de develar lo real oculto –sea la lucha de clases para Marx, el inconsciente para Freud o la voluntad de poder para Nietzsche–, ni leer signos en la superficie, como propuso alguna vez el Barthes textualista, ni tampoco reconstruir el pasado atendiendo al sujeto testigo de lo real traumático, como propuso el Barthes postlacaniano. Porque, aunque todos esos marcos rechazan la concepción ingenua del realismo como espejo de lo real, guardan un resto de negatividad crítica, de deconstrucción, que mucho arte y literatura de hoy parecen haber reemplazado por la *reconstrucción* o la *composición* de lo real. Una vez que lo real está hoy parcial o totalmente bloqueado a la visión, cuando no deliberadamente oculto, más que desocultar lo real, el arte intenta reconstruirlo mediante procesos de materialización y mediatización a través de nuevos y viejos medios.

Puede que el límite impreciso entre lo real, la ficción y el artificio que describe Foster resulte opaco a primera vista, pero el argumento se vuelve más claro en la referencia al fotógrafo alemán Thomas Demand y puede facetarse en algunos de los proyectos artísticos y narrativos más innovadores de las últimas décadas. La obra de Demand ilustra casi literalmente la idea de *reconstrucción* como artificio activador del encuentro con lo real –y se diría que Demand es un pionero en esta estrategia–, incluso con lo real aphantasmado en la imagen digital. Basta atender a algunas de sus obras, reconstrucciones tridimensionales de imágenes halladas en recortes de prensa, postales u otros medios gráficos, que sus fotografías reactivan con la mediación de maquetas de cartón sutilmente imperfectas que luego se destruyen, como *Room* de 1994, el cuartel general de Hitler en Rastenburg, después del atentado de 1944, *Office* de 1995, una oficina cubierta de documentos basada en imágenes de las oficinas de la Stasi después del colapso de la República Democrática Alemana en 1989, o *Kitchen* de 2004, basada en una foto de un escondite de Saddam Hussein. Pero sucede también en una serie posterior de Demand, *The Dailies* (2012), creada a partir de fotos tomadas con su celular, imágenes de objetos comunes siempre reproducidos en maquetas de cartulina –un jabón en una bañera, una gomita en un plato, un peine en un estante del baño– que, paradójicamente, con toda su mediación y su artificio, consiguen una condición táctil mayor que la de la realidad indicial de la foto original y, metafóricamente, sustraen a las cosas de esa condena a la virtualidad plana del mundo digital. El extrañamiento funciona como una especie de antídoto: “Vea, espectador. Mire otra vez eso que usted mira a diario y ya no ve. No mire el mundo a través de la pantalla y vuelva a mirar las cosas en sus tres dimensiones, sus formas, sus colores. Tóquelas, huélalas, pálpelas”.

Pero es quizás Forensic Architecture, un grupo de investigación integrado por arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas y abogados, el colectivo que más activamente ha emprendido la *reconstrucción* de hechos de violencia y violaciones de derechos

humanos, con métodos innovadores de producción y visualización de pruebas en distintos formatos. Fundado en 2010 por el arquitecto israelí-británico Eyal Weizman en Goldsmiths, en la Universidad de Londres, el equipo interdisciplinario creó una singularísima agencia al servicio de tribunales judiciales internacionales, organizaciones políticas no gubernamentales e incluso de las Naciones Unidas, que ha concebido una nueva “estética forense” y reactivado las relaciones del arte con la política. El nombre mismo del grupo señala una peculiar combinación de estrategias de reconstrucción: mientras que la arquitectura aporta un método de investigación espacial, la práctica forense habla de un registro de la materialidad del entorno –edificios, ruinas, imágenes satelitales, videos de vigilancia, publicaciones en redes sociales–, al tiempo que, como práctica estética, atiende a las formas narrativas y visuales en que lo real puede presentarse en el espacio público. Desde la reciente violencia humanitaria en Gaza –una investigación sobre la inexistencia de zonas seguras en los desplazamientos de los civiles palestinos– o la minería de oro y la violencia contra los pueblos originarios de la región durante el gobierno de Bolsonaro, al uso de una cantidad sin precedentes de gases lacrimógenos en la represión de diciembre de 2019 en la Plaza de la Dignidad de Santiago de Chile, o el daño ambiental en el yacimiento petrolífero argentino de Vaca Muerta, el amplio espectro de investigaciones de Forensic Architecture invierte la mirada forense de agencias estatales, servicios secretos o fuerzas de seguridad, en una práctica “contraforense” que redirecciona las herramientas del Estado en prácticas civiles.<sup>1</sup>

Pero *forense* remite también a *foro* y cuenta además el montaje de los materiales, ya no la imagen única del fotoperiodismo o el clip de video del celular, sino la relación de las imágenes compuestas en un “complejo arquitectónico de imágenes”, que reconstruye

<sup>1</sup> Todas las investigaciones de Forensic Architecture pueden consultarse gratuitamente en <https://forensic-architecture.org/>

la serie en el tiempo y el espacio. Estética y producción de conocimiento se aúnan así en relatos persuasivos destinados a exhibirse en la arena pública o en espacios de arte, potenciados por la fuerza visual y retórica de las presentaciones.

También la literatura puede expandir sus límites con nuevas estrategias de *materialización* y *mediatización* análogas a las de Demand o Forensic Architecture. Me detengo en solo dos obras de escritores latinoamericanos de hoy –*La compañía* de la mexicana Verónica Gerber Bicecci (2019) y el muy reciente *MANIAC* del chileno Benjamín Labatut (2023)– para analizar cómo es posible reconstruir en la literatura, más allá de los caminos conocidos del testimonio, la crónica e incluso el *nonfiction*, que en nuestra literatura nos lleva a Rodolfo Walsh. En *La compañía*, Verónica Gerber despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas. La operación recuerda la cita de Brecht que traía Foster y la expande con los medios del siglo XXI. “Una foto de las ruinas de Nuevo Mercurio, una crónica o un testimonio”, podría decir Gerber parafraseándolo, “no nos dicen casi nada sobre Nuevo Mercurio; hay que construir algo, algo artificial, fabricado”. Texto e imagen se reúnen en las páginas del libro, un encuentro entre lenguaje visual y escritura que está en el ADN de toda la obra de Gerber. Pero “una foto y un texto no nos dicen casi nada sobre Nuevo Mercurio” parece decir también Gerber y, con ímpetu reconstructivo, reúne lenguajes e hibrida géneros para componer una historia de Nuevo Mercurio que faceta la complejidad de su auge expoliador y su caída, y el espectro siniestro de sus secuelas, efectos traumáticos, psicológicos, ambientales y sociales que aún perduran. Gerber se define a sí misma como “artista visual que escribe” y el libro abreva en una tradición doble. *La compañía* reescribe un cuento fantástico clásico de la escritora zacatecana Amparo Dávila, “El huésped”, y recupera los pictogramas de *La máquina estética* (1975), obra pionera de creación estética con medios

cibernéticos de otro zacatecano, el artista Manuel Felguérez. En un díptico multimedia sombrío que aúna ficción y crónica documental, la primera parte compone una suerte de fotonovela con la reescritura del cuento de Dávila escandida sobre fotografías de Nuevo Mercurio de la propia Gerber, fotos de archivo y fragmentos de los pictogramas de Felguérez, mientras que la segunda parte reconstruye la infortunada historia de Nuevo Mercurio en una especie de “crónica forense” hilada en cien fragmentos. Pasajes del relato autobiográfico de un minero, textos históricos, informes científicos, testimonios, entrevistas, diagramas y mapas abren el arco temporal de los hechos desde los impactos meteóricos que hace millones de años sembraron la zona de cinabrio, a la más reciente colonización de las minas abandonadas por decenas de miles de murciélagos. Las mutaciones son elocuentes. El huésped innombrado (que en el cuento de Dávila un día lleva el marido y aterroriza a las mujeres de la casa) es ahora la compañía; la primera persona narrativa es ahora segunda persona, y el tiempo verbal pasado es futuro, cambios mínimos que sin embargo trastocan el vacío del fantástico original en una clara distopía futurista, una profecía autocumplida que se vuelve más tenebrosa con el fondo negro de las páginas. Pero solo en la segunda parte sabremos la historia cierta de la compañía, sinécdoque de la depredación de Nuevo Mercurio, apenas una pieza en la larga historia del extractivismo en América y un módico anticipo del neoextractivismo posterior.

Pero, detengámonos también en una obra muy reciente, *MANIAC*, de Benjamín Labatut. La novela se abre con un recuento de la historia trágica de Paul Ehrenfest, el físico austriaco que en 1933 le disparó a Vassily, su hijo de catorce años con síndrome de Down, antes de pegarse un tiro en la cabeza. Compone después una biografía coral del matemático húngaro John von Neumann –niño prodigio, creador de la primera computadora moderna y las ecuaciones para la implosión de la bomba atómica–, y se cierra con el palpitante recuento de la victoria de AlphaGo, el programa desarrollado por otro niño prodigio, el neurocientífico británico Demis

Hassabis, creador de Google DeepMind, que consiguió ganarle cuatro de cinco partidos de Go al imbatible campeón coreano Lee Sedol. El montaje adelgaza la voz del autor en un tríptico vertiginoso y sombrío que dispone los hechos reales en una especie de “instalación narrativa”, vivificada con los espejismos de la ficción. Labatut bucea en el pasado sin abrir juicio sobre los avances más recientes de la tecnología informática, pero el presente se cuele en los blancos del montaje y en la amenaza abierta del final, proyectando un futuro posible, cifrado en la conflagración cada vez más alarmante entre inteligencia y locura, afán de conocimiento y poder de destrucción. La sucesión de prodigios científicos –la primera computadora moderna, la inteligencia artificial general– se mezcla en el recuento con sus consecuencias más siniestras –el proyecto Manhattan, Hiroshima y Nagasaki, las distópicas pruebas de la bomba de hidrógeno–, al tiempo que el furor creativo de los científicos convive con el egoísmo maníaco, los descarríos emocionales, la culpa y los delirios de la razón. Son vidas reales más sorprendentes y contradictorias que las de cualquier personaje de ficción, hechos reales más inconcebibles que cualquier devaneo de la imaginación. Frente al futuro de la ciencia que ni siquiera las mentes más lúcidas alcanzan a avizorar, la literatura es un acelerador de partículas.

Como su novela anterior –*Un verdor terrible* (Labatut, 2022)–, *MANIAC* es “una obra de ficción basada en hechos reales”, solo que ahora “la cantidad de ficción” ya no “aumenta a lo largo del libro” (Labatut, 2022, p. 211) y por lo tanto parece querer acercarse aún más, sin rodeos, al centro (siempre faltante) de lo real. Quiere componer, dar a ver en los hallazgos y a pensar en los espacios en blanco: de la distancia, el montaje y el blanco como propedéutica del intervalo reflexivo y antídoto contra la expresión personal ensimismada. Solo hay tres imágenes en el interior del libro, una por cada uno de los relatos biográficos, como si las fotos pudieran darles un espesor histórico documental a esas vidas inconcebibles. También la foto de tapa es una elección elocuente. A primera vista,

parece ser la imagen de una explosión nuclear en sintonía con el personaje central del libro, pero, para enfocar sesgadamente tanto la tensión entre verdad y ficción, como la confrontación entre imágenes analógicas e imágenes digitales, y sobre todo los riesgos del uso de la inteligencia artificial en la creación de nuevas imágenes, se trata de una obra creada por el director de cine Bennett Miller, que editó la imagen creada con el software DALL-E 2 de OpenAI a partir del siguiente *prompt*: “una fotografía antigua de grandes columnas de humo provenientes de un enorme OVNI que se estrelló en el desierto” (citado en Steve Heller, 2025, traducción propia).

En la genealogía del escritor fascinado con sus hallazgos reales –vidas extraordinarias, sucesos asombrosos– están las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, Borges y su *Historia universal de la infamia*, y más cerca están W. G. Sebald, Jean Echenoz, Alexander Kluge, Roberto Bolaño. Pero en la era de Wikipedia, el *cut and paste* y las *fake news*, la ficción documental –las ficciones reales– despiertan sospechas. ¿Recelo por su autenticidad, su originalidad, su verdad? ¿Defensa de las formas clásicas de la novela, el estilo, el autor? ¿Nostalgia del aura? “Algo es auténtico y puede ser auténtico porque lo inventé”, asegura Kluge, “o puede ser auténtico porque lo encontré”. Y también: “Los poetas son pulidores de diamantes. Pero hay también recolectores de diamantes en bruto. Soy un buen arqueólogo” (Lerner, 2017).

Como buen arqueólogo de la ciencia, Labatut reúne sus hallazgos y, con la elocuencia del montaje, busca acercarse a lo que de tan incomprensible y misterioso no termina de cuajar. La novela, ese género impuro desde sus comienzos, busca renovarse una vez más. Así opera la instalación en mucho arte contemporáneo, una suerte de reverso de la reproducción que compone los materiales en el “aquí y ahora” de otro espacio, los dota de un aura nueva y los convierte en nuevos originales. También muchos escritores de hoy quieren componer, presentar antes que representar, reconstruir, como una alternativa a la crítica utópica del pensamiento moderno y los pastiches festivos posmodernos, pero también al desborde confesional del autor que abunda en la narrativa de hoy. Claro que

la literatura compone narrando, y quiere compartir la vibración de sus descubrimientos en el relato para acercarlos al lector. Montado en el vértigo de lo que quiere contar, Labatut reconstruye las vidas y los hechos con una lengua suelta, precisa, veloz, que recuerda a otro chileno, Roberto Bolaño, autor de *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes* y *2666*, artefactos poliédricos, a veces corales, que también bucean en el horror del siglo XX. En el recuento de esas vidas cifra una mitología del siglo XXI que renueva mitos antiguos: en el fondo alegórico de la novela, Von Neumann encarna al Prometeo moderno, capaz de robarle el fuego a los dioses e iluminar a los hombres con el poder liberador del conocimiento, pero también al titán castigado, encadenado durante miles de años. En el Olimpo del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, que lo albergó junto a Oppenheimer, Einstein y Gödel, los titanes de la mitología moderna marchaban hacia el progreso al filo de nuestra capacidad de autodestrucción.

## Bibliografía

Foster, Hal (2017). Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts. *Artforum International*, 55(8). <https://www.revistaotraparte.com/discusion/op-traduccion-1-ficciones-reales-alternativas-a-los-hechos-alternativos/>

Gerber Bicecci, Verónica (2019). *La compañía*. México: Almadía Ediciones.

Heller, Steve (9 de julio 2025). The Daily Heller: A Book Cover Where AI Says it All. *The Daily Heller*. <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-a-tale-of-one-cover/>

Labatut, Benjamín (2022). *Un verdor terrible*. Barcelona: Anagrama.

Labatut, Benjamín (2023). *MANIAC*. Barcelona: Anagrama.

Lerner, Ben (2 de febrero 2017). Angels and Administration: An Interview with Alexander Kluge. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/02/02/an-interview-with-alexander-kluge/>

Speranza, Graciela (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.

# La ilusión de un giro posautónomo

*Hebert Benítez Pezzolano*

## **Categorías encontradas**

Hace ya unos nueve años expuse sobre este tema en el marco de la conmemoración de los 80 años del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Ese trabajo fue la base del publicado en un *dossier* coordinado por Roberto Ferro para la Universidad de Guanajuato (Benítez Pezzolano, 2017) y es el mismo que luego, con breves variaciones, se publicó en el volumen conmemorativo del Instituto de Literatura Hispanoamericana. En términos preliminares, sostendré que mi interés había sido y sigue siendo someter a crítica el ensayo-manifiesto de Josefina Ludmer “Literaturas posautónomas”, que la destacada intelectual argentina diera a conocer en 2007 y que luego incluyera en el volumen *Aquí América Latina. Una especulación* (2010).<sup>1</sup> En ese sentido, nuestro trabajo constituye una versión actualizada de las antes

<sup>1</sup> De aquí en más se cita por esta edición. El ensayo, que mantiene el título de “Literaturas posautónomas”, está contenido dentro de un título mayor, que es “Identidades territoriales y fabricación de presente” (pp. 149-156).

publicadas, por lo que desarrolla algunos argumentos nuevos destinados a la refutación de los planteos efectuados por Ludmer.

“Literaturas posautónomas”, que absorbe acentos de manifiesto, ofrece ciertos problemas teóricos, en particular por la fijación kantiana que imprime, sin otras consideraciones críticas, a su concepción de autonomía del arte. Entiendo, entre otras cosas, que dicho límite es funcional a su idea de *literaturas posautónomas*. Dicho planteo está erigido sobre una contradicción sustantiva e insoluble entre autonomía y heteronomía, que, como es ostensible, Ludmer aprueba, dado que la misma es funcional a su necesidad de establecer una nueva categoría. De ahí procede, precisamente, su solución mediante esa categoría relacional que llama *posautonomía*. Esta presenta un carácter controvertido que parece irreducible, aun cuando la entendamos como formación conceptual de dimensión fluida. Para Ludmer, el largo trayecto de la autonomía de la literatura (y del arte) como categoría de la modernidad resulta desplazado históricamente por una serie de transformaciones de la producción literaria, las que llegarían a disolver la noción de campo en la que tienen lugar. Así, la *autonomía* designaría un lugar desgastado por la propia deriva histórica moderna en que otrora se había generado, cuya consecuencia sería la emergencia de unas literaturas posautónomas, con características que referiré más adelante. Estas se darían a partir de una pérdida de cierta esfera propia de la literatura, que sería una sola con la esfera autónoma. De esa manera, semejante continuidad entre literatura y autonomía funcionaría como un axioma constituido por el carácter absoluto de una y de otra. Ahora bien, dicha formulación pone de manifiesto el hecho de que una expresión como *literatura posautónoma*, que implica una diferencia situada en un después de, está construida a la manera de una figura oximorónica que integra un aspecto de lo negado en el seno de una nueva negación. En consecuencia, lo literario (que procedería de la autonomía y con ella) y lo posautónomo (que procedería de la autonomía y como contradicción con ella) mantendrían un vínculo necesario y problemático,

en un nivel, con la escamoteada heteronomía y, en el otro, con la cuestión del valor. Se trata, para Ludmer, de un desplazamiento contemporáneo a cargo de escritos u obras que revisten, a su parecer, características singulares relacionadas con la globalización y la hegemonía de las lógicas del capital transnacional durante la época de desarrollo digital.

Para elaborar su categoría, Ludmer comienza por referirse a una clase de textos que no serían literatura en función de ciertas características intrínsecas, ya que entre sus rasgos más salientes destacarían la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción, la de mostrarse resistentes a cierto tipo de identificación literaria asegurada por categorías clásicas, así como al hecho de que serían productoras de “presente” y a la vez producto de la evaporación de la figura del autor a cambio de la imaginación pública construida por los medios. En palabras de ella:

Mi punto de partida es este. Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido (Ludmer, 2010, p. 149).

Sostiene Ludmer, que antes “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma” (2010, p. 153). Sin embargo, parece que todo ese movimiento ha sido clausurado por un cambio en las “fuerzas productivas”, las que han arrojado la escritura en un terreno sin campo, en una suerte de intemperie de nuevo lugar. A la manera de un vendaval de la historia, ya no habría sino la ruina de lo autónomo. Pero en lugar de lo heterónimo, que es la cara profundamente constitutiva del primero, Ludmer ofrece un desplazamiento “post”, en que el giro autónomo y también el heterónimo, así concebidos, abandonan su lugar. La posautonomía no es un nuevo nombre de la

heteronomía ni un mero “después” de la autonomía: es la negación mecánica de ambos.

Efectivamente, la ensayista argentina pone su acento en el hecho de que siendo este el tiempo de las transnacionales del libro, de las cadenas mediáticas y de internet, en que todo lo cultural es económico y viceversa,<sup>2</sup> de la mano de las tecnologías se genera la “realidadficción” en que vivimos, a lo que nosotros debemos agregar el inmenso desarrollo de poder (incluida la denominada “posverdad”) en las redes sociales. De ese modo, estos escritos quedan vaciados de densidad, digamos, literaria, es decir, sin capacidad de ofrecer la *poiesis* como espectáculo sobre cuya intensificación de la composición simbólica consiga fundarse un efecto estético sancionable en el interior de un campo artístico, precisamente porque dicha noción de *campo* se ha licuado. Ludmer señala la opción por formas como el testimonio, la autobiografía, los reportajes periodísticos, etc., pero conformadas por una realidad representada que ya es una representación, quizás como en un *reality show*. En su concepto, estas escrituras guardan diferencias claras con las realidades constructivas e históricas de, por ejemplo, la novelística anterior, dentro de la que caben casos tan disímiles como los de Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Julio Cortázar, Juan José Saer, Manuel Puig, Daniel Moyano o Mario Levrero.

En principio, la propuesta de Ludmer me ofrece un primer reparo: su concepto de autonomía no acepta un afuera de la encerrona kantiana de la lógica del desinterés y de la finalidad sin fin entendidos como *absolutos*. En efecto, según Adorno, “al cristalizar como

<sup>2</sup> Esta afirmación reitera uno de los planteos de Fredric Jameson acerca de las relaciones entre el fin del arte y el fin de la historia, cuando el crítico marxista estadounidense señala: “Durante los últimos años, sostuve insistentemente que esa coyuntura [la de la posmodernidad] está marcada por una indiferenciación de campos, de manera tal que la economía llegó a superponerse con la cultura: *que todo, incluidas la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías*” (Jameson, 2002, p. 105; las cursivas son nuestras).

algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como ‘socialmente útil’, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban” (2004, p. 298). Una de las precisiones –y desmitificaciones– posibles consiste en confirmar que el desinterés kantiano no constituye el absoluto acepcional de “lo desinteresado”, si atendemos a la sugestiva y, en mi concepto, vigente posición de Adorno, para quien la idea de autonomía propone “una resistencia contra la presión de la ideología dominadora; su no funcionalidad, su desinterés, desafía la razón instrumental y el principio de mercancía” (Gomá Lanzón, 2005, p. 451).

Semejantes limitaciones de perspectiva impiden a Ludmer considerar investigaciones como las llevadas a cabo por Jan Mukarovsky, en que la autonomía de la obra literaria se produce con referencia a un mundo histórico de normas y valores generados en la trama del dinamismo social. Al referirse a la poesía, Mukarovsky sitúa el eje neurálgico del problema de la autonomía, retirándola del callejón sin salida de una de sus sendas de acceso, como es el caso de la autotelia ciega:

¿Quiere decir esto que la obra poética esté privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación (Mukarovsky, 2000, p. 102).

Si bien pagan el precio de una concepción sistémica, y ello de pronto puede sonar prehistórico, las propuestas de Tynianov funcionan en el sentido crítico y generan importantes consecuencias. El teórico ruso establece las relaciones entre “una función autónoma de los elementos inmanentes al sistema” (la autofunción) y “una

función entre elementos de diferentes sistemas o sistemas diversos” (la cofunción) (Prada Oropeza, 1977, p. 62). En esa misma dirección, cabe sostener que la autonomía literaria existe, pero su construcción es relativa a la heteronomía producida por “series” vecinas, como lo son –en términos de Tynianov– la serie lingüística, la serie histórica, la serie biográfica, etc. Esto responde a un acontecimiento decisivo que delata ciertas aporías de la modernidad. Así, la siguiente expresión paradójica termina por conformarse como la que mejor conviene a la complejidad crítica del concepto: la autonomía no es autónoma. En efecto, dicha autonomía no es producto de una legalidad propia en la que se amalgaman de modo lineal las naturalezas de campo y objeto, sino que procede de una red que la antecede, pero que no necesariamente la fetichiza. En tal sentido, Theodor Adorno insiste con que “en todo caso el arte necesita siempre ese *desde fuera* para protegerse de la fetichización de su autonomía” (2004, p. 333, cursivas en el original), al tiempo que por medio de esta entabla “una resistencia contra la presión de la ideología dominadora; su no funcionalidad, su desinterés, desafía la razón instrumental y el principio de mercancía”. Ahora bien, es preciso detenerse por un momento en este concepto raigal que se puede enunciar así: la autonomía no es autónoma.

Adorno ha sostenido en un ya célebre pasaje que “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo” (2004, p. 298). Aunque Josefina Ludmer no parece enfocar la discusión a partir de la oposición social/no social, la misma se encuentra fuertemente implicada en tanto recubre los conceptos de *autónomo* y *heterónimo* con sus sentidos determinantes de no social y social, respectivamente. Visto de ese modo, el giro adorniano imprime una consistencia que puede describirse con la paradójica forma de un quiasmo: la fuerza social del arte surge de su autonomía; la debilidad social del arte surge de la inmediatez de una heteronomía. No en vano Adorno insiste en el hecho de que “nada social en el arte lo es de una manera inmediata, ni siquiera donde el arte lo ambiciona” (2004, p. 299).

Por otro lado, resulta interesante recordar el carácter ideológico de una y otra, en particular si observamos cómo surgen vinculadas en la formulación de Schiller defendida por Rancière. De pronto, el subrayado de Nicholas Brown coloca en principio las cosas en su lugar, al tiempo que opta irónicamente por una heteronomía estética productiva, libre de “juegos” autonómicos, pero al precio de una entrada algo oportunista en la industria cultural:

Lo más importante es que, si la antigua autonomía modernista resultó ser una ideología estética, no hay razón para creer que la nueva adhesión a la heteronomía registre la verdad. Al igual que el compromiso modernista con la autonomía, la insistencia en la heteronomía estética es una ideología productiva: libera a los artistas para hacer algo más que jugar a los viejos juegos modernistas (incluso, como veremos, abre el camino a nuevos juegos modernistas), y les permite trabajar en la industria cultural sin enfrentarse a la acusación de venderse (Brown, 2015, pos. 492; pos. 500).

## **Dejarse leer**

Que algo se deje o no leer como literatura depende de la relación que consiga establecerse entre la potencia semiótica de un artefacto textual socioculturalmente situado, con los horizontes culturales e institucionales que admitan la posibilidad de esas lecturas. Ludmer, en cambio, parece apelar a la idea de que hay una serie de textos que no se pueden leer como literatura; es decir, que por un lado *hay* categorías propiamente literarias, esto es, ciertas fijaciones de una autonomía normativa que, aunque delaten su procedencia de un tiempo anterior e inoperante, se mantienen independientes del acto de leer. De lo contrario, no afirmarí­a la existencia de una “frontera de la literatura”, o el hecho de que “estas [nuevas] escrituras no admiten lecturas literarias”, o que las mismas pierden “voluntariamente especificidad y atributos

literarios” [y que] “al perder ‘el valor literario’ la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica” (Ludmer, 2010, p. 154). Dicho sea de paso, nunca aclara Ludmer cuáles son los atributos literarios, qué relación guardan con la historia del valor, con sus fuentes, digamos, ideológicas e institucionales, ni cuál es el vínculo con sus fronteras. El problema es que Ludmer afirma la disolución autonómica con arreglo a un concepto que ratifica el estado negativo y potencial de la autonomía, hecho por el que, paradójicamente, restaura aquello que se propone negar. Es decir, si la autonomía carece de lugar, pues ha sido superada por la posautonomía, no parece aceptable que se considere a esta última en relación con propiedades efectivas de la primera, por más que estas propiedades hayan perdido presencia histórica. Una cosa es sostener que las propiedades que hacen a la autonomía *ya* no tienen vigencia histórica, y otra es que dichas propiedades *nunca* se han justificado como existentes.

En todo caso, en la posición de Ludmer percibo un momento de oscilación entre el valor como fenómeno inscripto *especialmente* en las condiciones del texto y el valor como acontecimiento en las contingencias de activación sociocultural que lo asignan. Su propuesta articula valor y autonomía, lo cual comparto, para arraigar una oposición en que estas nuevas escrituras resultan signadas por el no valor y la posautonomía (sin referencia a la heteronomía). Dicho de otra manera: que la autonomía es al valor como la posautonomía es a su pérdida. La cuestión, formulada así, tiene un sentido inobjetablemente engañoso, en particular porque el sorprendente tercero excluido (la heteronomía) habilita el necesario desplazamiento a cargo de la posautonomía, en un tiro por elevación que elude la complejidad de las relaciones autonómicas y heteronómicas.

¿Desde qué presupuestos cabe consignar que una novela como *La villa*, de César Aira, comporta una renuncia al valor literario, a la crítica social o incluso al género? ¿Acaso leemos *La villa* como

literatura porque “no nos damos cuenta” de los cambios en el estatus de la literatura y, por ende, formamos parte de aquellos nostálgicos que no saben o no quieren saber que *La villa* debiera ser leída de otro modo, en un régimen de entrada y salida en función de su facticidad, más de acuerdo con una voluntad intencional, que sería posautonómica y desvalorizada? Esto puede proyectarse a otras producciones citadas por Ludmer, como *Montserrat* (2006), de Daniel Link, o, por ejemplo, agrego yo ahora el libro de relatos *Villa Celina* (2008), de Juan Diego Incardona, pero también, de otra manera puedo propender a esa lectura en textos como *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano, en que el testimonio, la autobiografía, la novela, las memorias de la tortura y la crónica carcelaria irrumpen conjuntamente sin una decisión “genérica” que ampare prioridades estables.

## **La ilusión de un giro**

Se entiende perfectamente que Ludmer sostenga que esa desaparición de la noción de campo autonómico de Bourdieu haya sido asaltada por la globalización y sus rigurosas leyes de mercado. Esta, bajo la energía del capitalismo transnacional en su época de hegemonía digital, borra el juego firme de las identidades literarias y sus poderes; quizás las permuta por un sujeto fantasmático y difuso que de ninguna manera se homologa con un concepto de autor surgido como función social restringida dentro de dicho campo. Del mismo modo, me resulta dudoso que estas escrituras sean situadas como novedad en el despliegue, al parecer indecidible, de realidad y ficción.

En su momento, quise referirme a *Operación Masacre* ([1957] 1972), a efectos de repensar este problema en un contexto alejado de los “tiempos posautónomos”, por así llamarles, para entonces retener la convicción de que hace más de medio siglo Walsh realiza un montaje de realidad-ficción que, si no es igual

a la desfronterización de estas nociones, que según Ludmer ofrecen las nuevas escrituras, de ninguna manera puede negarse en la obra de Walsh el estado dinámico de la suspensión del estatuto de realidad en tensión conjunta con el estado dinámico de suspensión del estatuto ficcional.

En *Operación Masacre* dicho estatuto se erige mediante acciones de escritura y reescritura sucesivas e irreductibles a una jerarquía de géneros, para segregar, en cambio, como ya demostró palmariamente Roberto Ferro, un sistema abierto (Ferro, 2010, p. 146). La opacidad y la autorreferencia del proceso de investigación y escritura se ofrecen intensamente en el trabajo de Walsh. Sin embargo, en *Operación Masacre*, a diferencia de las que resultarían ser “literaturas posautónomas”, no se exhiben, como “en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos” (Ludmer, 2010, pp. 151-152). Este acontecimiento diferenciador otorgaría cierta razón a Ludmer, pues los propósitos y la identidad del sujeto de Walsh parecen notoriamente distintos del vaciamiento que los mismos sufrirían en semejantes letras posautonómicas. Ahora, el problema es que, cuando nos detenemos en algunos de los títulos que Ludmer piensa como posautónomos, hay que decir que difícilmente pueda homologarse en ellos tanto la exclusividad como la economía de derroche de semejante muestrario (costumbrismo más surrealismo más realismos varios, etc.). Es decir, mediante el borramiento de las fronteras de registros y géneros, así como de nuevas coexistencias y cohabitaciones. De una manera distinta y mucho más acá en el tiempo, cabría leer un texto como *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada, como una serie de lugares en que el momento de verdad no desplaza la espectacularidad de la *poiesis* de su forma. Algo semejante podría sostenerse acerca de los niveles de ficcionalidad de *Las cenizas del cóndor* (2019), de Fernando Butazzoni, quien incluye la narración de los procedimientos de información documental referidos al Plan Cóndor, dentro de una trama que, procurando la reproducción de una verdad amparada

en la investigación de acontecimientos reales ocurridos en Uruguay, Argentina y Chile, hace posible una particular coexistencia de esta con lo verosímil, segregado esto último por el carácter insólito de unas peripecias de personas/personajes que parecen convocadas desde el orden de la ficción.

Si la vanguardia se había propuesto la superación del arte autónomo, en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital, tal como la plantea Peter Bürger ([1974] 1987),<sup>3</sup> me pregunto si los argumentos posautónomos de Ludmer, que apuntan a la existencia de propiedades que no serían literarias, no terminan sosteniendo, paradójicamente, su contracara, según la que habría, finalmente, ciertas “propiedades” específicas de la literatura. En otros términos, si ante el muestrario global de la web, la posautonomía no sería otra cosa que una falsa superación de la autonomía, una confesión de parte a propósito de lo que, con otro lenguaje –y, naturalmente, otros alcances y, solo en parte, otros sentidos–, Bürger refería respecto de la literatura de evasión y de la estética de la mercancía. El problema es si no se designaría con este concepto, más que tales o ciertas literaturas, una hipóstasis teórica relativa a las lógicas culturales de la globalización del mercado, tras lo cual Ludmer asume cierto acento auroral, según el que las literaturas posautónomas serían una clase de “superación”, cosa que al fin y al cabo también podría estar encubriendo la melancolía por una autonomía crítica perdida. En cierto modo, las palabras de Martín Kohan parecen decirlo: “Despojadas de su tensión autónoma, o deshaciéndose de ella por alguna razón, [las obras] han de quedar fatalmente neutralizadas y dócilmente integradas al imperio de lo existente. La autonomía es su única opción de resistencia” (Kohan, 2013, p. 316).

