



# **Entre observación, descripción y creación**

**Convivialidades literarias**

Susanne Klengel y Gloria Chicote (eds.)





**Entre observación,  
descripción y creación**



UNIVERSITÄT  
ZU KÖLN



Ibero-Amerikanisches  
Institut  
Preußischer Kulturbesitz



IdIHCS Instituto de Investigaciones en  
Humanidades y Ciencias Sociales



CEBRAP  
centro brasileiro de análise e planejamento



EL COLEGIO  
DE MÉXICO

Con el apoyo de:



Federal Ministry  
of Education  
and Research

El proyecto en el que se basa esta publicación fue financiado por el Ministerio Federal Alemán para la Educación y la Investigación con el código de financiación 01UK2023B. La responsabilidad del contenido de esta publicación es de los editores de la misma.

Entre observación, descripción y creación. Convivialidades literarias / José Luis de Diego ... [et al.]; Editado por Susanne Klengel ; Gloria Chicote. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO ; San Pablo : Mecila, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-813-865-7

1. Obras Literarias. 2. Literatura. 3. Poesía. I. Diego, José Luis de II. Klengel, Susanne, ed. III. Chicote, Gloria, ed.

CDD 306.488

Doi: 10.54871/mc24es1a

Otros descriptores asignados por CLACSO:

Convivialidad, convivialidades literarias, convivencia, medialidad, poética de la relación, relacionalidad, estética poshumana, zonas de contacto, literatura latinoamericana, ensayo latinoamericano

Traducción y edición en inglés: Eugenia Cervio

Diseño de tapa: Ezequiel Cafaro

Imagen de tapa: Susanne Klengel. Feria del Libro en Frankfurt, 2013. País invitado: Brasil.

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

**Entre observación,  
descripción y creación**  
Convivialidades literarias

Susanne Klengel y Gloria Chicote  
(eds.)

BIBLIOTECA MECILA-CLACSO VOL. 4

**Mecila:**

 **CLACSO**



**CLACSO**

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

**CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Directora Ejecutiva

**María Fernanda Pampin** - Directora de Publicaciones

**Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory y Marcela Alemandi** - Gestión Editorial

**Nicolás Sticotti** - Fondo Editorial

**Mecila:**

**Editores de la serie**

**Laura Flamand** (COLMEX)

**Gesine Müller** (UzK)

**Ramiro Segura** (UNLP)

**Editor académico**

**Joaquim Toledo Jr.**

**Asistente editorial**

**Livia Azevedo Lima**



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a [www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana](http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana)

*Entre observación, descripción y creación. Convivialidades literarias* (Buenos Aires: CLACSO, septiembre de 2024).

ISBN 978-987-813-865-7

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

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](mailto:clacso@clacsoinst.edu.ar) |

[www.clacso.org](http://www.clacso.org)



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi.

La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

# Índice

Introducción .....	9
<i>Susanne Klengel y Gloria Chicote</i>	

## **Parte 1. Enfoques de conjunto**

Convivialidades literarias en mundos agotados. Fernanda Trías, Samanta Schweblin y Benjamín Labatut.....	25
<i>Gesine Müller</i>	

Regionalismo simbólico y convivialidad literaria. Una propuesta.....	49
<i>Friedhelm Schmidt-Welle</i>	

La parte en vez del todo. Sobre la literatura nacional como estilo .....	67
<i>Laura Gentilezza</i>	

## **Parte 2. El ensayo en América Latina**

“Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes. El sector letrado ante un clima de guerra mundial.....	87
<i>Liliana Weinberg</i>	

El noroeste argentino y la fabulación de una armonía interclase.....	109
<i>Alejandra Mailhe</i>	

### Parte 3. La convivialidad en obras literarias

Vanguardia pandémica. Convivialidad urbana tras la gripe española en *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade ..... 137  
*Susanne Klengel*

Contar, comentar, confrontar. El rap como medio de expresión y comunicación desde los márgenes ..... 165  
*Christoph Müller*

Los tortuosos pactos de convivialidad en la configuración espacial de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt..... 189  
*Gloria Chicote*

Convivialidad y mediación tecnológica. Sobre *Kentukis*, de Samanta Schweblin ..... 211  
*José Luis de Diego*

Convivialidad y ecología humana. *Las andanzas por los mundos circundantes* bajo el signo de la desigualdad social (ficciones contemporáneas de Argentina, Brasil y Haití)..... 233  
*Patrick Eser*

### Parte 4. Perspectivas relacionales

Escenas de contacto. Acerca de la convivialidad entre perros callejeros y humanos en la literatura latinoamericana ..... 267  
*Jörg Dünne*

Poética de la convivialidad en la poesía mapuche contemporánea. El concepto del Buen Vivir, la recuperación del *az mapu* y la oralitura de Elicura Chihuailaf..... 293  
*Claudia Hammerschmidt*

Convivialidad, cultura material y afectos en la casa museo de Ricardo Rojas ..... 329  
*Nicolás Suárez*

Sobre las autoras y los autores..... 357

# Introducción

*Susanne Klengel y Gloria Chicote*

■ Doi: 10.54871/mc24es1b

La propuesta de Mecila (Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America) consiste en abordar el escurridizo concepto de convivialidad tal como se manifiesta en las complejas sociedades de América Latina desde una perspectiva multifocal y transdisciplinaria (Costa et al., 2017). El programa consiste en analizar las relaciones interculturales, interétnicas, interreligiosas o de género no como epifenómenos de procesos prepolíticos sino como arenas de disputa entre las fronteras, cooperativas y la vez conflictivas, que definen los grupos en términos de estructuras, negociaciones o representaciones en sociedades desiguales, con el propósito de interrogarnos sobre el *modus operandi* de esos procesos. Posicionados en este abordaje, el nexo entre convivialidad e inequidad es susceptible de ser discutido desde diferentes perspectivas teóricas y también en contextos y fenómenos específicos, teniendo en cuenta tanto las coordenadas históricas como las configuraciones contemporáneas. Se pone de manifiesto que la convivialidad es asimismo un proceso cambiante, interactivo y complejo que para ser encarado requiere no solo de la coparticipación de actores procedentes de diferentes comunidades de conocimiento, sino también la consideración interactiva

de diferentes lenguajes no solo lingüísticos sino también visuales, auditivos y audiovisuales.

Con el objetivo de profundizar la discusión en el rol que juega la textualidad literaria (y sus conexiones con otras medialidades), este libro de carácter colectivo, *Entre observación, descripción y creación. Convivialidades literarias*, propone interrogar un conjunto de obras ficcionales y ensayos literarios latinoamericanos, en función de los contextos de convivialidad aportados por el universo de las representaciones culturales.

En este marco conceptual, consideramos que se vuelve necesaria una aproximación al tema desde el Área de Medialidades de la convivialidad,<sup>1</sup> específicamente desde la centralidad de las obras literarias, para dar cuenta del movimiento que parte de la observación y descripción de los fenómenos pero que inexorablemente conduce a la creación.

Las contribuciones del presente volumen interrogan diferentes contextos de convivialidad aportados por el universo de las representaciones culturales, las cuales, a su vez, constituyeron el punto de partida para los abordajes de las sociedades latinoamericanas, propuestos en el programa de Mecila. En este sentido nuestras investigaciones revisitan conceptos y perspectivas que dialogan en los diferentes textos. Ottmar Ette (2012), por ejemplo, parte del concepto de lo que él denomina *Konvivenz*, entendido como el mayor desafío de la fase actual de la globalización: la creación de condiciones que permiten una convivencia pacífica a escala global más allá de las diferencias culturales, tan vigente en este momento de violencias inusitadas. La perspectiva de la multiculturalidad (Gilroy, 2004) permite interiorizarnos en el proceso de cohabitación e interacción, como la característica de la vida social en áreas urbanas de cualquier ciudad poscolonial, e incorpora una medida de distancia del término

<sup>1</sup> Mecila está estructurado en tres Áreas de Investigación: Historias de la convivialidad; Medialidades de la convivialidad y Políticas de la convivialidad. <https://mecila.net/es/programa-de-pesquisa-2>

“identidad”, que resultó un recurso ambiguo en el análisis de raza, etnicidad y política. Asimismo, las consideraciones de Édouard Glissant en su sugerente libro *La poétique de la relation* (Glissant, [1990] 2017) constatan la presencia de una intención poética de carácter decolonial en las representaciones literarias de América Latina, especialmente las producciones caribeñas. Al mismo tiempo Glissant expresa, muy acertadamente, que estas promueven, desde la heterogeneidad de cada área cultural, una conciencia de lo diverso en el mundo, por lo cual se sostiene que toda cultura alcanza su plenitud en relación con los otros. Desde esta perspectiva, América Latina encarna un proceso de criollización/transformación continua que revela una fábrica de producción de lenguajes, en la cual las lenguas se pierden en la abundancia, pero también se multiplican y se singularizan. Así surge la cultura como traducción, compuesta por los itinerarios existenciales que la constituyen.

Mary Louise Pratt (1991) introduce el término *zona de contacto* en el debate de la convivialidad, ya que refiere al espacio de los encuentros coloniales en el que individuos separados por geografía e historia entran en contacto entre sí y establecen relaciones de poder asimétricas y permanentes, en las que generalmente prevalecen la coerción, la desigualdad y el conflicto. A esta constelación se suma el concepto de *entre lugar* acuñado por Silviano Santiago (1978) y redefinido por Raúl Antelo (2014), que relativiza en su propia formulación toda relación lineal de la cultura latinoamericana con su inserción en la cultura occidental: las representaciones culturales están signadas por su *entre lugar* de representación. El significado de un concepto de larga tradición en la crítica literaria, *milieu*, es analizado por Patrick Eser (2019) tanto como una categoría relacional que focaliza fenómenos de distancia, de percepción y de influencia espacial, como una categoría sociocultural y socioontológica que describe y analiza fenómenos sociales en relación con el entorno y la estructura social, las jerarquías, las desigualdades y diferencias sociales que implican. El *milieu* de las ficciones urbanas muestra la problemática social, a partir de la tematización del espacio urbano

y los consecuentes procesos de inclusión, exclusión, desigualdades y convivialidad.<sup>2</sup> Asimismo, las experiencias de traducción cultural atraviesan las obras estudiadas como un posible tema para reflexionar también sobre el rol central que adquiere el conocimiento en la convivialidad como un complejo proceso cultural y social, y, además, como una herramienta para cambiar las inequidades existentes. En este punto también se juega el multiperspectivismo, que tantas veces nos reitera que el conocimiento no es universal sino situado (Haraway, 1991) y que para seguir sus derroteros debemos ser capaces de reflejar sus múltiples localizaciones de producción (Mignolo, 2000).