<sup>3</sup> Con meridiana claridad, Bürger, en consonancia con una serie de planteos de la Escuela de Frankfurt, en particular de Theodor Adorno, señala que la *autonomía del arte* es una categoría ideológica de la sociedad burguesa “que combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho a una “esencia” del arte)” (1987, 100).

Por eso, me resulta inquietante el hecho de que la posautonomía se constituya en falsa superación. Así, aunque han pasado cinco décadas, pienso que continúa vigente el planteo de Bürger, para quien es preciso

preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto de la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (1987, p. 110).

En efecto, semejante reserva implicaría, para nuestra época, una posibilidad de resistencia sobre las reificaciones producidas por los lenguajes desintensificados de la globalización mediática y transmediática, es decir, lenguajes que han evaporado un conjunto de valores en aras de su reducción al flujo intercambiable que asigna el valor de cambio. Semejante movimiento resistente puede identificarse como el de una autonomía capaz de empujar en un sentido originado por el desarrollo crítico del momento de verdad. Es cierto que, si seguimos a Bürger, no hay un momento sin el otro una vez que pensamos el arte desde la categoría de la autonomía. Por ello, hace falta insistir en que no existe un lugar para el borramiento del momento de falsedad, pues el mismo es constitutivo, junto con el momento de verdad, de las dos caras de esta moneda autonómica. De esta manera, resultaría una ilusión el hecho de pensar que la falsedad ha sido superada, cuando de hecho permanece allí, incluso solapándose, constantemente. Así, si en ciertas circunstancias es posible reconocer la fuerza dominante del momento de verdad (la desvinculación del arte respecto de la praxis vital), la falsedad (la hipostatización de este hecho a una “esencia” del arte”), como un parásito, se nutre de la energía de lo verdadero para entonces amenazarlo con la tentación que implica que semejante verdad devenga en esencia transhistórica. De ahí que es capital que el momento de verdad de la autonomía se asuma con una decisiva conciencia crítica; se desarrolle en relación

con su desmitificación a manos de la categoría que ha quedado excluida, que es la heteronomía, que está en la base misma de lo autónomo.

Repito entonces el enunciado una vez más: la autonomía no es autónoma. Tal como sostiene Jacques Rancière, siguiendo a Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), “la experiencia del arte sostendrá el edificio del arte de lo bello *y* del arte de vivir” (Rancière, 2019, p. 152, cursiva en el original). El filósofo francés subraya que el régimen estético del arte se da por la experiencia marcada por la conjunción copulativa, que une y reúne arte y vida, y que por lo tanto es la que posibilita la autonomía del arte. La conjunción entre la experiencia estética que sostiene el arte bello *y* el arte de vivir “funda la autonomía del arte hasta el punto de conectarla con la esperanza de ‘cambiar la vida’” (Rancière, 2019, p. 152). Pero entonces esa fundación traza “el mismo nudo que une a la autonomía con la heteronomía”. Dicha tensión es la que moviliza mi inquietud, en aras de plantearme la superación no posautónoma de la autonomía, lo que involucra sustantivamente el problema del valor, pues las literaturas posautónomas son propuestas por Josefina Ludmer como entidades desvalorizadas, sin más. En realidad, para trazar su giro posautónomo, ella introduce una concepción de la autonomía que representa el régimen estético del arte, como propiedad en sí de la obra y no como experiencia, hecho que deviene tan paralizante como ilusorio. No obstante, esa ilusión resulta capital para la comprensión de su pensamiento sobre el tema. Si emprendemos un cambio en la manera de leer, una resta de lo que ella afirma a propósito de estas literaturas, es posible producir un movimiento autónomo inesperado: configurado desde una ironía que Ludmer no lee, las mismas delatarían el carácter ilusorio de un giro posautónomo en el que ya no se “perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica”. Ese giro posautónomo, apenas superviviente, no deja de ser el paradójico, melancólico, movimiento de una fatiga y de una ilusión.

## Bibliografía

Adorno, Theodor ([1970] 2004). *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.

Aira, César (2001). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Penguin Random House.

Benítez Pezzolano, Herbert (2017). Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido. *Revista Valenciana. Estudios de filosofía y letras*, 20, 335-360.

Brown, Nicholas (2015). *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*. Duke: University Press [ebook].

Bürger, Peter ([1974] 1987). *Teoría de la vanguardia* (Trad. Jorge García). Barcelona: Península.

Butazzoni, Fernando (2014). *Las cenizas del cóndor*. Montevideo: Planeta.

Ferro, Roberto (2010). *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Buenos Aires: Biblos.

Gomá Lanzón, Javier (2005). *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica.

Incardona, Juan D. (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires: La otra orilla.

Jameson, Fredric (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Kohan, Martín (2013). Sobre la posautonomía. *Landa*, 1(2), 309-318.

Link, Daniel (2006). *Montserrat. Novelita por entregas*. Buenos Aires: Mansalva.

- Liscano, Carlos (2001). *El furgón de los locos*. Montevideo: Alfaguara.
- Ludmer, Josefina (2007). Literaturas posautónomas. *Ciberletras*, 17(7), 10.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mukarovsky, Jan (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky* (Traductores y editores: Jarmila Jandová y Emil Volek). Bogotá: Plaza & Janés.
- Prada Oropeza, Renato (1977). *La autonomía literaria*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- Rancière, Jacques (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (Trad. Inglés: Miguel Ángel Palma). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tynianov, Iuri ([1924] 1992). El hecho literario. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Vol. I. Emil Volek, traducción, introducción y edición. Madrid: Fundamentos.
- Walsh, Rodolfo ([1957] 1972). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.



## **Expansiones, derivas y artivismos en escritores y críticos específicos**



# Caminatas entre vehículos

## Locomoción corporal y transportes mecánicos en la obra narrativa de Sergio Chejfec

*Wolfram Nitsch*

### **Teoría del ascensor y de otros vehículos**

En la obra de Sergio Chejfec, el diálogo con otras prácticas e intervenciones artísticas ocupa un lugar no menos importante que la referencia intertextual. Entre prácticas semejantes, el escritor argentino asigna un papel principal a las que exploran el espacio urbano. Como han destacado algunas lecturas recientes de la narrativa de Chejfec, los numerosos personajes caminantes que aparecen en ella se distinguen bastante de los caminantes típicos de los siglos XIX y XX. No comparten el entusiasmo que manifestaban tanto el caminador romántico y el *flâneur* moderno como los colectivos vagabundeantes de las vanguardias, desde los surrealistas hasta los situacionistas.<sup>1</sup> Un aspecto llamativo, pero todavía poco estudiado de estas deambulaciones ficcionales contemporáneas, y sin duda una de las razones por su naturaleza poco eufórica, es su confrontación permanente con formas

<sup>1</sup> Véase François (2018, pp. 183-229); Berg (2020, pp. 127-168); Laera (2022).

mecánicas de locomoción. Los comentarios más explícitos de Chejfec acerca de eso se encuentran en su obra tardía *Teoría del ascensor* (2016). Algunos de los ensayos reunidos en este libro continúan y actualizan las reflexiones sobre el tránsito urbano que desarrolló Ezequiel Martínez Estrada en *La cabeza de Goliat* ([1940] 1983, pp. 40-48), ya que exploran los efectos de varios medios de transporte sobre las personas transportadas, caracterizándolos como “máquinas urbanas” que les imponen a estas su propia “gramática de movimiento”.<sup>2</sup>

En parte, estos ensayos tratan de lo que los tripulantes o pasajeros de tales vehículos experimentan en el trayecto. El ascensor mencionado en el título, por ejemplo, les proporciona concentradas “experiencias de la suspensión”, al igual que el subterráneo calificado como un “ascensor horizontal” en el cuento “Hacia la ciudad eléctrica” (Chejfec, 2013b, p. 87). El taxi, con el cual Chejfec ganó su vida antes de hacerse un nombre como escritor, produce “derivas” lentas y provoca una “desmaterialización” de la ciudad mientras que el taxista circule en espera de un pasajero; cuando sube alguien, el taxista sufre en cambio un repentino “golpe de realidad” (Chejfec, 2016, p. 109).<sup>3</sup> El colectivo, por el contrario, reorganiza profundamente el territorio urbano por sus establecidos “recorridos abstrusos e insólitos”, lo que puede animar a un asiduo lector de Cortázar como Samich, el protagonista del cuento “El testigo”, para imaginar “conexiones ideales entre puntos separados de la ciudad” (Chejfec, 2013a, p. 133) y entre los escritores que vivieron cerca de las paradas respectivas.

Otros ensayos publicados en *Teoría del ascensor* evocan a peatones confrontados con la “violencia del tránsito” (Chejfec, 2016, p. 108) que desencadenan tales vehículos individuales o colectivos. En uno de estos ensayos se nota que un mapa análogo en general

<sup>2</sup> La admiración de Chejfec por este ensayista se puede desprender de su entrevista con Mariano Siskind (2005, p. 45).

<sup>3</sup> Rodríguez (2024).

le escamotea al caminante los muchos obstáculos inesperados que complicarán su caminata urbana: “calzadas exclusivas para autos, avenidas de tránsito rápido, cosas que en todo momento y de distintas formas [l]e impiden andar como esperaba” (Chejfec, 2016, p. 92). Impedimentos semejantes aparecen con frecuencia en las ficciones de Chejfec a partir de sus primeras obras publicadas. Al principio de *Moral*, el protagonista Samich debe reconocer la “influencia del ferrocarril sobre las manzanas circundantes a la estación” y sobre los peatones que andan por allá: quien se cree un “caminador” autónomo no es nada más que un “caminante” determinado por fuerzas ajenas (Chejfec, 1990, pp. 11-13). Y en *El aire* (1992), el caminante Barroso choca con un auto que roza la punta de sus zapatos; más tarde, recuerda una nota titulada “Los autobuses de Montevideo: un peligro para la vida” (Chejfec, 1992, pp. 36, 92). Sin embargo, los personajes más preocupados por obstáculos vehiculares de este tipo aparecen en dos obras posteriores del primer ascensorólogo de la literatura argentina. Tanto en *Mis dos mundos* (2008) como en *La experiencia dramática* (2012) pone de relieve la relación conflictiva, aunque no exenta de fascinación, del caminante urbano con los medios de transporte que cruzan su camino. Antes de analizar algunas escenas ejemplares, quisiera esbozar en breve el marco teórico e histórico en el cual se coloca mi propuesta de lectura.

## **Caminar en el tráfico moderno: algunos precursores literarios**

El tráfico urbano de la era industrial se caracteriza por una creciente interacción entre los transeúntes y una gran variedad de vehículos. Todos estos actores móviles que se cruzan en las calles o las plazas de una ciudad son dotados de fuerzas y velocidades muy diferentes. A pesar de que, según Norbert Elias ([1939] 1976, pp. 318-319), el tránsito moderno imponga un autocontrol permanente a

todos los usuarios de la vía pública, no se puede negar que con la motorización progresiva de los transportes individuales y colectivos ha surgido un enfrentamiento vial tajante. Conforme a Ivan Illich (1973, pp. 15, 37, 52) y a Luc Boltanski (1975), el velocímetro se ha convertido en un indicador de clase social: peatones, bicicletas, ómnibus y autos se encuentran en los corredores de la movilidad urbana bajo el signo de la desigualdad. Una interacción asimétrica y conflictiva de este tipo caracteriza especialmente a las metrópolis de América Latina, donde los vehículos motorizados han coexistido durante mucho tiempo o coexisten todavía con vehículos humanos y animales.<sup>4</sup>

Tales encuentros viarios aparecen con gran frecuencia en la *ficción vehicular*; así denomino un texto literario que asigna un papel crucial a los vehículos utilizados u observados por los personajes tripulantes o viajeros (Nitsch, 2023). En semejantes ficciones, la función primaria del medio de transporte pasa al segundo plano en favor de un efecto colateral, puesto que, para los personajes, sirve ante todo como medio de visión, como sitio de encuentro o como máquina de excitación. Si el texto no enfoca solamente un vehículo determinado, como, por ejemplo, el cuento “Ómnibus” de Cortázar (1951), sino varios distintos, presenta una zona de contacto donde estos actores móviles se encuentran y se bloquean mutuamente. Muchas escenas de contacto que se producen así muestran un caminante impedido o amenazado por máquinas rodantes.<sup>5</sup> Un tal descentramiento mecánico del caminador romántico se dibuja ya al principio de la literatura moderna.

El *flâneur* de Baudelaire, recordado por Walter Benjamin ([1939] 2006), no logra siempre quedarse al margen del tráfico parisino, de donde puede admirar tranquilamente los carruajes que pasan con un movimiento elegante y “difícil de estenografiar” (Baudelaire, [1863] 1976, p. 724). A veces se sumerge en el flujo de la multitud

<sup>4</sup> Da Matta (2010); Del Cueto y Gruschetsky (2023).

<sup>5</sup> En relación con el concepto de “escena de contacto”, véase Dünne (2023).

urbana, y en otras ocasiones hasta corre el riesgo de chocar con un vehículo que se acerca demasiado rápidamente. Lo último acontece en “Perte d auréole” (Baudelaire, [1869] 2008). El protagonista de este poema en prosa cuenta cómo, al cruzar un gran bulevar, tuvo que saltar a un lado para no ser aplastado por un coche de caballos. Por este “movimiento brusco” se salvó de la muerte que, en las calles de París, “llega al galope de todos lados al mismo tiempo”, pero perdió su aureola que cayó en el “barro del macadam”. De una manera tan literal como brutal, el poema de Baudelaire anuncia que el nimbo del poeta *flâneur* ya no resiste al tránsito acelerado. Aunque la pérdida de la aureola le permite entrar de incógnito en lugares de mala fama, le quita definitivamente su posición privilegiada en el “caos turbulento” de la gran ciudad.

Este descentramiento del caminante se agrava en la literatura del siglo XX, a medida que esta toma en cuenta los efectos de la motorización. En el cuento “Der Spaziergang” de Robert Walser –un escritor muy apreciado por W. G. Sebald–, el protagonista escritor interrumpe su largo paseo suburbano para maldecir a un automovilista que cruza su camino. Entre los “fenómenos del tráfico” característicos de su tiempo, el auto le parece el más “impertinente”, ya que provoca accidentes y contamina al paisaje menospreciado por el viajero al volante (Walser, [1917] 1985, pp. 20, 64, 69). Por eso, el buen ánimo que el paseante declara al inicio de su paseo se desvanece una y otra vez.<sup>6</sup> Conflictos parecidos se arman durante la larga caminata urbana descrita en la novela *Glosa* de Juan José Saer (1986). Cada vez que los dos protagonistas llegan a una esquina, sus conversaciones son estorbadas por varios vehículos que pasan en la calle, primero una bicicleta y después todo un tropel de autos. Esta complicación culmina cuando uno de los caminantes, un elegante matemático vestido de pantalones blancos, tiene que cruzar una bocacalle entre los paragolpes de varias filas de coches: en su intento por no mancharse en medio de este atasco,

<sup>6</sup> Luiselli (2010, p. 37).

se convierte en el “rehén de su propio pantalón” (Saer, 1986, p. 212).<sup>7</sup> Así, Saer subraya de modo cómico lo que Baudelaire y Walser habían destacado bajo el signo de la melancolía o de una autofobia tardorromántica: el peatón, antes el observador más prestigioso de la vida urbana, se ve asediado por nuevas formas de locomoción.

### **Un vehículo enemigo: el cisne mecánico en *Mis dos mundos***

Varios textos de Chejfec, lector atento de Benjamin, de Sebald y ante todo de Saer, se pueden leer a la luz de esta tradición. Incluso *Mis dos mundos*, su libro más traducido y conocido, presenta escenas de contacto entre actores desiguales del tráfico moderno. Es cierto que el narrador y protagonista de esta obra, un escritor argentino que se presenta como un caminante adicto, no se topa con muchos vehículos molestos en la ciudad brasileña donde anda de paseo, después de asistir a una feria del libro. Sin embargo, hay dos momentos que muestran hasta qué punto su larga deambulación se ubica en un campo de tensión determinado por movimientos contrarios. El primer encuentro con un vehículo tiene lugar en la madrugada a orillas del río, donde el protagonista da un breve paseo. En uno de los “interregnos del tránsito” (Chejfec, 2008, p. 73), o intervalos de silencio, que otorga la avenida costera todavía apenas transitada, descubre un pequeño autobús estacionado en su proximidad y entiende que el chofer tomando mate delante del vehículo está desayunando luego de pasar la noche adentro. La percepción de la calma repentina y del medio de transporte convertido en habitación produce una “especie de revelación”: el escritor reconoce su “ausencia de deseo de conocer” la ciudad extranjera, su incapacidad de comportarse como un *flâneur* o vagabundo propulsado por la curiosidad (p. 73). No comenta mucho las razones de esta epifanía negativa, pero es bien posible que el encuentro temprano

<sup>7</sup> Nitsch (2014).

con las “familias de vehículos” (p. 72) rodando en la avenida y con la camioneta parada casi a su costado le recuerden su propia condición de “autómata” ambulante (p. 19), que él mismo ha opuesto, en una larga reflexión introductoria, a la “idealización, romántica primero, y moderna después, de las caminatas” urbanas (p. 56).

Como la metrópolis brasileña no le interesa, el protagonista prefiere pasearse, durante el resto del día, únicamente en el parque municipal. Este espacio verde le complace a causa de su “aire de abandono” (p. 34) que contrasta con el tumulto del centro urbano. Tras cruzar una “avenida de tránsito rápido demasiado ancha” (p. 34), el caminante parece alejarse de los ruidos del exterior y tomar un “camino ideal para andar sin rumbo y sin interés” (p. 87). No obstante, el silencio del parque le parece “cargado de amenaza” y, además, “la prueba más visible de la impostura, o más bien la invención o fabricación, de un ambiente pretendidamente natural en medio de cualquier ciudad” (p. 86). El visitante escéptico hasta imagina que el parque algo descuidado es un antiguo aparcamiento, que ha sido “asiento de fincas o de carretas” (p. 87). De tal modo, no lo sorprende demasiado cuando en la orilla del lago, última parada de su largo paseo, ve aparecer de nuevo un conjunto de vehículos: toda una serie de botes a pedales diseñados en forma de cisnes. No me parece exagerado que tanto la edición original como la traducción inglesa del libro exhiben esta aparición en la cubierta.<sup>8</sup> El protagonista parece sumamente preocupado por las máquinas blancas que, para él, son mucho más que una atracción turística.

En primer lugar, los “pedalinhos” (p. 91) ornitomórficos tienen un aspecto agresivo. Vistos desde el embarcadero, los cisnes gigantes colocados en fila se presentan como un “regimiento” o un “ejército inanimado, pero que parec[e] sobrellevar una vida

<sup>8</sup> Chejfec (2011). En cambio, el cisne mecánico es apenas comentado en la crítica de este relato, ni siquiera en trabajos por lo demás tan lúcidos como los de Logie (2009), Speranza (2012), o Carrión (2012).

latente y estar preparado para despertar o adquirir movimiento en cualquier instante” (p. 88). Así, le recuerdan al caminante los cisnes naturales que ha observado en un parque alemán y cuya voracidad “contradecía la imagen bucólica” de estas aves en la tradición literaria (p. 61). Además, los cisnes artificiales no ocultan su naturaleza vehicular. Cuando el protagonista los examina de más cerca, descubre dos juegos de pedales y un manubrio ubicado a la izquierda, “como en los autos” (p. 90). Por lo tanto, el embarcadero con su “alineamiento uniforme” (p. 91) de botes numerados constituye un “territorio extranjero” (p. 92) en la gran zona peatonal del parque, más similar al estacionamiento pisado en la madrugada que al aviario contemplado en otro rincón del gran espacio verde. Tercero y último, el cisne número 15, al que dos tripulantes ponen en marcha, presenta pruebas de una locomoción amenazante. No menos de dos veces importuna al escritor caminante y termina por desanimarlo completamente. Cuando aparece en un lugar más tranquilo de la orilla lacustre, estorba la “contemplación recíproca” (p. 100) del visitante y de algunos animales acuáticos, digna de un cuento cortazariano.<sup>9</sup> Y cuando se acerca al café del lago, donde el protagonista recapitula su caminata, tiene la impresión de ser vigilado por los usuarios del “pedalinho”, así como del mismo cisne naval. Para poner de relieve este enfrentamiento con una triple mirada ajena, si no enemiga, se refiere a las “miradas visibles a través de líneas punteadas” (p. 110) que se disparan en los dibujos animados del artista sudafricano William Kentridge. Perseguido por el vehículo puesto en marcha hasta en la terraza del café, donde podría representar “una de las más habituales escenas típicas de escritor” (p. 120), el caminante equipado de un cuaderno renuncia a llenarlo, aunque cree sentir justamente en este momento el “temblor del ambiente” (p. 124). En su caso, el cisne “proverbialmente

<sup>9</sup> Cortázar: “Axolotl” ([1956] 1982); acerca de la lectura de Cortázar por Chejfec, véase *Teoría del ascensor* (2016, pp. 155-161).

elogiado por los modernistas” (p. 88) no incita a la literatura;<sup>10</sup> por el contrario, bajo la forma de un medio mecánico de locomoción, surge como un obstáculo omnipresente para la creación poética paradójicamente identificado como tal por el narrador de *Mis dos mundos*.

### **Vehículos cómplices: los autos en *La experiencia dramática***

A diferencia de *Mis dos mundos*, la novela *La experiencia dramática*, publicada cuatro años después, trata de deambulaciones compartidas. En su mayor parte, las emprenden los dos protagonistas, el escritor Félix y la actriz Rose, que suelen citarse para pasearse juntos por una gran ciudad estadounidense. A ambos los une la afición a la larga caminata, que para Félix tiene características “épicas” (Chejfec, 2012, p. 129) y para Rose ocupa hasta las horas de almorzar: “adora comer sus hamburguesas vegetales mientras camina” (p. 154). Sin embargo, cuando se dedican a esta actividad preferida, dan a menudo con obstáculos rodantes, tal como ocurre a los protagonistas de *Glosa* (Saer, 1986). No pueden avanzar mucho tiempo sin ser interrumpidos por “caravanas de tránsito” (p. 11), en particular de autos, y, al cruzar la gran avenida que divide la ciudad en dos, “sienten alivio cuando llegan a la otra vereda” (p. 124). Durante estos paseos despedazados –debido al hecho de que su principal medio de orientación es “un mapa para conductores, no para caminantes” (p. 94), a saber, un mapa que escamotea “trabas inesperadas” para los que andan a pie en vez de conducir– Félix evoca tres “experiencias dramáticas” vinculadas con el tráfico urbano.

Una de estas experiencias se produjo cuando el protagonista, siempre fascinado por la “luz ribereña de la ciudad” (p. 125), exploró a solas las orillas del río. En esta esporádica confrontación

<sup>10</sup> François (2018, p. 198).

con el paisaje fluvial interrumpió su caminata al presentársele la visión “improbable” de una caravana de autos en medio de una zona bastante boscosa: “creyó ver camiones o vehículos parecidos de gran tamaño que rodaban sobre los acantilados y entre los árboles de la otra orilla” (p. 66). A esta “extraña circulación” (p. 66) la contemplaban dos personas: no solamente el mismo Félix, sino también un hombre parado un poco más cerca del río. Entonces el protagonista vio cómo el otro fue asesinado “en cámara lenta” (p. 67) por un tercer hombre armado de una pesada rama. Cuando da testimonio de la escena brutal ante Rose, ella opina que esta “parecía concebida para que él la viviera” (p. 69); así subraya que la absorción mental por el tráfico urbano había transformado a todos los asistentes en víctimas posibles y que los camiones que circulaban en la otra orilla eran en cierto modo cómplices de la violencia criminal. La situación se complica aún más por otro testimonio de Félix: inmediatamente después del asesinato fue distraído por otra escena, ya que, en vez de observar al asesino, contempló el lento “recorrido circular” de una hoja que se había desprendido de la rama utilizada como maza (p. 68). A lo mejor esta confesión del testigo aluda a la famosa reflexión de Kirilov en *Los demonios* de Dostoyevski ([1872] 2016, cap. II.1.5), quien admite que un asesinato y una hoja volante le dan igual, porque ambos forman parte del mundo profano.<sup>11</sup> En cualquier caso, indica que, en el contexto de una “extraña circulación”, ni siquiera el movimiento circular de una hoja representa un espectáculo inocente.

Otra confrontación con el tránsito recordada por Félix aconteció durante una caminata urbana que hizo con un acompañante anónimo. Desde la vereda vieron pasar un ómnibus frente a ellos con tan poca velocidad que “ambos alcanza[ro]n a estudiar en detalle el cartel de publicidad del costado” (p. 21). A la manera de un

<sup>11</sup> A esta reflexión alude Claude Simon en su obra tardía *Le Jardin des Plantes*, que Cheffec incorporó a su lista de diez libros imprescindibles en 2013. Véase Simon ([1997] 2006, p. 943); Coquil (2017, p. 267).

“panorama” móvil (p. 22), el cartel representaba a una mujer con su perro perdida en el desierto, pero provista de dos botellas de agua, así que ambos seres vivos, víctimas de una avería de auto, tenían posibilidades de sobrevivir. La imagen inoportuna que les infundió la “idea de que el ómnibus podía no terminar de pasar nunca” (p. 22) los incitó no obstante a un debate algo hegeliano sobre la relación entre el ama y su mascota, en el cual Félix destacó la esclavitud del animal doméstico sometido a su dueña, y su acompañante, la esclavitud inversa. De tal modo, el vehículo ilustrado que detuvo a los caminantes estimuló al mismo tiempo su conversación. Se cierra el círculo cuando esta controversia se aplica al mismo tráfico urbano. Más tarde, mientras Félix y Rose deben esperar que pase otra “larga caravana de autos que no termina”, la actriz cree observar que “también los autos se volvieron locos, no solamente las mascotas o animales en contacto con las personas” (pp. 101-102).

Una tercera experiencia ligada con los transportes mecánicos es compartida por los protagonistas caminantes, cuando exploran el “área de los galpones ex industriales” (p. 136), ubicada más allá de la gran avenida. En esta “zona de abandono” (p. 136) reina una “atmósfera detenida” (p. 140), puesto que casi nada circula por allá. Solo hay “vías de tranvía o ferrocarril sin uso” (p. 147) y semáforos fuera de servicio, pero no hay tránsito visible, excepto en un bajo-relieve que decora un antiguo templo industrial. Esta ausencia de ruidos y movimientos suscita reacciones contrarias de los protagonistas. Mientras que Rose siente un malestar profundo, porque percibe la “desprotección instalada en el lugar” (p. 138), Félix puede disfrutar de las calles vacías, ya que las amenazas latentes del barrio le parecen menos graves que el “peligro de los autos” (p. 136) en el centro urbano. Sin embargo, ambos coinciden en la impresión de que esta zona abandonada es una zona igualitaria, si no igualatoria, con respecto a la relación entre caminantes y vehículos. Los pocos autos que aparecen en ella parecen no menos intimidados que los transeúntes. Se mueven “despacio, como si no llegaran a

encontrar el punto de destino” (p. 133), y a veces incluso paran sin razón aparente. En una esquina del barrio solitario, Rose recuerda “un automóvil detenido en una bocacalle, acaso esperando durante largo rato la luz de un semáforo sin funcionar” (p. 148). Tanto más interesante parece la pregunta, que no cesa de preocupar a ambos caminantes, sobre cuál es la verdadera ciudad: “la abandonada y ruinoso, o si es la otra, la multifacética” (p. 147), a saber, el centro “con toda su maquinaria de funcionamiento más o menos sincronizada” (p. 137). Esta pregunta queda abierta, igual que tantas otras en la novela de Chejfec. Después de leer *La experiencia dramática*, ignoramos si la zona sin vehículos es la ciudad oculta o la ciudad verdadera, y tampoco sabemos si los numerosos autos que importunan a los protagonistas son cómplices de la violencia o de una experiencia estimulante.

## **Bibliografía**

Baudelaire, Charles ([1863] 1976). Le peintre de la vie moderne. En Claude Pichois (ed.), *Œuvres complètes*, v. 2 (pp. 683-724). París: Gallimard.

Baudelaire, Charles ([1869] 1975). Perte d auréole. En *Œuvres complètes*, v. 1 (p. 352). París: Gallimard.

Benjamin, Walter ([1939] 2006). Sobre algunos motivos de Baudelaire. En *Obras* (pp. 204-260). Madrid: Abada.

Berg, Edgardo H. (2020). *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires: Corregidor.

- Boltanski, Luc (1975). Les usages sociaux de l'automobile: concurrence pour l'espace et accidents. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(2), 25-29.
- Carrión, Jorge (2012). Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec. En Dianna C. Niebylski (coord.), *Sergio Chejfec, Trayectoria de una escritura. Ensayos críticos* (pp. 289-300). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Chejfec, Sergio (1990). *Moral*. Buenos Aires: Puntosur.
- Chejfec, Sergio (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chejfec, Sergio (2008). *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya.
- Chejfec, Sergio (2011). *My two worlds* [trad. Margaret Carson]. New York: Open Letter.
- Chejfec, Sergio (2012). *La experiencia dramática*. Barcelona: Candaya.
- Chejfec, Sergio (2013a). El testigo. En *Modo linterna* (pp. 121-147). Buenos Aires: Entropía.
- Chejfec, Sergio (2013b). Hacia la ciudad eléctrica. En *Modo linterna* (pp. 187-219). Buenos Aires: Entropía.
- Chejfec, Sergio (2016). *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- Coquil, Benoît (2017). *Étrangeté et étrangèreté dans l'œuvre de Sergio Chejfec* [Tesis de doctorado]. Université Paris-Est.
- Cortázar, Julio (1951). Ómnibus. En *Bestiario* (pp. 51-69). Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio ([1956] 1982). Axolotl. En *Final del juego* (pp. 151-157). Madrid: Alfaguara.

Da Matta, Roberto (2010). *Fé em Deus e pé na tábuá. Como e por que o trânsito enloquece no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Del Cueto, Carla y Gruschetsky, Valeria (2023). Tráfico urbano. En Dhan Zunino Singh; Paola Jirón y Guillermo Giucci (coord.), *Nuevos términos clave para los estudios de la movilidad en América Latina* (pp. 285-297). Buenos Aires: Teseo.

Dostoyevski, Fiódor ([1872] 2016). *Los demonios*. Barcelona: Alba.

Dünne, Jörg (2023). Interspecific contact scenes: humans and street dogs in the margins of the city. *Mecila Working Paper Series*, 54.

Elias, Norbert ([1939] 1976). *Über den Prozeß der Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

François, Liesbeth (2018). *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Illich, Ivan (1973). *Tools for conviviality*. New York: Harper & Row.

Laera, Alejandra (2022). Algunos viajes de Chejfec: caminar, andar, visitar. *Cuadernos LIRICO*, hors-série. <https://journals.openedition.org/lirico/12983>

Logie, Ilse (2009). La singularidad del proyecto poético de Sergio Chejfec: análisis de *Mis dos mundos*. VII Congreso Orbis Tertius. La Plata: Argentina.

Luiselli, Valeria (2010). La velocidad à vélo. En *Papeles falsos* (pp. 37-42). México/Madrid: Sexto Piso.

Martínez Estrada, Ezéquiél ([1940] 1983). *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires: Losada.

Meiner, Carsten (2008). *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*. París: PUF.

Nigg, Marie-Louise (2017). Spurloses Gehen in einer ausufernden Stadt: *El aire* von Sergio Chejfec. En *Gehen. Raumpraktiken in Literatur und Kunst* (pp. 194-235). Berlín: Kadmos.

Nitsch, Wolfram (2014). 'En el principio fue el caballo'. Juan José Saer y el ocaso de la cultura ecuestre. En Martín José Giordia y Miguel Vedda (coord.), *Placeres de la melancolía. Reflexiones sobre literatura y tristeza* (pp. 337-347). Buenos Aires: Gorla.

Nitsch, Wolfram (2023). Ficciones vehiculares. En Dhan Zunino Singh; Paola Jirón y Guillermo Giucci (coord.), *Nuevos términos clave para los estudios de la movilidad en América Latina* (pp. 113-123). Buenos Aires: Teseo.

Rodríguez, Fermín (2024). El mal tiempo del acontecimiento. Lectura de Sergio Chejfec [ponencia]. *XI Congreso Orbis Tertius*. La Plata, Argentina.

Saer, Juan José (1986). *Glosa*. Buenos Aires: Alianza.

Simon, Claude ([1997] 2006). *Le Jardin des Plantes*. En Alastair B. Duncan (ed.), *OEuvres*, t. 1 (pp. 903-1178). París: Gallimard.

Siskind, Mariano (2005). Entrevista a Sergio Chejfec. *Hispanérica*, (100), 35-46.

Speranza, Graciela (2012). Sergio Chejfec: *Mis dos mundos*. En *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (pp. 109-114). Barcelona: Anagrama.