Si bien los conceptos reseñados hasta aquí han servido como punto de partida para la discusión entre las autoras y los autores de las contribuciones de este libro, el diálogo resultó sustancialmente enriquecido con el aporte de nuevas perspectivas teórico-críticas que se discuten en cada capítulo.

Antes de entrar en las contribuciones individuales a este volumen, queremos prologarlas con unas breves reflexiones sobre a qué nos referimos cuando hablamos de convivialidades literarias, a las que consideramos vinculadas al fenómeno de la desigualdad. Proponemos una ampliación y, al mismo tiempo, una refinación de las herramientas actuales de análisis en los estudios culturales y los estudios literarios, al abordar en este volumen una selección de manifestaciones estéticas y artefactos culturales desde diferentes perspectivas, especialmente desde el campo de la literatura en sentido estricto y amplio. El objetivo es estimular la idea sobre la vinculación de las modalidades de convivialidad (también más allá del ámbito de las relaciones puramente humanas) con los fenómenos de la diferencia y la desigualdad, ya que estos siempre se dan de una u otra manera en las experiencias de la convivencia y, por lo tanto, se encuentran también en el campo de la literatura y las artes. Es cierto que la literatura o, mejor dicho, las literaturas, siempre han sido un lugar privilegiado donde se representan, observan y describen las

<sup>2</sup> Véase el capítulo de Patrick Eser en este libro.

más diversas figuraciones de la coexistencia y convivencia, así como la resolución de los más diversos conflictos derivados de situaciones de desigualdad y diferencia. Sin embargo, además de la representación del tema en géneros literarios como la novela, la poesía, el teatro o la literatura popular, nos detenemos también en otras formas de hacer literatura más allá de los textos de ficción, es decir, la historia de las ideas, el ensayo, pero también formas más *performativas* de narrar, como la oralitura, las *performances*, el hip-hop, etc. Por último, se trata también de las dinámicas mediales en el tiempo y el espacio, ya que los textos literarios, los artefactos culturales, las manifestaciones estéticas no existen de manera autónoma en su constitución ideal y material.

Por consiguiente, las convivialidades literarias no solo pueden ser observadas y descritas como tema y objeto en diversas manifestaciones estéticas, sino que se autoproducen a sí mismas como sujeto de la acción literaria y adquieren agencia propia. De este modo, cambian nuestra visión de la literatura y del hecho literario, así como de la creación misma. Las convivialidades literarias –como perspectiva de percepción, categoría de descripción, representación y actuación, objeto y sujeto– iluminan tanto espacial como temporalmente la diversidad de expresiones y procesos estéticos, así como las formas de conflicto entre las instancias de la acción literario-cultural, ya sean autores, textos, editores, traducciones, artefactos culturales como libros físicos o productos audiovisuales, procesos de distribución, recepción o apropiación. La noción de convivialidades literarias, unida a la percepción y vivencia de desigualdades, asimetrías y diferencias también permite comprender ecos, adopciones, apropiaciones o transformaciones de tales dinámicas en otros contextos y llama la atención sobre la inmensa diversidad de estos procesos, incluso en las zonas de contacto y en forma de escenas de contacto más allá de la convivencia puramente humana.

## Parte 1. Enfoques de conjunto

El libro comienza con una perspectiva de conjunto del rol de la cultura caribeña en la construcción del concepto de convivialidad. En el capítulo de Gesine Müller (“Convivialidades literarias en mundos agotados: Fernanda Trías, Samanta Schweblin y Benjamín Labatut”) nos centramos en la literatura como espacio de convivialidad. Müller parte de los ensayos sobre estudios culturales dedicados al enfoque programático de una *convivencia en paz y en diferencia*, tal como están siendo repensados entre los intelectuales del Caribe y de su diáspora, lo cual resulta obvio por variadas razones. Esta región, tan rica en su producción literaria, ha ido perfilándose, en las últimas décadas, como uno de los lugares privilegiados en cuanto a la producción de teorías: *Négritude*, *Créolité* y *Relationalité* son conceptos que se profundizan en este capítulo.

Friedhelm Schmidt-Welle (“Regionalismo simbólico y convivencia literaria. Una propuesta”) vuelve a cuestionar el concepto de convivialidad literaria, a partir del análisis de su reaparición en el contexto de la crítica del cambio climático como amenaza del llamado Antropoceno, como reacción contra la globalización del capitalismo neoliberal, y como búsqueda de alternativas al consumismo extremadamente exagerado que pone en el centro de atención las formas y maneras de vivir según reglas y organización social no occidentales como, por ejemplo, el Buen Vivir. Pero también enfatiza que, hasta ahora, en el campo de la literatura no hemos encontrado una solución adecuada que se distinga de las Ciencias Sociales a quienes se adjudican normalmente los fenómenos de la convivialidad y su análisis. Aunque recientemente hubo intentos fructíferos como el de Ottmar Ette (2004) quien considera el rol de la literatura para la convivialidad, y Sérgio Costa (2019), quien nos ofrece una visión general de la historia de ese concepto y su relación con la desigualdad, hasta ahora falta una visión clara y sistemática de la convivialidad. Quizá, al haber llegado a ese punto debemos aclarar una vez más que

existe una diferencia fundamental que no se puede negar ni cambiar: el hecho de que la literatura en sí es un medio.

¿Qué espacio pueden retener las literaturas nacionales desde una perspectiva multifocal? Laura Gentilezza (“La parte en vez del todo. Sobre la literatura nacional como estilo”) efectúa una mirada diacrónica al desarrollo de este concepto para analizar su actual alcance en el espacio literario latinoamericano tras la transformación digital, que pareciera (¿o no?) borrar fronteras en el espacio virtual y democratizar el acceso a comunidades y colectivos diversos donde lo nacional perdería peso (literatura de mujeres, digital, de pueblos originarios).

## **Parte 2. El ensayo en América Latina**

El género ensayístico ha sido reiteradamente señalado como un formato original de la expresión del pensamiento latinoamericano. Liliana Weinberg y Alejandra Mailhe ofrecen sendos análisis conviviales de ensayos relevantes de México y Argentina.

En su capítulo “Notas sobre la inteligencia americana’ de Alfonso Reyes. El sector letrado ante un clima de guerra mundial”, Weinberg se propone una relectura del texto clave de Alfonso Reyes, ya que considera que hoy reviste una nueva actualidad debido a que plantea una pregunta imperiosa respecto del papel de los artistas e intelectuales ante el clima de amenaza de una nueva guerra entre países europeos que puede alcanzar un desenlace global. Estas notas analizan sucintamente el papel de la inteligencia americana, su lugar en la sociedad y sus rasgos característicos respecto de la inteligencia europea. Reyes plantea a la vez una idea de tiempo, de *tempo*, de ritmo, de la cultura americana respecto de la europea, y repiensa la relación entre ambas. Es posible además reexaminar el texto de Reyes a la luz de la crisis de un cierto régimen de historicidad y de la puesta a prueba de conceptos clave como “razón”, “civilización”, “espíritu”, que por largo tiempo vertebraron la visión de mundo y la

organización del pensamiento y el discurso de ese sector que Reyes llama “inteligencia”.

Alejandra Mailhe (“El noroeste argentino y la fabulación de una armonía interclase”) se interna en el análisis del concepto de folklore tal como fue delineado por el argentino Augusto Raúl Cortazar, como un espacio de amalgama armónica entre elementos culturales divergentes, lejos de cualquier huella de conflictividad social. Una visión hegemónica occidental de la cultura, impregnada por la formación clásica y cristiana del autor, llevan a Mailhe a deconstruir los argumentos de Cortazar.

### **Parte 3. La convivialidad en obras literarias**

Volvamos a la casuística literaria centrada en algunas configuraciones latinoamericanas tales como Brasil, Argentina o el Caribe. Una perspectiva historizada, pero con vigencia e interpelación inusitada, es transitada por Susanne Klengel en “Vanguardia pandémica. Convivialidad urbana tras la gripe española en *Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade”. Klengel se introduce en la propuesta estética de las vanguardias a partir de la interrogación del rol que tuvieron en su definición no solo la violencia de la Gran Guerra Mundial, sino también la experiencia de una pandemia mortal a escala mundial, la gripe española (1918), en moldear la producción literaria y artística de los años veinte. Tomando como ejemplo el célebre poemario de Mário de Andrade, se examinan las imágenes poéticas de una convivialidad vibrante y tensa en el espacio urbano moderno, que apuntan simultáneamente a una renovación radical del lenguaje y a una reconciliación melancólica con un pasado traumático de pandemia.

¿Cómo transitar la convivialidad literaria en las manifestaciones de los sectores populares urbanos de América Latina? Christoph Müller, en su capítulo “Contar, comentar, confrontar: el rap como medio de expresión y comunicación desde los márgenes”, nos introduce

en el mundo del rap desde su surgimiento en los años setenta en las grandes ciudades de Estados Unidos marcadas culturalmente por la presencia de habitantes de descendencia afroamericana. Esta forma de canto hablado y rítmico rápidamente se extendió a distintas ciudades del mundo y se convirtió en una de las más importantes formas de expresión de grupos socialmente marginados. En este caso se analizará el rol del rap brasileño del estado de Espírito Santo, como ejemplo de espacio de convivencia cultural a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Más allá de su trascendencia como expresión artística, el rap tiene una función modeladora en la formación de identidades y en su mensaje de crítica social, que tiene efectos polarizadores en el público a través de las formas en que se retratan las realidades de vida, los comentarios y el examen crítico de las condiciones sociales, políticas o culturales.