Walser, Robert ([1917] 1985). *Der Spaziergang*. Zürich/Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



# Artivismo: el teatro de Arístides Vargas

*María Estela Harretche*

## **Introducción**

Los estudios performativos (Taylor, 1997, 2003, 2016), junto a las apuestas de colectivos y grupos de teatro a lo largo de Latinoamérica (tales como el Grupo actoral 80, en Venezuela; Malayerba, en Ecuador, entre otros), dan fe del legado del artivismo en distintos géneros artísticos, incluido el teatro (pensemos en fenómenos de resistencia, solo en Argentina, como Teatro Abierto o Teatro x la Identidad). La literatura en todas sus dimensiones y su inflexión con el arte han dado testimonio de una presencia del activismo político en nuevos espacios de comunicación, que llegan al público desde eficaces perspectivas alternativas.

Es dentro de este marco teórico en el que debemos estudiar la obra del dramaturgo argentino Arístides Vargas.

La situación que asoló a la Argentina en los años de la última dictadura militar (1976-1983) tuvo consecuencias más allá de las desapariciones de miles de personas ejecutadas por el régimen. Muchos de los intelectuales y artistas argentinos del momento, condenados al silencio, escaparon al exilio donde continuaron produciendo, a la distancia, su discurso contestatario. Entre los

dramaturgos, cabe destacar la labor que llevaron a cabo grandes como Aristides Vargas en Ecuador. Sus textos dramáticos, que corrieron mejor suerte lejos ya de la censura, son testimonio de una época en que se dio una forzada dislocación no solo espacial sino también existencial. Todos ellos siguieron creando, ya que al menos habían quedado con voz, a diferencia de los miles de silenciados. Y crearon no solo textos que se pusieron en escena, sino también grupos de trabajo, movimientos artísticos de resistencia. Desde un lugar que no era el propio y desde sus obras, condenaron la represión sistemática y el terrorismo de Estado al que habían sido sometidos. En sus obras se respira el desarraigo, la soledad, la incomunicación, la condena de estar fuera. Su medio fue el teatro, como si ese rincón sagrado entre el actor y el público fuera el espacio obstinado en el que pudieran, por fin, decir lo que se siente a alguien que, tal vez, los llegara a entender.

La producción del dramaturgo argentino Aristides Vargas (Córdoba, 1954) puede ilustrar los tres conceptos de precariedad, exclusión y emergencia. Su huida de un país en los umbrales de la llamada “guerra sucia” hacia un exilio definitivo en Ecuador le abre las puertas a una nueva forma de vida, la de “vivir en el texto” (Adorno, 1974, p. 87). Lo que sigue es la creación del grupo teatral Malayerba y la producción de sus obras en varios escenarios latinoamericanos; una forma –precaria– de regreso, a ese lugar del que fuera expulsado para siempre. La dislocación existencial, consecuencia del exilio forzado, va a dibujar una vida rota, fisurada. Es gracias a la capacidad de ver la luz que sale con intensidad por la grieta del dolor, desde donde nuestro autor va a generar su dramática. Teatro en que la memoria y la imaginación irán trayendo al presente el pasado perdido. La luz es la prueba de que en el fondo de la grieta algo sucedió. Y el ejercicio dramático que se propone Vargas trata de captar el resplandor de lo sucedido y traerlo al escenario.

Se trata de un teatro del retorno en el que el autor desafiará el pasado traumático dándole vida en escena. Una obra de la

vasta producción de Vargas es la que me interesa analizar particularmente en este trabajo. Su título: *Instrucciones para abrazar el aire* (2016). La obra parte de un hecho real. *Instrucciones* llega a la imaginación creadora de Arístides Vargas a partir de la historia de Chicha Mariani, una de las fundadoras de las Abuelas de Plaza de Mayo, quien buscó de manera incansable, y hasta su muerte, acaecida en 2018, a su nietita desaparecida, Clara Anahí Mariani, de solo tres meses de vida al momento de su desaparición, sin encontrarla.

## **Caminar en círculos: *Instrucciones para abrazar el aire***

### ***La casa/ la tumba***

*Instrucciones para abrazar el aire* nace a partir de la historia real de una casa en las afueras de la ciudad de La Plata, diezmada por la represión organizada del terrorismo de Estado existente a partir del último *coup d'état* (Ramos Padilla, 2006).

Anciana.— Lo veo pensar y me pregunto: ¿cuántas *casas* caben en la vida de una persona? (...) ¿Cuántas sillas conforman la espera de una mujer como yo? (Vargas, 2016, p. 170, el destacado en cursivas es mío en todos los pasajes citados).

Pero la casa es mucho más que el lugar de la tragedia. Es un personaje de la obra, que mira y que siente, y que percibe el dolor alrededor, dolor que la va a derribar:

Anciana.— Parada frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos, a orillas del recuerdo, la casa que me mira con sus ojos sombríos, mirada que siempre fue así, sombría y amable como una persona que ha emigrado de un país a otro, de una edad a otra, mi mirada se aclara porque estoy frente a la casa de la niña del limonero (Vargas, 2016, p. 189).

La mirada de la casa anticipa el desastre, pero, a la vez, es parte de la mirada de la protagonista, la Anciana, porque allí ha estado la niña. Esa casa es el lugar al que ha de regresar para entender, para buscar a su nieta, para seguir existiendo (Canal Encuentro, 2018)

El Anciano también habla de esa casa como si fuera una más de las víctimas de la dictadura. Él sabe que lo que quedó luego de que ese lugar fuera masacrado es el mundo imaginado de quienes luchaban por una vida mejor:

Anciano.— Parado frente a *la casa*, en la periferia de los años violentos... *la casa* que me mira como miran los animalitos que van a ser sacrificados... (Vargas, 2016, p. 189)

El relato que Vargas crea en esta obra es por demás realista a la vez que poético. ¿Cómo explicar, de otro modo, las dimensiones de ese lugar de la violencia en que las palabras ya no son lo que eran: “paredón, venda, ventanas, maten, silencio”? Esas palabras son ahora fantasmas de las palabras, como ecos de ellas que han quedado resonando en el espacio de la muerte.

Anciana.— Las casas que van a ser fusiladas son llevadas contra un paredón, se les pone una venda que tape sus ventanas y se las acribilla con munición de todo calibre. Las casas de al lado dirán: “¡No le maten!”. Y ustedes ni puto caso, dispararán al corazón de *la casa* hasta que *la casa* quede en el más hondo silencio (Vargas, 2016, p. 194).

La pregunta que suscita entonces la escritura de Vargas es, como propone retóricamente Didi-Huberman, ¿cómo dar testimonio desde el interior de la muerte? Para este crítico la respuesta a semejante pregunta supone una suerte de contradicción: el testimonio significa “explicar pese a todo lo que es imposible explicar del todo” o, más exactamente, “crear pese a todo la posibilidad de un testimonio” (2008, pp. 158-159).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citado en Daniel Aguirre Oteiza (2015, p. 28).

## ***Niña y limonero***

Anciana.— La niña crecía junto al limonero, entre el estallido de los tilos, las paredes acribilladas, las ventanas que estallan cada segundo, la niña era niña y el limonero niño, mientras los tilos caían con desesperación. (...) Aunque el limonero crezca seguirá siendo limonero, aunque la niña crezca seguirá siendo niña (Vargas, 2016, p.195).

Por eso, gracias a la magia de la palabra poética, el tiempo se ha detenido y no hay ni habrá ya pasado ni presente, solo un punto de existencia en que “aunque la niña crezca, seguirá siendo niña”. Esa niña, secuestrada un triste día de noviembre de 1976 bajo la sombra del limonero, ha quedado para siempre suspendida en ese espacio sin límites del no saber dónde está.

## ***Espejo***

En cierto modo, el “espejo de la muerte” repite de forma traumática las imágenes de la memoria, al tiempo que las refracta. Esto es, en el símbolo del espejo de la muerte se cifra la memoria traumática del testigo tan pronto como muestra la falla entre la experiencia del testigo y el relato testimonial. Para Dominick LaCapra (2009), es precisamente esta falla uno de los rasgos que definen el testimonio.

Hemos de pensar en el trauma como espejo: espejo que refleja, desde el pasado, lo vivido que ya no está, lo ausente; espejo que refracta, desde el presente, la impronta de ese pasado desaparecido, esfumado, para intentar recuperarlo. Como si se pudiera recuperar el pasado en el momento inmediatamente anterior a la masacre de la casa. Como si se pudiera intervenir en la acción para que nada de lo ocurrido ocurra, y esa niña siga jugando, para siempre, bajo el limonero.

## ***Caminar en círculos***

En una entrevista a Arístides Vargas, el autor nos cuenta:

En el momento en que se reordena artísticamente la realidad, se desgaja, son retazos de realidad que se cuelan en el discurso artístico. (...) La heroína que sería Chicha (...) adquiere la trashumancia de la heroína clásica del teatro griego (Vargas, 2016, p. 224).

Viaje a un lugar que es el lugar del mito. Dice el Anciano: “Cuando nosotros no estemos, la historia se seguirá contando a sí misma”. Caminar hacia el lugar del crimen y regresar. Andar y desandar el camino. Ir y volver. Rito del territorio de la búsqueda y del desencuentro. Caminar como ritual. El ritual que es, en esencia, la performance.

Anciano.— Todos los días nos levantamos ella y yo y contamos la misma historia.

Anciana.— Todas las mañanas nos levantamos él y yo, en el mismo momento, nos sentamos al borde de la cama, nuestras espaldas a un metro y medio de distancia.

Anciano.— Porque nos amamos todos los días ella y yo nos tenemos que contar la misma historia.

Anciana.— Para seguir amándonos tenemos que contar la misma historia él y yo (Vargas, 2016, p. 169).

Cada día, cada mañana, cada noche. Como en una performance: la posibilidad de visitar una y otra vez el lugar de los hechos. De ver lo que no vimos, pero sí imaginamos, lo que se nos dijo, lo que no; lo que dicen que no se nos dijo, pero sí sucedió. Repetición, una y otra vez. Marcar el territorio como animales ya sin voz. Para que se vea y no se olvide, para que se sepa que ese territorio es el territorio de nuestra memoria. Nuestra memoria, la de los que sobrevivimos, la de los testigos (Schirmer, 1994, p. 187).

*Instrucciones* se erige como un espacio de círculos concéntricos, de casas que se hacen una: la casa en la que existe una niña que juega bajo un limonero, pero también la de la organización montonera que esconde en ella una imprenta clandestina y que tiene dos pseudococineros que preparan la receta de los conejos al escabeche, conejos allí criados, también en la casa. Es la casa observada por vecinos llenos de prejuicios, que juzgan a los demás sin saber, que hablan de los demás solo por hablar, que denuncian, que condenan y que matan. Es la casa que será acribillada, sin piedad, el día señalado del 24 de noviembre de 1976, en que nadie sobrevivirá, salvo una niña, que será secuestrada y desaparecida desde entonces hasta el día de hoy.

Annette Wannamaker, al hablar sobre un clásico de la dramaturgia argentina –*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro–, reflexiona sobre el papel de la mujer en la resistencia, la importancia de la circularidad y del ritual. Nos dice:

Dentro del contexto de la “Guerra Sucia”, esta circularidad y falta de cierre recuerda a la audiencia el número de cuerpos que todavía no han sido contados, recuperados o enterrados. Del mismo modo que nos lo recuerdan las *Madres* que continúan dando su vuelta en círculo alrededor de la *Plaza* cada jueves, a pesar de que la “razón” les dicte que sus hijos están muertos (Wannamaker, 2001, p. 78, traducción propia).

La protagonista de esta obra es la Anciana (alter ego de Chicha Mariani), quien esperó casi cuarenta y dos años para reencontrarse con su nieta, hasta que no pudo esperar más.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> <sup>2</sup> Chicha Mariani falleció en agosto de 2018. Ver “La muerte de Chicha Mariani...” (*La Nación*, 2018).

## **Huella**

La huella es la cicatriz en el cuerpo y habla por sí misma, aunque su voz esté aparentemente silenciada. La huella está, a pesar de que haya otras pisadas que intenten borrarla. La huella es el testigo de ese pie que se hundió por muchos años en un barro que ha quedado desdibujado por la lluvia. Es el grito y, a la vez, es el silencio. Es el presagio de la desaparición y es el dolor ante la evidencia de lo irrecuperable. ¿Contar la historia? ¿Cómo contarla? ¿Para qué?

Anciana.— Para seguir amándonos debemos contar la misma historia.

Anciano.— Aunque nosotros no estemos, la historia se seguirá contando a sí misma. (*Pausa*) ¿Encontraste a la niña?

Anciana.— No.

Anciano.— ¿Dónde la buscaste?

Anciana.— La busqué en un cuaderno donde una vez guardé una hoja que encontré en un callejón de San Rafael.

Anciano.— ¿Y no la encontraste?

Anciana.— Estaba la ceniza de la hoja, pero la niña no estaba.

Anciana.— La busqué entre las agujas de tejer, en la caja de galletas y ella no estaba. Entonces, le pregunto: ¿es viejo este buscar?

Anciano.— Tan viejo como nosotros, le respondo (Vargas, 2016, p. 174).

Pasos perdidos, pasos desdibujados. Imágenes, olores, colores, luces y sombras que están y ya no están. Como sostiene Giorgio Agamben, tanto poetas como testigos fundan el lenguaje con un resto, como lo que queda o sobrevive, como “la posibilidad o imposibilidad de hablar” (1999, p. 161, traducción propia).

## ***Ir y volver***

Es posible ir, pero ¿es posible volver?

Anciano.— ¿Vuelve la lluvia aquella?

Anciana.— No.

Anciano.— ¿Vuelve el barro aquel con el que hiciste una taza para abrigar el café que nos tomamos aquella tarde?

Anciana.— No.

Anciano.— ¿Vuelve el resto de lo que somos en forma de zapato, de muñeca destripada? ¿Volverá el resto de lo que somos en forma de hijos, en forma de nieta, en forma de hija? ¿Será el resto de lo que somos materia que se podrá abrazar, enterrar, olvidar? ¿O serán para siempre aire, aire que se respira para no olvidar que en este lugar el aire está lleno de muertos? (Vargas, 2016, p. 182).

Sí, se puede volver.

La Anciana se transforma simultáneamente en abuela y niña. Ella es una de las Abuelas de Plaza de Mayo y es también su hijo desaparecido, y su hija y su nieta. Ella da voz a los silenciados, los da a luz en cada representación, no solo porque lo quiera, sino porque no tiene más alternativa, como no la tiene una madre en una sala de partos.

## ***Abrazar***

Para la protagonista de esta obra hay solo una manera de recuperar lo perdido. Se trata de llegar al punto del reencuentro a través de un abrazo largamente esperado. Aquí son esenciales tres elementos, que solo serán posibles en el escenario gracias a una alta dosis de poesía: primero, la suspensión de la incredulidad; segundo, una imaginación en su máximo grado de expresión; tercero y, tal vez, el ingrediente que no puede faltar: un amor que venza lo

invencible, que erradique el odio, que derribe la muerte, que extermine el olvido.

Anciano.— Ahora la abuela dará las últimas instrucciones para abrazar el aire.

Anciana.— Supe que era ella porque ella estaba en el aire y aunque decir ella no hace que ella sea, cuando el aire huele a limón se hace ella. (...)

(A él) Tengo un método para abrazar el aire, sí, primero se necesita una profunda ausencia, una ausencia contiene una cantidad variable, pero limitada de miembros; la ausencia tiene bracitos que se cubren los ojos para no ver el horror, así, de esta manera, tiene una cabeza que no perdona, unos pies que se mueven así, como si estuvieran revolviendo algo que nadie sabe qué es, tiene un limonero como miembro periférico, cuya función es perfumarla con su rabia, ella está sentadita con una muñequita de plástico que está dentro de una casita que está enferma y que a su vez está dentro de una casa que está enferma y esta casa está dentro de una ciudad que también está enferma y todos dentro de un país pavorosamente enfermo que nadie puede curar, porque nadie sabe de qué se trata la enfermedad (...) entonces yo, como soy mujer y siento compasión por los enfermos, cierro mis ojos, es importante esta acción (...) extendiendo mis brazos, es importante no esperar nada en este gesto, no apresurarse, tensar ligeramente el tronco para esperar que el viento de afectos que vienen del aire no nos derribe, así, entonces siento una marea de recuerdos que se me aprisionan, me paro con firmeza sobre mis piernas cada vez más viejas y más ciegas, mis piernas mástiles de otros barcos clavadas en la tierra para aguantar el cimbronazo de tener que abrazar ausencias, y así, en esta posición que no tiene ninguna función específica, espero. Entonces ella aparece, se mira en mí, me abraza y en el momento en que ella me abraza, se vuelve más real que yo (Vargas, 2016, p. 199).

## Reflexión final

Pero ¿cómo se lleva a la escena una realidad traumática y cuál es el proceso vital al que apuesta nuestro autor? Las coordenadas sobre las que se erige esta obra son la imaginación que redime y una memoria generadora de vida. Gracias a ambas, en *Instrucciones*, la Anciana logrará recuperar la presencia de esa nieta ausente. Pero esa realidad no ocurre en el espacio textual, sino en el punto de inflexión entre lo representado y lo que el público percibe. Y es por eso por lo que el tan deseado reencuentro habrá de renovarse en cada representación y tendrá vida, gracias a un público siempre esperanzado y siempre nuevo.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1974). *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. London: NLB.

Agamben, Giorgio (1999). *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (Trad. Daniel Heller-Roazen). New York: Zone Books.

Aguirre Oteiza, Daniel (2015). *El canto de la desaparición. Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*. Madrid: Devenir Ensayo.

Canal Encuentro (22 de agosto 2018). Entrevista a Chicha Mariani. *Historias debidas IV*. <https://www.youtube.com/watch?v=pFju9xGHMzY&t=1934s>

Didi-Huberman, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición* (Trad. Inés Bértolo). Madrid: A. Machado Libros.

LaCapra, Dominick (2009). Traumatropisms. From Trauma via Witnessing to the Sublime? En *History and its Limits: Human Animal, Violence* (pp. 59-89). Ithaca, NY: Cornell, University Press.

*La Nación* (21 de agosto de 2018). La muerte de Chicha Mariani. El adiós de políticos y referentes de los DD.HH. a la fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo. <https://www.lanacion.com.ar/politica/murio-chicha-mariani-fundadoras-abuelas-plaza-mayo-nid2164203>

Panceira, Lalo (2006). *Dar la vida. La resistencia de la calle 30*. La Plata: De la Campana.

Ramos Padilla, Juan Martín (2006). *Chicha, la fundadora de las Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Dunken.

Schirmer, Jennifer (1994). The Claiming of Space and the Body Politic within National Security States: The Plaza de Mayo Madres and the Greenhand Common Women. En Jonathan Boyarin (ed.), *Remapping Memory: The Politics of Time Space* (pp.185-220). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press.

Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Taylor, Diana (2016). *Performance*. Durham: Duke University Press.

Vargas, Arístides (2016). *Teatro I*. Buenos Aires: Eudeba.

Wannamaker, Annette (2001). Memory Makes a Chain. The Performance of Absence in Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 33(3), 73-85.

# La cuestión del manierismo y del barroco en la obra última de Ángel Rama

*Edgardo Dobry*

En 1982, durante el último año en que vivió en Estados Unidos, antes de su escandalosa expulsión por parte del Servicio de Inmigración de Baltimore, Ángel Rama trabajó en la redacción de *La ciudad letrada* ([1984] 2024), un libro que, a cuarenta años de su publicación original, es reconocido como uno de los grandes clásicos del ensayo latinoamericano. Menos circulación ha tenido un *paper* que escribió y expuso, ese mismo año, en un congreso sobre sor Juana Inés de la Cruz, en Nueva York. En este, el concepto de *barroco*, central en *La ciudad letrada* y cercano a la interpretación que hiciera de él Michel Foucault, queda desplazado por el de *manierismo*, en la estela de Arnold Hauser. El presente trabajo se interroga acerca del porqué de ese giro conceptual y de las consecuencias que tiene en la argumentación de Rama acerca del manierismo como una posición característicamente latinoamericana.

*La ciudad letrada* es uno de los últimos exponentes significativos de un género particular del ensayo latinoamericano del siglo XX: el que busca definir el carácter propio de la cultura y la literatura del subcontinente, en vinculación con su proceso histórico. En esa línea se ubican, entre otros, *Las corrientes literarias en la América Hispana* de Pedro Henríquez Ureña, libro también póstumo en

cierto modo, pues se publicó en inglés en 1945, un año antes de la muerte de Ureña, y solo en 1949 salió la versión en español. También *Última tule* (1942), de Alfonso Reyes, *De la conquista a la independencia* (1944), de Mariano Picón Salas, *La expresión americana* (1957), de Lezama Lima, y *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, de José Luis Romero (1976), antecedente explícito del ensayo de Rama.

Reyes formuló la idea de que América, incluso antes del descubrimiento, fue un “presagio” y un “apetito” ([1942] 1997, p. 11) de la Europa que se asomaba al humanismo; el imaginario de América fue previo al objeto, y esa inversión del proceso natural marcó el devenir de nuestras conformaciones culturales. Distinta había sido la posición de Leopoldo Lugones en *El imperio jesuítico*, para quien la conquista de América había sido una continuación de la gesta del paladín en la Reconquista española contra los musulmanes y, por tanto, una extensión del Medioevo: “Es que la conquista, por lo que tenía de quimérico, de colosal, de problemático, era una empresa medioeval, cuyo cumplimiento requería espíritus y tendencias medioevales” (Lugones, [1907] 1987, p. 37). Por eso, fue España, y no las potencias europeas ya imbuidas del espíritu del Renacimiento, la que se quedó con la ambicionada inmensidad de América. Aunque la riqueza extraída no quedaría finalmente en sus manos: “Solo España tenía conquistadores. Los demás países, al volverse industriales y comerciantes, se tornaron colonizadores (...). Así se explica cómo habiendo ejecutado España la apertura del continente, fueron otros los que disfrutaron de sus riquezas” (Lugones, [1907] 1987, p. 37).

José Lezama Lima, por su parte, propuso que lo propio de la cultura y, particularmente, de la literatura americana es “la curiosidad”, porque “lo desconocido es casi nuestra única tradición” (Lezama Lima, [1957] 1981, p. 314) y puso a sor Juana Inés de la Cruz como madre de la poesía latinoamericana y artífice fundamental de lo que denominó, parafraseando a Werner Weisbach, el barroco como “contraconquista”: “Es la primera vez, que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía” (Lezama Lima,

[1957] 1981, p. 392). ¿Cuál es, en cambio, la idea central y transversal del ensayo de Ángel Rama? Que la ciudad latinoamericana fue “un parto de la inteligencia” (Rama, [1984] 2024, p. 59); que en América la ciudad se funda antes de su área de influencia, porque forma parte del programa de expansión y defensa del territorio conquistado. Así “surgirán esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (Rama, [1984] 2024, p. 63). Hasta cierto punto, la posición de Rama es cercana al único de los autores que hemos citado y que no está mencionado ni una vez en *La ciudad letrada*, Alfonso Reyes, de quien, sin embargo, Rama fue admirado lector desde sus años en la revista *Marcha*.<sup>1</sup> En ambos, la idea de América aparece vinculada a un deseo que es anterior al objeto, solo que en Reyes se trata de una quimera, de una “charada”, en tanto que Rama lo piensa como proyecto racional, cuasi científico (volveré sobre esta proximidad un poco más adelante).

El diferente proceso de formación de la ciudad americana respecto de la europea no es una novedad enteramente debida a Rama. Además del libro de Romero, ya en 1924, en un pasaje de *Eurindia* Ricardo Rojas decía que “en la evolución americana, la ciudad, origen de la civilización, ha sido siempre un fortín de conquista económica. Nuestras ciudades históricas no han nacido por agrupación de pobladores rurales, en proceso espontáneo de cultura, sino por penetración de gentes armadas venidas de afuera” (Rojas, [1924] 1980, p. 11). Pero Rama, además de pensar el carácter artificioso de la ciudad americana con un marco teórico e histórico original, deriva de él algunas de las peculiaridades destacadas del funcionamiento de los sistemas culturales de los países que la componen, que oponen “la ciudad letrada” a “la ciudad real”: este es el argumento central de su ensayo, transversal a la historia del

<sup>1</sup> Véase “Introducción a la amistad de Alfonso Reyes”, reseña de *Antología* de Alfonso Reyes, México, FCE, 1963; en *Marcha* (1963), N° 1183, p. 30.

subcontinente desde los años de la conquista hasta lo que denomina “La ciudad revolucionada”, que abarca buena parte del siglo XX.

Rama vincula las directrices de “abstracción, racionalización y sistematización” ([1984] 2024, p. 73), en el continente americano a “la edad barroca”:

Su imposición en los siglos XVI y XVII, en lo que llamamos la edad barroca (que los franceses designan como la época clásica) corresponde a ese momento crucial de la cultura de Occidente en que, como ha visto sagazmente Michel Foucault, las palabras comenzaron a separarse de las cosas y la triádica conjunción de unas y otras a través de la *coyuntura* cedió al binarismo de la *Logique* de Port Royal que teorizaría la independencia del *orden de los signos* (Rama, [1984] 2024, p. 62, cursivas en el original).

Ahora bien, la referencia a Foucault está aquí discreta pero decisivamente tergiversada, puesto que *Las palabras y las cosas* pivota sobre el cambio fundamental que se produjo en el siglo XVII, y que se materializa definitivamente en la *Grammaire Générale* y la *Logique* de Port Royal, publicadas respectivamente en 1660 y 1662. De hecho, para ilustrar las ideas centrales de su ensayo, *Las palabras y las cosas* dedica sus primeros capítulos a *Las Meninas* de Velázquez, cuya fecha de realización es muy cercana a las mencionadas obras de Port Royal, y a *Don Quijote* de Cervantes, publicado en dos volúmenes durante las dos primeras décadas del siglo XVII.

Para hacerla coincidir con el inicio de la colonización de América, Rama retrotrae la separación entre el signo y la cosa al siglo XVI, desplazándola y superponiéndola con otra referencia, a Lewis Mumford (Rama, [1984] 2024, p. 62), según quien, dado que el barroco es el capítulo final del arte clásico, ya existen elementos barrocos en Miguel Ángel y en sus contemporáneos. Hay aquí una (acaso deliberada) equivocidad en la definición de un barroco filosófico, racional y sistemático, de un lado, y un barroco estético, ingenioso y metaartístico, del otro. Adrián Gorelik señala también, en esta periodización, la huella de José Luis Romero: “[Rama] hace

retroceder ese 'barroco' hacia la periodización que le provee Romero, encuadrando toda la empresa de la Conquista desde el siglo XVI como un experimento de la modernidad europea" (Rama, [1984] 2024, p. 37).

Esta vacilación o, mejor dicho, deliberada ambigüedad ya estaba presente en un trabajo muy anterior, un largo artículo de 1955, escrito cuando Rama aún no había cumplido 30 años, titulado "Temas tradicionales". En uno de los apartados, "El Barroco, signo de América", empieza por afirmar, con apoyo en Mariano Picón Salas, que "a pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos hemos evadido enteramente del laberinto barroco" (Rama, 2006, p. 65). Aquí la idea del laberinto no tiene aún el prestigio simbólico que le dará Borges, sino que adquiere el sentido de una errancia sin rumbo determinado ni salida afortunada. En ese mismo trabajo, casi adelantándose al Lezama de la ya mencionada "curiosidad barroca" (Lezama Lima, [1957] 1981), donde se afirma que sor Juana "intuyó la Ilustración", Rama sostiene que "el barroco ofreció a América este orden ideal para colmar el vacío espiritual en que funcionaba la colonia, en que funcionan todas las colonias" y que

al adoptar el esquema abstracto, universalista, del barroco, la colonia pudo acceder, con los mismos derechos y con aparente facilidad, al desarrollo universal de la cultura; pudo superar el sometimiento vergonzante de lo colonial y por este artificio interpelativo de lo humano sentirse equiparado al centro propulsor de la civilización europea (Rama, 2006, p. 68).

Casi treinta años más tarde, *La ciudad letrada* ([1984] 2024) pone en escena el cambio de episteme que supuso la lectura de Foucault, en un pasaje en el que parafrasea o parodia, sin mencionarlo (ni en ese pasaje ni en el resto del libro), a Alfonso Reyes. Este había escrito, en "El presagio de América" (incluido en *Última Tule*, 1942):

Y así, antes de ser esta firme realidad que unas veces nos entusiasma y otras nos desazona, América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladuría de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites. Llega la hora en que el presagio se lee en todas las frentes, brilla en los ojos de los navegantes, roba el sueño a los humanistas y comunica al comercio un decoro de saber y un calor de hazaña (Reyes, [1942] 1997, pp. 12-13).

Rama, por su parte, dice:

Antes de ser una realidad de calles, casas y plazas, las que solo pueden existir y aun así gradualmente, a lo largo del tiempo histórico, las ciudades emergían ya completas por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban, en las actas fundacionales que las estatúan, en los planos que las diseñaban idealmente, con esa fatal regularidad que acecha a los sueños de la razón y que depararía un principio que para Thomas More era motivo de glorificación, cuando decía en su *Utopía* (1516): “Aquel que ha conocido una ciudad las conoce todas, tan exactamente iguales son todas ellas, excepto cuando la naturaleza del suelo lo impide”. La mecanicidad de los sueños de la razón queda aquí consignada ([1984] 2024, p. 23).

Ambos pasajes están unidos y determinados por su encabezamiento: “Antes de ser una realidad” material y objetiva, América existía en distintas formas imaginarias: era un plan, una idea, un apetito. No fue un objeto que engendró un deseo sino al revés: el modelo, el sueño, la apetencia son anteriores y fundantes. Pero Reyes atribuye esa existencia previa a la fantasía de los poetas y a la osadía de los navegantes; a una especie de desbordamiento de Europa respecto de lo ya conocido y poseído. En Rama, en cambio, lo previo es el orden racional, la ciudad normativa anterior a la urbe concreta. Es el “sueño de la razón”, propio del barroco o “edad clásica” en el modo en que Foucault se acerca a ese momento de separación de palabra y cosa, y de la primera existencia autónoma del orden de los signos, liberados de la sujeción al mundo material. La “charada”

de Reyes remite a las primeras ensoñaciones del humanismo; el “parto de la razón” de Rama es plenamente barroco:

Con una mecánica militar, fueron inicialmente las postas que permitían el avance y serían después las poleas de trasmisión del orden imperial. De la fundación de Panamá por Pedrarias Dávila (1519) a la de Concepción en el extremo sur chileno por Valdivia (1550), pasaron efectivamente sólo treinta años (Rama, [1984] 2024, p. 74).

Sin embargo, este muy ilustrativo resumen de la inédita velocidad de la expansión imperial española no sigue a Foucault sino a Fernand Braudel, de quien Rama había sido alumno durante su primera estadía en París, en los años 50. Braudel había escrito: “J’avoue aussi être fasciné par l’histoire de ces villes américaines qui poussent avant les campagnes, pour le moins en même temps qu’elles” (1979, p. 343). Esta observación se inserta en el marco de una reflexión acerca del modo en que América reproduce las etapas históricas europeas –Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Reforma–, “bien que mêlées”. Es decir, no necesariamente de modo sucesivo. Hay regiones de la América del siglo XX que a Braudel le recuerdan “les zones de déchiffrement de fôrtes médiéval de l’Europe au XIIIe siècle” (Braudel, 1979). La historia americana adelanta o atrasa, nunca está del todo en hora con la europea. La ciudad no surge en un lento proceso de asentamiento y vinculación con el territorio adyacente; se funda, se inventa desde cero.

Pero, para Rama, una vez establecida esa característica, la de la urbe previa a su zona de influencia, el interés se desplaza hacia el modo en que esa ciudad funcionó, el mecanismo por el cual se convirtió en “ciudad letrada”:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las

funciones del poder y componían (...) un país modelo de funcionariado y de burocracia (Rama, [1984] 2024, p. 85).

En el uso del término *barroco*, Rama se acerca a José Antonio Maravall, a quien cita (Rama, [1984] 2024, p. 88). Para Maravall, no se trata de un fenómeno característicamente español o meridional: “el barroco español no es sino un fenómeno inscrito en la serie de las manifestaciones del barroco europeo” (Maravall, [1975] 1986, p. 13). En esto se opone a las ideas de Weisbach y de Spitzer, que vincularon fuertemente el barroco con la Contrarreforma. Pero Maravall lo considera “un concepto de época” (1986 [1975], p. 21) –tal es el título del capítulo introductorio de su tratado–, ceñido al siglo XVII, mientras que Rama afirma que, en América, nuevamente a partir de Picón Salas, “el barroco no sólo había ocupado íntegramente la Colonia sino que se había prolongado hasta nuestros días” ([1984] 2024, p. 90). Esto le sirve para apoyar una de sus ideas fuertes: que la estructura del poder y de sus relaciones con el sistema literario no cambió radicalmente después de la independencia y consolidación de las repúblicas americanas. Por eso menciona en ese pasaje a Alejo Carpentier, “quien llegó a proponer al estilo barroco como forma específica del arte del continente” ([1984] 2024, p. 90). En resumen, la cronología de Rama es elástica en relación con sus marcos teóricos: respecto de Foucault, Rama retrotrae el inicio de la separación entre signo y cosa al siglo XVI; respecto de Maravall, extiende el barroco “hasta nuestros días”.