En el contexto argentino, Gloria Chicote (“Los tortuosos pactos de convivencia en la configuración espacial de *El juguete rabioso* de Robert Arlt”), desde una perspectiva multifocal y transdisciplinaria, interroga la novela de Roberto Arlt publicada en Buenos Aires en 1926 como un contexto de convivencia caótica en una ciudad convulsionada por profundas transformaciones sociales, urbanísticas y culturales.

José Luis de Diego (“Convivialidad y mediación tecnológica: sobre *Kentukis*, de Samanta Schweblin”) nos introduce en un exhaustivo análisis de la narrativa de Samanta Schweblin, y en particular de su obra *Kentukis*, en la que se ponen en escena los conflictos interculturales propios de una globalización en crisis mediante una mediación tecnológica, original pero no imposible, en la que alguien puede ser visto por un ser anónimo, desde cualquier lugar del mundo, a través de un muñeco de peluche. Así, el choque intercultural (lenguas, ambientes, conductas) iguala, y a la vez distancia, acerca y distorsiona, en episodios en los que la desigualdad se solapa con el lenguaje pretendidamente universal de la tecnología, y en los que se filtran la violencia, la intolerancia, el *voyeurismo* y las perversiones: una

convivialidad que ya no opera en “zonas de contacto” geográficas sino virtuales.

Partiendo de una breve explicación de las sugerencias epistemológicas del concepto *milieu* en sus variedades más actuales, Patrick Eser, en “Convivialidad y ecología humana. *Las andanzas por los mundos circundantes* bajo el signo de la desigualdad social (ficciones contemporáneas de Argentina, Brasil y Haití)”, reconstruye diferentes modelos narrativos vinculados con este concepto, a partir de ejemplos procedentes de la literatura argentina y haitiana de los siglos XIX-XXI. Las constelaciones espacio-sociales de la fábula, de los acontecimientos y de la interacción entre los personajes literarios permiten a Eser centrarse en una perspectiva tanto conceptual como metodológica para operacionalizar la investigación de los fenómenos de la convivialidad literaria.

#### **Parte 4. Perspectivas relacionales**

Una de las características de la complejización del concepto de convivialidad explorado en Mecila es la ampliación de los agentes involucrados en los procesos que cada vez se centran más en aspectos relacionales. Los vínculos humano-no humano son interrogados por Jörg Dünne (“Escenas de contacto. Acerca de la convivialidad entre perros callejeros y humanos en la literatura latinoamericana”) a partir la redefinición de conceptos de Donna Haraway y de Mary Louise Pratt. Dünne analiza textos literarios y películas latinoamericanas, que le permiten reflexionar sobre la configuración literaria de “zonas de contacto” interespecíficas, tomando como ejemplo la relación entre perros y humanos como “especies de compañía”. Tal perspectiva conduce a una reconceptualización que tiene en cuenta la mediación del ambiente como condición común de todo lo viviente, y, en particular, analiza el caso de los perros callejeros como ejemplo de convivialidad doméstica de interacciones abiertas, marcadas a menudo por situaciones de precariedad en los márgenes de lo social,

que, en su concreta situación espacial y temporal, hacen perceptibles las asimetrías y las desigualdades que implican tales relaciones interespecíficas.

Uno de los desafíos relacionales centrales de la convivialidad en América Latina recae, sin lugar a duda, en las relaciones interétnicas que presuponen la existencia de paradigmas epistemológicos superpuestos. Claudia Hammerschmidt (“Poética de la convivialidad en la poesía mapuche contemporánea. El concepto del Buen Vivir, la recuperación del *az mapu* y la oralitura de Elicura Chihuailaf”) se interna en las representaciones poéticas del universo mapuche en tanto expresiones de resistencia a la colonialidad del poder, saber y ser que impuso en primer lugar la Conquista del “Nuevo Mundo” y más tarde los Estados naciones chileno y argentino. La poesía mapuche actual trata de recuperar esta cultura ancestral mapuche al restituir las hablas, sonoridades y lógicas plurales de la tierra en toda su diversidad, a la vez que nos introduce en otro debate crucial de las medialidades de la convivialidad: la traducción como práctica que excede lo lingüístico para encarnarse en lo cultural, en un “sentipensar con la tierra”, en la que la palabra poética se entrelaza con el pluriverso mapuche y sus múltiples lenguajes.

Nicolás Suárez (“Convivialidad, cultura material y afectos en la casa museo de Ricardo Rojas”) incursiona en el universo de las relaciones de los archivos constituidos en el ámbito de los museos, para examinar las relaciones entre las casas museo de escritores en tanto espacios de rememoración y la escritura como una actividad capaz de fundar espacios imaginarios. Para ello, Suárez, apoyándose en investigaciones sobre los nuevos materialismos y la teoría de los afectos, procura pensar la casa del escritor argentino Ricardo Rojas no solo como un sitio donde se alojan archivos literarios y colecciones de objetos, sino también como una configuración convivial que ha sido elaborada literariamente.

En definitiva, con este libro deseamos ofrecer una contribución innovadora y complementaria, desde la perspectiva de los estudios literarios y culturales, a la reflexión sobre el concepto

interdisciplinario de convivialidad-desigualdad, que adquiere cada vez más importancia. Nos hemos centrado en el campo de la literatura en sentido estricto y amplio, aunque somos muy conscientes de que la literatura como institución está atravesando profundas transformaciones desde hace cierto tiempo. Hoy en día, ya no es posible determinar y definir “la literatura” dentro de los límites tradicionales. El objetivo de este volumen es plantear una variedad de consideraciones teóricas sobre la idea de las convivialidades literarias, así como presentar un amplio número de estudios de caso de América Latina para su discusión.

## **Agradecimientos**

Agradecemos nuevamente a todas y todos los colaboradores que han enviado versiones revisadas de sus intervenciones en el panel de Mecila en el Congreso de CLACSO (México, 2022), en el taller que celebramos en el Instituto Iberoamericano de Berlín los días 27 y 28 de febrero de 2023 y otros eventos de Mecila en el que terminamos de perfilar las contribuciones. Asimismo, muchas gracias al equipo de CLACSO, en especial a la directora de Publicaciones, Fernanda Pampín.

También queremos dar las gracias a Juan Pablo Carrera que realizó una exhaustiva revisión de los textos, así como a Joaquim Toledo Jr., de São Paulo, quien supervisó el libro en su responsabilidad por las publicaciones de Mecila.

Por último, queremos dar las gracias al Ministerio Federal Alemán de Educación e Investigación [BMBF], que patrocina el proyecto Mecila.

Presentamos este libro con la confianza de que pueda constituir un punto de partida para pensar las producciones literarias en el polifacético eje de las relaciones convivenciales de la cultura.

## Bibliografía

Antelo, Raúl (2014). *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.

Costa, Sergio et al. (2017). Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America. Thematic Scope and Research Programme. *Mecila Working Paper Series*, N° 1. São Paulo: Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America.

Eser, Patrick (2019). ¿Espacio? ¡Milieux! El concepto del milieu como herramienta analítica de ficciones del espacio (ficciones urbanas de Buenos Aires y Puerto Príncipe). En Magdalena Cámpora y María Lucía Puppo (coords.), *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina* (pp. 69-80). Buenos Aires: Educa.

Ette, Ottmar (2004). *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlín: Kulturverlag Kadmos.

Ette, Ottmar (2012). *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlín: Kulturverlag Kadmos.

Gilroy, Paul (2004). *Melancholia or Convivial Cultures*. Londres/ Nueva York: Routledge.

Glissant, Édouard (2017 [1990]). *La poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Mignolo, Walter (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho. En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 52-82). Buenos Aires: Ciccus.

Pratt, Mary Louise (1991). *Arts of the Contact Zone*. Nueva York: Modern Language Association.

Santiago, Silviano (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En Silviano Santiago (coord.), *Uma literatura nos trópicos* (pp. 11-28). São Paulo: Perspectiva.

**Parte 1.**  
**Enfoques de conjunto**



# Convivialidades literarias en mundos agotados

Fernanda Trías, Samanta Schweblin  
y Benjamín Labatut

*Gesine Müller*

■ Doi: 10.54871/mc24eslc

## **Introducción: convivialidad en mundos agotados**

Los procesos de negociación de la convivialidad impregnan su sello actualmente a nuestras sociedades de un modo intenso y variado. A la vista de las problemáticas cada vez más evidentes que trae consigo una globalización asimétrica y agotada, estos procesos afectan de modo creciente otros mundos de vida agotados en sociedades desiguales y pasan a ser un tema central en la creación literaria también, precisamente, en las literaturas latinoamericanas. Especialmente en la crisis financiera y económica de los años 2007 y 2008, el agotamiento manifiesto del paradigma optimista de la globalización, que había marcado nuestro mundo desde la década de 1990, ha hecho necesaria una nueva reflexión sobre las problemáticas dimensiones económicas, ecológicas, sociales y tecnológicas de la actual fase globalizada. La convivialidad, en este contexto, no solo deja de tener una connotación puramente positiva, sino que aparece como esfera

parcial de unas condiciones y experiencias de vida problemáticas a la vista de un agotamiento creciente del mundo que se ven representadas y tratadas en las literaturas de la segunda década del siglo XXI, el periodo en que fueron publicados los ejemplos de textos abordados en este ensayo.<sup>1</sup> La convivialidad ha de entenderse, por ello, en consonancia con el programa planteado en este volumen, en toda su procesualidad esencial inscrita, lo cual tiene un carácter orientador en la actual fase posglobal, con sus relacionalidades que se reconstituyen de tan variadas maneras.