## **Del barroco al manierismo**

Acaso a sabiendas de la extrema dificultad de ceñir el concepto y de sus múltiples y a veces equívocas irradiaciones en ámbitos de la historia, el arte y la literatura, Foucault fue reticente en el uso del término *barroco*. A diferencia de sus contemporáneos Jean Rousset (1953), Jacques Lacan (1975) y Gilles Deleuze ([1988] 1989), Foucault

redujo al máximo el uso de ese término. En *Las palabras y las cosas* solo aparece una vez, y para poner en duda su pertinencia: “A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza” (Foucault, [1966] 1968, p. 57). Rama, por su parte, cuando se ciñe estrictamente al ámbito literario, prefiere hablar de *manierismo*, en referencia a lo que, en la mayoría de los casos, había sido estudiado como barroco americano.

En mayo de 1982, durante el breve periodo en que fue profesor titular de literatura latinoamericana de la Universidad de Maryland (antes de la ya mencionada arbitraria expulsión de Estados Unidos) y cuando estaba escribiendo *La ciudad letrada*, Rama participó en el simposio “Sor Juana Inés de la Cruz y la cultura virreinal”, en la Stony Brook University de Nueva York. Quizás aceptó esa invitación aplicando una máxima que había anotado años antes en su *Diario*: “La crítica también consiste en saber abandonar los temas” (2001, p. 46). Su ponencia se tituló “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”. La elección del objeto es ya un gesto fuerte, porque se aparta ostensiblemente de las figuras principales del barroco americano, como sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora, que habían sido estudiados por Lezama Lima, Octavio Paz y Pedro Henríquez Ureña, entre otros. E incluso de otro exuberante poema heroico en octava real, el *San Ignacio de Loyola* (1659), hagiografía compuesta por el bogotano Hernando Domínguez Camargo ([1659] 2024). En cambio, pone el foco en un poema de épica culta en octava real, cuyo asunto es la gesta legendaria de Bernardo del Carpio, héroe español de la batalla de Roncesvalles contra Carlomagno, pero cuyo modelo explícito es el *Orlando furioso* (1532) de Ariosto (1964), de quien imita la extensión (cerca de 40.000 versos), el metro y la forma estrófica, y parte del mundo mágico y figuras míticas. Balbuena había nacido en Toledo en 1562, se estableció en el Nuevo Mundo hacia 1580, fue obispo de Jamaica y murió en Puerto Rico en 1627.

La correspondencia de Rama, recientemente publicada, permite saber que estaba interesado en esta obra al menos desde 1979, cuando descubrió, en la Biblioteca Pública de Nueva York, un ejemplar de *El Bernardo*, publicada originalmente en Madrid en 1624, y que nunca había sido reeditada; tan solo en estos últimos años, entre 2017 y 2020, hubo una edición en Oviedo y otra a cargo de la Universidad Nacional de Cuyo, la que aquí tomamos como referencia. Rama pensó en incluir esa obra en Biblioteca Ayacucho: “He solicitado fueran microfilmadas para nuestra colección”, le dice en carta a José Ramón Medina del 1 de abril de 1979 (Rama, 2022, p. 612). Es probable que la curiosidad por esta extravagancia del barroco americano le viniera de Mariano Picón Salas, quien le dedica algunas páginas:

Una personalidad como la de Bernardo de Balbuena, el mayor poeta hispanoamericano de este periodo, marca la frontera precisa entre una literatura, principalmente activa, rica de hechos y de acción como había sido la del siglo de la Conquista, y otra en que la acción abre paso a la contemplación, el contenido a la forma; típica literatura de una sociedad que se ha hecho más sedentaria y urbana, que *valoriza* más el colorido, la musicalidad o la agudeza (Picón Salas, [1944] 1965, p. 133, cursivas en el original).

Rama le cuenta a Antonio Cándido, también en abril de 1979, que dio por esas fechas una conferencia en el MIT sobre “Las modalidades del manierismo hispanoamericano’ que desarrollaron una tesis partiendo de Bernardo de Balbuena en el XVII y concluyendo con Borges en el XX”. Es, en efecto, el desarrollo que hará en la ponencia del congreso sobre sor Juana.

En su exposición, empieza por señalar, apoyándose en Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, “la estricta coetaneidad de Bernardo de Balbuena y Luis de Góngora”, es decir, de *La fábula de Polifemo y Galatea* y *El Bernardo*: “En la primera década del XVII (...) estaría arquitecturada en México una versión americana de la estética manierista” (Rama, 1983, p. 13). El término *barroco* queda, así, abiertamente

desplazado por *manierismo* o *manierista*, que usa en una veintena de ocasiones a lo largo del texto. En esto se aparta visiblemente de Henríquez Ureña, en cuya autoridad, sin embargo, se apoya, como acabamos de ver. Henríquez Ureña señala a *Valbuena* (la forma correcta del apellido del poeta, según él) como “un artista francamente barroco” y como “la principal contribución de la América española al barroco, en literatura” (Henríquez Ureña, [1945] 1978, p. 76). Irrumpe en este apartamiento una referencia importante en el aparato conceptual de Rama: Arnold Hauser, a quien menciona y a quien venía leyendo al menos desde hacía veinte años, como atestigua un largo artículo publicado en dos entregas de *Marcha* en 1962, “Los caminos de la crítica; literatura y sociedad” (Rama, 2006, p. 89). Allí, tras repasar los aportes realizados en ese campo por Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, y Wellek y Werren, entre otros, concluye con la *Historia social de la literatura y el arte* (que cita en su versión inglesa), a la que denomina “un libro capital” (Rama, 2006, p. 89). En una obra posterior, *Literatura y manierismo*, Hauser escribía:

Sólo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del manierismo respecto del clasicismo, podía comprender el modo de crear de este estilo, y reconocer en la imitación (...) de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto de ellos. Hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del manierismo (...) el afán estilístico se dirige sobre todo a romper con la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad por rasgos más sugestivos y subjetivos (Hauser, 1969, pp. 419-420).

La idea de Hauser de un vaso comunicante entre el manierismo y “nuestro tiempo” resuena en la exposición de Rama sobre Bernardo de Balbuena. Pero hay también otra referencia explícita en el desarrollo del concepto de manierismo, tomado de *Destines du Baroque* de Germain Bazin (1968).<sup>2</sup> Este ensayo, que no figura entre los ca-

<sup>2</sup> Rama lo llama, erróneamente, George Bazin, lo cual podría sugerir que su conocimiento de esta fuente era indirecto.

nónicos sobre la materia, entiende el manierismo como la manifestación de un complejo, en el sentido psicoanalítico del término: una “verdadera neurosis” por la cual los artistas se apartan de la mimesis para inspirarse en lo que Bazin denomina *fantasía*. Una oposición que parece heredera del estoicismo griego, donde los *phantasai* son las representaciones influidas por el conocimiento previo del sujeto, a diferencia de la imitación, que busca ser fiel al mundo objetivo.

Rama traslada ese modelo, pensado para el arte, al análisis del desarrollo de las literaturas americanas: “Del *Diario* de Colón a las *Ficciones* de Borges, la hipérbole de la fantasía ha operado un largo camino en todos los textos creados en relación al continente” (Rama, 1983, p. 15) y, después, ya específicamente sobre Bernardo de Balbuena:

En vez de trabajar en el cauce de la *Historia* trabaja en el de la *Phantasia*, certificando que no pertenece a la primera y solo puede acceder a la segunda. Diría que es la única eventualidad que le permite su ubicación en la frontera americana de la civilización europea cuando pretende incorporarse a esta, fijando así una operación básica del manierismo hispanoamericano que habremos de reencontrar en la obra de Rubén Darío y Jorge Luis Borges (Rama, 1983, p. 17).

La operación es significativa al menos en dos sentidos. En primer lugar, porque se basa en un pasaje del prólogo a *El Bernardo*, donde Balbuena, para justificar las principales opciones de su poema, afirma que “la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la verdad misma, escribiendo las cosas no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieran suceder” (Balbuena, [1624] 2020, p. 49). Ahora bien, en este pasaje Balbuena está repitiendo casi a la letra la *Poética* de Aristóteles, donde se lee: “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (Aristóteles, 1974, p. 158). Rama prefiere no ver esta evidente paráfrasis del texto clásico para desviarla hacia

lo que toma por un rasgo particular de lo americano: el desplazamiento de la imitación por la *phantasia*, que sería, a su vez, característico del manierismo. Prefiere la interpretación más sofisticada por encima de la evidente paráfrasis aristotélica. Así, la diferencia sincrónica entre relato histórico y creación poética, que ha regido la división de los géneros en Occidente desde la antigüedad clásica, queda sustituida por la oposición diacrónica entre clasicismo y manierismo, y por la diferencia entre el clasicismo europeo y su recreación americana.

En segundo lugar, porque une en un arco a Rubén Darío, el autor al que Rama dedicó mayor atención a lo largo de toda su obra ensayística, y a Borges, figura, por el contrario, prácticamente ausente en el resto de su trabajo: en *La ciudad letrada* ([1984] 2024) no lo nombra ni una sola vez, a pesar de que, en los años ochenta, era ya reconocido como, al menos, uno de los mayores escritores latinoamericanos. Ambos quedan, aquí, anudados por una “operación básica del manierismo hispanoamericano”, que solo puede tener lugar en la periferia de Occidente, en “la frontera americana de la civilización”; una idea que resuena en la que diez años más tarde desarrollará Beatriz Sarlo: la de Borges como “la forma [que adopta] la literatura en una de las orillas de Occidente” (Sarlo, 1995).

De las 5.000 décimas que componen *El Bernardo*, Rama elige como ejemplo una que describe el amanecer “en los trópicos” (aunque en el poema no hay señal de esa localización, sino que se menciona Gadir, nombre fenicio de Cádiz), y describe el momento en que, según resume el “argumento” que encabeza el capítulo:

cuenta Alcina a Morgana la causa de su venida, las admirables cosas que vio en la cueva de los Hados y, para darle entera relación de la persona de Bernardo que las ha de dar vengadas de Orlando y los demás paladines, refiere el origen de los godos en España, de cuyo linaje él descende... ([1624] 2020, p. 95)

Todos los personajes están tomados de *Orlando furioso* (Ariosto, 1964):

Hurta a la luna el oro de su esfera  
y a las estrellas su argentado brío;  
entolda de jazmines su litera,  
respira el aire blando aljófár frío:  
sale el dorado sol, la mar se altera,  
tiembla la luz sobre el cristal sombrío,  
y de su barro al caluroso aliento  
el bajo suelo humea y arde el viento.  
(Balbuena, [1624] 2020, p. 95)

Las resonancias de Góngora son aquí evidentes: desde opciones léxicas como *aljófár* (Góngora lo usa, precisamente, en un soneto sobre el amanecer: “Cual parece al romper de la mañana/ aljófár blanco sobre frescas rosas...” (Góngora, 1969, p. 116); por otra parte, *aljófár*, perla irregular, es un sinónimo de *barroco* en esa acepción, que, según la opinión más común, fue la que dio nombre al periodo histórico y estético), al uso de oxímoros del tipo “cristal sombrío” y pleonasmos como “dorado sol”, muy característicos del autor de *Las soledades*. En Góngora encontramos, por ejemplo, “cristal luciente” (Góngora, 1969, p. 82), que parece el germen de ambas. El último verso de la octava (“el bajo suelo humea y arde el viento”) es una clara evocación de uno de Góngora: “Arde el río, arde el mar, humea el mundo” (Góngora, 1969, p. 141). Rama prefiere ver, en cambio, la huella del *conchetto* de Gracián: “Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son la pedrería preciosa al oro fino del discurrir” (Rama, 1983, p. 18). En *La ciudad letrada* parafrasea el mismo pasaje de *Agudeza y arte de ingenio*, sin mencionar a Gracián; ello le permitía formular la teoría de que la preponderancia del barroco en América habría sido una de las formas de defender la distancia entre quienes poseían el uso de la letra y la gran masa de los que quedaban fuera de ella:

En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando estas comenzaran su declinación en el XIX.

Aún más que la letra, conjugaron los símbolos todos, abasteciéndose en el venero tradicional, para fundar así una escritura crecientemente autónoma. El discurso barroco no se limita a las palabras, sino que las integra con los emblemas, jeroglíficos, empresas, apólogos, cifras... (Rama, [1984] 2024, p. 94).

Esta construcción histórica y conceptual lo lleva a proponer, para la literatura americana, un aparato paralelo al de la formación de la *ciudad letrada*: en ese ensayo, siguiendo a Foucault, el signo se separaba de la cosa, la *ciudad letrada* de la ciudad real. En la ponencia sobre Bernardo de Balbuena, “la poesía pasa a ser un lenguaje cifrado (...) porque es distinta de la realidad que menta y significa” (Rama, 1983, p. 18).

El término *barroco*, que Rama silencia a lo largo de su ponencia sobre Balbuena, se cuela al final, cuando irrumpen las referencias a Lezama Lima y a Severo Sarduy, autores que tampoco están mencionados en *La ciudad letrada*. Sarduy aparece cuando refiere como característico del manierismo el diseño estructural “elíptico más que circular” (p. 20); según Sarduy lo había expuesto en “Barroco y neobarroco”, publicado diez años antes, en *América Latina en su literatura* (Fernández Moreno, 1972). Lezama Lima, por su parte, aparece en el cierre del trabajo:

Bernardo de Balbuena funda lo que, en una formulación feliz que remeda el título del conocido libro de Weisbach sobre el barroco, el cubano Lezama Lima definió como “el arte de la contraconquista”. No podía prever la suntuosa descendencia que tendría a lo largo de los siglos, ni que alcanzara el esplendor de su último gran representante, el argentino Jorge Luis Borges (Rama, 1983, p. 20).

¿De qué modo entra Borges en el perímetro de este aparato crítico y teórico? Mediante el concepto de *emblema*, es decir, de la representación simbólica mediante la cual “la poesía pasa a ser un lenguaje cifrado (...) distinta de la realidad que menta y significa, porque existe autónomamente, y, en segundo lugar, porque ha operado una reducción de dimensiones que permite una manipulación

personal libre” (Rama, 1983, p. 18). En esa “reducción de dimensiones” entra lo que Rama denomina

la irrisoria historia de la contemplación de ese “lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”, una definición que cabría a *El Bernardo* pero que define al “aleph” en el cuento de Jorge Luis Borges (Rama, 1983, p. 20).

En esto “irrisorio” vuelve el *incipit* de *Las palabras y las cosas* ([1966] 1968), donde Foucault se refiere a “la risa que sacude” un texto de Borges como origen del libro. En cambio, la serie que incluye a Balbuena, Carpentier, Darío y Borges es enteramente de Rama, de su intención de formular, bajo la égida del manierismo, una teoría de la literatura latinoamericana, cuya pertinencia valga tanto para los 40.000 versos de *El Bernardo* como para el dogma de brevedad y *mot juste* de la prosa borgeana.

## Bibliografía

Ariosto, Ludovico (1964). *Orlando furioso*. Milano: Garzanti.

Aristóteles (1974). *Poética* [ed. de Valentín García Yebra]. Madrid: Gredos.

Balbuena, Bernardo de ([1624] 2020). *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, tomo I [Edición de Elena Calderón de Cuervo y Tatiana Cuello Privitera]. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Bazin, Germain (1968). *Destins du Baroque*. París: Hachette.

Braudel, Fernand (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe et XVIIIe siècles*. París: Armand Colin.

Deleuze, Gilles ([1988] 1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

Domínguez Camargo, Hernando ([1659] 2024). *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico* [3 volúmenes]. Madrid: Cátedra.

Fernández Moreno, César (ed.) (1972). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel ([1966] 1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Trad. de Elsa Cecilia Frost). Buenos Aires: Siglo XXI.

Góngora, Luis de (1969). *Sonetos completos* [ed. de Biruté Cipliauskaité]. Madrid: Clásicos Castalia.

Gracián, Baltasar ([1648] 1998). *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* [ed. de Emilio Blanco]. Madrid: Cátedra.

Hauser, Arnold (1969). *Literatura y manierismo* (Trad. de Felipe González Vicén). Madrid: Guadarrama.

Henríquez Ureña, Pedro ([1945] 1978). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (Trad. de J. Díez-Canedo). México: FCE.

Lacan, Jacques (1975). *Aún, Seminario XX*. Buenos Aires: Paidós

Lezama Lima, José ([1957] 1981). La expresión americana. En *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Lugones, Leopoldo ([1907] 1987). *El imperio jesuítico*. Barcelona: Hyspamérica (Biblioteca Personal Jorge Luis Borges).

Maravall, José Antonio ([1975] 1986). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

Picón Salas, Mariano ([1944] 1965). *De la conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rama, Ángel (1983). Fundación del Manierismo Hispanoamericano por Bernardo de Balbuena. *University of Dayton Review*, 16(2). <https://ecommons.udayton.edu/udr/vol16/iss2/5>

Rama, Ángel ([1984] 2024). *La ciudad letrada* [ed. de Nora Catelli y Edgardo Dobry]. Buenos Aires: Trampa Intervenciones.

Rama, Ángel (2001). *Diario: 1974-1983*. Caracas: Ediciones Trilce.

Rama, Ángel (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce.

Rama, Ángel (2022). *Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983* [Edición de Amparo Rama; Selección y notas de Rosario Peyrou y Amparo Rama]. Montevideo: Estuario.

Reyes, Alfonso ([1942] 1997). El presagio de América. En *Última Tule. Obras completas*, volumen XI (pp. 11-62). México: Fondo de Cultura Económica.

Rojas, Ricardo ([1924] 1980). *Eurindia. Ensayo de estéticas sobre las culturas americanas*, Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Romero, José Luis ([1976] 2023). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rousset, Jean (1953). *La Littérature de l'âge baroque en France*. París: José Corti.

Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

# **Activismos en el contexto de las derechas y de los feminismos latinoamericanos**



# ¿Adónde está hoy la imaginación política callejera?

Usos y apropiaciones de los activismos artísticos en las derechas manifestantes

*Ana Longoni y Javiera Manzi*

*Señores de Vox: No se apropien, por favor, de consignas emblemáticas que no corresponden para nada a su ideología (...). No tienen ningún derecho.*

Carta de lectores de Nuria Marín, en el diario *El periódico* (Barcelona, noviembre de 2019)

*En primer lugar ellos robaron el color rojo y lo agitaron todo con ayuda de éste. Las primeras proclamas nazis fueron impresas en color rojo. (...) Luego robaron la calle, la presión que ella ejerce. Los desfiles, las canciones peligrosas.*

Ernst Bloch, *Herencia de esta época* (1935)

Decidimos encarar este texto juntas hace tiempo, a partir de la necesidad de pensar algo que percibíamos que estaba surgiendo, ante lo cual, sin embargo, no teníamos aún palabras ni categorías. Nuestra primera reacción fue de desconcierto, una consternación semejante a la que manifiesta Nuria Marín al escuchar “consignas

de izquierdas en boca de Vox” (2019), o al llamado de atención ante el robo del color rojo y la calle que señala Ernst Bloch en medio del ascenso nazi en Alemania.

Fue concretamente en junio de 2022, en ocasión del Segundo Encuentro de Pensamiento Situado “Des/constituyentes” en Santiago de Chile, cuando nos comprometimos a no eludir la incomodidad sino a quedarnos con el problema.<sup>1</sup> Un problema que aparecía incipiente en aquellos días vertiginosos en los que se terminaba de escribir la propuesta de la Convención Constitucional y comenzaba la campaña hacia el plebiscito entre el “Apruebo” y el “Rechazo”. Para entonces, ya abundaban las noticias falsas y las campañas sucias, incluidas ediciones apócrifas de la Nueva Constitución que proclamaban la abolición de la propiedad privada, la constitucionalización del aborto hasta los nueve meses de gestación o la amenaza de que el Estado se iba a quedar con todas las viviendas, azuzando el miedo y la confusión.

Caminando por el centro de Santiago, marcado por la presencia colorida de murales, grafitis y otras formas de acción gráfica que quedaban como marcas vivas de la revuelta de 2019, percibimos algo que nos alertó: la presencia de esténciles, papelógrafos y volantes que recurrían a la materialidad precaria, al modo de circulación callejero y al lenguaje tradicionalmente asociados a los repertorios estéticos de las izquierdas y los movimientos sociales, para posicionarse contra la propuesta constitucional. En paralelo a una propaganda costosa y convencional colmada de banderas de Chile, escudos patrios y caricaturas a todo color sobre costoso papel cuché, frecuentes en la propaganda política de las derechas, ya se vislumbraba otra modulación en la política callejera.

Una de las imágenes que gatilló nuestra reflexión fue un volante en papel barato que llamaba a votar *rechazo*; estaba firmado por Campesinos de Ñuble, con una imagen que aludía directamente a

<sup>1</sup> Jugamos obviamente con el título (y la tesis) del libro de Donna Haraway, *Seguir con el problema* (2014).

los grabados de la Lira Popular de comienzos del siglo XX en Chile. Lejos de una visualidad publicitaria de alto costo, lo ominoso de este volante precario recae en la reminiscencia a una iconografía propia de la tradición popular y en su materialidad barata y de factura manual. Se nos hizo evidente la relación entre este caso y lo que se estaba produciendo en Argentina con la aparición de esténciles en muros urbanos, por ejemplo, aquellos que calificaban a la ESI (Educación Sexual Integral) como “corrupción de menores”, que aparecieron simultáneamente una mañana de 2022 en escuelas públicas bonaerenses. El volante y el esténcil parecían anunciarnos la diseminación del gesto artesanal en la comunicación política de sectores de derecha en tanto campañas impulsadas “desde abajo”, incluso de forma no orgánica, por fuera de estructuras partidarias y sus anclajes en *think tanks*, medios de comunicación e infraestructuras publicitarias.

*Imagen 1. Foto 1: Volante de Campesinos de Ñuble, Santiago de Chile  
Foto 2: Stencil contra la ESI, La Plata, Argentina, 2022*



Fuente: Archivo personal

Esa percepción, incipiente hace un par de años, es hoy evidente, en una coyuntura global signada por el avance de movimientos de derecha radicalizada. Si bien la presencia en las calles de la ultraderecha no es continua, masiva ni igual en todas partes del mundo, es posible reparar en los signos, gramáticas y operaciones que se evidencian en prácticas callejeras, a veces orgánicamente vinculadas a partidos o agrupaciones y a veces autoorganizadas.

Al hablar de “derechas manifestantes” eludimos el problema de entrar en la pantanosa discusión contemporánea que sacude las ciencias sociales: “¿son ‘nuevas’ estas derechas? ¿Se puede hablar de un vínculo con el fascismo histórico? ¿Son conservadoras o reaccionarias? ¿Cómo articulan familias de derechas históricamente peleadas?” (García, 2024). A la vez, focalizamos el abordaje en un plano estético-político, el de la manifestación, y en un espacio, el de la calle. Esta noción permite señalar la presencia de las derechas en un campo de acción que se despliega por fuera de los ámbitos institucionales y las redes sociales.

Decir derechas manifestantes, hablar de “activismos de derecha”, remite a la pregunta por la relación de la derecha con la calle, pero también lleva a interrogar por las estéticas de estas nuevas derechas, a sus estrategias y formas expresivas, sus figuras y lenguajes (García, 2024).

En este contexto, observamos un “desarrollo desigual y combinado” de estrategias creativas y modos de intervención que amplían sus recursos habituales de manera complementaria, tanto a los ámbitos virtuales como a las formas de la vieja política.

El ejercicio de escribir a cuatro manos se ha nutrido –más que del interés por una perspectiva comparativa– de nuestra voluntad internacionalista: la convicción de que los procesos de acá repercuten allá y de que las prácticas resuenan, migran y se manifiestan en múltiples modulaciones locales. Difícilmente podamos comprender la magnitud de la transformación que está aconteciendo en distintos puntos sin prestar atención a elementos comunes, que

dan cuenta de una tendencia global ante la crisis de la sostenibilidad de la vida y que manifiestan la creciente articulación internacional entre las nuevas derechas.

## ¿Robos, apropiaciones desviadas o usos queer?

El primer atisbo de respuesta ante nuestra inquietud vino de la mano de un libro escrito a principios de los años treinta en Alemania, en pleno proceso de ascenso de Hitler al poder: se trata de *Herencia de esta época*, de Ernst Bloch (2019 [1935]). Lo leímos colectivamente a fines de 2023, por sugerencia de Luis Ignacio García, cuando iniciamos un grupo de lectura sobre derechas manifestantes y nos preguntábamos por modos de ocupar la calle que hasta entonces habíamos considerado inherentes a los activismos artísticos que veníamos pensando y acompañando desde hacía tiempo.

Bloch, filósofo y militante comunista alemán cercano a Benjamin, Adorno y Brecht, compuso un fragmentario mosaico de las abruptas transformaciones que percibía alrededor, cuando el nacionalsocialismo se encaramaba en la “herencia cultural” para seducir a la clase trabajadora, mientras que la izquierda alemana era incapaz de comprender la preponderancia de la disputa cultural en ciernes, paralizada por el economicismo de su perspectiva. En su análisis de los discursos del odio y nuevas derechas en Argentina, García recupera de aquel libro de Bloch la idea de “apropiación desviada” para nombrar cómo el nazismo usurpó los símbolos y formas, los colores y palabras que la izquierda había agitado:

El libro que, desde la izquierda marxista de Weimar, pensó las múltiples formas de apropiación desviada, por parte de esas nuevas derechas, de motivos y símbolos clave de una izquierda que no supo reaccionar a tiempo, y que vio cómo la derecha más brutal capturaba la adhesión de sujetos políticos que esa izquierda habría debido saber representar (García, 2023, p. 152).

En un primer momento, la noción de *apropiación desviada* nos resultó pertinente para describir cómo el partido de ultraderecha español Vox hizo que una multitud entonara en 2019 como su canto de guerra “El pueblo unido jamás será vencido”, uno de los himnos más emblemáticos de la Unidad Popular chilena y de toda la izquierda latinoamericana en los años setenta (Marín, 2019). O cuando en el búnker de Milei se festejó el triunfo electoral coreando la consigna nacida al calor del estallido argentino de diciembre de 2001 “Que se vayan todos, que no quede ni uno solo”, junto con la canción “Se viene el estallido” de Bersuit Vergarabat presentada como una revuelta contra el *establishment*.

Nos pareció que la idea de apropiación de aquel legado a partir de un uso que se aparta de su sentido original describía de forma precisa casos como los mencionados. Pero, luego de atender a las objeciones recibidas cuando presentamos una versión preliminar de este texto,<sup>2</sup> reconsideramos la pertinencia de la categoría *apropiación desviada*, dado que en la noción de desvío está irremediablemente inscrita su contracara: la existencia de un uso correcto o ajustado a la norma. Lejos de nosotras está la idea de proponer una comprensión moralizante o propietaria de estos repertorios y modos de hacer. Primero, porque celebramos la posibilidad del desvío como una de las tácticas de resistencia y desobediencia de las políticas subalternas. Segundo, porque también una y otra vez aludimos a la disponibilidad de los recursos del activismo artístico, recurriendo a la metáfora de la caja de herramientas. Si hoy son usados por las derechas manifestantes, no es más que una evidencia de la magnitud de la confrontación simbólica que la derecha llama “guerra cultural”.

Desistimos, por todo ello, de hablar de apropiaciones desviadas y seguimos buscando. Sarah Ahmed en su libro *¿Para qué sirve?*

<sup>2</sup> Ocurrió en el seminario del Grupo “Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente” del 19 de julio de 2024, en el IIGG-FSOC-UBA. Agradecemos mucho sus comentarios a Melina Vázquez y Nicolás Cuello y a todxs lxs participantes.

(2020) –luego de revisar distintos tipos y modalidades históricas de los conceptos *uso* y *utilidad*– reivindica las posibilidades que abre un “uso queer”. Ahmed encara esa noción a partir de la historia de lo queer, como injuria apropiada y resignificada en los años noventa por el movimiento LGBTIQ+, que se convierte en un lugar de enunciación disruptivo y provocador. Un uso queer supone la desobediencia de “usar las cosas de maneras diferentes a las que estaban destinadas o por aquellos para quienes no estaban destinadas” (Ahmed, 2020, p. 267). Reivindica una ampliación de los modos de uso que, como proponen algo distinto a lo habitual, pueden liberar una potencialidad que radica en las mismas cosas. Aunque nos provoque escozor e incomodidad reconocerlo, la idea de un uso queer puede asimilarse a la operación que realizan las derechas manifestantes cuando se aprovechan de manera provocadora e instrumentalizan un repertorio de acción conocido y reconocible históricamente en las formas de ocupar la calle por parte de los movimientos sociales, las revueltas plebeyas, las izquierdas. De hecho, podemos advertir en estos casos el modo en que se busca, al igual que con la noción de lo queer, “reciclar o reutilizar una palabra (...) como memoria, como contenedor” (Ahmed, 2020, p. 266).

Precisamente, una de las estrategias de las derechas manifestantes para ocupar el espacio público ha sido integrar usos que interpelan la historia de determinados recursos activistas (canciones, consignas, imágenes, tecnologías) disputando su legado, dándolo vuelta, como réplica inversa, provocadora e incluso paródica. La noción de *uso queer* dialoga con la idea de robo que señala Bloch, y le añade otra capa: el borramiento de la propia historia del signo. Así, repertorios de acción colectiva devienen gestos vacíos, meros procedimientos disponibles en los que resulta indiscernible su historicidad porque está borrado el campo de disputas simbólicas del que han participado. Nos preguntamos –más allá de la captura consciente por parte de los estrategas de Vox– cuántos jóvenes de ultraderecha entonan “El pueblo unido jamás será vencido”

sabiendo que fue el himno que reivindicaba el camino democrático al socialismo en América Latina.

## **Matrices y gramáticas de las nuevas derechas**

En medio de la violenta redefinición del capitalismo contemporáneo y la profunda crisis actual en su capacidad de reproducir la vida, se agudizan el malestar y el descontento social, que son hábilmente metabolizados y radicalizados por la ultraderecha. Estamos en un escenario de ascenso de nuevas fuerzas que, como señala Wendy Brown:

aúnan elementos conocidos del neoliberalismo (desregulación del capital, represión a trabajadores, demonizar el Estado y lo político, atacar la igualdad, promulgar la libertad) con sus opuestos aparentes (nacionalismo, refuerzo de la moral tradicional, populismo antielitista y demandas de soluciones estatales a problemas sociales y económicos). Combinan una superioridad moral autopercibida con una conducta casi celebratoriamente amoral e irrespetuosa. Respaldan la autoridad al tiempo que presentan una desinhibición social pública y una agresión sin precedentes (Brown, 2020, p. 18).

Las matrices ideológicas que operan en las retóricas de la ultraderecha<sup>3</sup> se caracterizan por una agenda securitista y militarista, que incluye un abierto antagonismo con el feminismo y las luchas LGBT (lo que llaman “la agenda de la ideología de género”), el negacionismo del terrorismo de Estado e incluso la exaltación de las violaciones a los derechos humanos, un abierto anticomunismo (que agita fantasmas de la Guerra Fría), en algunos casos, un nacionalismo reaccionario con componentes marcados de xenofobia, antiinmigración y, en el caso de Europa, una abierta islamofobia, y,

<sup>3</sup> Han sido descritas por diversos/as autores/as, entre los/as que cabe mencionar a Wendy Brown, Enzo Traverso, Pablo Stefanoni, Pablo Semán, Melina Vázquez, Rodrigo Nunes, Laura Arranz, entre otros/as.

por último, la exacerbación del individualismo, la libre competencia, el antiestatalismo y otros componentes neoliberales que apuntan hacia un “suprematismo mercantil” (Barón, 2024). No en todos los contextos estas matrices operan al unísono, aunque es notable su condición global y la creciente articulación de una internacional de ultraderecha o postfascismos.

Es notable la forma en que este conglomerado heterogéneo ha logrado transformar las coordenadas del debate político al “promover la confusión entre la angustia que rodea la pérdida de derechos y el miedo a perder privilegios” (Nunes, 2024, p. 45), lo cual habilitó una alianza entre una parte de la élite y amplios sectores populares. Las posibles e inesperadas combinatorias, que van desde rasgos autoritarios a liberales y desde conservadores a amoral, se articulan de forma situada en cada contexto y habilitan un sinfín de variaciones de las nuevas derechas alrededor del mundo. Quizás un elemento común es la renovación del lenguaje y su capacidad de incorporar una retórica antagonista y de cambio vinculada tradicionalmente a las izquierdas. Como señala Luciana Cadahia (2019), “del lado de la derecha llama la atención la capacidad que ha tenido para apropiarse de los recursos de la izquierda, al punto de hegemonizar la consigna del cambio como un sentimiento difuso de realización privada e individual”.

Resulta más claro que nunca que el lenguaje es zona privilegiada de contienda y disputa hegemónica. No solo desde la redefinición de conceptos e ideas-fuerza como *libertario*, *casta*, *estallido*, *revuelta* o *revolución*, sino incluso en la regulación de lo decible e imaginable. Un concepto como el de *casta*, que fue clave en la revuelta del 15-M para denunciar el funcionamiento político del Estado español, luego fue apropiado como comodín por Milei para designar un impreciso contrincante, que parece incluir a trabajadores estatales, militantes de derechos humanos, intelectuales, científicos, artistas y a todos aquellos a quienes él denuesta aunándolos bajo el mote de “progresismo”.