Pero ¿de qué modo tiene lugar esa negociación de la convivencia en la representación literaria a la vista de unos procesos de globalización desiguales y asimétricos? El hecho de que cuestiones relacionadas con la convivialidad sean objeto de intensa negociación en las literaturas latinoamericanas más recientes no es motivo para el asombro, si tenemos en cuenta las conocidas consecuencias extremas y particularmente difíciles de la globalización en el subcontinente americano. Y es que allí podemos observar de forma muy condensada la ambivalencia de una experiencia globalizada del mundo: en las últimas dos décadas, en América Latina han dejado de cumplirse, una vez más, las esperanzas en torno a una nueva era de estabilidad y prosperidad, a un desarrollo económico sostenible y a sociedades más justas. Ni siquiera en tiempos de una fortalecida interconexión global ha sido posible superar la continua desigualdad social, la inestabilidad económica, la permanente destrucción de los ecosistemas, la persistencia de una violencia que parece endémica, la polarización de las sociedades, los movimientos migratorios y la destrucción de las instituciones del Estado. Más bien ha ocurrido lo contrario: muchos de estos fenómenos se agudizan en los procesos de globalización, cuyos efectos negativos influyen de forma especialmente asimétrica en el continente latinoamericano (sobre esto,

<sup>1</sup> Véase también mi artículo en Müller (2024).

véase García Canclini, 2014).<sup>2</sup> Por lo tanto, la región, con su experiencia previa con las problemáticas de las dinámicas globales asimétricas, puede considerarse no solo un lugar predestinado para la reflexión sobre la convivencia posglobal, sino que está especialmente bien pertrechada para ocuparse de los futuros globales. Un aspecto específico de la recurrencia estética posglobal a realidades formadas por la globalización es la ambivalencia de una mirada implacable, a menudo muy sombría, a las crisis de nuestra época y una “fuerza creadora de mundos” (Cheah, 2016) –ya preprogramada en el propio medio de la literatura– que inaugura nuevos imaginarios de lo global. En el presente volumen sobre convivialidades literarias prestamos especial atención a este aspecto como tensión entre “observación”, “descripción” y “creación”, a lo cual es preciso añadir que se trata de abarcar conceptualmente una ambivalencia que se pone claramente de manifiesto en el término de la *Welt(er)schöpfung*, el agotamiento y la creación del mundo.<sup>3</sup> Las estéticas de una *Welt(er)schöpfung*, que traen consigo una más profunda reflexión sobre la creación y las consecuencias y las asimetrías de la globalidad, están obviamente muy marcadas por las constelaciones de conflicto que condicionan la convivencia de las personas de cara a mundos de la vida amenazados o, a menudo, a punto de colapsar. En ese sentido, el término *Welt(er)schöpfung* ha de posicionarse y aprovecharse aquí como una figura de pensamiento tan característica como ambivalente de la actual fase posglobal de la producción literaria, a fin de poder observar más de cerca y de manera modélica una serie de textos latinoamericanos desde el punto de vista de la convivencia en mundos agotados.

<sup>2</sup> De cara a la marcada experiencia actual de mundo, Mariano Siskind afirma: “*The world, as a signifier that names the desire for an impossible but operative universal reconciliation, no longer exists*” [El mundo, como significante que nombra el deseo de una reconciliación universal imposible pero operativa, ya no existe.] (Siskind, 2019, p. 208; trad. E. C.).

<sup>3</sup> Sobre el término *Welt(er)schöpfung* véase también Müller (2023b).

A nivel del contenido, para este ensayo podemos determinar dos ámbitos temáticos especialmente presentes que, por su interrelación, prometen facilitarnos conclusiones interesantes: se trata de los contextos ecológicos en torno a los relatos del Antropoceno y de las ficciones epidémicas. Como se sabe, los relatos del Antropoceno, en el contexto latinoamericano, recurren a un corpus inmenso de imaginarios y ficciones que se alimenta de la larga historia de explotación (pos)colonial de los recursos y la destrucción a ella asociada de ecosistemas y de sus especies humanas, animales y vegetales (véase Beckman, 2013). Podemos ver aquí, por supuesto, puntos de conexión con perspectivas analíticas en torno a la inequidad y el Antropoceno como las formuladas por Rob Nixon (2014, véase también 2013) o también por Pieter Vermeulen (2020).<sup>4</sup> El segundo complejo temático abarcado aquí, en el contexto de los mundos agotados, trata de las ficciones pandémicas o epidémicas.<sup>5</sup> Los textos literarios subrayan la relación entre el agotamiento del mundo y las cadenas de infección: en el contexto de las experiencias de contaminación globalizadas, los imaginarios en torno a un mundo que puede ampliarse casi de manera infinita y que está permanentemente interconectado entran en un estado de crisis. En la puesta en escena literaria se trata no tanto de episodios pandémicos o epidémicos concretos en tiempo y espacio, sino que en ella más bien las epidemias funcionan como escenificaciones alegóricas de experiencias de agotamiento del mundo y de sus implicaciones de cara a la convivencia.

El análisis de ejemplos literarios en la tercera parte de este ensayo se centrará en tres autores/as que tratan la convivialidad en el contexto de la experiencia de agotamiento a partir de crisis pandémicas o ecológicas: Fernanda Trías y su novela *Mugre rosa* (2020); Samanta

<sup>4</sup> Sobre este ámbito temático, véase Madalina Stefan (2022), en particular la p. 6.

<sup>5</sup> Véase Witthaus (2021), sobre el tema de la adaptación de realidades pandémicas en la literatura; véase también el trabajo de Susanne Klengel (2020) en torno a una "Pandemic Avant-Garde", en el contexto de la gripe española en São Paulo. Chicote (2021) se ha ocupado del tema de la convivialidad en la representación literaria, aquí en relación con la década de 1920 en Buenos Aires en el contexto de la obra de Roberto Arlt.

Schweblin y su novela *Distancia de rescate* (2015), y Benjamín Labatut con su texto narrativo “El jardinero nocturno”, publicado en el volumen *Un verdor terrible* (2020). En la ambivalente figura de pensamiento de la *Welt(er)schöpfung* es posible pensar en conjunto la imbricación de motivos del agotamiento con la –muy propia– temática de la creación en esos textos.

### **Estéticas de una *Welt(er)schöpfung*, del agotamiento y la creación del mundo**

En ese sentido, quisiera situar el término de *Welt(er)schöpfung* como figura de pensamiento característica y ambivalente de la fase posglobal actual, a fin de observar con él, de un modo más detallado, ejemplos de textos literarios latinoamericanos. Ello resulta significativo en varios sentidos:

1. En un primer sentido, el término se refiere al agotamiento de las prácticas de la globalización y su tratamiento en textos literarios del presente. Aunque las causas de los actuales fenómenos de agotamiento y decepción se remontan mucho más allá, podemos considerar la crisis financiera y económica de los años 2007-2008 el desencadenante de un cambio de tendencia en una “globalización agotada” (Hüther, Diermeier y Goecke, 2019), en la medida en que ella “fue interpretada al mismo tiempo como catástrofe y extensión extrema de las posibilidades políticas, ya que tuvo su origen en un sistema económico que, formado por la globalización, se había alejado de la medida humana” (Hüther, Diermeier y Goecke, 2019, p. 8). Desde una perspectiva sociológica y económica, un agotamiento de la fase actual de globalización nos da acceso privilegiado a cuestiones cuya respuesta podría proporcionarnos otras perspectivas para una globalización realmente inclusiva y futura. Si entendemos el concepto de

agotamiento en sentido de los estudios culturales, de forma análoga al agotamiento de la globalización postulado por los economistas, es decir, como una dinámica a partir de la cual es preciso centrarse en determinados complejos de cuestiones fundamentales –lo cual, además, implica que incluso en caso de una velocidad externa (casi) invariable o que, más allá de los cambios estructurales, los procesos de crecimiento y de interconexión empiecen a “marchar en vacío”–, entonces ese “vacío” más específico de la literatura ofrece un espacio hueco en el que surgen nuevas creaciones (de mundo), y todo en una época en la que carecemos en gran medida de relatos de valor general. A fin de cuentas, la impresión de un cambio de tendencias en relación con las actuales dinámicas de la globalización es el resultado, también, de la valoración de que muchos relatos distintos relacionados con las problemáticas y asimetrías de la globalización, cada vez más patentes, ya no pueden combinarse para crear una historia consistente o una narración sistemática (véase Tally, 2019).

2. En un segundo sentido, un sentido de carácter metalingüístico, el concepto de *Welt(er)schöpfung* abarca también aquel agotamiento de las teorías sobre los procesos mundiales, el cual va aparejado con las prácticas de mundo real, a las que me he referido al principio. La interacción entre el desarrollo global y la producción de teorías ha evolucionado en una dirección en la que el concepto de “mundo” se agota cada vez más, si bien, por otro lado, los procesos del *worlding* en la literatura cobran aún cierta importancia: un nuevo modo de pensar la literatura mundial, en ese sentido, lo ve el ya mencionado Pheng Cheah (2016) en dos niveles: por un lado, oponer al modelo del mercado capitalista –que abarca al planeta entero al tiempo que impide la formación de una comunidad mundial– un modelo de mundo alternativo tomado de la literatura narrativa del Sur poscolonial. Por otro lado, ha de

entenderse la literatura, como es sabido, como una actividad creadora de mundos.

3. La tercera dimensión del término agotamiento afecta, no en última instancia, al agotamiento de los recursos de la tierra, el cual, en una conclusión inversa, ilumina de forma problemática el concepto de mundo, ya que esas regiones son responsables de ese agotamiento en una medida desigual, al tiempo que se ven igualmente afectados por él. América Latina puede considerarse la región en la que esa asimetría puede observarse de un modo arquetípico e ideal. Ello atañe sobre todo al concepto de agotamiento, que desde el punto de vista de las lógicas modernistas de aceleración y crecimiento (Rosa, 2015) apenas pudo instrumentalizarse de un modo que no fuese negativo. Y es de ahí precisamente de donde parten las primeras evidencias en las tendencias actuales de la producción literaria latinoamericana en sus reflexiones sobre imaginarios alternativos de lo global, más allá de un dogma de aceleración que ya no puede sostenerse en el plano económico, ecológico o social. A la vista de las actuales tendencias reaccionarias en contra de la globalización, se nos plantea la cuestión sobre el modo en que esas percepciones alternativas de mundo y visiones de futuro pueden ser analizadas precisamente a partir de una dialéctica políticamente progresista entre las categorías de agotamiento y nueva creación.

En ese sentido, hemos planteado a conciencia el concepto de *Welt(er)-schöpfung* (de agotamiento y creación del mundo) desde esa perspectiva ambivalente: la perspectiva del análisis no se orienta solo hacia la experiencia de la crisis (“*the experience of losing the world*”; Siskind, 2019, p. 208), sino también hacia el elemento creador de una *world creation* en el campo de tensión de una reflexión sobre las experiencias del colapso y los nuevos imaginarios de convivencia, de *conviviality*. Sin embargo, ello no solo se centra en la convivencia entre los seres humanos, sino también en la cuestión de cómo el hombre

se relaciona con la vida no humana a partir de las experiencias del agotamiento y de la creación de mundos, de *Welt(er)schöpfung*.<sup>6</sup>

Me gustaría analizar en detalle todo el campo de tensión entre la creación y el agotamiento, un campo de tensión en el cual la convivialidad experimenta un desarrollo literario, y me gustaría basar mi análisis a partir de las dos novelas mencionadas, la de la autora uruguaya Fernanda Trías y la de la argentina Samanta Schweblin, así como a partir del texto narrativo del chileno<sup>7</sup> Benjamín Labatut, que sirve como epílogo al volumen *Un verdor terrible*. Estos tres autores abordan cada uno, de un modo diferente y muy personal, el tema del peligro de la convivencia de cara al agotamiento de un sistema social o ecológico en el contexto de realidades pandémicas o de experiencias de contaminación. En el marco de la teoría sobre la convivialidad, últimamente se ha estado señalando con mayor énfasis que con ese término se alude a menudo, de manera implícita, a una convivencia positiva y exitosa. Sin embargo, en otro marco, el de los intentos de reconceptualización innovadores del término, se ha producido una delimitación de tales implicaciones de significado. Tilmann Heil escribe al respecto: “With an analytical focus on the everyday of living together in unequal relations, tensions, contradictions and inconsistencies become the focus of analytical attention”<sup>8</sup> (Heil, 2019, p. 8).<sup>9</sup> Como sabemos, Sérgio Costa ha enfatizado el nexo entre *inequality* y *conviviality* y ha analizado también las dimensiones de poder implícitas de las *convivial figurations* (Costa, 2019, p. 15), que habremos de tener en cuenta también en las siguientes reflexiones.

<sup>6</sup> Sobre el análisis de las “*human-nonhuman relations through the concept of conviviality*”, véase también Manzi (2020).

<sup>7</sup> Labatut nació en Róterdam en 1980 como hijo de un diplomático, pero ha crecido en distintos lugares (La Haya, Buenos Aires, Lima). Desde 1994 ha fijado su residencia en Chile.

<sup>8</sup> “El foco analítico en la cotidianidad del vivir juntos en el marco de relaciones desiguales coloca a las tensiones, contradicciones e inconsistencias en el centro de la atención” [Trad. Joaquim Toledo Jr].

<sup>9</sup> Sobre este tema, Heil nos ofrece una muy valiosa reflexión y aclaración del concepto en “Re/Focusing Conviviality Conceptually” (2019, pp. 1-8).

## Ejemplos literarios: *Welt(er)schöpfung* y convivialidad

### **Fernanda Trías: *Mugre rosa***

Una experiencia de contaminación alarmante es algo omnipresente en la novela *Mugre rosa* (2020), de la uruguaya Fernanda Trías: una catástrofe ecológica hace colapsar el ecosistema local de una ciudad costera no nombrada de manera explícita: un alga de color rojo vino se propaga por el agua, trae consigo la muerte de la población local de peces y contamina las playas. Desde el momento en que el ecosistema de las aguas queda destruido, sobreviene el colapso de las condiciones climáticas en la región. La lluvia escasea, en su lugar, todo queda dominado por una niebla permanente, húmeda y densa que, en la mayoría de los casos, viene acompañada de un viento fuerte de color rojo. Con relación a la puesta en escena literaria resulta fundamental el hecho de que los cambios climáticos y ecológicos en la novela, así como una enfermedad casi siempre mortal difundida por el viento, tienen como consecuencia, también, el colapso social. El desastre, que significa el fin de la convivencia de todas las personas en esa región, es algo inminente y se anuncia, al final de la novela, con la evacuación total, en parte involuntaria, de la zona.

A través de los pocos personajes protagónicos de la novela se nos presentan distintas variantes narrativas de las experiencias de agotamiento: la yo-narradora, una mujer de unos cuarenta y tantos años, habla de una profunda experiencia de agotamiento que abarca todos los ámbitos de la vida (una experiencia a la que solo la narración, como creación literaria, ofrece un contrapunto). Su exmarido yace gravemente enfermo en un hospital, y el niño del que la narradora es tutora por profesión padece el síndrome de Prader-Willi, equivalente a un hambre insaciable que, en el texto, se iguala a otra experiencia de agotamiento que aniquila cualquier otro impulso vital. La madre de la narradora vive en un distrito periférico y, a pesar de la relación disfuncional de ambas, puede contar con el contacto regular de la

hija en medio de una situación de emergencia que no para de agravarse. Aunque, por otro lado, también ha de sufrir sus mentiras: se supone que la hija está ahorrando dinero para emprender una fuga (conjunta), pero lo cierto es que ella ya tiene el dinero reunido desde hace tiempo y nunca llega a emprender esa huida. En relación con el entramado de relaciones, el título de la novela cobra una gran fuerza simbólica: *mugre rosa* es, por un lado, una pasta de carne producida en una nueva fábrica, una pasta que se supone que alimenta a la población en caso de crisis:

Todos odiábamos la nueva fábrica, pero dependíamos de ella, y por eso le debíamos agradecimiento. Una buena madre, proveedora. [...] Así nacemos: un coágulo de carne, boqueando por un poco de oxígeno; una bola de mugre rosa que, una vez expulsada, ya no tiene más remedio que aglutinarse a este otro cuerpo, el de la madre, morder con fuerza la teta de la vida. (Trías, 2021, p. 113)

La convivencia, a partir de las imágenes de nacimiento y creación de nueva vida, parece una relación de dependencia sin salida en la que las personas no son más que eso, “bolas de mugre rosa”. Finalmente, la perspectiva de toda convivencia sigue estando marcada, en la realidad de la protagonista, por ciertas dependencias destructivas, y resulta imposible hallar un enfoque para una “buena” convivencia. En la novela de Trías, a través de un complejo temático de la convivencia se establece un paralelismo entre la inminencia inevitable del colapso ecológico y los acontecimientos sociales, si bien es a través de ese paralelismo que sale a relucir la perversión de las dinámicas relacionales abordadas.

La crítica, entre otras cosas, ha señalado que en el caso de Fernanda Trías se ponen en cuestión ciertos límites de género:

With a subtle construction of layers and mechanisms, this new novel by Fernanda Trías transcends genres (science-fiction, dystopia, eco-catastrophe) and installs itself in a unique territory, at the border

of horror without fully sinking into that abyss: a devastating space that is not completely void of hope.<sup>10</sup> (Sanchiz, 2021)

Esta mezcla de elementos tomados de la ciencia ficción, la distopía y el ecocatastrofismo representa un rasgo característico en el contexto de las puestas en escena del agotamiento y la creación de mundos en el ámbito posglobal y sus repertorios temáticos entrelazados.

### ***Samanta Schweblin: Distancia de rescate***

El vínculo entre madre e hija es también un motivo central en la primera novela de la narradora argentina Samanta Schweblin, publicada en el año 2014. Esa “distancia de rescate” que da título al libro representa el vínculo sentido e imaginado físicamente como cordón (umbilical) entre Amanda y su pequeña hija Nina, un vínculo que debe asegurar, en cualquier situación, que la madre sea capaz de anticipar los posibles peligros o por lo menos consiga rechazarlos a tiempo. Sin embargo, contra el peligro en torno al cual gira la novela de Schweblin fracasa el mecanismo de la distancia de rescate, el cual ha probado su eficacia a lo largo de varias generaciones: durante unas vacaciones de descanso “en el campo”, en una región marcada por el cultivo industrial de la soja, la madre y la hija entran en contacto con una sustancia agroquímica altamente tóxica. Resulta obvia la referencia al glifosato, un controvertido herbicida empleado masivamente en América Latina producido por la compañía Monsanto. Pronto ambas desarrollan síntomas de una intoxicación letal, a causa de la cual la madre, Amanda, muere en la clínica del pueblo, mientras que Nina, por su parte, consigue ser salvada gracias a un ritual místico relacionado con la transmigración de las almas.

<sup>10</sup> “Con una sutil construcción de capas y mecanismos, esta nueva novela de Fernanda Trías trasciende los géneros (ciencia ficción, distopía, eco-catástrofe) y se instala en un territorio único, en el borde del horror sin hundirse completamente en ese abismo: un espacio devastador que no está completamente desprovisto de esperanza” [Trad. Ed.].

La trama de la novela se desenvuelve en forma de diálogo entre Amanda, que yace moribunda en una cama, y David, el hijo de la vecina Carla, quien siendo niño también experimentó una intoxicación y sobrevivió por medio de la transmigración. Desde entonces es considerado un tipo “raro”. Por medio de sus preguntas David va guiando a Amanda a través del recuerdo de los acontecimientos de los últimos días y de ese modo la ayuda a entender lo que les ha ocurrido a ella y a su hija. El diálogo entre los personajes de Amanda y David se asemeja a un desplazamiento de búsqueda del momento exacto de la intoxicación. Una y otra vez el joven dirige la inestable atención de la moribunda hacia ese momento que, como él mismo destaca, resulta ser “lo importante”. En la historia de Amanda y Nina encontramos el punto de inflexión a partir del cual el veneno hace efecto en el cuerpo y conduce inexorablemente al colapso. Al respecto, David dice: “Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias” (Schweblin, 2015, p. 92).