De todas ellas, es evidente la centralidad de la idea de libertad. A mediados de 2020, en medio de la pandemia de la covid, grupos de jóvenes voceaban en España “libertad, libertad” a las 11 de la noche, horario tope en ese momento para permanecer en la calle cuando empezaron a flexibilizar el aislamiento. La libertad aparecía como reclamo opuesto a las medidas de salud pública contra la libre circulación de las personas. Poco después, la derechista Isabel Ayuzo ganaría ampliamente las elecciones en la capital española reemplazando cualquier plataforma electoral o programa por esa única palabra en una página en blanco en las cartas que envió a todo el electorado. Coincidentemente, manifestaciones anticuarentena en Argentina articularon el malestar de cientos de jóvenes en manifestaciones en las que reclamaban por la libertad y en contra del encierro pandémico, entendido como una regulación opresora del Estado. Así lo sugiere Melina Vázquez (2023a):

El grupo se consolidó en las calles durante las manifestaciones contra “la tiranía” de Alberto Fernández y las medidas de regulación de la crisis sanitaria. Militantes de esta y de otras agrupaciones de jóvenes dieron sus primeros pasos en la política a través de esas protestas callejeras.

En el contexto pospandémico se hizo patente la convivencia entre el giro autoritario de las democracias y la apología a la libertad individual esgrimida por los mismos sectores. La convivencia entre una política punitiva y represiva y la noción mercantil de libertad no es una novedad, dado que existen significativos antecedentes históricos. Quizás uno de los más evidentes es aquella imagen en plena implantación del *shock* neoliberal en Chile, cuando el *boom* publicitario copó los muros de Santiago en los años ochenta promoviendo la libertad de elegir dentro de un mercado abierto, mientras en esos mismos muros cualquier signo político de resistencia era inmediatamente censurado por la dictadura. El golpe estético, concepto acuñado por Leiva y Errázuriz (2012, p. 16) para analizar la producción de símbolos y retóricas de la dictadura chilena, hizo

patente la confluencia (no exenta de tensiones) de la apología a la libertad individual y la cultura autoritaria como bastión de la sociedad neoliberal.

Dicha noción de la libertad se cimenta en la exaltación del esfuerzo individual y en la erosión absoluta de la confianza en proyectos políticos que aboguen por la vida en común. Ello no debe darnos la falsa idea de que las nuevas derechas no han producido formas propias de grupalidad. No hay que subestimar el tema de cómo, junto a la narrativa rebelde que irrumpe contra toda regulación de lo común en plena pandemia, también está operando una creciente construcción de identidades emergentes y acciones colectivas. Estas grupalidades están aunadas por un sentimiento de solidaridad negativa (“si me va mal a mí, que le vaya mal al resto”), que puede ir desde la indiferencia al odio, del hostigamiento virtual al linchamiento físico (Nunes, 2024). Este es un fenómeno que se ha desplegado tanto en la proliferación de comunidades juveniles en redes sociales como también, de forma cada vez más estable y visible, en grupos orgánicos de acción callejera, que incluso se autoidentifican (y son nombrados por otros) como activistas o militantes.<sup>4</sup>

Laura Arranz, al pensar en la matriz antifeminista de las derechas radicales, propone analizar la oposición a las políticas de igualdad de género de la ultraderecha española a partir de “una triple vía estratégica: destructiva, constructiva y oportunista” (Arranz, 2023, p. 59). La vía destructiva supone una interpelación o ataque directo a los postulados feministas; la vía constructiva capitaliza la capacidad del feminismo como articulador de identidades diversas para construir un sector antagónico igualmente amplio, y, por último, la vía oportunista opera desde la ambivalencia para instrumentalizar determinadas causas o consignas fuera de su contexto de enunciación. Esta distinción (que puede hacerse extensiva a otras matrices más allá del antifeminismo) sugiere que

<sup>4</sup> Tanto por el periodismo como por la investigación académica (Vázquez, 2023b).

en ese triple movimiento destructivo, constructivo y oportunista no solo se impugna al oponente, se lo emula o copia, sino que también se producen potencias, se metabolizan energías, se invierten viejos signos y se arriba desde allí a signos nuevos.

Por su parte, Rodrigo Nunes avanza en caracterizar la existencia de una cierta gramática moral (y, agregamos, también sensible) de la extrema derecha, que se desprende de esas distintas matrices. El autor entiende que

una gramática no es solo un lenguaje (...) sino también (...) parte de una forma de vida. (...) La gramática moral de la extrema derecha refleja cómo sus adherentes ven el mundo y al mismo tiempo exigen que el mundo se transforme en consecuencia. Sus elementos clave son el individualismo, el punitivismo y la valoración del orden por encima de la ley (Nunes, 2024, p. 48).

Dicha gramática realiza los contenidos ideológicos de las distintas matrices, y también modela subjetividades, modos de habitar el mundo y de percibir al otro, de manera destructiva, constructiva u oportunista. Encauza hacia dónde va el malestar, cómo se manifiesta, qué interpretaciones de la crisis se vislumbran, y cómo se espera salir de ella.

A partir del marco que configuran los aportes de los/as autores/as que aquí sintetizamos y ponemos en diálogo, avanzamos en el análisis de tres casos concretos de Argentina y Chile que abordan la disputa de la calle, y sus formas expresivas y sensibles hoy en juego. Luego de reparar en los usos de prácticas, recursos y lenguajes asociados al activismo artístico por parte de las derechas manifestantes, proponemos una aproximación que, sin buscar ser exhaustiva ni completa, nos permita realizar un primer diagrama. No diferenciamos posiciones estancas sino modos de hacer, que pueden superponerse y entremezclarse, con tres modulaciones distintas que nombramos *herramienta disponible*, *confrontación explícita de signos* y *apropiación provocadora*. *Herramienta disponible* refiere al uso de tecnologías, técnicas y medios inscritos

históricamente como parte de una caja compartida de recursos de la cultura de izquierdas que son incorporados sin huella en el quehacer de las derechas manifestantes. Esa disponibilidad técnica implica no solo el aprovechamiento de estas herramientas fuera de su contexto habitual, sino también el borramiento y olvido de su historicidad. La segunda categoría, *apropiación provocadora*, comprende aquellos usos en los que se busca precisamente producir como efecto la indignación ante una memoria robada. Activa con ello uno de los afectos más buscados por la ultraderecha: escandalizar al oponente. Por último, con el término *confrontación explícita* nos referimos a aquellos casos donde se recurre a la copia directa, la prolongación o continuidad de un signo activista, en donde la cita opera como un modo de interpelar al oponente a partir de una réplica, una inversión o una respuesta. Esperamos que esta primera distinción se vuelva más clara y precisa a la luz de los casos que analizamos a continuación.

## **Papelógrafos: una caja de herramientas disponible**

El papelógrafo es una técnica de acción gráfica desarrollada por la Brigada Chacón en tiempos de la dictadura de Pinochet. La Chacón nació en los años ochenta de un desprendimiento de la Brigada Ramona Parra, vinculada al Partido Comunista chileno, que desplegó desde fines de los años sesenta –junto a otras brigadas asociadas a distintos sectores de la izquierda, como la Inti Peredo o la Elmo Catalán– un veloz y efectivo modo de ocupación de muros urbanos, gracias a la producción de extensos murales de imágenes o consignas en medio de las campañas electorales que llevaron al triunfo a la Unidad Popular en 1970. Las brigadas muralistas lograban pintar en pocos minutos una pared de muchos metros de largo, organizando la intervención colectiva en distintas funciones (filetear letras, rellenarlas de determinado color, componer un repertorio de imágenes como el puño, la paloma, la bandera, etcétera).

Ya en dictadura, cuando comenzaron las jornadas nacionales de protesta, surgió la Brigada Chacón –impulsada por Danilo Bahamondes, antiguo integrante de la Ramona Parra (García, 2017)–, que retomó la ocupación de los muros de manera ágil, eficaz y con menos riesgos que los implicados en la realización de murales. Elaboraban consignas políticas aludiendo a la coyuntura de represión, auge privatizador y retórica neoliberal con sentido del humor. Luego las pintaban en su taller en largas tiras de papel, sin imágenes, con una sintética tipografía negra característica, a la que sumaban al final la firma de la brigada en cursiva junto a una estrella roja. Más tarde salían con engrudo y escobillones a la calle, y lograban pegar el papelógrafo en instantes en algún muro previamente elegido (y medido). Desde entonces, estas intervenciones, llamadas popularmente “chacones” o “tallarines”, configuran una de las más reconocibles formas de resistencia visual y respuesta política urgente, y aún hoy continúan siendo realizadas en todo el país tanto por la Brigada Chacón como por organizaciones sociales y colectivos de izquierda que han asimilado la técnica.

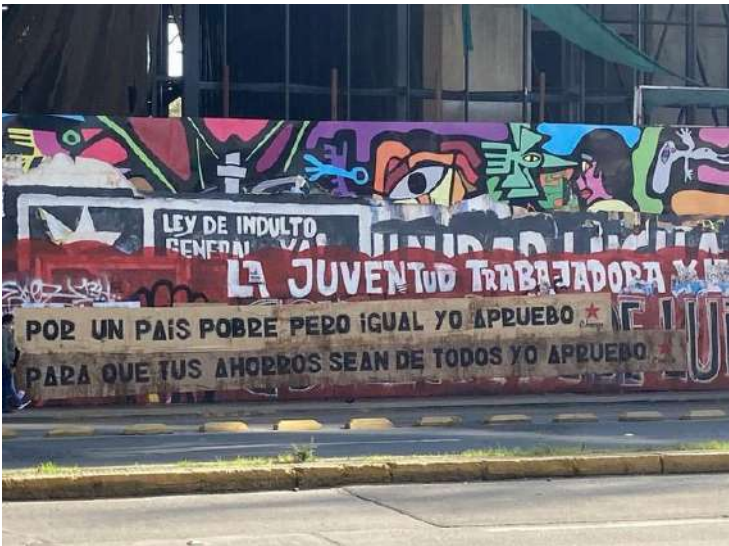
*Imagen 2. Brigada Chacón, Santiago de Chile, c. 1990*



Fuente: Danilo Bahamondes

Ahora bien, como parte de la estrategia de grupos de ultraderecha durante la campaña del plebiscito de salida de la Convención Constitucional, en las calles de Santiago aparecieron en 2022 papelógrafos apócrifos que falsificaban los de la Brigada Chacón. Imitando su tipografía y firma, suplantaron su identidad para instalar distorsiones y burlas en relación con los contenidos de la propuesta constitucional, con frases tales como: “Por un país pobre, pero igual yo apruebo”, “Por el fin de la propiedad privada, yo apruebo”, “Por mar para Bolivia, yo apruebo”, etc. Un uso mimético del estilo y técnica de la Chacón que definitivamente buscaba producir imágenes que contribuyeran a la confusión general de la población en un contexto ya saturado por la falta de información y las noticias falsas. La Brigada Chacón hizo públicos sus descargos señalando que no eran suyos esos papelógrafos, aunque sabemos lo difícil que resulta revertir el impacto de esas imágenes en las calles y en las redes sociales.

*Imagen 3. Papelógrafos apócrifos, Santiago de Chile, junio 2022*



Fuente: La voz de los que sobran

Distinto es el uso de esta técnica que realizó la organización de ultraderecha Movimiento Social Patriota (MSP), cuando apeló a la efectividad de los papelógrafos (su formato, su materialidad e incluso su diseño tipográfico) para agitar contra la población migrante (“Legal e ilegal, la inmigración mata al nacional por igual”), invocar el antifeminismo y azuzar contra los derechos sexuales y reproductivos (“Feministas asesinas” o “Aquí se hace lobby para matar inocentes”, en el frente de una ONG que acompaña la demanda por el derecho al aborto) o contra el Estado plurinacional que enunciaba la Nueva Constitución (“Rechazo tu pluriwuea”). Ya no se suplanta la firma de la Chacón, sino que se captura su modo de hacer. Esta diferencia en los usos de repertorios y disputa de signos se hace especialmente evidente a partir de cómo estos papelógrafos son firmados. Junto al *hashtag* “#Chileparaloschilenos”, el logo del MSP invierte, sin más, la icónica silueta de Manuel Rodríguez a caballo, que fue utilizada por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), agrupación guerrillera vinculada al Partido Comunista fundada en 1983. La diferencia radica en que en el logo del FPMR el héroe independentista conocido como “el guerrillero” cabalga hacia la izquierda, mientras que en el logo del MSP lo hace hacia la derecha, en ambos casos envuelto en los colores de la bandera chilena.

Si en el primer caso se trata de una falsificación, el segundo caso remite a una operación que pretende hacer de los papelógrafos de la Chacón un soporte para cualquier tipo de consigna más allá de su signo político. Así, los activismos de las derechas manifestantes no solo incorporan un recurso que ha demostrado su eficacia en la comunicación política callejera emulando su estilo y su procedimiento, sino que también buscan expurgarlo de su propia historia en tanto repertorio de acción gráfica antidictatorial.

Al hablar del activismo artístico hemos recurrido con insistencia a la idea de una “caja de herramientas”, que reniega de valores tales como la autoría y la originalidad –tan jerarquizadas en el concepto moderno de arte autónomo–, y que incita a la libre

circulación de sus recursos, disponibles para ser retomados, reformulados y resignificados en otros contextos. El uso por parte de las derechas manifestantes de grafitis, esténciles, carteles callejeros y otros recursos activistas da cuenta de que esa batería de recursos, concebida de manera expansiva, plural y múltiple, se abre para todxs como un territorio franco. (Re)conocemos qué herramientas salen de la caja, pero no deja de sorprendernos quiénes meten allí la mano.

### **Gramáticas necropolíticas: una apropiación provocadora**

Entre los recursos creativos que caracterizan al movimiento de derechos humanos en Argentina, uno de los más conocidos son las siluetas. El Siluetazo fue una acción estético-política de masas convocada por primera vez entre el 20 y el 21 de septiembre de 1983 cuando se concretó, a fines de la dictadura, la tercera Marcha de la Resistencia que ocupó durante 24 horas la Plaza de Mayo. La iniciativa partió de tres artistas, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que llevaron la propuesta a las Madres de Plaza de Mayo quienes deliberaron, cambiaron algunos puntos y decidieron impulsarla (Longoni y Bruzzone, 2008). Para concretar aquel acontecimiento, al que caracterizaban como una “acción gráfica” para cuantificar el espacio físico que ocuparían entre nosotrxs treinta mil desaparecidxs, fue imprescindible contar con una multitud dispuesta a poner el cuerpo y prestar su huella para producir siluetas a escala natural, y salir inmediatamente a pegarlas erguidas, de pie, por las inmediaciones de la plaza. Esta sencilla y potente acción estética, política y ritual invocó la presencia de la ausencia. Durante aquella histórica jornada, la Plaza de Mayo se convirtió en un inmenso taller al aire libre, y la labor colectiva de producir y pegar siluetas en los edificios que rodean la plaza solo se interrumpió a la madrugada cuando la policía empezó a llevarse detenidxs a lxs manifestantes.

El 27 de febrero de 2021 –casi cuarenta años más tarde–, la misma Plaza de Mayo fue intervenida por una acción impulsada por dos grupos de derecha: Unión Republicana y Jóvenes Republicanos.<sup>5</sup> Colgadas en las rejas en torno a la Casa Rosada aparecieron decenas de bolsas mortuorias, cada una de ellas con carteles que decían en letras pequeñas “estaba esperando la vacuna pero se la aplicó”, y luego en letras grandes y destacadas el nombre y apellido de un referente del movimiento de derechos humanos (como Estela de Carlotto, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo), agrupaciones políticas kirchneristas (“los chicos de la Cámpora”) o familiares de funcionarios del gobierno de Alberto Fernández (“el sobrino de Ginés”, en alusión a Ginés González, entonces ministro de Salud). La acción, realizada en el marco de una manifestación opositora al gobierno, denunciaba a supuestxs beneficiadxs por un discrecional “vacunatorio VIP” cuando la mayoría de la población no tenía aún acceso a las vacunas contra la covid-19.

En su estudio sobre la acción colectiva juvenil en la pandemia, Melina Vázquez y Alejandro Cozachcow (2021) señalan la evidente relación entre las bolsas negras y los recursos creativos del movimiento de derechos humanos: “La mención de estas figuras y la realización de una performance que emulaba a las protestas realizadas por organismos de derechos humanos frente a la desaparición forzada de personas fue interpretada como un mensaje amenazante”. Es inevitable asociar esos bultos con las siluetas, tanto por su emplazamiento como porque ocupan una porción de espacio con la forma y el tamaño de un cuerpo. Pero, a diferencia del Siluetazo, que fue la concreción visual del reclamo por “aparición con vida”, las bolsas negras no solo aluden a personas anónimas fallecidas por la pandemia, sino que al mismo tiempo se tornan intimidaciones para personas que sabemos vivas.

<sup>5</sup> La acción fue ideada por Inés Liendo, militante del PRO de la provincia de Salta que actualmente es funcionaria del gobierno de Milei (Di Croce, 2024).

La acción desató una amplia controversia pública, difundida tanto en medios de comunicación como en redes sociales, lo que dio al grupo una notable visibilidad. A pesar del escándalo que produjo (o quizás gracias a él), significó para sus adherentes la confirmación de la eficacia de posicionarse en la calle, como parte de una emergente identidad política juvenil abroquelada en torno a la idea de una casta privilegiada ante la que rebelarse.

Dentro de la vasta y profusa gramática necropolítica en América Latina –que puede remontarse incluso hasta la ignominiosa pintada “¡Viva el cáncer!”, que celebraba la muerte de Eva Perón en 1952–, las bolsas mortuorias asumen la forma de la amenaza de muerte y en ese sentido se vinculan con acciones tales como la entrega de tarjetas de velatorio a nombre de quien recibía el mensaje anónimo, una explícita modalidad de amedrentamiento a lxs militantes de la Unión Patriótica en Colombia, partido de izquierda que fue arrasado por la acción paramilitar en los años setenta.<sup>6</sup> También remite a las coronas fúnebres que se dejaban en la puerta de las casas de referentes de Izquierda Unida en el Perú de los años ochenta.<sup>7</sup> El repertorio de signos de propagación pública del terror llega a la exhibición explícita de cadáveres mutilados como señales mafiosas a lo ancho y largo del territorio de México en las últimas dos décadas (Diéguez, 2013).

Abonando este vocabulario necropolítico, la agrupación de extrema derecha argentina Revolución Federal llamó la atención pública cuando el 25 de mayo de 2022 (aniversario de la Revolución de Mayo, inicio de la gesta independentista) convocó a una marcha de antorchas para “perseguir y hacer mierda a los kirchneristas”. En la siguiente fecha patria, el 9 de julio de ese año, sacaron a la calle una guillotina con el lema “Tod@s presos, muertos o exiliados” (el sol como doble alusión al lenguaje inclusivo y, a la vez, al logo del Frente para la Victoria, partido gobernante entonces).

<sup>6</sup> Agradecemos la información sobre este caso a Pablo Santamaría Alzate.

<sup>7</sup> Agradecemos la información sobre este caso a Mijail Mitrovic Pease.

Poco después, Revolución Federal saltaría a la fama por sus vinculaciones con el atentado contra la vida de la vicepresidenta Cristina Fernández de Kirchner, un punto de inflexión en la escalada contemporánea de incitación al odio que se vive en la Argentina.

La guillotina se remonta a una genealogía de la revuelta popular que nace en la revolución francesa. En 1789, el médico Joseph Ignace Guillotin inventó esa máquina decapitadora, que evitaba la prolongación del sufrimiento de lxs condenadxs a muerte, y hacía más eficientes e higiénicos sus ajusticiamientos, además de más igualitarios, ya que su creador proponía este método de ejecución para todas las clases sociales (antes la decapitación era un método solo destinado a las clases altas, mientras las clases populares eran sometidas a procedimientos más cruentos y prolongados), aunque finalmente haya quedado inscrita en el imaginario popular por haber cortado las cabezas del rey Luis XVI y de la reina María Antonieta.

*Imagen 4. Foto 1: Guillotina de Revolución Federal, 2022*

*Foto 2: Guillotina en marcha estudiantil durante la revuelta chilena, 2011*



Fuente: Pepe Mateos/ Télam (Foto 1) y Archivo AEA (Foto 2)

Emblema de la violencia política revolucionaria, la guillotina ha sido invocada como símbolo en revueltas populares más recientes en distintos lugares del mundo. Durante el movimiento del 15-M español iniciado en 2011, se construyó colectivamente una guillotina

de cartón y madera en el acampe en la Puerta del Sol y fue también “La guillotina” el nombre de una escuela de formación política de la Asamblea Popular del Barrio del Pilar (ABP) de Madrid en este mismo periodo. Ese mismo año, la Asamblea de Estudiantes de Artes (AEA) en Santiago de Chile fabricó –en el marco de las movilizaciones por la educación libre, gratuita y de calidad– una guillotina gigante, que se llevó a las marchas junto a la consigna “1789: la revolución es la educación del estudiante”.

La reaparición de la guillotina en la acción de la derecha manifestante argentina supone no solo una incitación pública (e incluso publicitaria) al asesinato político, sino que también reclama para sí la potencia revulsiva de este símbolo en la historia de las revueltas populares de la modernidad. La guillotina de Revolución Federal, igual que la guillotina del 15-M, aspira a ser signo de la rebelión de las bases contra la llamada “casta”, al aprovechar esa zona de enunciación ambivalente entre posiciones y programas políticos francamente contrapuestos. Quizá lo que tienen en común los usos dados a estas guillotinas de cartón es el objetivo de sus creadores de constituirse en portavoces de una sensibilidad popular antielitista.

## **Pañuelos: un signo en confrontación**

El tercer caso de análisis que proponemos es el uso del pañuelo celeste para confrontar con el del pañuelo verde, símbolo de la marea feminista por el derecho al aborto en América Latina. El pañuelo, ese triángulo de tela barata, se remonta al signo que las Madres de Plaza de Mayo idearon entre sus primeros recursos creativos, para hacerse ver, identificarse entre ellas y volverse visibles ante la prensa local y sobre todo internacional (Longoni, 2020). Esta sencilla indumentaria nace del pañal de tela, aquel retazo material de la historia de crianza de sus hijxs, usado para resaltar el amoroso vínculo filial que las había impulsado a salir de sus casas y

arriesgarse a la acción política en un contexto tan extremadamente hostil como el del terrorismo de Estado. Pañuelo-pañal, aquella señal las viste y las inviste como Madres, cada vez que anudan en sus cabezas ese trozo de tela blanca bordada con un nombre, una fecha o una consigna.

En esa saga, el pañuelo verde se vuelve el emblema público de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito en Argentina desde 2005, pero es recién una década más tarde –a partir de la irrupción de Ni Una Menos, cuando el movimiento feminista alcanza masividad y radicalidad– que se populariza este recurso. El color verde responde a una elección casual, ya que cuando se lanzó la campaña no consiguieron tela violeta en suficiente cantidad, y se inclinaron por la llamada por los vendedores “verde Benetton”, que estaba en oferta. Desde entonces, en toda Argentina y crecientemente en otros países latinoamericanos, el pañuelo verde se propagó como señal de uso cotidiano. A diferencia del pañuelo blanco, que solo portan las Madres de Plaza de Mayo en contexto de ronda, manifestación o acto público, el pañuelo verde tiene múltiples modos de uso cotidiano: anudado en la muñeca, el cuello o la cabeza, cubriendo el torso, en la mochila o la cartera, llevando este reclamo al lugar de trabajo, las aulas, las calles, a toda hora y en todo lugar.

Cuando se masificó el pañuelo verde, no tardó en aparecer su réplica: el pañuelo celeste. Lanzado en 2018 por la ONG Más Vida como parte de la campaña “Salvemos las dos vidas”, sus portavoces explican a la prensa que eligieron el color celeste en referencia a la bandera argentina y aludiendo a una historia previa. El pañuelo celeste habría sido usado por la asociación “Mujeres por una Nación Diferente”, dirigida por Marta Rodríguez, presidenta local del movimiento evangélico internacional Jucum (Juventudes con una Misión) e integrante de ACIERA (Alianza Cristiana de Iglesias Evangélicas de la República Argentina), en sus campañas de beneficencia para personas en situación de calle en la zona céntrica de Buenos Aires, en medio de la crisis del 2001. No deja

de ser significativo que, en su relanzamiento público en 2018, se apele a construir una genealogía de acciones públicas feminizadas asistencialistas vinculadas a la Iglesia, que disputa el mismo espacio público en que se sitúan las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, el mismo que en 2001 fue epicentro de un estallido social con masivas protestas y foco de una mortal represión.

Con un uso similar al del pañuelo verde, el pañuelo celeste se propagó en distintas organizaciones que militaron contra el derecho al aborto, fundamentalmente asociadas a la Iglesia Católica y a distintas iglesias evangélicas. Incluso se difundieron instructivos que incitaban a llevarlo en los mismos lugares del cuerpo o del atuendo. Reconocemos allí una operación simétricamente inversa que, como señala Arranz (2023), recurre a una estrategia “destructiva” de oposición abierta al movimiento feminista, y a la vez “constructiva” en la medida que logra capitalizar ese antagonismo y aglutinar en torno a un signo común un conglomerado diverso y también masivo.

*Imagen 5. Manifestación del pañuelo celeste en Argentina, como parte de la campaña “Salvemos las dos vidas”, Buenos Aires, 13 de junio de 2018*



Fuente: Camila Alonso Suárez

Aparecieron luego otros pañuelos identificados con distintas luchas (por ejemplo, el negro y luego el naranja que representaba la lucha por la separación de la Iglesia y el Estado, o el rojo, que exigía una ley para agilizar los trámites de adopción), aunque ninguno se propagó ni alcanzó la capacidad de confrontación simbólica que tuvieron el pañuelo verde y el celeste. Cuando tuvieron lugar las sucesivas deliberaciones legislativas del proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo (en 2018 y 2020), las intermediaciones del Congreso se poblaron de multitudes de personas identificadas con uno u otro signo, que permanecieron allí durante muchas horas hasta que se votó la ley y se dividió en dos bloques la plaza. Desde la aprobación de la ley, aunque el pañuelo verde sigue usándose de manera dispersa, el pañuelo celeste parece haberse replegado o guardado.

En Chile, el pañuelo (llamado allí pañoleta) verde fue rápidamente incorporado como emblema de lucha por el aborto a la Coordinadora de Feministas en Lucha (CFL) en 2018. Si el diseño del logo del pañuelo verde de Argentina alude a la conexión con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, en el caso chileno –gracias a un diseño local realizado por Carolina Leria– se buscó representar el vínculo intergeneracional de las luchas históricas por los derechos sexuales y reproductivos. Por ello en la imagen aparecen dos mujeres, una que empuña una bandera inspirada en el icónico afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento por la Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) –elaborado por Laura Rodig en 1935– y, junto a ella, aparece la silueta de una joven manifestante de torso desnudo que representa el Mayo Feminista de 2018.

Desde entonces, el uso de la pañoleta verde se multiplicó rápidamente mediante *estampatones* o talleres de impresión callejera, a lo que se sumó la confección de pañuelos gigantes pensados para ser usados como banderas o lienzos en las movilizaciones. Ambas versiones se convirtieron en un símbolo permanente de la lucha por el aborto y la presencia feminista en las calles. Al año siguiente,

a partir de la revuelta social de octubre de 2019, la Brigada Laura Rodig (Manzi y Shuffer, 2023) amplió aún más los alcances de este repertorio visual con un llamado abierto a pintar pañoletas verdes y moradas con consignas alusivas a la Huelga General Feminista en los muros y pavimentos de distintas ciudades del país. Más tarde, para la marcha del 25 de noviembre de 2020, la Brigada cubrió la Alameda –principal avenida por la que circulan las marchas– con 600 pañoletas moradas bordadas y pintadas con los nombres de cada una de las mujeres y niñas chilenas víctimas de femicidio en los últimos diez años.

Así como en pocos meses se activó la reverberación de la marea verde latinoamericana, en Chile también las derechas manifestantes introdujeron el uso del pañuelo celeste para confrontar su potencia en las calles y en el Congreso, con un diseño idéntico al argentino. Pero su uso no llegó a extenderse ampliamente, y cabe preguntarse si será parte protagónica o no del repertorio utilizado por las derechas manifestantes de cara a impugnar el proyecto de ley de legalización del aborto que se presentó para su tratamiento en el Congreso en mayo de 2025.

La secuencia de usos de la pañoleta se complejiza a fines de marzo de 2023, luego del asesinato de la sargento Rita Olivares durante un operativo policial. Familiares de policías y agrupaciones de ultraderecha, entre ellas Team Patriota, convocaron a diversas manifestaciones en apoyo a Carabineros de Chile. Estos llamados, que alcanzaron una asistencia bastante reducida a pesar de su amplia difusión mediática, ocurrieron poco después de un masivo 8-M. Resulta llamativo que la campaña recurrió a pañuelos verdes idénticos, pero bajo el provocador lema “Ni uno menos”, como una interpelación abierta al movimiento feminista para exigirle su repudio a esa muerte. No deja de ser significativo, en relación con este contrapunto, el antecedente de la denuncia feminista contra la violencia sexual policial, que tuvo su momento cúlmine –en plena revuelta– con la performance del colectivo LasTesis “Un violador en tu camino” y su posterior diseminación internacional

(Manzi y Carvajal, 2020). Su texto hace una explícita referencia al himno de Carabineros, y esto tuvo como consecuencia para sus integrantes que dicha institución les iniciara una querrela (de la que luego fueron sobreseídas) por los delitos de atentado contra la autoridad y amenazas. Si el estridente “verde Benetton” pasó a identificarse en Argentina como “verde aborto”, en Chile se pretendió abrir una confrontación explícita de signos con el “verde policial”: inesperadas derivas políticas del color.

*Imagen 6. Manifestante portando el pañuelo verde “paco” en una marcha en protesta por la muerte de Carabineros en Cañete, 2024*



Fuente: cooperativa.cl

Si los distintos pañuelos verdes, celestes e incluso otros comparten formas, colores y usos como signos de identificación y de protesta, también son signos oponentes en un campo de batalla simbólico. Las derechas manifestantes recurren a la confrontación explícita en una doble escala, al mismo tiempo molecular y masiva, que retoma este modo de hacer del activismo feminista para marcar su

presencia en las calles y apostar a articular una identidad política callejera visible y aglutinante en la que confluyen diversos sectores. A diferencia de la pancarta o la bandera de manifestación, el pañuelo se lleva en el cuerpo como signo de toma de posición individual y colectiva.

## ¿Dónde está la imaginación política?

En un contexto internacional de giro autoritario, en el que la ultraderecha avanza rauda en contiendas electorales y mediáticas, nos parece imprescindible volver a pensar el espacio callejero y situar también por abajo la disputa de lo político hoy. En este texto ensayamos algunas tentativas de análisis transfronterizo, de una investigación más extensa en curso que se propone indagar en la producción expresiva de las derechas manifestantes, las cuales al ocupar el espacio público recurren a repertorios históricamente ligados al activismo artístico, la cultura popular, los movimientos sociales y las izquierdas. Prestamos especial atención a los modos en que, durante los últimos años, tanto en Chile como en Argentina como en otros lugares, las nuevas derechas usan recursos poético-políticos y saberes técnicos de acción gráfica y performática para amplificar su presencia en la trama urbana. Lo hacen confrontando, provocando o reencauzando esos repertorios, que son parte de la centralidad que asume la “batalla cultural”, en los términos en los que la nombra el ideólogo ultraderechista Agustín Laje (2016), es decir, en su búsqueda por “dominar la cultura, entendida al mismo tiempo como botín de la lucha y como su terreno” (Vomero, 2023).

Este primer ejercicio nos llevó a proponer algunas nociones para abordar el análisis, mientras seguimos atentas a las señales que pueblan la volatilidad del presente. Consideramos la compleja dimensión histórica y relacional de un puñado de prácticas concretas, sus derivas y conexiones, sus sentidos no fijos sino

ambivalentes y en disputa. Nos propusimos distinguir la existencia de una serie de gramáticas de las nuevas derechas, que se traducen en un repertorio de procedimientos en sus intervenciones callejeras.

Nuestro disparador inicial fue la pregunta: ¿por qué si tienen un manejo aceitado de los lenguajes del mundo digital y de las redes sociales –su territorio dilecto, su dominio efectivo–, las nuevas derechas también exploran recursos tan artesanales y precarios como un volante o un estencil? Entendimos que en las prácticas de las derechas manifestantes hay un reconocimiento de la eficacia de los modos de hacer del activismo artístico: la rápida toma de los muros urbanos que logran los papelógrafos, la apelación a un imaginario antielitista y de rebelión plebeya de las bolsas mortuorias y la guillotina, la capacidad de diseminar en la confrontación en las calles y en los cuerpos un signo identitario tan reconocible y evidente como los pañuelos.

Quedan muchas preguntas abiertas para seguir pensando estas cuestiones. Se trata no solo de caracterizar las formas expresivas y los modos de hacer de las derechas manifestantes para situar los nuevos términos de la disputa política del presente, sino sobre todo de imaginar qué respuestas emergen a la hora de desmontarlos.

Por último, reconocemos en las acciones de las derechas manifestantes señales de creatividad social e imaginación política. Se trata de una captura de la potencia movilizadora e inventiva inscrita en la larga memoria de esas prácticas. Sospechamos que para las derechas no se trata de ocupar por ocupar; no estamos ante un ejercicio meramente expansivo. Más bien, creemos que lo que está en pugna es reivindicar como propio y arrebatarse su fuerza arraigada en la historia al estallido (a tantos estallidos), a las irrupciones plebeyas, a la sinergia de la multitud en las calles, a la osadía de la rebeldía contra el poder instituido. Lo que resuena en el uso aún disperso de signos y repertorios de acción en el espacio público nos lleva a vislumbrar hasta qué punto el presente funciona como un laboratorio de experimentación de las nuevas derechas.