Ello es igualmente válido para la catástrofe ecológica que da forma al trasfondo de la narración de Schweblin y que, en la medida que la trama avanza, va perfilándose de forma cada vez más nítida: la vida a la sombra de esos campos de soja está contaminada, una y otra vez se producen contaminaciones agudas que causan la muerte de personas y animales, los cuales solo en ocasiones sobreviven con daños de por vida. Abundan los abortos prematuros, los niños con malformaciones o incapacidades, el agua está contaminada, y solo los campos de soja resplandecen con un color verde poco natural en un entorno que, por lo demás, parece muerto: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan [...] está seca y dura” (Schweblin, 2015, p. 122). Bieke Willem muestra en un artículo sobre la novela las fatales consecuencias que ha tenido una economía de exportación del monocultivo, muy especialmente en el caso de la producción de soja en Argentina, y resume la situación con una palabra: agotamiento.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos, y pueden resumirse en una palabra: agotamiento” (Willem, 2024, p. 432).

Willem analiza, además, cómo ese agotamiento no solo queda recogido en la novela de Schweblin en un nivel biológico y económico, sino que también denuncia el final de una tradición literaria cuya diferenciación estereotipada entre ciudad (civilización) y campo (naturaleza) queda obsoleta de cara al Antropoceno.<sup>12</sup> Estos fenómenos de agotamiento se corresponden, a nivel narrativo, con el estado de la protagonista agonizante, que se describe a sí misma varias veces como una persona cansada, sin fuerzas o agotada.

Si observamos los modos en que se pone en escena la convivencia en el contexto de esa catástrofe ecológica paulatina y, al mismo tiempo, sumamente amenazante, nos da la impresión de que Schweblin pone en juego varias *convivial figurations*. Por un lado, está la esfera dominada por los hombres, una esfera racional y orientada hacia los beneficios a la que pertenecen, además de los trabajadores de la agricultura, los maridos de Amanda y Carla. Estos dos hombres aparecen como seres aislados que no tienen nada que decir y que cierran los ojos ante el alarmante estado en torno a ellas y sus contextos.<sup>13</sup> Cuando los dos maridos se encuentran al final de la novela, cada escena es testimonio elocuente de ese aislamiento desamparado y ciego: cuando el esposo de Amanda le pregunta al otro cuál es el motivo de que su hija sobreviviente –a pesar de estar curándose– haya cambiado su manera de ser, este le responde: “Usted sabe que no hay nada que yo pueda decirle” (Schweblin, 2015, p. 121).

<sup>12</sup> “En la narrativa de la pampa propuesta por Schweblin, no solo se reúnen el agotamiento material-biológico y el agotamiento capitalista-global, sino que también se nota un agotamiento en el plano literario-cultural, ya que, como observó Waldman (372), citada al inicio de este artículo, en este espacio discursivo se fracturan las relaciones tradicionales entre territorio, identidad y cultura. Ligado a esta fractura simbólica, se agotó la forma clásica de representar la naturaleza en el arte occidental, el paisaje” (Willem, 2024).

<sup>13</sup> Para Nicolás Campisi, esta esfera de los hombres representa al Estado: “Omar se niega a develar la red de contagio ecológico, como si haciéndolo violara el contrato que ha contraído con el sector agropecuario. En este contexto, la pasividad de los padres sirve como una metáfora de la ausencia del Estado en el pueblo, un pueblo-clínica conducido por enfermeras-madres” (Campisi, 2020, p. 175).

En la esfera de las mujeres y los niños rigen otras normas de convivencia. Para ellas el imperativo es el de proteger a los niños – simbolizado por esa distancia de rescate que da título al libro–, un imperativo que se hace cada vez más difícil de satisfacer en la medida en que las madres no pueden hacer nada contra el veneno omnipresente.<sup>14</sup> Las mujeres buscan nuevas formas de convivencia que se correspondan con las condiciones cambiadas, formas que a menudo son ambivalentes: durante el día, la gran cantidad de niños dañados que hay en el pueblo son confinados o atendidos –según el punto de vista– en la clínica del lugar; en casos de intoxicación grave las madres buscan ayuda en curanderas alternativas, a pesar de que la transmigración salvadora de la que los hombres no saben ni quieren saber nada provoca cambios en la manera de ser de las criaturas.

Mientras que en la esfera de las madres resulta fundamental el vínculo entre madre e hijos, en la tercera esfera, la de los niños contaminados, las relaciones se multiplican. El concepto de la convivencia es ampliado aquí esencialmente en múltiples dimensiones. En primer lugar, naturalmente, a través de la idea de la transmigración de las almas que experimentan David y Nina, y en la coexistencia de partes de dos personas en un mismo ser. Aquí el concepto de la *conviviality* abarca no solo a los seres humanos, sino también al mundo animal. Resulta impresionante la relación de David con algunos animales contaminados que acuden a morir cerca de él y que el joven entierra con un alto grado de empatía. Ese nivel resulta incomprendible para su entorno; por lo general se lo percibe como a una persona inquietante y rara, incluso su madre lo considera inaccesible y tiende a echarle la culpa por la muerte de los animales. Además de eso, David se sitúa más allá de las leyes físicas del tiempo y el espacio, cuando, en el momento de la muerte de Amanda, le hace ver a la mujer acontecimientos que tendrán lugar varias semanas después.

<sup>14</sup> En palabras de Campisi, las novelas de Schwebelin indagan en la cuestión de “los límites de la noción de maternidad en escenarios de contagio agrotóxico” (Campisi, 2020, p. 172).

El hecho de que todas las cosas estén interrelacionadas es un punto de vista que cobra forma en la costumbre de David/Nina (después de la transmigración del alma de Nina al cuerpo de David) de atar, con nudos, objetos de la vida cotidiana, pero se trata, en este caso, de una forma de comunicación que los padres no entienden. Esa red de nudos desata en la narración de la novela el nudo imaginario que une a Amanda con Nina y que determinaba la “distancia de rescate”, de modo que extrapola en cierto modo el principio del amor protector a todas las cosas.

### ***Benjamín Labatut: “El jardinero nocturno”***

En su texto narrativo “El jardinero nocturno”, estructurado de un modo fragmentario, Benjamín Labatut aborda especialmente el tema de la convivencia entre el hombre y la naturaleza (vegetal) o entre el hombre y los animales en un mundo agotado. Cuando el narrador conoce al jardinero nocturno que da título al texto –encuentro que tiene lugar en un remoto pueblo de montaña–, se entera de que las plantas, según la opinión del jardinero, sufren menos de noche cuando se las trasplanta, “como un paciente sumido en el sueño del éter” (Labatut, 2020, p. 200). En la secuencia inicial del relato se pone claramente de manifiesto, a partir de una plaga que ataca a las plantas, que la naturaleza, en su convivencia con los seres humanos, posee también una fuerza creadora y es fuente del agotamiento e incluso de la destrucción:

Es una peste vegetal que se esparce de árbol en árbol. Implacable, silenciosa, invisible, es una podredumbre oculta, escondida de los ojos del mundo. ¿Brotó de la tierra más profunda y oscura? ¿O acaso fue traída a la superficie por las criaturas más insignificantes? ¿Un hongo, quizás? No, viaja más rápido que las esporas, se cría dentro de las raíces de los árboles, anida en sus corazones de madera. Es un demonio antiguo, reptante. Mátenlo. Mátenlo con fuego. Quémelo y mírenlo arder, sacrifiquen todas esas hayas infectas, abetos y robles gigantes que han resistido la prueba del tiempo, sus troncos

mutilados por las mandíbulas de un millón de insectos. Todos muriendo ahora, enfermos y moribundos, agonizando de pie. Déjenlos arder y miren sus llamas lamiendo el cielo, o de lo contrario ese mal consumirá el mundo, alimentándose de la muerte, devorando el verde vuelto gris. Callen ahora. Escuchen. Escuchen cómo crece. (Labatut, 2020, p. 199)

Labatut dibuja aquí un escenario apocalíptico: una plaga vegetal desconocida ataca las raíces de los árboles y se expande con vertiginosa rapidez. Árboles con cientos de años de antigüedad sucumben a la plaga, sus troncos son devorados por los parásitos. Una voz clama por parar la plaga por medio del fuego. En caso contrario, el mundo se ve amenazado por “un demonio antiguo” que, sobre todo, es un peligro para la naturaleza (todavía) verde, a la que amenaza con destruir del todo. Aquí la naturaleza no es ya la base creativa de la vida humana, sino que se trata más bien de ver quién destruye primero a quién, a fin de garantizarse la propia supervivencia: o se sacrifican esos árboles centenarios a las llamas, o los árboles afectados y moribundos contaminarán “al mundo” con su enfermedad. Se trata de un mundo en el que la convivialidad solo es posible en el marco de unas premisas muy complejas. Más tarde nos enteramos de que en el pueblo en el que tiene lugar el relato se ha producido realmente un fuego que, a finales de la década de 1990, con la excepción de una pequeña parcela de población de árboles, destruyó un bosque de doscientos años de antigüedad, una parcela que el narrador visita con regularidad, como atraído por una fuerza mágica, a pesar de mantenerse alejado de los otros grupos sociales mencionados en el texto. Su único contacto con el pueblo, fuera de la propia familia, parece ser el jardinero nocturno.

Si observamos detenidamente los modos de la convivialidad que se tornan significativos en vistas de la situación amenazante esbozada en el relato, la mirada pasa a centrarse no tanto en la estructura social interpersonal, sino más bien en la interacción ambivalente entre seres vivos, humanos y no humanos. Vemos, por ejemplo, cómo

el jardinero le habla al narrador de un árbol que, a su juicio, está asociado en igual grado a la creación y a la destrucción: se trata de un roble enorme en el que, cuando aún era un árbol sano, se ahorcó su abuela, en una época en que el jardinero era todavía un niño. Hoy el árbol está “medio muerto y podrido [...], pero aún crece” (Labatut, 2020, p. 201). En su interior habitan los murciélagos, y los colibríes se alimentan de las flores de una planta parásita que crece en las ramas más altas del roble y se nutre de la savia de su tronco. Se trata, por lo tanto, de una compleja imbricación de vida y muerte, de florecimiento y putrefacción, de crecimiento creativo y agotamiento parasitario de los recursos, todo lo que hace posible aquí la convivencia. Como en el caso de Schweblin, en este mundo de convivencia interviene también la existencia de un veneno del que han sido víctimas varios perros. El narrador y su hija han encontrado dos de estos perros muertos durante un paseo por el bosque. Cuando la niña se desploma a la vista de los cuerpos mutilados de los animales y pregunta por qué han sido envenenados los perros, el padre le explica que la belleza de muchos jardines en el pueblo es una señal de que también se están usando sustancias tóxicas: “existían muchas sustancias químicas mortales que la gente usaba en sus jardines, y había muchos jardines hermosos en el pueblo” (Labatut, 2020, pp. 203-204). También aquí, una vez más, la belleza de la naturaleza, el crecimiento de los jardines no es concebible sin la fuerza destructiva del veneno. La desigualdad (entre hombre, animal y mundo vegetal) se fundamenta precisamente en el potencial creativo real de los seres humanos, que una y otra vez se vuelve destructivo, produciendo convivialidad en procesos complejos y, al mismo tiempo, haciéndola imposible.

El propio narrador lucha en su jardín para conseguir que las plantas crezcan. Él se niega a usar fertilizantes químicos, de modo que el jardín mantiene un estado precario: “la tierra de mi jardín es pobre, ya que está apilada sobre escombros” (Labatut, 2020, p. 205). La exuberancia de los demás jardines, mucho más bellos y cuidados, es inseparable, a su vez, del uso de la sustancia mortal, lo cual constituye una perspectiva muy característica de Labatut en un episodio

ambivalente que se mueve entre la experiencia de creación y la de destrucción. Cuando el narrador se queja del escaso crecimiento de las plantas en su jardín saca de nuevo a relucir al jardinero nocturno, quien en uno de sus encuentros le contó la historia de esos fertilizantes. Fue el químico alemán Fritz Haber, el inventor de los modernos abonos con alto contenido de nitrógeno, el primer ser humano que creó un arma de destrucción masiva, el gas cloro usado en la Primera Guerra Mundial. Paradójicamente, gracias a su creación, aquello que la prensa de entonces denominaba “pan caído del cielo”, es decir, la obtención de nitrógeno, fue posible también salvar del hambre a cientos de millones de personas. Su efecto paralelo, por otra parte, ha sido la actual superpoblación del planeta y el amenazante agotamiento de los recursos terrestres.

En su volumen *El verdor terrible*,<sup>15</sup> considerado por la crítica literaria un libro muy difícil de clasificar y al cual sirve de epílogo este texto relativamente breve titulado “El jardinero nocturno”, el autor Benjamín Labatut consigue una respuesta estética a la cuestión sobre los límites del conocimiento: aquí la literatura adquiere la función de relacionar los límites y las ambivalencias del conocimiento científico, con el fin de, en última instancia, comunicar lo incomprendible, el aspecto destructor y a veces estrafalario del progreso científico. A partir de los ejemplos del químico Fritz Haber o del matemático Alexander Grothendieck, o refiriéndose incluso a otros científicos como Heisenberg y Schrödinger, Labatut muestra cómo estos llevan el pensamiento hasta determinados límites extremos, si

<sup>15</sup> Sobre la dificultad de clasificar dentro de un género el texto de Labatut, Omar Guerrero (2021) ha escrito en su reseña sobre *Un verdor terrible* (Anagrama, 2020) del escritor chileno Benjamín Labatut (Rotterdam, 1980) que se lo puede definir como un libro inclasificable. En palabras de su editora Silvia Sesé, se trata de un artefacto literario donde el principal protagonista es la ciencia. Es decir, aquí se hace literatura a partir de una exploración del ámbito científico. El medio para llevarlo a cabo es la narrativa, a pesar de que no se trata específicamente de una novela. Tampoco corresponde con exactitud al género del cuento. Sin embargo, se recurre de alguna manera a su estructura para presentarnos cuatro relatos y un epílogo donde lo científico es visto desde su lado más perturbador.

bien todo el volumen se caracteriza por la conclusión de que no existe el progreso solo para bien, que el invento más grandioso oculta un daño potencial para la humanidad. El texto “El jardinero nocturno” está impregnado también de toda esta dinámica ambivalente. A fin de cuentas, a toda creación es inherente su agotamiento, la vida (y la investigación) significa un constante proceso de negociación, implica una ambivalencia constante entre polos opuestos que dejan su huella en todo tipo de convivencia. Y ello se ve representado en la descripción de un fenómeno natural en el que una fertilidad exuberante conduce a la muerte. Mientras contemplaba el árbol más antiguo en el jardín del narrador –un limonero–, el jardinero nocturno le explicó en una ocasión el suntuoso y derrochador final de esos árboles, un final igualmente trágico:

Al alcanzar el fin de su ciclo de vida, dan una última cosecha gigantesca de limones. En su primavera final, sus flores brotan y florecen en enormes racimos y llenan el aire con un dulzor tan fragante que te hace picar la garganta y las narices a dos cuadras de distancia; sus frutos maduran todos a la vez, ramas completas se quiebran bajo su peso, y luego de un par de semanas el suelo a su alrededor está cubierto de limones podridos. Es extraño, me dijo, ver tanta exuberancia antes de la muerte. (Labatut, 2020, p. 212)

La fertilidad contiene aquí algo monstruoso, la vitalidad y la plenitud son al mismo tiempo la abundancia previa a la muerte.

## **Conclusión**

En estos relatos se muestran mundos agotados que nos permiten experimentar como estrechamente entrelazadas las dimensiones sociales, pandémicas y ecológicas. La convivialidad se nos muestra en relación con las tensiones, las ambivalencias y fracturas que se generan en los mundos agotados y marcan los distintos entramados relacionales en su estado de crisis. En el caso de Fernanda Trías, en

el contexto de las cuestiones relacionadas con la convivencia, se establece un paralelo entre el carácter irremediable del colapso ecológico y los acontecimientos sociales, aunque es precisamente en su imbricación que se pone de manifiesto la perversión de las dinámicas relacionales mostradas. En el caso de Schweblin, la convivencia agotada debido a la contaminación con una sustancia sumamente tóxica se muestra a partir de las constelaciones de personajes distintos que se hayan en conflicto entre sí, mientras que Labatut trabaja en gran medida con ambivalencias y centra su mirada en un crecimiento que solo es posible mediante sustancias químicas y que está aparejado con un potencial letal de contaminación. Esta ambivalencia, en el caso del autor chileno, siempre pone en cuestionamiento los impulsos del progreso y de la creación, precisamente en las ciencias, y marca la vida de las personas en la convivencia con plantas y animales, en la cual los aspectos creativos y agotados están estrechamente entrelazados.

Mientras que en algunas vertientes fundamentales de las teorías sobre la convivialidad los aspectos normativos aparecen en un primer plano, así como la cuestión sobre los modos de rediseñar un futuro sensato de cara a las crisis globales del siglo XXI, en los ejemplos literarios mencionados se pone de manifiesto, en tres variantes distintas, lo problemática que se ha vuelto –también– la idea de una convivencia buena o ideal para los agotados mundos novelísticos de las literaturas latinoamericanas posglobales. Precisamente en la ambivalente figura de un pensamiento del agotamiento y la creación del mundo es posible concebir en conjunto la interrelación de motivos de agotamiento con la temática de creación propia de los textos. Contemplamos en esos textos literarios la puesta en escena de *convivial figurations* agotadas o profundamente conflictivas que están firmemente entrelazadas con mundos pandémicos o ecológicos en crisis, marcados por estructuras de poder y de dependencia. El aspecto de la creación, contenido en el término de *Welt(er)schöpfung*, no va aquí de la mano, de ningún modo, con ideas de una “buena convivencia” en un futuro que es preciso rediseñar. Se trata más bien de negociar

de forma literaria el horror de la nueva creación y la indisoluble ambivalencia de una creación hecha por el hombre. Precisamente el potencial de proyecto de las ficciones literarias parece de particular importancia de cara a una convivencia futura exitosa o malograda. En ese sentido, es preciso entender la literatura como espacio de prueba: ella traza imágenes ficticias del presente y de lo porvenir que configuran el campo de nuevas formas de convivialidad.

## **Bibliografía**

Beckman, Ericka (2013). *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Campisi, Nicolás (2020). Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *A Contracorriente*, 17(2), 165-181.

Cheah, Pheng (2016). *What Is a World? Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.

Chicote, Gloria (2021). Los tortuosos pactos de convivialidad en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. *Mecila Working Paper Series*, (38). <http://dx.doi.org/10.46877/chicote.2021.38>

Costa, Sérgio (2019). The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality. *Mecila Working Paper Series*, (17). [https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP\\_17\\_Sergio\\_Costa.pdf](https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_17_Sergio_Costa.pdf)

García Canclini, Néstor (2014). *The Imagined Globalization*. Durham: Duke University Press.

Guerrero, Omar (15 de diciembre de 2021). Reseña: Un verdor terrible (2020) de Benjamín Labatut. *Bitácora de El Hablador*. <https://elhablador.com/blog/2021/12/15/resena-un-verdor-terrible-2020-de-benjamin-labatut/>

Heil, Tilmann (2019). Conviviality on the Brink. *Mecila Working Paper Series*, (14). [https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP\\_14\\_Tilmann\\_Heil.pdf](https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_14_Tilmann_Heil.pdf)

Hüther, Michael; Diermeier, Matthias y Goecke, Henry (2019). *Die erschöpfte Globalisierung. Zwischen transatlantischer Orientierung und chinesischem Weg*. Nueva York: Springer.

Klengel, Susanne (2020). Pandemic Avant-Garde. Urban Co-existence in Mário de Andrade's *Pauliceia desvairada* (1922) after the Spanish Flu. *Mecila Working Paper Series*, (30). <http://dx.doi.org/10.46877/klengel.2020.30>

Labatut, Benjamín (2023 [2020]). El jardinero nocturno. En Benjamín Labatut, *Un verdor terrible* (pp. 199-212). Barcelona: Anagrama.