Nuestra brújula-Bloch advertía en pleno auge del nacionalsocialismo, noventa años atrás, las secuelas gravísimas de la demora en empezar a reaccionar. Estamos convencidas de la urgencia de ensayar colectivamente este ejercicio. Las nuevas derechas saben bien de la centralidad de la batalla cultural en la recomposición de la hegemonía. Las formas de la creatividad social en la disputa callejera no son asunto menor, sino signos fundamentales en la definición de una contienda que es clave en los modos en que la vida (las vidas) puede seguir latiendo.

## **Bibliografía**

Ahmed, Sarah (2020). *¿Para qué sirve?* Barcelona: Bellaterra.

Arranz, Laura (2023). El uso del recurso de la “ideología de género” en el partido Vox. En Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire (eds.), *Retóricas de la derecha actual* (pp. 56-78). Santiago de Chile: Mímesis.

Barón, Camila (2024). Economía política en disputa. Entre redefiniciones libertarias y desafíos feministas. *Revista Mora*, 30. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/16554>

Bloch, Ernst (2019 [1935]). *Herencia de esta época*. Madrid: Tecnos.

Brown, Wendy (2020). *En las ruinas del neoliberalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Cadahia, Luciana (2019). Batallas de la sensibilidad: el populismo como alternativa al fascismo. En Adoración Guamán, Alfons Aragoneses y Sebastián Martín (eds.), *Neofascismo: la bestia neoliberal* (pp. 63-78). Madrid: Siglo XXI.

Di Croce, Valeria (2024). *El arca de Milei*. Buenos Aires: Futurock.

Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Documenta/ Escénicas.

García, Antonia (2017). *Danilo, el hacedor de papelógrafos*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

García, Luis Ignacio (2023). Solo balas, balas. Discursos del odio y nuevas derechas en la Argentina. En Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire (eds.), *Retóricas de la derecha actual* (pp. 136-167). Santiago de Chile: Mimesis.

García, Luis Ignacio (2024). ¿Cómo nos preparamos para el estallido por venir? Texto leído en la presentación del libro *2001: El futuro detrás*, Museo de la Mujeres, Córdoba, 17 de septiembre de 2024.

Haraway, Donna (2014). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.

Laje, Agustín y Márquez, Nicolás (2016). *El libro negro de la izquierda latinoamericana*. Buenos Aires: Pesur.

Leiva, Gonzalo y Errázuriz, Luis (2012). *El golpe estético, dictadura militar en Chile 1973-1979*. Santiago de Chile: Ocho libros.

Longoni, Ana (2020). Pañuelos. En Nelly Richard (ed.), *Tiempos incompletos, Carta(s) n° 5* (pp. 69-88). Madrid: Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/cartas-5>

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Manzi, Javiera y Carvajal, Fernanda (2020). La violencia que no ves. Interrupciones feministas y cuerpos fuera de lugar en la performance de LasTesis. *Mora*, 26, 303-309. <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/169451/>

CONICET\_Digital\_Nro.976bad9c-3a58-470e-ac0f-92a35200dd-6b\_A.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Manzi, Javiera y Shuffer, Cynthia (2023). No nos soltamos más. Notas sobre imágenes, militancias e investigación feminista. *MGC Revista de Gestión Cultural*, 19. <https://revistasdex.uchile.cl/index.php/mgc/issue/view/1128>

Marín, Nuria (12 de noviembre de 2019). Consignas de izquierdas en boca de Vox. *El periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/entre-todos/participacion/el-pueblo-unido-jamas-sera-vencido-195927>

Nunes, Rodrigo (2024). *Bolsonarismo y extrema derecha global*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Vázquez, Melina (10 de julio de 2023a). Los Rappi de Milei. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/los-rappi-de-milei/>

Vázquez, Melina (2023b). “Ahora es nuestro tiempo”. Activismos juveniles en las nuevas derechas durante la pandemia (Argentina, 2020-2022). *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 23(82), 117-137.

Vázquez, Melina y Cozachcow, Alejandro (2021). Entre las redes y las calles: organizaciones y acciones colectivas juveniles durante la pandemia (2020- 2021). *Última Década*, 57, 159-196. <https://www.scielo.cl/pdf/udecada/v29n57/0718-2236-udecada-29-57-159.pdf>

Vomero, Fabricio (17 de abril de 2023). ¿De qué habla la derecha cuando habla de batalla cultural? *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2023/4/de-que-habla-la-derecha-cuando-habla-de-batalla-cultural/>



# Activismo feminista digital y memoria feminista

## Conectando el presente y el pasado

*Bernardita Llanos*

*El estado opresor es un macho violador.*

*El estado opresor es un macho violador.*

*El violador eres tú.*

*El violador eres tú.*

LasTesis, “Un violador en tu camino”

Diversos momentos del movimiento feminista en Chile permiten trazar una historia y memoria que se ha visto interrumpida o borrada del discurso público durante los siglos XX y XXI. El Mayo Feminista de 2018 marca un momento crucial en la reemergencia del feminismo entre jóvenes universitarias, quienes recuperarán el legado y la memoria feminista del momento previo y de los años del terror de Estado. Del pasado dictatorial, la herencia de resistencia política sostenida por las mujeres militantes de izquierda se ha convertido en una significativa recuperación en la construcción de la memoria de los feminismos contemporáneos.

Como señala la escritora Diamela Eltit en su libro de ensayos *Laberintos. Escritos sobre literatura, feminismo y política*, no hay duda de que a partir de la revuelta feminista de 2018 en Chile se instaló

“[un] logos igualitario entre las estudiantes y la autoridad que alojó nuevos sentidos y horizontes que abrieron y siguen posibilitando la construcción de nuevas emancipaciones que apunten a futuros más equitativos” (Eltit, 2024, p. 170). La rebelión de las estudiantes universitarias desató una potencia emancipadora que cruzó las instituciones de educación superior y todas las áreas de la cultura chilena. “Llegó para quedarse”, como afirmaron muchas voces.

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el impacto que en los últimos años ha tenido el activismo feminista en redes sociales, tanto con relación a la recuperación de figuras femeninas de la cultura previa al golpe militar de 1973, como con relación a la acción de las mujeres militantes que lucharon contra la dictadura. En el marco de la oposición a Pinochet y su régimen, las expresas políticas, sobrevivientes de persecución política, tortura y violencia sexual, y también las víctimas de desaparición –redefinida hoy como feminicidio– forman parte integral del legado de lucha antipatriarcal y de una memoria feminista en construcción. En este nuevo marco, las luchas del presente se conectan con la militancia política antidictatorial y contra toda forma de opresión y vulneración de los derechos de las mujeres, disidencias sexuales, mapuche, estudiantes y pensionados. Esta constelación de luchas anticapitalistas se enmarca en un rechazo al neoliberalismo extractivista y a su rendición heteropatriarcal hoy en día en Chile, tal como en muchas otras naciones del sur y norte global, pues se trata de un movimiento transnacional.

Organizaciones como la Coordinadora 8M<sup>1</sup> y Memorias de Rebeldías Feministas,<sup>2</sup> junto a colectivos como el de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes,<sup>3</sup> son agrupaciones con una alta actividad

<sup>1</sup> Es un grupo muy diverso conformado por mujeres con distintas experiencias y edades que van desde estudiantes de secundaria a jubiladas, que exigen los derechos de las mujeres e igualdad de género. Ver sus cuentas en Facebook e Instagram: [https://www.facebook.com/coordinadorafeminista8M/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/coordinadorafeminista8M/?locale=es_LA) <https://www.instagram.com/coordinadorafeminista8m/?hl=en>

<sup>2</sup> Este colectivo tiene gran presencia en Instagram en su cuenta @memoriasrebeldiasfeministas.

<sup>3</sup> Se constituye en 2014; hoy tiene 2900 seguidores en redes.

en redes y fuera de ellas, cuyo activismo se caracteriza no solo por visibilizar la vulneración de los derechos de mujeres y de las disidencias mediante múltiples acciones y protestas, sino también por revisar la historia nacional a partir del género y reescribirla mediante el activismo en la calle, el teatro, la performance, la investigación y las publicaciones, más allá de convocar a las movilizaciones. Estos tres ejemplos de organizaciones feministas, entre muchos otros que podemos encontrar en las redes sociales, aúnan el presente feminista con la lucha política de antiguas revolucionarias. El vínculo con las figuras revolucionarias del pasado se realiza a través de la idea de una justicia social transversal, por un lado, junto con la denuncia de la violencia de género y violación sexual, por otro, como formas de tortura sexuadas y generizadas practicadas en los centros de detención y tortura de la dictadura, y en el presente implementadas por las fuerzas del orden y de la seguridad como Carabineros de Chile. En una nueva temporalidad –y décadas después del golpe y los años de la transición política en Chile (1990-2006)–, el estallido social del 18 de octubre de 2019 (18-O) hizo reaparecer la violencia política a través del uso de la fuerza contra los manifestantes mediante equipos militares y carabineros apostados en puntos de congregación y protestas, como la Plaza de la Dignidad (antigua Plaza Baquedano) y otros sectores de las calles de Santiago y Valparaíso, en especial, durante los dos meses de protesta nacional. Los más de 300 casos de trauma ocular con pérdida parcial o total de la vista, además de las denuncias de violaciones a los DDHH por abusos sexuales y malos tratos durante el período de revuelta social, provocaron la coalescencia de dos temporalidades en la experiencia de la ciudadanía, forzada a revivir la represión por parte del Estado contra quienes expresaban su descontento a través de la desobediencia civil durante el gobierno del presidente Sebastián Piñera (2018-2022).<sup>4</sup> La revuelta social tuvo un horizonte revolucionario y fue perseguida por el fantasma de la dictadura tanto en el espacio de la protesta física como

<sup>4</sup> Para más información consultar el informe de Amnistía Internacional (2020).

en la virtualidad. En ambos ámbitos, las sobrevivientes de violencia política y sexual del pasado se reencontraban con las del presente en una sincronía experiencial que se expresó tanto en denuncias y testimonios *online* y *offline* como al son de cantos y performances feministas en la calle que llamaban a un cambio total.

La performance política feminista *online* y *offline* viene a confirmar y reeditar en el siglo XXI la hibridez en la navegación y el tránsito entre el mundo virtual y el físico. El universo digital atraviesa nuestras vidas, y da forma a los modos en que navegamos el espacio cibernético y a cómo entendemos nuestras relaciones sociales. Así, el activismo en medios se ha vuelto un modo de hacer y sostener la política feminista, que a través de los sistemas de comunicación e información concibe la acción colectiva e individual mediante una conexión multilocalizada en línea y fuera de línea. Tal como sugiere la artista visual Judy Chicago, Instagram se ha convertido en una suerte de portal para los feminismos actuales, en especial en aquellas partes del mundo que estaban cerradas al resto. Ahí las mujeres han utilizado las plataformas digitales para rehacer el mundo (Warsh, 2023, p. 96).

El rol de las redes hoy en día en la propagación de las causas feministas es innegable, pues sus repertorios han atravesado fronteras nacionales y continentes, y han impulsado la reconfiguración y resurgimiento del activismo del presente a partir del #MeToo y sus equivalentes en diversas partes del mundo, con su configuración en español en #MeTooboricua o el #Yotecreo en España o Venezuela. La globalización del #MeToo ha expandido el trabajo inicial de su fundadora, la activista afroamericana Tamara Burke, con sobrevivientes de violencia sexual de grupos minoritarios en EE.UU. dentro del marco de los derechos humanos, a países donde las sobrevivientes han dado a conocer sus historias a través de las redes. De manera similar a Burke, las expresas sobrevivientes de violencia político-sexual en Chile tuvieron que esperar décadas a que su experiencia fuera conocida por la opinión pública y considerada como una violación a los derechos humanos y de género.

Burke fundó la organización MeToo en 1996 y en 2017 se viralizó y convirtió en el movimiento que conocemos hoy gracias al *hashtag* de la actriz Alyssa Milano, quien hizo un llamado a las sobrevivientes de acoso y asalto sexual a publicar sus historias en Twitter. De ahí en adelante aparecieron miles de *tweets* y relatos de mujeres de todo el mundo en las redes sociales contando sus experiencias, para dar cuenta de la magnitud y extensión de la violencia y el abuso sexual en los diversos ámbitos de su vida.

Entre los más recientes casos que han circulado en redes por el mundo, cabe mencionar el de la estudiante iraní Ahooy Dayaei, quien en noviembre del 2024 fue hostigada por agentes de seguridad de la Universidad de Azad en Teherán por no llevar debidamente el velo obligatorio. La estudiante no solo no obedeció las órdenes de los agentes, sino que se desnudó hasta quedar solo en ropa interior. Su protesta se une a la de muchas otras mujeres iraníes que desde 2022 se han mostrado públicamente sin el velo o se han cortado el cabello para protestar contra la aplicación abusiva de la ley del velo obligatorio (Imagen 1).

Imagen 1



La detención y sospechosa muerte de Mazah Amini –mientras estaba bajo custodia policial por haber sido acusada de no llevar correctamente el velo– ha generado un sinnúmero de protestas, que

se extienden hasta el día de hoy, en las que se han reportado más de 500 víctimas a manos de las fuerzas de seguridad. El caso de la estudiante Aho Dayaei terminó con su detención, una golpiza –según algunos testigos– y su traslado a un “centro de tratamiento”, sin que se dieran a conocer más datos oficiales (*El País*, 2024). La imagen que circuló en redes, que muestra a Aho representada por una figura gigante en medio de grandes edificios y rodeada de hombres y mujeres pequeños a la altura de sus pies, ejemplifica el impacto de su protesta y el poder global del movimiento MeToo, cuya lucha llegó incluso a afectar a una teocracia patriarcal y represiva como la de Irán (Imagen 2). Las protestas de miles de mujeres alrededor del mundo que denuncian la violencia contra ellas pueden verse en YouTube y entre ellas están las que manifiestan su solidaridad con Mazah Amini.<sup>5</sup>

*Imagen 2*



<sup>5</sup> Ver <https://www.youtube.com/shorts/1Y16bX7DE10>

La performance viralizada en redes “Un violador en tu camino” (Colectivo LasTesis, 2019) del colectivo feminista chileno LasTesis (Imagen 3) –que ha sido replicada en más de 300 ciudades alrededor del mundo luego de ser escenificada el 25 de noviembre de 2019 en Valparaíso<sup>6</sup> en plena revuelta social– también fue adoptada por las mujeres iraníes como modo de protesta contra el patriarcado dictatorial en que viven, y como un desafío abierto a las autoridades y el código de vestimenta femenina islámica. Esta performance colectiva subraya no solo el resurgimiento del movimiento feminista en este país (2022-2023) sino, además, la solidaridad transnacional y el deseo de un cambio revolucionario en el sur global, como argumenta Manijeh Moradien (2024).

*Imagen 3*



En un contexto de movilización social feminista, tanto global como local y translocal, las redes sociales y el activismo cibernético sirven como una plataforma alternativa a los medios de comunicación tradicionales y constituyen una contrahegemonía tanto al neoliberalismo heteropatriarcal como a otras formas de gobierno de corte autoritario. Las posibilidades del espacio virtual

<sup>6</sup> Ver réplicas de “Un Violador en tu camino” en <https://www.youtube.com/watch?v=2l6SQqdn2Y8> y <https://www.youtube.com/watch?v=s5AAsc7qbl>.

y de la red –gracias a la desjerarquización y construcción de modelos más democráticos, como sugieren Ana de Miguel y Monserrat Boix– resultan inmensamente atractivas para el ciberfeminismo y los activismos feministas. El desplazamiento o desaparición de binarismos como el de centro y periferia y la migración hacia lo diverso, descentralizado y horizontal, junto con el uso subversivo de nuevos lenguajes, dispositivos, códigos e hipertextos, confirman su alcance y poder (De Miguel y Boix, 2002, p. 12). La alianza entre los activismos y las nuevas tecnologías de la comunicación ha constituido una tecnopolítica que no desplaza la performance del cuerpo en la calle, sino que la actualiza y expande para la movilización de una multitud de cuerpos que luchan contra la explotación y la dominación, como plantea Marcela Fuentes, al analizar diversas “constelaciones de performance” y los activismos que las han creado en Latinoamérica (Fuentes, 2020, p. 53).

El colectivo Memorias en Rebeldías Feministas y otros, como Sequía, Cueca Sola, Lumi Videla, #Coordinadora19dediciembre<sup>7</sup> y Archivos Feministas (que cuenta además con un *podcast* semanal), por nombrar algunos, se han abocado a la tarea de denunciar en redes sociales, como Facebook e Instagram, no solo la violencia machista contra las mujeres en la actualidad sino su historia y legado. Para ello, hacen un recorrido por los últimos cincuenta años, desde el golpe de Estado del 73, y usan a la militancia femenina como ejemplo de lucha por el cambio social y como vehículo para el cuestionamiento del patriarcado neoliberal. En este contexto de desnaturalización de los abusos patriarcales, la violencia político-sexual, la tortura, los simulacros de fusilamiento y la desaparición fueron los castigos aplicados a las mujeres por haberse salido del lugar que la tradición patriarcal les había otorgado. En este sentido, el activismo en redes de estos colectivos opera vinculando el presente con el pasado traumático reciente, para volver visibles las estructuras patriarcales que hacen de los cuerpos de las mujeres y disidencias sexuales blancos de

<sup>7</sup> Nace en 2018 como organización feminista autónoma contra el feminicidio.

la dominación y de un disciplinamiento muchas veces letal. Las historias de mujeres hoy desaparecidas, como la de la conocida militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) Lumi Videla –reivindicada hoy por el colectivo feminista que lleva su nombre (@colectivofeministalumividela)–, se exponen en términos antipatriarcales y anticapitalistas (Imagen 4). Por otra parte, el colectivo Cueca Sola (@colectivocuecasola) retoma el activismo performático de las primeras mujeres familiares de detenidos desaparecidos de la dictadura –quienes bailaban la cueca solas, sin sus maridos, hermanos o hijos– y lo reinterpreta desde un feminismo que utiliza la performance del baile sin pareja para protestar frente a violencias específicas de mujeres, trans y gays. Este legado también recuerda al colectivo homosexual Las Yeguas del Apocalipsis, constituido por Pedro Lemebel y Francisco Casas, y a la performance que realizaron bailando la cueca sobre el mapa de América con los torsos desnudos en 1989, como una forma de protesta contra la dictadura y la Conquista de América.

*Imagen 4*



Otra protesta performática reciente de Cueva Sola se realizó frente al Palacio de la Moneda cuando se conmemoraron los 51 años del golpe (Imagen 5).

*Imagen 5*



El colectivo también adhiere a otras luchas reivindicativas como las de lxs mapuche y en su accionar destaca la redefinición de la violencia como una condición de la política global (por ejemplo, la de Gaza), que en Chile tiene como blanco a líderes y dirigentes mapuche como Camilo Catrillanca –asesinado en sospechosas circunstancias en noviembre de 2018– y la desaparición de la activista medioambiental mapuche Julia Chuñil (Imagen 6), de quien no se tiene aún respuesta sobre su paradero.

Imagen 6



Por su parte, el colectivo artístico interdisciplinario Sequía (@colectivosequia), a 51 años del golpe, llamó a agitar la memoria el pasado 11 de septiembre en el frontis del Teatro Universidad de Chile (Metro Baquedano) y definió su protesta como un “rito y grito contra la impunidad, pactos de silencio, discursos negacionistas, de odio, pedagogías de la crueldad y ante la pasividad del Estado para aplicar medidas efectivas de búsqueda, justicia, reparación y garantías de no repetición”. Cabe notar también la performance de la Banda Colectivo Sequía que acompaña en manifestaciones con la pancarta “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”. Su activismo y reflexión sobre el pasado influye en su perspectiva sobre la justicia después de cinco años de la revuelta popular del

18-O. Muchas de sus acciones las convocan y realizan junto con el colectivo Cueca Sola y en las diversas protestas performáticas se observa presencia y participación intergeneracional.

La perspectiva interseccional de este feminismo y la reevaluación de lo que se daba por sentado, junto a su actividad textual y gráfica en los espacios digitales, permiten reflexionar y difundir nuevas ideas y mensajes, y aprender también lo que otras activistas vivieron en la época de Pinochet. Por su parte, el colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes, que, como señalábamos, se formó originalmente con expresas y sobrevivientes de tortura político-sexual de la dictadura, hoy tiene activistas jóvenes entre sus miembros, que junto a las mayores crean conciencia para eliminar toda clase de violencia hacia las mujeres y las disidencias sexuales. En este colectivo y otros preocupados con el acontecer nacional y su conexión con el pasado, observamos el intercambio intergeneracional y las expresiones del feminismo de la cuarta ola a través del uso de las redes para convocar a charlas, eventos culturales, movilizaciones y protestas frente a la casa Irán 3037, más conocida como la Venda Sexy, centro de detención y tortura de la dictadura que se especializaba en las torturas sexuales más aberrantes.<sup>8</sup> El recinto fue declarado monumento nacional en 2016 y comprado al propietario hace un año por un grupo de organizaciones de expresos políticos y por sobrevivientes y militantes del partido socialista para convertirla en sitio de memoria (Entrevista con Beatriz Batashew).<sup>9</sup> La lucha por recuperar el inmueble por parte de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes ha quedado registrada en redes en publicaciones de declaraciones, entrevistas y performances de protesta, que en su conjunto conforman un archivo virtual de su accionar *online* y *offline*. En medio de todas estas actividades, la presencia y palabras de una de sus fundadoras,

<sup>8</sup> Para un análisis de la Venda Sexy y sus líderes como de las representaciones literarias y teatrales, consultar mi artículo "Cara y cuerpo del horror: Representaciones de Ingrid Olderock" (Llanos, 2020).

<sup>9</sup> Entrevista de la autora con Beatriz Batashew, 3 de junio 2024.

Beatriz Batashew, es significativa, ya que testimonia la experiencia de la sobrevivencia, como testigo y víctima de la tortura de género. Como señala Beatriz Batashew: “Nosotras, las de la dictadura de Pinochet, somos herederas de las luchas del pasado, y estamos conectadas con las luchas del presente” (Imagen 7). Su idea de una memoria activa le permite conectar lo vivido en dictadura con la violencia estatal generalizada de hoy en día (Chornik, 2019). El activismo de este colectivo en redes sociales como Facebook, Instagram y X (antes Twitter) ha hecho su presencia y reconocimiento más visible, ya que desde ahí han lanzado sus campañas, declaraciones y convocatorias a manifestaciones y performances de protesta, *offline* y frente a la residencia Irán 3037. También pueden encontrarse múltiples videos de sus diversas acciones en estas plataformas.

*Imagen 7*



El colectivo Mujeres Sobrevivientes, además, ha hecho campaña con la Coordinadora 8M y ha participado y apoyado diversas iniciativas, como la “Huelga General Feminista” en el Día Internacional

de la Mujer (8 de marzo), la manifestación de 2019 “Súper Lunes Feminista”, y acciones como cambiar los nombres de las estaciones del metro por nombres de mujeres destacadas en los campos de la política y la cultura que no aparecen en la historia oficial de Chile.

La colaboración y sororidad intergeneracional propia del feminismo actual, junto a su diálogo y lectura de feministas de los 80, también ha tenido un fuerte impacto, pues ha puesto los medios sociales al servicio de la protesta y de la denuncia de la violencia sexual y política, la cual se entiende dentro de un continuo en la historia nacional y en la de las mujeres en particular, cuya voz y poder ya no pueden ni negarse ni detenerse.<sup>10</sup>

Por otra parte, se suma el manifiesto digital y visual del colectivo LasTesis, que circuló en las redes para combatir el machismo, lograr la caída del patriarcado, y reivindicar los diversos estallidos que continuaron en Chile después del 18 de octubre de 2019 (18-O) como formas de levantamiento de la ciudadanía incluso durante la pandemia. El breve video<sup>11</sup> que realizaron hace de la rabia un sentimiento compartido por la población chilena, que en las calles manifestó su profundo descontento y denunció la tortura y mutilación ocular perpetrada por la policía contra los manifestantes por protestar y exigir una vida digna. El manifiesto identifica también el paradigma de despojo y violencia que rige en todo el continente bajo un modelo capitalista que extrae la humanidad de los ciudadanos y expolia los territorios –convirtiéndolos en zonas sacrificiales–, a la vez que asesina y tortura a mujeres y disidencias sexuales. El sentido doble de crear un video primero sobre el manifiesto/libro *Quemar el miedo* (Colectivo LasTesis, 2021) muestra también el uso de las redes sociales para difundir el pensamiento feminista latinoamericano y global. El trabajo colaborativo de

<sup>10</sup> Ver mi ensayo “Documentary as Memory Archive and Feminist Activism” y la historia de la estudiante universitaria Sofia Brito (Llanos, 2024).

<sup>11</sup> Link en Facebook: <https://www.facebook.com/watch/?v=246982177137226>. Ver también el video que LasTesis subieron a Instagram con las réplicas de “Un violador en tu camino” <https://www.instagram.com/lastesis/reel/DBh1NsDuLir/>

LasTesis hace del colectivo una suerte de célula político-cultural que pone a circular el pensamiento antipatriarcal y el activismo a través de la difusión de la creatividad y el conocimiento que posibilitan las redes.

Desde una perspectiva similar, la científica política Nancy Fraser plantea la voracidad insaciable del sistema capitalista actual – creación colonial angloamericana en su versión actual –, cuya fuerza devora formas de vida y cuerpos. En su depredación de todo lo vivo, el medio ambiente y la naturaleza, reduce y entrapa a los seres humanos en la lucha por la mera sobrevivencia, mediante el uso de una despiadada violencia racializada y generizada. En esta clase de sociedad algunas personas son constituidas como subordinadas, sin protección política alguna (Fraser, 2023, pp. 15-17). En esta línea se encuentra también la crítica de la cuarta ola feminista, en la que aparece la postura antiglobalización y antiextractivismo paralelamente a la denuncia de la violencia contra las mujeres y las disidencias sexuales, en alianza con otros movimientos sociales y comunidades marginadas, tanto locales como transnacionales del presente y del pasado.

Las redes sociales y la performance callejera se han convertido en los pilares de la movilización y la protesta que los feminismos latinoamericanos y de otros continentes han realizado con gran efectividad para denunciar la violencia hacia la mujer –temática de larga data en Chile, que se remonta a los 90 aunque sin la visibilidad de hoy– y otros sectores marginados y vulnerados para, así, incidir en la agenda pública.<sup>12</sup> El entrecruzamiento entre las protestas y las redes digitales se genera como una suerte de co-creación de “acciones colectivas insurgentes”, disruptivas y transformadoras que las expande y recrea en una colaboración sincrónica y asincrónica, como apunta Fuentes. El cuerpo de la protesta se entrelaza con el cuerpo virtual de las redes a través de

<sup>12</sup> Para una discusión del feminismo, la revuelta social y su nuevo imaginario visual, ver mi artículo “Revolución social y archivo visual en el Chile actual” (Llanos, 2021).

multiplataformas y desde múltiples locaciones para la acción colectiva (Fuentes, 2020, pp. 19-21).

De esta manera, el hacer de los movimientos feministas interseccionales, transnacionales y transgénero de hoy aparece estrechamente vinculado a las diversas formas de la desigualdad social, económica, racial y sexual. Según Debora de Fina (2022), el feminismo chileno se ha renovado y fortalecido por sus vínculos y alianzas con otros actores sociales por su carácter relacional y contingente en un momento histórico en que la sociedad pasa por un profundo proceso de transformación. De Fina subraya que las fronteras de los feminismos son fluidas y cambiantes como lo son sus diversas articulaciones y demandas frente al patriarcado, que van desde la lucha de las mujeres mapuche contra el “heterowinkapatriarcado” a la lucha de lxs estudiantes por una educación-no-sexista, al Movimiento por el Agua y los Territorios (MAT), que plantea la abolición del patriarcado, a los sectores trans y no binarios, que proponen nuevas formas de subjetividad, y a las mujeres afrochilenas y migrantes, que también luchan contra el patriarcado (De Fina, 2022). Los feminismos operan mediante redes temáticas y organizativas transversales –otra de sus características– que se expanden y visibilizan por todo el territorio nacional articulando y rearticulando conflictos y nudos y, en especial, cuestionando la importancia de los partidos políticos (De Fina, 2022).

Al hacer hincapié en la relación entre las experiencias individuales y la desigualdad estructural y subrayar la precariedad de los cuerpos femeninos y feminizados, los feminismos digitales sientan las bases para reestablecer una política feminista colectiva, como señala la crítica Hester Baer (2015, p. 29). Más aún, si pensamos en la noción de “constelación de performance” en relación con los activismos tecnopolíticos, como propone Fuentes, la presencia de activistas y artistas se vuelve ubicua y aparece por todas partes. A partir de la idea de la aparición en el espacio de Hannah Arendt como la aborda en su libro *La condición humana* (1993, p. 206), y siguiendo a Butler, en *Notes Toward a Performative Theory of*

*Assembly*, donde plantea el derecho de los cuerpos a aparecer como pluralidad (2015, p. 71), Fuentes observa que la performance del cuerpo se vuelve un horizonte revolucionario, pues une el espacio público con el privado, y transgrede la división clásica entre la esfera pública de la acción política y la privada donde se situaba al cuerpo y las necesidades biológicas. La performance de la protesta además liga los discursos y la encarnación de la experiencia tanto como el presente y la historia (Fuentes, 2020, p. 37). Binder, por su parte, considera con gran agudeza que los nuevos movimientos sociales autónomos en la era digital y los debates sobre tecnología desde el feminismo representan dos campos teóricos que nos permiten entender cómo operan las identidades y la agencia en las protestas feministas. Los movimientos sociales podrían definirse como redes informales que se unen y solidarizan, y que utilizan la protesta con formas de organización y movilización que han cambiado notablemente en comparación con lo que ocurría décadas atrás. Existe un rechazo a las estructuras jerárquicas y centralizadas de los movimientos anteriores; a su vez, la noción de política también se ha alterado, pues ahora atraviesa todos los niveles: lo público e institucional, lo privado y lo íntimo. De este modo, la resistencia performativa mediante manifestaciones y acciones directas también se realiza en línea a través del uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC), lo cual constituye uno de los cambios más significativos de los movimientos sociales en la actualidad (Binder, 2019, pp. 212-213).

La utilización de múltiples herramientas, plataformas digitales y disciplinas convierte a LasTesis en un colectivo interdisciplinario que pone sus saberes y accionar al servicio de la protesta feminista. Este colectivo convoca a mujeres y disidencias en la denuncia de un sistema que despoja a todxs con una violencia basada en una estructura mítica que disciplina a las mujeres y los cuerpos feminizados mediante la violación y los abusos sexuales. Rita Segato, referente fundamental del colectivo, señala que la conquista y colonización de Latinoamérica atrapa en su anatomía

a lxs dominadxs mediante los procesos de sexualización y racia-  
lización, convirtiéndolos en “estructuralmente análogos” dentro  
de la historia y en la contemporaneidad (Segato, 2019, p. 17). En  
este marco teórico, la esfera pública se convierte en una suerte de  
máquina reproductora de la matriz colonial modernizadora en-  
mascarando su esencial binarismo fundado en una estructura de  
género, mediante la cual se segrega e inferioriza a las mujeres y a  
los pueblos indígenas. En este sentido, el Estado criollo profundiza  
y refrenda la misoginia colonial, el racismo, la homofobia y el es-  
pecismo en clave moderna (Segato, 2016, pp. 18-19). De este modo,  
la colonialidad del poder perpetúa y sigue reproduciendo las es-  
tructuras, desigualdades y jerarquías tanto materiales como las  
epistemológicas, tal como como plantea también Aníbal Quijano  
(2014), profundizando así las exclusiones. De ese estado de cosas  
surge la necesidad inminente de poner en acción prácticas deco-  
lonizadoras y de comenzar a utilizar teorías enraizadas, como las  
llama Silvia Rivera Cusicanqui, idea que tanto Segato como LaTe-  
sis comparten (Rivera Cusicanqui, 2018).

El surgimiento del activismo digital tiene ya más de una década  
en Chile y otros territorios transnacionales, y, en el caso del ac-  
tivismismo tecnopolítico, su irrupción se da nuevamente durante lo  
que se ha llamado el Mayo Feminista o Tsunami Feminista de 2018,  
en un país con “déficit de ciudadanía”, como subraya la periodista  
y académica Faride Zerán (Zerán, 2018, p. 18).

El torso desnudo y el uso de capuchas rojas o moradas del Mayo  
Feminista de 2018 resonaban con otras acciones de colectivos fe-  
ministas transnacionales, como FEMEM (Ucrania) o las Pussy Riot  
(Rusia), entre otros, en las que el cuerpo desnudo y las capuchas  
que cubrían el rostro se volvieron formas de resistencia y denun-  
cia de la violencia hacia las mujeres en sociedades heteropatriar-  
cales y misóginas. Los debates y conversaciones del feminismo  
transnacional, local y translocal se inician y continúan en foros  
digitales donde se discute el rol del cuerpo, la categoría mujer, el  
privilegio blanco, el racismo y el clasismo, entre otros (Baer, 2015,

p. 25). En el caso chileno, el predominio del machismo patriarcal en las instituciones de educación superior –a pesar del trabajo feminista, en años anteriores, de crear vocerías y secretarías de género– quedó en evidencia con las denuncias por discriminación de género, abuso de poder en el ejercicio docente y hostigamiento sexual, además de las denuncias que exponían la ausencia de bibliografías con autoras en currículos. Todos esos temas salieron a la luz gracias al activismo. Las estudiantes se levantaron en una lucha que representó un cambio cultural y no solo un tema universitario. En la Universidad Austral de Chile se iniciaron una serie de denuncias de estudiantes contra el comportamiento inapropiado de profesores varones, fenómeno que se extendió a la capital y a otras regiones gracias a un movimiento coordinado a través de las redes, tomas y marchas altamente performáticas. Hubo una suerte de quiebre institucional producto de que en las protestas se denunciaban todas las formas de machismo y micromachismo que las mujeres sufrían sistemáticamente, como afirma una estudiante (Guerrero, 2022, p. 50).

La violencia machista relatada en primera persona es una de las estrategias usadas por el ciberfeminismo, que no solo muestra la doble vida física y digital sino cómo ambos mundos se espejean en términos de sus violencias y resistencias, incluso intergeneracionales. La participación en movilizaciones y los espacios de formación académica influyen en el desarrollo y aprendizaje ciberfeminista también.

Dentro de un contexto feminista, las deudas con el pasado y con las sobrevivientes de tortura político-sexual se retoman, como parte de la lucha contra la violencia hacia la mujer propia del Estado patriarcal, otra faceta de lo que Segato llama “la guerra contra las mujeres” (2016), es decir, una guerra donde el género se vuelve una forma de vulnerabilidad total. Este estado de guerra se da con la existencia de un “segundo Estado” paramilitar con el que hoy conviven muchas comunidades y ciudades latinoamericanas, una de las diversas encarnaciones del poder machista, gansteril y

patriarcal, que tiene en el femicidio su expresión más cruda y violenta. Como lo ha señalado Segato (2016), esta violencia misógina y sangrienta conforma un verdadero sistema de comunicación destinado a los enclaves de entendidos, donde los cuerpos de las mujeres son el texto y a la vez el blanco de una guerra mafiosa y feudal. El poder del patriarcado y los dueños que lo rigen tienen hoy el poder de “conquistualidad violadora y expropiadora permanente” (Segato, 2016, p. 16).

A modo de conclusión, podemos decir que la cuarta ola feminista de la generación de lxs que no tienen miedo en Chile –como se lxs ha llamado– navega y acciona dentro de un mundo híbrido que entrecruza y liga los espacios físicos y virtuales luchando por la justicia social y de género, y por el derecho de las mujeres a una vida libre y sin miedo. La performance como protesta y el uso de multiplataformas y locaciones digitales hacen posible que los activismos feministas sean transversales y aparezcan hoy por todas partes, con nuevas formas de sociabilidad y corporalidad unidas al ejercicio de una memoria democrática.

El Mayo Feminista dio una fuerza renovadora a los feminismos en Chile, y posibilitó que se vieran “por todos lados” y que progresivamente hubiera una mayor aceptación del feminismo por parte de la opinión pública (Hiner y López Dietz, 2021, p. 125). La revuelta social de 2019 consolidaría esta percepción con el ímpetu y efervescencia de los feminismos como fuerzas catalizadoras del cambio social bajo el lema y las pintadas que en las calles reiteraban: “El futuro será feminista, o no será”. Entre los diversos colectivos encontramos muchos con presencia digital para los que la memoria histórica y la violencia hacia la mujer son parte de un *continuum* dentro de la historia nacional patriarcal y racializada. Estos colectivos se han convertido en ejes de un activismo que se expresa de forma virtual y callejera, y que plantea que el presente debe estar informado por el pasado y debe fundamentarse en los vínculos solidarios.

## Bibliografía

Amnistía Internacional (2020). *Ojos sobre Chile*. <https://www.amnesty.org/es/latest/research/2020/10/eyes-on-chile-police-violence-at-protests/>

Arendt, Hannah (1993). *La condición humana* (Trad. Ramón Gil Novales). Barcelona: Paidós.

Baer, Hester (2015). Redoing Feminism: digital activism, body politics and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16(1), 17-34.

Binder, Inés (2019). Identidad y agencia colectiva del movimiento ciberfeminista de América Latina. El caso de *ciberfeministasla-tam*. *Dígitos. Revistas de Comunicación Digital*, (5), 210-233. <https://doi.org/10.7203/rd.v0i5.128>

Butler, Judith (2015). *Notes Towards a Peformative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.

Chornik, Katia (7 de octubre 2019). *Violencia sexual, tortura y memoria histórica*. [www.opendemocracy.net](http://www.opendemocracy.net). <https://www.opendemocracy.net/es/democraciaabierta-es/the-sale-of-the-venta-sexy-detention-centre-highlights-chiles-struggle-for-historical-memory-and-against-pinochets-legacy-of-sexual-violence/>

De Fina, Débora (2022). Ensamblajes activistas: feminismos y re-vuelta social en Chile. *Campos en Ciencias Sociales*, 10(1). <https://doi.org/10.15332/25006681.6495>

De Miguel, Ana y Boix, Monserrat (2002). Los géneros en la red: los ciberfeminismos. *Mujeres en red*. [http://www.mujiresenred.net/article.php?id\\_article=297](http://www.mujiresenred.net/article.php?id_article=297)

*El País* (22 de noviembre 2024). Irán declara a la joven que se desnudó en público para protestar contra el velo como persona “con problemas”. <https://elpais.com/internacional/2024-11-05/>

iran-declara-a-la-joven-que-se-desnudo-en-publico-para-protestar-contr-el-velo-como-persona-con-problemas.html

Eltit, Diamela (2024). *Laberintos. Escritos sobre literatura, feminismo y política*. Santiago de Chile: Seix Barral.

Fraser, Nancy (2023). *Cannibal Capitalism. How Our System is Devouring Democracy, Care and the Planet and What We Can Do About it*. Londres: Verso.

Fuentes, Marcela A. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelación de performance* (Trad. Mariano López Seoane). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Guerrero Albarán, Gabriela (2022). *Ciberfeminismo chileno. Caracterización del ciberactivismo feminista y su incidencia en la agenda pública* [Tesis de Maestría en Estudios de Género y Cultura]. Universidad de Chile, Santiago. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/196243/Ciberfeminismo-chileno.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hiner, Hillary y López Dietz, Ana (2021). Movimientos feministas y LGBTQ+: de la tradición pactada a la revuelta social, 1990-2020. En Ana Gálvez Comandini (coord.), *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020* (pp. 91-127). Santiago de Chile: LOM.

Colectivo LasTesis [Colectivo Registro Callejero] (25 de noviembre 2019). Performance colectivo Las Tesis “Un violador en tu camino” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&t=28s>

Colectivo LasTesis [Pussy Riot] (28 de mayo 2020). Manifiesto contra la violencia de la policía [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTcl0>

Colectivo LasTesis (2021). *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Santiago de Chile: Planeta.

Llanos, Bernardita (2020). Cara y cuerpo del horror. Representaciones de Ingrid Olderock. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, pp. 435-445.

Llanos, Bernardita (2021). Revuelta social y archivo visual en el Chile actual. *Historia y problemas del siglo XX*, 12(14), 64-87.

Llanos, Bernardita (2024). Documentary as Memory Archive and Feminist Activism. *Feminist Media Histories*, 10(4), 132-140.

Moradien, Manijeh (2024). Embodying Revolution: Situating Iran within Transnational Feminist Solidarity. *Radical History Review*, 148, 164-170.

Quijano, Aníbal (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Mantis Apóstata Editorxs.

Segato, Rita (2019). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Warsh, Larry (ed.) (2023). *Judy Chicago-isms*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.

Zerán, Faride (2018). Prólogo. Escrituras rebeldes para tiempos de cambio. En *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado* (pp. 9-20). Santiago de Chile: LOM.



# Tres escenas del activismo feminista argentino

Irrupción, coalición y genealogía (2015-2020)

*Florencia Abbate*

Me propuse esbozar una posible caracterización de tres momentos y modalidades de funcionamiento de colectivos activistas en Argentina, entre la organización del primer Ni Una Menos (2015) y la sanción de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020). Para ello, recorro a recuerdos personales y observaciones surgidas de mi participación en los primeros colectivos Ni Una Menos (2015-2016) y en grupos de Escritoras por el Aborto Legal (2018-2020). A través de este recorrido, busco identificar dinámicas –como la irrupción, la coalición y la genealogía– que permitan pensar no solo formas de acción colectiva, sino también cómo estas han disputado y resignificado espacios de lo político en la sociedad argentina reciente.

## **1.1. Dinámicas de lo irruptivo: el nacimiento del Ni Una Menos**

El colectivo Ni Una Menos que convocó a la manifestación del 3 de junio de 2015 nació de la urgencia del momento. Fue una articulación espontánea de personas heterogéneas que, en muchos

casos, ni siquiera nos conocíamos. Esto es parte de lo que llamo “dinámicas de lo irruptivo”, y pone de relieve el papel del azar y la contingencia en la acción política. No hubo un grupo orgánico previo que produjo una acción, sino un llamado a la acción que produjo un colectivo.

El 10 de mayo, ante la aparición del cadáver de Chiara Páez, la periodista Marcela Ojeda escribió en Twitter: “Nos están matando”, e interpeló a mujeres a organizar algo. Otras periodistas respondieron, entre ellas Hinde Pomeraniec, quien había asistido el 26 de marzo a una maratón de lecturas contra los femicidios bajo el nombre “Ni Una Menos”, llevada a cabo en el Museo del Libro y de la Lengua de la Biblioteca Nacional, conducido entonces por María Pía López. A Pomeraniec se le ocurrió vincular ambas iniciativas, utilizando el *hashtag* #NiUnaMenos, con el cual comenzó a circular en las redes la convocatoria a movilizarse el 3 de junio a la Plaza del Congreso de la Nación.

A partir de esa propuesta, nos articulamos personas vinculadas, por un lado, a la maratón de lecturas “Ni Una Menos” realizada en marzo, para la cual se había creado una página de Facebook con ese nombre, y, por otro lado, al llamado en Twitter.<sup>1</sup> Ambos grupos estaban conformados por periodistas, escritoras y egresadas de Letras o Ciencias Sociales,<sup>2</sup> y el colectivo resultante tuvo una particularidad novedosa: sus integrantes trabajaban para

<sup>1</sup> Señaló Ingrid Beck: “Algunas del grupo de Twitter habíamos estado en las dos maratones de lectura anteriores. Para nosotras juntarnos con las que venían del Facebook, si estábamos convocando con el hashtag #NiUnaMenos, fue natural, pensando también en darle un contexto más militante y orgánico” (Rodríguez, 2015, p. 52).

<sup>2</sup> El primer grupo –que administraba la cuenta de Facebook– estaba integrado por María Pía López, Vanina Escales, Marta Dillon, Agustina Paz Frontera, María Florencia Alcaraz, Gabriela Cabezón Cámara, Ximena Espeche, Florencia Minici, Gabriela Comte, y quien escribe estas líneas. El segundo grupo –que lanzó el llamado en Twitter– estaba integrado por Marcela Ojeda, Hinde Pomeraniec, Florencia Etcheves, Ingrid Beck, Soledad Vallejos, Valeria Sampredo, Ana Correa, Malena Abiuso, Mercedes Funes, y Micaela Libson. Además, en los primeros días se sumaron un periodista varón, Daniel Riera, y dos diseñadoras, Carolina Marcucci, que fue la diseñadora gráfica de la identidad visual del colectivo, y Virginia Giannoni, también militante de derechos humanos.

distintos tipos de medios de comunicación (televisión, radio, prensa gráfica y digital), y esos medios abarcaban todo el espectro del arco ideológico-político (desde el canal de noticias TN, Radio Continental o el diario *La Nación*, hasta el diario *Página/12*, el medio virtual *Infojus Noticias* o la revista *Barcelona*).

Fue así como la noción de “grieta”, que signaba la política argentina de esos años y tendía a dividir a la sociedad, quedó de algún modo trascendida por la heterogeneidad de un colectivo que desbordaba esa lógica binaria.<sup>3</sup> Una frontera de las identidades de la política tradicional fue desdibujada por una dinámica molecular del activismo. Esta dinámica actuó bajo el nombre de la lucha contra el machismo y se expresó a través de una consigna, “Ni Una Menos”, que me gusta caracterizar como utópica (Abbate, 2017). No enuncia un mero reclamo, sino que exige la erradicación total de una violencia estructural. Además, establece una especie de principio fundacional para un nuevo horizonte social. Un horizonte utópico que demandaría transformarlo todo.

## 1.2. Los medios y el lenguaje en disputa

Para entender la presencia predominante de periodistas y escritoras, es clave recordar que por entonces existía un malestar contenido con respecto al tratamiento mediático de la violencia de género. Los femicidios se trataban como meros casos de la sección de policiales, se hablaba de “crímenes pasionales”, y a menudo se tendía a culpabilizar a las mujeres (particularmente a las adolescentes, víctimas frecuentes, e incluso a sus madres). Las coberturas –tanto

<sup>3</sup> María Pía López contó: “Había que tener mucho cuidado y esto fue lo más difícil: que no se convirtiera ni en un acto de oposición al gobierno ni en un acto oficialista contra la Justicia, ponele. Pongo esto como ejemplo porque parece que fueron las dos tensiones que se vivieron” (Rodríguez, 2015, p. 86). Florencia Etcheves señaló: “Ningún político pudo decir `esta marcha es opositora o esta marcha es oficialista´. Ninguno” (Rodríguez, 2015, p. 143)

televisivas como en la prensa gráfica— tenían un indisimulable carácter aleccionador, y eran permanentes reproductoras de sentidos y estereotipos machistas y clasistas. Cada semana aparecían ensañados con un nuevo caso, y ese malestar contenido se acumulaba, tanto en la sociedad como en el propio ámbito periodístico.<sup>4</sup>

No por azar, uno de los primeros objetivos que consensuamos hacia dentro de ese colectivo fue dar una disputa simbólica: tratar de instalar las palabras *femicidio* y *violencia machista*, que hasta entonces pertenecían a un lenguaje minoritario, y mencionarlas en nuestras intervenciones en los medios masivos. En un texto colectivo que publicamos como balance un mes después del 3 de junio de 2015, se dice: “Ni Una Menos, como consigna y llamado, nombró un estado de ánimo colectivo: el rumor social de la preocupación ante cada mujer asesinada o desaparecida, y el hartazgo frente a la violencia machista en diferentes escalas. El llamado caló de modo profundo porque preexistían, por un lado, el ánimo social y la conciencia de muchas y muchos y, por otro, el trabajo tenaz de grupos de militantes y activistas que crearon y forjaron los sentidos y las palabras para nombrar el problema en sus diversas formas. Que exista la categoría “femicidio” sin duda es resultado de esa tenacidad” (Colectivo Ni una menos, 2015b).

### 1.3. La campaña en redes y el fenómeno popular

El principal objetivo del colectivo era difundir la convocatoria a salir a las calles y que la llegada fuese lo más amplia posible. Teníamos veinte días para hacerlo. Una de las acciones de la campaña en Twitter consistía en que cada persona posteara su imagen con el

<sup>4</sup> Con respecto a eso, recordó Marta Dillon: “Y hubo algo más: la reacción a la forma en que se trataron los crímenes. El famoso tema de ‘iba con short’. Para mí, cuando Karina, la mamá de Daiana, dijo: ‘Déjense de joder con el puto short’, fue la frase del año. Hubo un sentimiento sincero, un grito individual que se hizo colectivo: ‘Basta, no me jodan más’. No me jodan más con el puto short”. (Rodríguez, 2015, p. 44)

cartel con la consigna *Ni Una Menos* y la fecha del encuentro. El *hashtag* fue *trending topic*. Se sumaban famosos, políticos y referentes culturales y sociales. Pronto se viralizó también en Facebook, y vimos cómo la cuenta pasaba de tener 300 seguidores a 120 mil en tan solo cuatro días. En ese momento, en la Argentina no existía una conciencia tan fuerte como la actual acerca del uso político de las redes y su incidencia en estas dinámicas de lo irruptivo.

Algunas de nosotras jamás habíamos experimentado en carne propia los efectos de una viralización. En esta ocasión particular se trataba de algo positivo: asistíamos al descubrimiento de la capacidad de agencia que tienen las redes para crear agenda “desde abajo hacia arriba”. Era la propia sociedad la que estaba instalando el tema, y los medios masivos empezaban a hacerse eco de lo que ocurría en las redes y llamaban pidiendo información o entrevistas. Fue como un salto al abismo y –como dice un borrador del balance publicado un mes después–: “Tuvimos que inventar las alas a medida que caíamos”.

El concepto de “consecuencias imprevistas de la acción social intencionada”, acuñado por el sociólogo Robert Merton (1936), encaja bastante bien con lo que vivimos esos días. La sorpresa ante los efectos inesperados de la convocatoria nos llenaba a la vez de entusiasmo y cierta preocupación: ¿y si no funcionaba?, ¿y si se desvirtuaba de un modo indeseado? Había una urgencia por dotarla de sentido e intentar anclar algunos contenidos.

Paralelamente, recibíamos *flyers* con las convocatorias que comenzaba a organizar por su cuenta otra gente en otras ciudades y localidades del país. Esa federalización se producía de modo también espontáneo y molecular: pequeños grupos se armaban bajo el nombre *Ni Una Menos* y empezaban a agitar sus propias manifestaciones y coordinadas de encuentro. Un día, al armar una lista para difundir, advertimos que ya se habían activado más de ochenta puntos de encuentro por todo el territorio argentino.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Recordó Valeria Sampredo: “Yo llegué a contar ciento veinte localidades. Había más. En un momento teníamos que imprimir la lista y dejamos de contar. El último

No alcanzaba el tiempo para procesarlo todo. A cada rato llegaban nuevas adhesiones, no solo individuales, sino también –las más emocionantes–, las de colectivos en todo tipo de espacios laborales, que mostraban su apoyo a través de *selfies* grupales con el cartel de “Ni Una Menos” –en la redacción de un diario, la guardia de un hospital, una maternidad, un juzgado, una fábrica, un ministerio, un cuartel de bomberos–, y también en espacios sociales y educativos como clubes, universidades o aulas de colegios de todo el país. Se veía, además, una eclosión de creatividad político-estética: cientos de producciones artísticas “no especializadas”, personas que hacían su *collage*, su afiche e inventaban sus consignas; y artistas que enviaban obras plásticas, viñetas de humor gráfico y hasta videos de grupos de danza que convocaban con una elaborada coreografía. Lo más conmovedor era notar que el llamado se había tornado no solo masivo, sino también popular. La consigna se había convertido en expresión de una demanda popular de igualdad y transformación social.

#### 1.4. Organizar la urgencia

Mientras tanto, hacia dentro del colectivo, tenían lugar las reuniones presenciales para organizar el acto del 3 de junio. En el primer encuentro entre ambos grupos, no sin desconfianzas y negociaciones, se discutieron contenidos y formas. Con urgencia y pragmatismo, las tareas se fueron distribuyendo de acuerdo a los saberes, los intereses, las conexiones, apostando a complementarse. Muchas cuestiones se hicieron simultáneamente en subgrupos: la redacción del documento que se leería en el escenario,<sup>6</sup> la invitación a

---

día y medio no sumamos más. Y era eso: pueblitos, localidades. En algunos lugares había marchas paralelas” (Rodríguez, 2015, p. 124).

<sup>6</sup> Esto motivó un debate no solo acerca del contenido sino en cuanto a la forma de presentarlo. Señaló Ana Correa: “Hubo un planteo fuerte, en una de las reuniones, de que no se podía dejar en manos de famosos o de artistas la lectura del documento.

familiares de víctimas de femicidios, la reunión con organizaciones feministas, de mujeres y de derechos humanos, el agite en los medios, la interpelación a los políticos que habían “posado” con el cartel (“De la foto a la firma”), y las distintas tareas logísticas y operativas, desde la gestión del espacio y la impresión de carteles, hasta la producción de algunas intervenciones estéticas urbanas, como lograr que el 3 de junio en los letreros luminosos de la red de subtes apareciera la consigna *Ni Una Menos*, y que los principales edificios públicos nacionales, incluido el Congreso, se iluminaran del violeta feminista.

El documento que redactamos por esos días y que se leyó durante el acto dice: “Pero la palabra femicidio es además una categoría política, es la palabra que denuncia el modo en que la sociedad vuelve natural algo que no lo es: la violencia machista. Y la violencia machista es un tema de derechos humanos” (Colectivo Ni Una Menos, 2015a). Ese era uno de los consensos a los que se había llegado en las reuniones de ese colectivo espontáneo e ideológicamente heterogéneo. A pesar de las diferentes filiaciones o simpatías políticas entre quienes estábamos allí, los derechos humanos funcionaron como un terreno común, un espacio compartido desde donde acordar visibilizar la lucha contra cualquier forma de violencia machista. También hubo acuerdo en que vincular esta problemática con la tradición de los derechos humanos era una

---

Y otras pensábamos que ya que habíamos alcanzado este nivel de masividad, que se había trabajado tanto en un volumen tan importante de convocatoria, necesitábamos llegar a la mina que no iba a poder venir a la plaza, que iba a escuchar la lectura por radio o verla por televisión. Necesitábamos que los canales transmitieran. Lamentablemente, si arriba del escenario iba alguien de una organización, te cubren una parte sí, una parte no” (Rodríguez, 2015, p. 106). Finalmente, se consensuó que el documento fuera leído por Maitena, Érica Rivas y Juan Minujín.

<sup>7</sup> Con el lema “De la foto a la firma” se “invitaba” a los políticos que se habían sacado la foto a firmar un compromiso que incluía cinco puntos de políticas públicas para llevar adelante. Entre los puntos figuraban: implementar el Plan Nacional de Acción para la Prevención, la Asistencia y la Erradicación de la violencia contra las mujeres (establecido en la ley 26.485), crear un registro oficial de estadísticas de los femicidios, y profundizar la implementación de Educación Sexual Integral en todos los niveles educativos, entre otros.

manera eficaz de dejar en claro que el femicidio no se entendía como un problema de seguridad ni como una cuestión que exigiera soluciones punitivistas. En relación con eso, recuerdo haberme sentido emocionada cuando el día del acto vi a Estela de Carlotto aparecer en la zona del escenario, por *motu proprio*, y acercarse a conversar con el grupo de familiares de chicas y mujeres asesinadas, muchas madres que perdieron a sus hijas.<sup>8</sup> Fue para mí un indicio de que –a pesar del caos de sentidos y los efectos indeseados que produce una viralización–, uno de los sentidos que deseábamos había logrado anclarse.<sup>9</sup>

### 1.5. El 3 de junio como punto de inflexión

El caudal de concurrencia superó cualquier expectativa imaginable. El 3 de junio se movilizaron cientos de miles de personas en todo el país, muchas de ellas por primera vez. Fue evidente desde el primer momento que estábamos ante un fenómeno inédito. Manifestantes de todas las edades y clases sociales ocupaban la zona del Congreso con carteles personales, banderas de agrupaciones, performances e intervenciones artísticas callejeras, haciendo

<sup>8</sup> En un testimonio recordé así ese momento: “Al final del acto, Estela me pidió que la ayudara a salir y caminamos juntas, la gente la paraba, le pedía sacarse fotos y ella aceptaba. ‘No sé cómo aguantás tantas emociones’, le dije. Y ella: ‘Bueno, es que antes estábamos tan solas, que ahora... recibir todo este afecto te da mucha fuerza’. Y pensé que por ahí ese era el mensaje para las mujeres que sufren violencia, el mensaje que les dio esa Plaza”. (Rodríguez, 2015, p. 212).

<sup>9</sup> El balance, publicado un mes después, destacaba: “El 3 de junio fue masivo y transversal como las manifestaciones que se producen cada 24 de marzo. En ellas hay un acuerdo en un punto fundamental: la condena al terrorismo de Estado, que nos remite al pacto principal de la política argentina, que se escribió con la consigna “Nunca más”. El acto del 3 dijo Ni una menos y ahí ancló un sentido”. Y también decía: “La del 3 de junio era una movilización bautismal para muchos y muchas, y su clave fue la hospitalidad. (...) La zona del Congreso se convirtió en espacio de escucha y caja de resonancia: aquello que las mujeres se contaban en secreto tuvo la oportunidad de salir del rincón de lo personal y lo privado para hacerse voz pública y política (Colectivo Ni Una Menos, 2015b).

suya la consigna *Ni Una Menos* y expresando el hartazgo frente a las violencias y el reclamo de igualdad.<sup>10</sup> Hay fechas que logran catalizar algún cambio en la historia. Al día siguiente, esos cientos de miles de personas habían sido protagonistas de un acontecimiento que tuvo una “fuerza de corte” (Domínguez, 2016). A partir de ese punto de inflexión, comenzó efectivamente un proceso de transformación social y cultural en Argentina. Por varios años, la creatividad popular no cesaría de crecer. Y el feminismo llegaría a ocupar un lugar central en la agenda pública, a medida que se convertía en un actor político cada vez más nutrido, que ponía en discusión nuevos temas en múltiples ámbitos.

## **2.1. Dinámicas de coalición: hacia una nueva visibilidad**

A principios de 2016, ya muchas personas en distintos lugares comenzaban a pensar en cómo prepararse para el 3 de junio de ese año. Al mismo tiempo, el contexto político –marcado por un cambio de gobierno y una ola de despidos– contribuyó a generar una escisión en ese primer colectivo *Ni Una Menos* –que luego sería seguida por otras reinenciones del colectivo, con entradas y salidas de integrantes en los años siguientes–. En uno de los grupos latía la necesidad y voluntad de ir más allá de las tareas de comunicación y difusión en redes, para profundizar en la construcción colectiva y la articulación con organizaciones con trabajo territorial. De ahí que, desde la cuenta de Facebook, bajo el lema “Volvemos a las calles”, se lanzó una convocatoria abierta para organizar el 3 de junio en una reunión en la Facultad de Ciencias Sociales. Comenzó entonces la dinámica asamblearia que se mantendría en los años siguientes como metodología.

<sup>10</sup> Marta Dillon comentó: “Lo que habíamos hablado con las organizaciones ocurrió: lo importante es lo que sucedía abajo. Lo que hiciéramos arriba del escenario era lo de menos” (Rodríguez, 2015, p. 211).

Recuerdo que a la reunión concurrieron cerca de trescientas personas, y que la mayoría eran referentes de organizaciones de mujeres y feministas, colectivos LGTBIQ+, movimientos sociales, comunitarios y barriales, partidos políticos, sindicatos, agrupaciones gremiales y universitarias, entre otras. Guardo una lista incompleta que alguien fue anotando a medida que cada quien se presentaba, y era impresionante ver la cantidad de fuerzas que se habían congregado.<sup>11</sup> Nos dividimos en tres grandes comisiones: una se encargaría del documento –tema de fuertes debates–, otra de la logística y otra de la comunicación. En ese momento, el colectivo Ni Una Menos dejó de ser solo un grupo puntual para convertirse en parte de una coalición y un movimiento más amplio, algo que representaba un salto cualitativo respecto del año anterior.

## **2.2. Cuerpos políticos: hacia una estética de la igualdad**

La marcha de 2016 fue visualmente disruptiva y cargada de la potencia de las decenas de colectivos y organizaciones que participaron de su planificación. El lema “Ni una menos” pasó de referirse a las víctimas de femicidios a ser sustantivado por diversos colectivos y organizaciones, haciendo de la consigna un vehículo de visibilización de múltiples problemáticas, por ejemplo, a través

<sup>11</sup> Dice la lista: “la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto, Socorristas en Red, Red Par (Periodistas en Red para una comunicación no sexista), Red de Monitoreo de Políticas Públicas para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en la Provincia de Buenos Aires, Comité de América Latina para la Defensa de los Derechos de la Mujer, Mala Junta, AMUMRA (Asociación de Mujeres Unidas Migrantes y Refugiadas en Argentina), AMARC (Asociación de Radios Comunitarias), AMMAR (Asociación de Mujeres Meretrices), Mumala (Mujeres de la Matria Latinoamericana), 100% Diversidad y Derechos, Colectiva Lohana Berkins, Colectivo Micromachismos, Las piqueteras, Círculo de amigas feministas, las Rojas del Nuevo Más, Mujeres CABA Frente Renovador, Juntas y a la izquierda, Mujeres FPV, Mujeres del FIT, Insurrectas, Vecinas de Once, MP La dignidad, Pan y Rosas, Movimiento Evita, Autodeterminación y libertad, Seamos Libres, Libres del Sur, Patria Grande, Frente Darío Santillán, Humanistas, ATE capital, Ferroviarias, AGD, SITRAJU, FOETRA, UTE, ADEMYS, SIPREBA, FUBA, UNDAV, CECESO, CEFyL”.

de banderas que decían: “Ni Una Trabajadora Menos” (ATE), “Ni una menos por abortos clandestinos” (Campaña Nacional por el Aborto Legal), “Ni una migranta menos” (AMUMRA), “Ni una trans menos”, o el potente afiche de La Garganta Poderosa: “Las villeras gritamos desde abajo: el patriarcado al carajo”. Hubo también un desplazamiento de una “estética luctuosa”, más predominante en 2015, a una “estética guerrera” (tomo alguno de estos conceptos de Bertolaccini, 2020).

Los feminismos populares y los activismos LGTBIQ+ abrieron un surco en el régimen de visibilidad hegemónico. Personas antes excluidas de “lo visible” en la escena política irrumpieron con fuerza, desafiando las divisiones sensibles del “orden policial” mediante actos de desacuerdo con sus normas implícitas (Rancière, 1996, citado en Abbate, 2016a). Los cuerpos se convirtieron en una dimensión constitutiva del mensaje de protesta, ejerciendo una política estética a través de la apariencia y la mera presencia, rompiendo estereotipos para entrar en relación con otras prácticas y expectativas, con otros modos de ser, de hacer y de pensar.

En las fotos que conservo de ese día hay imágenes que entonces tuvieron el peso de algo novedoso en las calles: madres y padres que cuestionaban modelos tradicionales de crianza con carteles como “Yo no crío princesas sumisas ni machitos violentos”, un joven maquillado que lleva escrito “Para decir Ni una menos hay que dejar de prohibirle cosas a tu hijo porque son de nena”, una persona no binaria pintando con esténcil “Nadie nace macho”, o una adolescente con un cartel que exhibe una toalla higiénica manchada y dice: “La única sangre que debería correr es la menstrual”. Ese “desorden” de las apariencias es político porque reconfigura el espacio de lo común, interrumpiendo el menú naturalizado de la experiencia sensorial. El momento político ocurre cuando la temporalidad del consenso que existía previamente es interrumpida, cuando una nueva fuerza actualiza la imaginación de la comunidad y propone otra configuración de la relación entre sus miembros (Abbate, 2018). Carteles como *“Yo elijo cómo me visto y con quién*

*me desvisto*” o “*No me silbes. No soy tu perro*” no se limitan a expresar un reclamo, sino que ponen de hecho en práctica la igualdad, demostrando que cualquiera es capaz de acción política.

Además, la imagen de grandes columnas de mujeres de sectores populares dejaba en evidencia que estas marchas iban mucho más allá de una expresión de deseo de las clases medias progresistas de la Ciudad de Buenos Aires. Ejercer la potencia de la igualdad en la calle –a través de esa masiva presencia de cuerpos y discursos antes invisibles en la escena política– fue clave para desplazar los límites, redefinir los términos del debate y abrir un espacio de disputa más radical que el del año anterior. Por otro lado, la elocuente vitalidad de ese movimiento permitía advertir que las manifestaciones ya no respondían meramente a una irrupción efímera, sino que había detrás un proceso de organización previo y en marcha, prácticas territoriales preexistentes y nuevas que se estaban multiplicando y creciendo en numerosos espacios. No casualmente, al Encuentro Nacional de Mujeres ese año concurrieron más de 70 mil participantes, en ese momento la cifra más alta desde los comienzos de los encuentros en 1986.<sup>12</sup>

### **3.1. Una causa cargada de historia**

En los primeros meses de 2018, el movimiento feminista encontró su nuevo eje articulador en la lucha por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito. Es interesante notar el desplazamiento desde el año 2015, centrado en la problemática de los femicidios –una causa susceptible de instrumentalización desde perspectivas

<sup>12</sup> En paralelo, a partir de 2016 se produjo un creciente fenómeno de internacionalización al calor del Ni Una Menos. El 8 de marzo de 2017, con motivo del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, se llevó adelante un paro internacional de mujeres, lanzado primero desde Polonia y Argentina, que tuvo lugar en más de cincuenta países. Esta acción de envergadura transnacional, facilitada por la tecnología y las redes sociales, revitalizó de un modo novedoso la tradición internacionalista de los feminismos históricos.

punitivistas–, hacia una causa como el aborto legal –antipunitivista por definición–. Implicaba asimismo el pasaje desde una consigna utópica como *Ni Una Menos*, que funcionaba como motor pero no dejaba de ser, en términos inmediatos, irrealizable (más aún si se tiene en cuenta que los índices de femicidios no habían disminuido a pesar de la transformación cultural y los avances logrados en esos años) hacia un objetivo concreto, que podía cristalizarse perfectamente en una conquista tangible: la sanción de una ley que permitiera erradicar las muertes causadas por abortos clandestinos precarios. Pero también fue algo más: una manera de consolidar y poner en juego el poder que el movimiento había ido tejiendo en esos años, como un actor político que lograba construir nuevos consensos sociales en torno a la igualdad.

Cabe destacar que esta causa –que había adquirido nuevo impulso a partir de su presencia central en las marchas de 2016 y 2017 y del “Caso Belén”– se enlazaba con una larga historia de luchas sostenidas por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, organización que venía operando desde mucho antes del surgimiento de *Ni Una Menos*. El derecho al aborto era una deuda pendiente desde el retorno de la democracia en Argentina y, como tal, esta lucha se anudaba profundamente al pasado, en particular al fuerte impulso del feminismo argentino en los años ochenta (ver Bellucci, 2014).

En este período (2018-2020), fue justamente “la Campaña” –fundada por mujeres de aquella generación, como Dora Coledesky, Nina Brugo, Martha Rosenberg, Nelly Minyersky y Dora Barrancos– la principal organización articuladora del movimiento. Formalizada el 28 de mayo de 2005 tras los Encuentros Nacionales de Mujeres de 2003 y 2004, la Campaña presentó el proyecto de ley por séptima vez el 6 de marzo de 2018 y logró, por primera vez, su tratamiento en plenaria de comisiones. A partir de entonces, durante tres años, la lucha por el derecho al aborto en el Congreso de la Nación ocupó un lugar central en la agenda pública; el verde se

convirtió en el color identitario del movimiento, y los pañuelos en su símbolo principal.<sup>13</sup>

### **3.2. Escritoras por el Aborto legal y activismos verdes**

A esta lucha histórica se sumaron nuevas generaciones –a quienes el tema interpelaba y concernía especialmente–, muchas adolescentes devenidas feministas al calor del Ni Una Menos, lo que acentuó la dinámica transgeneracional del activismo, que ya había sido un fenómeno desde 2015. Por entonces, a nivel de la sociedad, los contenidos feministas se habían expandido molecularmente, produciendo incontables novedades en múltiples ámbitos de socialización, educación y trabajo, incluyendo además diversas conquistas institucionales y legales.<sup>14</sup> En esa efervescencia, había un impulso generalizado a juntarse con compañerxs y colegas para participar de manera colectiva. Las disciplinas artísticas y académicas no fueron excepción a ese sentimiento social. Recuerdo que algunas escritoras que para entonces no pertenecíamos a ningún colectivo orgánico decidimos empezar a colaborar con la Campaña. El 8 de marzo de 2018 marchamos juntas, y el 15 de abril

<sup>13</sup> El símbolo del pañuelo evoca la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo –ya presentes en las referencias del Ni Una Menos–, lo que muestra la cercanía entre los feminismos y el movimiento de derechos humanos en Argentina. Evoca también, genealógicamente, la rebeldía de otras prácticas de protesta. Según Bertolaccini (2020), el pañuelo remitiría a “tres estéticas”: la “estética luctuosa” –asociada al Nunca más y al Ni Una Menos de 2015–, la “estética guerrera” –asociada a la protesta social en los años 90 y el 2001, con el pañuelo cubriendo el rostro, como en el caso de los piqueteros o los zapatistas en México–, y la “estética festiva”, preponderante del 2018 al 2020, con el disfrute del cuerpo en la apropiación del espacio público, presente en los “pañuelazos” y en aquella permanente circulación cotidiana del pañuelo verde alegremente anudado en carteras y mochilas.

<sup>14</sup> Por ejemplo, el 23 de noviembre de 2017 el Congreso de la Nación aprobó la Ley N° 27.412 de Paridad de Género en Ámbitos de Representación Política.

nos juntamos a firmar la *Carta Abierta de Escritoras Argentinas por el Derecho al aborto*,<sup>15</sup> que reunió 350 firmas.

A partir de entonces y hasta fines de 2020 –cuando la ley finalmente fue aprobada–, hicimos acciones en diferentes espacios, sobre todo en los escenarios y carpas que la Campaña montaba en las calles aledañas al Congreso, pero también agitando lugares tradicionales como la Feria del Libro. Fue un período de entusiasmo que dio lugar a vínculos y encuentros inesperados. Se mezclaban poetas, novelistas *best-sellers*, escritoras debutantes o consagradas, periodistas, críticas literarias e investigadoras; francamente no importaba ninguna distinción genérica, ni “grieta” de ningún tipo, lo importante era estar ahí. La foto de María Moreno junto a Claudia Piñeiro firmando la Carta en la sede de la *Revista Mu* –difundida luego por los medios– sirve como ejemplo. La Campaña, desde sus orígenes, había tenido una vocación articuladora. Autodefinida como “una alianza amplia y federal de organizaciones y personalidades que articulan acciones comunes por el derecho al aborto”, contaba con una estructura horizontal y transversal, distribuida en “regionales, mesas y redes” a lo largo del territorio nacional (Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, 2025).<sup>16</sup> Esta organización propició de manera muy fructífera la conexión con los activismos culturales, abriendo las puertas también a quienes no tenían ninguna experiencia de militancia previa.

<sup>15</sup> Ver: <https://lavaca.org/notas/de-puno-letra-y-a-puro-abrazo-escritoras-unidas-por-el-grito-abortolegalya/>

<sup>16</sup> Como señalan en la sección “¿Quiénes somos?” de su sitio web: “En décadas de lucha feminista la Campaña con el activismo de múltiples y variadas organizaciones feministas, del colectivo LGBTIQ+, políticas, sindicales, de derechos humanos, de profesionales, científicas, académicas, de redes campesinas, comunitarias, de comunicadorxs y artistas logró poner en debate en el seno de la sociedad la realidad de la práctica del aborto, la muerte de mujeres y personas gestantes por abortos clandestinos, las maternidades forzadas en niñas, los mitos, prejuicios e hipocresías en torno al aborto y a la sexualidad en general” (Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito).

La propuesta y coordinación de acciones como los “pañuelazos”, los “martes verdes” y las “vigilias” –simultáneas en distintas ciudades del país– no solo buscaban ejercer presión sobre diputados o senadores durante las sesiones legislativas, sino que transformaban el espacio público en una especie de ágora cultural festiva. En la ciudad de Buenos Aires, en la zona circundante al Congreso, se llevaban a cabo extensas jornadas de actividades coordinadas por la Campaña y desplegadas por artistas y activistas: intervenciones teatrales, música, literatura, danza, muestras fotográficas, radios en vivo, paneles y presentaciones colectivas de libros. Todo esto tuvo lugar, periódicamente, durante tres años.

### **3.3. El fenómeno de las publicaciones y las genealogías**

La dinámica de lo “no muy planificado” y la entrega a una cierta composición aleatoria fueron modalidades recurrentes en los grupos de escritoras que conformábamos para participar. Muchas veces nuestras intervenciones consistían en lecturas armadas pocos días antes de las jornadas, coordinando con Celeste Mac Dougall –docente y referente de la Campaña–. El 8 de agosto de 2018, en uno de los escenarios –llamado Lohana Berkins, en homenaje a esa querida y crucial activista travesti fallecida en 2017– recuerdo haber recitado con varias compañeras “Tú me quieres blanca” de Alfonsina Storni frente a una multitud que coreaba. Era una escena extraña, casi mágica: ahí estaban juntas una poeta que había militado por los derechos civiles de la mujer en la década de 1920, una militante trans cuyo legado aún resuena en los feminismos contemporáneos, y decenas de adolescentes. Al día siguiente de aquella vigilia, con esa misma multitud, vivimos la frustración del rechazo del proyecto de ley por parte del Senado.

Entre las escritoras, aquel estado de ánimo pendiente del presente inmediato coexistía, me parece, con otro impulso más personal e introspectivo: el de mirar hacia atrás, en el sentido de salir de

la lógica irruptiva que había sido propia del primer Ni Una Menos, y dedicar una parte de esos años a pensar, escribir y tejer memoria. Mientras la marea verde se desplegaba por calles y redes, muchas comenzamos a hundirnos en archivos, textos, historias y nombres del pasado. Por ese entonces estaba escribiendo *Biblioteca feminista* (Abbate, 2020), un libro que intenta imaginar una genealogía de autoras y movimientos influyentes para los feminismos del último siglo, y en cada acción a la que iba me encontraba con colegas que me contaban de otros proyectos; entre tantos, destaco la *Historia feminista de la literatura argentina* (2022, 2023), por su notable envergadura, su carácter colectivo y la cantidad de personas que terminamos participando. Esa necesidad de repensar el pasado en relación con el presente era algo que trabajaba por debajo, pero a veces parecía emerger en pequeños gestos de superficie del activismo espontáneo, como una performance con un poema de Susana Thénon, carteles con nombres como Virginia Bolten, remeras con bordados que decían Salvadora Medina Onrubia o Libertad Demitrópulos. El 19 de febrero de 2020, durante el pañuelazo por el “Día de Acción Global por el acceso al Aborto Legal y Seguro”, en una de las carpas se realizó una presentación colectiva de libros feministas. Éramos decenas y resultaba impresionante ver la cantidad y diversidad de las obras allí reunidas: una producción cultural rica y nutrida, surgida desde la literatura, el periodismo y la investigación académica.

Ese entramado de intervenciones artísticas y producciones culturales –de las que el auge de libros feministas como fenómeno editorial de esos años fue el mayor ejemplo– plantea un desafío interesante para repensar la vigencia de algunas categorías teóricas que suelen utilizarse y provienen del siglo XX, en particular de la historia de las vanguardias. Personalmente, me resulta difícil reflexionar sobre este tipo de activismos contemporáneos a partir de categorías teóricas como la de *posvanguardias*. Daría la impresión de que ha quedado demasiado lejos el ideal rupturista encarnado por las vanguardias históricas y heredado de ellas mismas. Y me

pregunto hasta qué punto la noción misma de vanguardia podría ser útil como referencia para analizar –aunque fuera por contraste– estos procesos culturales. Procesos que se alimentan de un espíritu epocal tan distinto al del siglo pasado, que son refractarios a concepciones elitistas y que parecen más bien ligados a dinámicas de producción de mayor horizontalidad y democracia. Estos activismos y sus producciones no emergen alimentados por el ideal vanguardista de novedad y liquidación del pasado, pero tampoco son hijos del cinismo posmoderno.

Categorías de la década del 90, con el prefijo *pos-*, suenan un poco anticuadas o imprecisas para captar el espíritu de estas prácticas. Ajenos a la parodia y al distanciamiento irónico de aquello que se llamó *posmodernidad*, este tipo de activismos parece haber buscado realizar un aporte en la construcción de relatos, símbolos, argumentos, genealogías y memoria colectiva. Acaso sean una muestra de la dificultad y el desafío que supone, en las presentes sociedades tecnológicas altamente complejas, trascender la inmediatez que proponen las redes, establecer relaciones con el pasado y recuperar la dimensión histórica de las luchas, que el poder económico siempre tiende a borrar.

#### **4. Coda**

Mientras escribo estas líneas, en el mismo mes en que se cumplen diez años del primer Ni Una Menos, no puedo dejar de pensar en la situación actual, que configura una nueva escena. El movimiento feminista logró una conquista histórica, la legalización del aborto, en medio de una pandemia que, lejos de detenerlo, puso a prueba su capacidad de resistencia y adaptación. A su vez, la pandemia de coronavirus expuso con crudeza algunas de las desigualdades que los feminismos venían denunciando: la sobrecarga en los trabajos de cuidado, la precarización laboral de las mujeres y la violencia doméstica, que se agudizó durante el confinamiento. El mundo se

paralizó, pero las desigualdades no solo persistieron, sino que se profundizaron.

Paralelamente, se fue constituyendo un escenario de hartazgo social, que se convirtió en terreno fértil para la expansión de nuevas fuerzas reaccionarias, un fenómeno global que en Argentina tuvo una expresión particular. El emergente movimiento libertario, que en 2021 contaba con escasos recursos, empezó a construir su base de poder valiéndose de las mismas herramientas que nosotras en 2015: las redes sociales. En ese terreno, hoy demuestra una eficacia política superior a la de cualquier otro movimiento. En un vertiginoso ascenso de solo tres años, lograron acceder al control del poder institucional. La llegada de esa fuerza política al gobierno en diciembre de 2023 no solo modificó radicalmente el paisaje cultural, sino que marcó el inicio de un desmantelamiento sistemático de las políticas públicas de género.<sup>17</sup>

Tal retroceso no solo es parte del ajuste fiscal generalizado. Es también una ofensiva ideológica contra los consensos construidos por los feminismos, los movimientos LGTBIQ+ y las organizaciones de derechos humanos. Desde una perspectiva interseccional, implica además un abandono de las responsabilidades estatales hacia grupos históricamente vulnerables dentro de los sectores más pobres de la población: mujeres y disidencias, pero también jubilados y niños, personas con discapacidades, personas que dependen del sistema público de salud, migrantes y otras comunidades. La igualdad es el valor más atacado, no solo simbólica sino

<sup>17</sup> La manifestación más tangible de este retroceso fue el recorte presupuestario. Según análisis de la Asociación Civil por la Igualdad y la Justicia (ACIJ), la ejecución de las partidas destinadas a políticas de género y diversidad se desplomó un 87 por ciento en términos reales durante el primer trimestre de 2024. Además, varios programas se eliminaron y otros fueron severamente afectados, como el Programa Acompañar (de ayuda económica para víctimas de violencia de género, cuyo presupuesto se redujo un 90 por ciento), el Plan ENIA (que había tenido excelentes resultados en la reducción del embarazo no intencional en la adolescencia), o la Línea 144 (el número asignado para la atención, contención psicológica y asesoramiento legal en situaciones de violencia de género, la cual, si bien sigue activa, sufrió una brutal reducción presupuestaria y el despido del 40 por ciento de su personal).

materialmente. En este sentido, si el feminismo en el período que analizamos fue protagonista de una dinámica de irrupción, luego de construcción de coaliciones y, finalmente, de intentos de afirmación de una memoria histórica, ahora asistimos a la necesidad de reinventar estrategias para defender la igualdad y los derechos básicos en un escenario profundamente adverso, en el que urge reconstruir alianzas que trasciendan la militancia orgánica e involucren a amplios sectores de la sociedad.

## **Bibliografía**

Abbate, Florencia (2016a). Imágenes del desacuerdo: Una lectura del Ni Una Menos. *Boca del Sapo*, 22(XVII), 58-66. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/115204/CONICET\\_Digital\\_Nro.a9670b86-32b0-48ec-8ecc-553cc7735deb\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/115204/CONICET_Digital_Nro.a9670b86-32b0-48ec-8ecc-553cc7735deb_A.pdf?sequence=2&isAllowed=)

Abbate, Florencia (2017). Esta esperanza escandalosa. En L. A. Arnés, N. Kunan, M. Lumi, L. Reissing y E. Salama (eds.), *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (pp. 333-346). Buenos Aires: Madreselva.

Abbate, Florencia (2018). Procesos de subjetivación feminista en las movilizaciones #NiUnaMenos en Argentina. *Letras femininas*, 43(2), 147-158. <https://florenciaabbate.com/wp-content/uploads/2020/01/AbbateLF-LetrasFemeninasPostPrint.pdf>

Abbate, Florencia (2020). *Biblioteca feminista. Vidas, luchas y obras*. Buenos Aires: Planeta.

Arnés, Laura; Domínguez, Nora y Punte, María José (dirs.); Graciela Batticuore y María Vicens (coords.) (2022). *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos*. Córdoba: EDUVIM.

Arnés, Laura; Domínguez, Nora y Punte, María José (dirs.); Andrea Ostrov y Silvia Jurovietzky (coords.) (2023). *Historia feminista de la literatura argentina. Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias*. Villa María: EDUVIM.

Bellucci, Mabel (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Bertolaccini, Luciana María (2020). Plazas verdes. Estética y política en los activismos callejeros en torno a las demandas por aborto legal (Rosario, 2018). *Artefacto Visual*, 5(10), 65-91.

Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (s/f). ¿Quiénes somos? <https://abortolegal.com.ar/quienes-somos/>

Colectivo Ni Una Menos (5 de junio de 2015a), Ni una menos (Fragmento del documento que se leyó el 3 de junio en la Plaza Congreso). *Las/12, Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9775-2015-06-05.html>

Colectivo Ni Una Menos (3 de julio de 2015b). A un mes del 3 de junio. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9876-2015-07-03.html>

Domínguez, Nora (2017). Tiempo de mujeres. En Florencia Abbate, Nora Domínguez, Andrea Giunta y Laura Antonella Arnés, *Proyecto NUM Recuperar la imaginación para cambiar la historia* (pp. 13-18). Buenos Aires: Madreselva.

Merton, Robert K. (1936). The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action. *American Sociological Review*, 1(6), 894-904.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rodríguez, Paula (2015). *#Ni Una Menos*. Buenos Aires: Planeta.

## Sobre las autoras y los autores

**Florencia Abbate** es escritora, doctora en Letras (UBA) e investigadora independiente del CONICET. Autora de quince libros, varios con múltiples reediciones y publicados en diversos países latinoamericanos, como *El grito* (novela), *Felices hasta que amanezca* (relatos), *Deleuze* y *Biblioteca feminista* (ensayos). Ha contribuido con estudios literarios como *Antología de María Luisa Carnelli. Poemas, tangos, crónicas* y *El espesor del presente. Tiempo e Historia en las novelas de Saer*, además de numerosos artículos y capítulos en obras como *Historia crítica de la literatura argentina* e *Historia feminista de la literatura argentina*. En el ámbito académico, es profesora titular de Filosofía de Género (UCES) y dirigió la línea “Políticas Estéticas” del Programa Sur Global (UNSAM) y el Proyecto PICT “Escritura y militancia de las escritoras argentinas en las transformaciones del imaginario sobre el rol de las mujeres (1920-1940)”. Integró el directorio del Fondo Nacional de las Artes, donde dirigió el área de Letras; y coordinó proyectos para la Biblioteca Nacional. Fue profesora visitante en Dartmouth College y ha recibido distinciones como las becas Fulbright (Berkeley) y DAAD (Instituto Iberoamericano de Berlín), además de realizar estancias en Princeton y Banff Centre for the Arts. Su trabajo articula escritura creativa, investigación, divulgación y activismo.  
florencia.abbate@gmail.com

**Teresa Basile** es Profesora en Letras, Licenciada y Doctora por la Universidad Nacional de La Plata-Argentina (UNLP). Es Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Directora (desde 2018) del Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-CONICET-UNLP). Chair -junto con Bernardita Llanos-de Lasa Cono Sur (Pittsburgh, 2021-2023). Se desempeña como Profesora Titular de Literatura latinoamericana II. Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (Pittsburgh, 2018), *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (EDUVIM, 2019) y *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos* (Clacso, 2024), así como un conjunto de volúmenes colectivos: *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales* (con C. González, Eduvim, 2024); *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado* (con M. Chiani, EDULP, 2023); *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur* (con M. Chiani, EDULP, 2020); *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas* (con C. González, 2020); *Bolaño en sus cuentos* (con P. Aguilar, Almenara-Leiden, 2015); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (con N. Calomarde, Corregidor, 2013); *Onetti fuera de sí* (con E. Foffani, Katatay, 2013), entre otros. Fue Directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay* (2005-2015).  
terebasile@yahoo.com

**Hebert Benítez Pezzolano** es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid y egresado del Instituto de Profesores Artigas de Montevideo. Profesor Titular de Literatura Uruguaya en el Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República), del que fue director en dos períodos. Investigador nivel II del Sistema Nacional de Investigadores. Se especializa en narrativas no realistas (historia, crítica y teoría), en conjunción con temáticas del yo, la memoria y la ficción, las que son objeto de su proyecto de investigación permanente. Publicó varios libros de

crítica y más de ochenta trabajos en revistas arbitradas y en volúmenes colectivos nacionales y extranjeros. Estudió, entre otras, las obras de Lautréamont, Felisberto Hernández, Marosa di Giorgio, Mario Levrero, letras carcelarias y temas de teoría. Conferencista y profesor invitado en numerosas universidades extranjeras. Recibió el Premio Nacional de Literatura. Libros destacados: *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya* (2000); *El sitio de Lautréamont* (2008); *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* (2012); *Felisberto Hernández. Narrativa reunida* (ed., 2015); *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos* (2018); *Fueron raros. Escrituras uruguayas no realistas del siglo XX* (2025).

hbenitezpezzolano@gmail.com

**Miriam Chiani** es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras, Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias y Profesora de Teoría literaria. Actualmente es Profesora Consulta (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). Investiga temas y problemas de literatura argentina contemporánea. Ha publicado en coautoría los libros *Cuadernos de Teoría* (2014); *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen* (2014); *Intensa brevedad. Microrrelatos de escritoras argentinas y ELSE* (2017) y ha compilado los volúmenes colectivos: *Voces de la violencia. Avatares del testimonio* (2020); *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina* (2021); *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado* (2023). Dirige la colección Colectivo Crítico del Centro de teoría y crítica literarias del IdHICS, cuyos últimos volúmenes publicados son *La poesía como transterritorio trayectos teórico-críticos* (compilado por Silvio Mattoni y Anahí Mallol, 2024) y *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (compilado por Silvina Sánchez y Marie Audran, 2023).

miriam\_chiani@yahoo.com.ar

**Gloria Chicote** es Doctora en Letras por la UBA. Es Investigadora Superior del Conicet en el IdIHCS y Profesora Emérita de la UNLP. Es investigadora Principal del Centro Internacional Mecila (Alemania), dedicado al estudio de la convivialidad en América Latina. Es presidenta de Honor de la Asociación Internacional de Hispanistas y Miembro del Observatorio Permanente del Hispanismo.

Se especializa en la cultura popular hispanoamericana y en el análisis del proceso de internacionalización en las ciencias humanas y sociales. Ha publicado más de 100 artículos en español, inglés y alemán en las principales revistas indexadas de la especialidad y 22 libros como autora o editora. Sus últimos libros son *Entre observación, descripción y creación. Convivialidades Literarias*, en coedición con Susanne Klengel (2024) y *Dimensiones múltiples de lo popular en América Latina*, en coedición con Claudia Carranza (2025).  
gchicote@yahoo.com

**Edgardo Dobry** es profesor de la Facultad de Filología y Comunicación de la Universidad de Barcelona; también enseña en el Máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra.

Es autor de los libros de poesía *Cinética* (Buenos Aires, Tierra Firme, 1999; Madrid, Dilema, 2004), *El lago de los botes* (Barcelona, Lumen, 2005), *Cosas* (Barcelona, Lumen, 2008), *Pizza Margarita* (México, Mangos de Hacha, 2010), *Contratiempo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013; beca J.S. Guggenheim Foundation) y *El parasimático* (Barcelona, El Club Editor, 2021; Premio Ciutat de Barcelona).

Además, ha publicado *Orfeo en el quiosco de diarios; ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007), *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* (Buenos Aires, FCE, 2010), *Historia universal de Don Juan; creación y vigencia de un mito moderno* (Barcelona, Arpa, 2017) y *Celebración, a través de la poesía americana* (Barcelona, Trampa/Intervenciones, 2022). En enero de

2026 aparecerá *América en sus poetas, una cartografía lírica del continente* (Barcelona, Taurus).

Ha traducido a Sandro Penna, Roberto Calasso, Giorgio Agamben, William Carlos Williams y John Ashbery, entre otros. Formó parte del Consejo de *Diario de Poesía* desde 2002 hasta el final de la revista, en 2012.

edobry@ub.edu

**Florencia Garramuño** es profesora plenaria de la Universidad de San Andrés e investigadora del CONICET. Su trabajo se enfoca sobre las literaturas y artes modernas y contemporáneas del Cono Sur y del Brasil desde una perspectiva transdisciplinaria. Ha publicado *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, *Brasil caníbal* y *La vida impropia: anonimato y singularidad*.

florg@udesa.edu.ar

**Gabriel Giorgi** es Investigador Principal del Consejo Nacional de Ciencia y Técnica (CONICET) en Argentina y Profesor de la Universidad de Nueva York. Trabaja sobre literaturas, arte y cine contemporáneos latinoamericanos, con enfoque en el Cono Sur y Brasil. La biopolítica, lo no humano y lo queer articulan muchas de sus intervenciones críticas. Ha publicado *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2004), *Formas comunes. Animalidad, biopolítica, cultura* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014; traducido al portugués en 2016) y más recientemente, en colaboración con Ana Kiffer, *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020; publicado en Brasil en 2019.) También ha coeditado con Fermín Rodríguez la antología *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (Buenos Aires: Paidós, 2007). Sus publicaciones más recientes son el *Handbook of Latin*

*American Environmental Aesthetic*, coeditado con Jens Andermann y Victoria Saramago (De Gruyter, 2023) y *Parar la oreja. Notas para una política de la escucha* (Tenemos las máquinas, 2025) Además de la Universidad de Nueva York, ha sido profesor visitante en universidades de Argentina, Brasil y Ecuador. Sus artículos se han publicado en Estados Unidos, España y Latinoamérica.  
gag206@nyu.edu

**María Estela Harretche**, nacida en la Argentina, hizo sus estudios de licenciatura en la Universidad de La Plata y los de posgrado, en la Universidad de California, Davis. Es crítica literaria, profesora, actriz. El estudio del teatro y de la poesía ha sido una constante en los cursos impartidos en Smith College y en su línea de investigación desde la perspectiva de los estudios transatlánticos. La mirada comparativa de dos realidades, la de Argentina y España en sus respectivas post dictaduras, ha sido el marco de su trabajo crítico de los últimos años. Autora de *Federico García Lorca: Análisis de una revolución teatral* y del capítulo sobre Lorca en *Historia del Teatro Español*, ha enseñado seminarios sobre el autor en Smith College, la Universidad Hebrea de Jerusalén y en España, en el *Global Engagement Seminar* en España (Madrid, Granada, Córdoba). En todos ellos el enfoque de su enseñanza ha sido de análisis textual y de trabajo performativo, en cómo llevar la página escrita a la escena. Como actriz, ha desempeñado los papeles protagónicos en *Woyzeck* de Georg Büchner, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Nuestra Señora de las Nubes* y *La razón blindada* de Aristides Vargas y en *La nieta del dictador*, de David Desola, entre otros.

mharretc@smith.edu

**Claudia Kozak** es Doctora en Letras (UBA) e Investigadora Principal CONICET en el Instituto de Investigaciones Sociales “Gino Germani” (FSOC-UBA), donde dirige el proyecto “Políticas de archivo y tecnopoéticas digitales en perspectiva decolonial”

(2023-2026). Es Profesora Consulta Titular de la Universidad de Buenos Aires. Dicta cursos de posgrado e integra comités académicos en diversas universidades. Sus líneas de investigación cubren las siguientes áreas: teoría literaria, literaturas comparadas, arte y tecnología, literatura digital, filosofía de la técnica. Actualmente es vicepresidenta de la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (Lit(e)Lat) y miembro del Board of Directors de la Electronic Literature Organization (ELO). Algunos de sus libros como autora y compiladora son: *Antología Lit(e)Lat*. Vol. 1 (Antología de literatura electrónica latinoamericana y caribeña, editado con Leonardo Flores y Rodolfo Mata); *Fobias - fonias - fagias. Escritas experimentais e eletrónicas ibero-afro-latinoamericanas* (editado con Rui Torres); *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología; Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010); Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX; Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas.*

claudiakozak@ludion.org

**Ana Longoni** es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y otras universidades. Doctora en Artes (UBA). Trabaja sobre los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Autora de numerosas publicaciones, entre sus libros destacan *Del Di Tella a Tucumán Arde* (junto a Mariano Mestman, 2000), *Traiciones* (2007), *El Siluetazo* (junto a Gustavo Bruzzone, 2008) y *Vanguardia y revolución* (2014). Sus últimos dos libros son *Tercer oído* (2021) y *Parir/Partir* (2022). Dos obras teatrales de su autoría, “La Chira” y “Árboles”, se estrenaron en Buenos Aires en 2003 y 2006, respectivamente. Impulsa desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur. Curó sola o en colaboración las exposiciones “Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe” (2011), “Perder la forma humana” (2012), “Con la provocación de Juan Carlos Uviedo” (2016), “Oscar Masotta, la

teoría como acción” (2017) y “Giro gráfico. Como en el muro la hiedra” (2022). Integró la Comisión Gestora y fue vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Comisión Gestora de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, 2015. Entre 2018 y 2021, fue directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía (Madrid).  
analongoni@gmail.com

**Bernardita Llanos Mardones** es Catedrática de Literatura Latinoamericana y Estudios de Género y Sexualidades de Brooklyn College, CUNY y se especializa en el estudio de escritoras y cineastas del Cono Sur. Doctora por la Universidad de Minnesota. Presidenta y vicepresidenta de la Asociación Internacional de Literatura Hispánica Femenina. Ha sido codirectora de la sección de Estudios del Cono Sur (2021-2023) de LASA. Ha publicado *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth Century Narrative in Chile. Brunet, Bombal and Eltit* (2009), y *Redescubrimiento y Reconquista de América en la Ilustración española* (1994), entre otros. Ha sido autora, coautora y editora de un número importante de libros y monografías entre ellos *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales* (2017), *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*(2012), *Paisajes de Chile Actual: Arte, Cine, Narrativa, Poesía y Teatro Contemporáneo* (2009), *Letras y proclamas: la estética narrativa de Diamela Eltit* (2006) y *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2004). Ha incursionado en la dirección y realización del cine documental y cuenta con dos cortos: *El árbol de la vida (la reina, la hija y las mujeres)* de 2017 y *La chispa en la pradera* de 2023.  
Bllanos@brooklyn.cuny.edu

**Javiera Manzi A.** es socióloga y archivera de la Universidad de Chile, integrante de la Red Conceptualismos del Sur desde 2012 y militante de la Coordinadora Feminista 8M. Se ha dedicado a investigar los cruces entre gráfica, política y movimientos sociales

en Chile y América Latina. Es coautora del libro *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile* (LOM). Recientemente ha sido co-curadora de las exposiciones “Re vueltas gráficas. Multitudes para cambiar la vida” en el Centro Cultural La Moneda y “Desde todos los ríos hasta todos los mares del mundo. Arte por Palestina” en el Archivo Nacional de Chile.

[javiera.manzi@gmail.com](mailto:javiera.manzi@gmail.com)

**Wolfram Nitsch**, nacido en 1960, se doctoró y adquirió la *venia legendi* en la Universidad de Múnich. Desde 2000 es profesor titular de literatura francesa y de literaturas hispánicas en la Universidad de Colonia. Sus principales áreas de investigación son la prosa francesa del siglo XX, la literatura española del Siglo de Oro y la narrativa argentina moderna, así como la mediología, la antropología literaria y la teoría del espacio. Últimamente publicó los libros *El teatro barroco como campo de juego* (2018) y *Mécaniques évocatrices. Claude Simon et la technique* (2024), además de co-editar los volúmenes *Cine de investigación* (2017) y *Culturas del transporte en América Latina* (2021), disponibles en línea. De 2014 a 2018 dirigió un proyecto de investigación sobre los terrenos baldíos en el cine y la literatura moderna. Actualmente está preparando un libro sobre la ficción vehicular en la literatura rioplatense.

[wolfram.nitsch@uni-koeln.de](mailto:wolfram.nitsch@uni-koeln.de)

**Graciela Speranza** es ensayista, narradora y guionista de cine. Se doctoró en letras en la Universidad de Buenos Aires donde enseñó literatura argentina. Desde 2009 es profesora en el Departamento de Artes de la Universidad Torcuato Di Tella. Entre otros libros ha publicado los ensayos *Manuel Puig. Después del fin de la literatura, Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp, Atlas portátil de América Latina* (finalista del Premio Anagrama de Ensayo), *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo, Lo que no vemos, lo que el arte ve, y dos novelas, Oficios ingleses y En el aire*. En 2002 recibió la beca Guggenheim y en 2012 editó junto

con Rita Eder y Dawn Ades el volumen antológico del Instituto de Investigación Getty, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Fue profesora visitante en la Universidad de Columbia y en la Universidad de Cornell. Como crítica cultural colaboró en *Crisis*, *Babel*, *Página 12*, *Clarín*, *La Nación* y *El país* de España. Desde 2003 co-dirigió con Marcelo Cohen la revista de letras y artes *Otra parte* y hoy dirige *Otra parte semanal*.  
gsperanza@sion.com



El libro intenta dejar un testimonio imprescindible de la intensidad del XI Congreso Internacional *Orbis Tertius* “Literaturas, artes y activismos: nuevas articulaciones”, realizado los días 24, 25 y 26 de abril de 2024, sentido y concebido como experiencia contigua a la enorme movilización en el campo social que lo precedió, y de las motivaciones allí suscitadas -la necesidad de repensar, una vez más, el sentido y el valor de nuestros objetos, saberes y prácticas-, y contribuir, así, a la memoria de los debates que compartimos en torno a las siguientes áreas privilegiadas. Zonas liminales, fronteras, contagios, desvíos, cruces, mutaciones, restos, extraterritorialidades como formas contemporáneas de políticas estéticas; intercambios entre las diversas prácticas artísticas o entre estas y los medios tecnológicos o digitales; activismo en relación con las disidencias sexogenéricas y con las diferentes formas de violencias, con el orden neoliberal y colonizador, con la crisis socioambiental, con las memorias; activismos intermediales, asociados a prácticas del archivo y a las performances; reformulaciones de los campos de análisis, vocabularios y protocolos de la teoría y la crítica.

Del Prólogo.