Manzi, Maya (2020). More-Than-Human Conviviality-Inequality in Latin America. *Mecila Working Paper Series*, (29). <http://dx.doi.org/10.46877/manzi.2020.29>

Müller, Gesine (2023a). World Creation between Collapse and Conviviality. Fernanda Trías, Edmundo Paz Soldán, and Samanta Schweblin. En Gesine Müller y Jan Knobloch (eds.), *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad* (pp. 67-85). Buenos Aires: Mecila/CLACSO. <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=3283&c=1>

Müller, Gesine (2023b). The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature. En Gesine Müller y Benjamin Loy (coords.), *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American*

*Literatures and Cultures* (pp. 9-28). Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110762143-002>

Nixon, Rob (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.

Nixon, Rob (2014). The Anthropocene: The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea. *Edge Effects*. <https://edgeeffects.net/anthropocene-promise-and-pitfalls/>

Rosa, Hartmut (2015). *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*. Nueva York: Columbia University Press.

Sanchiz, Ramiro (2021). Mugre Rosa by Fernanda Trías. *Indent Literary Agency /Reviews*. <https://www.indentagency.com/mugre-rosa>

Schweblin, Samanta (2015). *Distancia de rescate*. Barcelona/Madrid: Penguin Random House.

Siskind, Mariano (2019). Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world. En Gesine Müller y Mariano Siskind (coords.), *World literature, cosmopolitanism, globality: beyond, against, post, otherwise* (pp. 205-235). Berlín: De Gruyter.

Stefan, Madalina (2022). Conviviality, ecocriticism and the anthropocene. *Mecila Working Paper Series*, (43). <http://dx.doi.org/10.46877/stefan.2022.43>

Tally, Robert T. (2019). The End-of-the-World as World System. En Simon Ferdinand, Irene Villaescusa-Illán y Esther Peeren (coords.), *Other globes: past and peripheral imaginations of globalization* (pp. 267-283). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Trías, Fernanda (2021). *Mugre Rosa*. Barcelona/Madrid: Penguin Random House.

Vermeulen, Pieter (2020). *Literature and the anthropocene*. Nueva York: Routledge.

Willem, Bieke (2024). Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado: nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina. En Gesine Müller y Jan Knobloch (coords.), *Escrituras de lo posglobal en América Latina. Futuros especulativos entre colapso y convivialidad* (pp. 427-453). Buenos Aires: Mecila/CLACSO. <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=3283&c=1>

Witthaus, Jan-Henrik (2021). Geplagte Gesellschaften. Seuchen im lateinamerikanischen Roman der Gegenwart. En Angela Oster y Jan-Henrik Witthaus (coords.), *Pandemie und Literatur* (pp. 86-109). Viena/Berlín: Mandelbaum Verlag.

# Regionalismo simbólico y convivialidad literaria

## Una propuesta

*Friedhelm Schmidt-Welle*

■ Doi: 10.54871/mc24es1d

### **Introducción: medialidad, convivialidad, heterogeneidad**

En los últimos veinte años presenciamos la reivindicación del término *convivialidad*. Su renacimiento se realiza en el contexto de la crítica del cambio climático como amenaza del llamado *Antropoceno*, como reacción contra la globalización del capitalismo neoliberal, y como búsqueda de alternativas al consumismo extremadamente exagerado que pone en el centro de atención las formas y maneras de vivir según reglas y organización social no occidentales como, por ejemplo, el Buen Vivir. Las políticas de diversidad refuerzan esas tendencias, al menos en parte. El interés en todos esos aspectos renace gracias a los análisis que encargó el Club of Rome en las décadas de 1960 y 1970. En esos trabajos ya se había anticipado el cambio climático, el cual solo décadas después logró instalarse en la opinión pública (Meadows et al., 2004).

En ese contexto, proyectos como el de Mecila<sup>1</sup> nos confrontan con la necesidad de definir o redefinir varias nociones o categorías, entre

<sup>1</sup> Véase <https://mecila.net/en/homepage>

ellas, la de la convivialidad. Sin embargo, hasta ahora en el campo de la literatura no hemos encontrado una solución adecuada que se distinga de las de las ciencias sociales, a las que normalmente se adjudican los fenómenos de la convivialidad y su análisis. Aunque recientemente haya intentos fructíferos como los de Ottmar Ette (2004) –quien considera el rol de la literatura para la convivialidad– y Sérgio Costa (2019) –quien nos ofrece una visión general de la historia de ese concepto y su relación con la desigualdad–, hasta hoy no existe una visión clara y sistemática de la convivialidad. Quizá llegados a ese punto debemos aclarar una vez más que existe una diferencia fundamental con las ciencias sociales que no se puede negar ni cambiar: el hecho de que la literatura en sí es un medio.

Si seguimos a Marshall McLuhan (1967), incluso podríamos ir más allá y afirmar que “*the medium is the message*” (*sic!*). Por eso, cuando nosotros hablamos de la medialidad, hablamos del discurso sobre la medialidad o el medio y no de un proceso intermedial –que también existe, pero en otro nivel. Lo importante es la aceptación de las diferencias entre medialidad/intermedialidad como forma del discurso y como representación en las humanidades, y como agencia e institucionalización en las ciencias sociales.

Una vez establecida esa distinción entre el empleo de la noción de medialidad en las ciencias sociales y las humanidades voy a tratar de relacionar la medialidad con la convivialidad.

## **La convivialidad literaria**

En principio, voy a discutir tres aspectos o formas de lo que llamaré la *convivialidad literaria*. Estos aspectos son

1. La convivialidad de los/as escritores/as;
2. La convivialidad *de* la(s) literatura(s); y,
3. La convivialidad *en* la literatura.

Por supuesto, esas tres características no están aisladas, sino que se interrelacionan en la realización del proceso literario. Se trata, entonces, más de dimensiones de ese proceso que de aspectos teóricos. Voy a discutir cada una de esas dimensiones para explicar de qué se trata. El análisis se efectuará a partir de algunos ejemplos de la literatura indigenista y neoindigenista que forman parte del regionalismo latinoamericano.

La convivialidad de los/as escritores/as es quizá el aspecto que de inmediato se relaciona con los objetivos de Mecila. Abarca, más allá de la convivialidad del individuo, no necesariamente literaria, las relaciones entre individuos y grupos de escritores/as, sus contactos con otros intelectuales o agentes, y la presencia en eventos literarios como festivales, ferias de libros, etc. Uno de los ejemplos más significativos es la actitud en salones literarios; otro, el intercambio de cartas siempre que estas se remitan a éticas, poéticas u otros aspectos estrictamente literarios.

También se incluye el análisis de redes, que forma una parte importante de las investigaciones en las Humanidades Digitales en la actualidad. En caso de que se trate de un/a escritor/a que represente la *littérature engagée* y que se constituya como una figura pública, se tendrían que considerar las características más importantes de la historia intelectual y las posiciones ideológicas de esos letrados y sus contrapartes o seguidores en el espacio público.

En otras palabras, la convivialidad de los/as escritores/as abarca sus relaciones con la literatura como institución y sus intervenciones en el espacio público.

Con la convivialidad de la literatura me refiero a una especie de vida propia de los sistemas literarios, es decir, las instituciones tienen una historia y unas tradiciones que se superponen a las prácticas simbólicas concretas de la literatura como producción y recepción. Se superponen y arreglan el funcionamiento de los elementos del proceso literario y, en algunos casos, fortalecen no solamente los propios arreglos institucionales, sino también un intercambio

de estéticas, tradiciones y traducciones que entran en escenas de contacto.<sup>2</sup>

Existen pocos trabajos que muestran cómo funciona esa convivialidad de los sistemas literarios. Uno de ellos es *El amor como pasión* (*Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*), de Niklas Luhmann (1994), uno de los representantes más importantes de la teoría del sistema. Este autor muestra que, hacia fines del siglo XVIII, el amor se inicia como lenguaje literario, con una serie de códigos que no tienen mucho que ver con la imagen romántica que percibimos hoy con respecto al lenguaje amoroso de las novelas.

Por otra parte, la Sociología de la Literatura también interviene en los debates sobre sistemas, pero sin contextualizarlos o aclarar la relación entre sistema e institución. El problema de gran parte de esa rama de la filología radica en una banalización de la literatura y un positivismo anticuado. Con razón se ha criticado la falta de consideración de la dimensión estética y se ha señalado la necesidad de basar el análisis en el texto mismo y no en datos exteriores.

Ahora bien, ¿de qué sistemas literarios estamos hablando concretamente? ¿Existen sistemas específicamente latinoamericanos o de sociedades poscoloniales? Para descubrir eso, tengo que recurrir a la teoría literaria del crítico peruano Antonio Cornejo Polar, quien se ocupó de las zonas o escenas de contacto y las tensiones entre diferentes sistemas literarios y su influencia sobre los procesos literarios en un contexto poscolonial.

En el contexto de Mecila, su acercamiento a la sociología de la literatura me parece fructífero porque relaciona (aunque sea, no más, implícitamente) la filología con la teoría del sistema.

Cornejo Polar se inserta en los debates sobre la cultura nacional en las décadas de 1960 y 1970, los cuales son tanto una reacción a la Revolución Cubana como a los movimientos de independencia

<sup>2</sup> Cf. con el artículo de Jörg Dünne en el presente volumen en el que se hace una reescritura de la noción de Mary Louise Pratt (2007), la cual reemplaza la idea de “zonas de contacto” por la de “escenas de contacto”.

nacional en África y Asia en ese momento. Pero, más que ese contexto, lo que influye a Cornejo es el pensamiento de José Carlos Mariátegui, de quien toma como base sus hipótesis sobre la literatura, o más bien la literatura peruana, y sobre la cultura nacional.

En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1989), Mariátegui había sostenido la hipótesis del dualismo lingüístico y cultural del Perú, resultado del conflicto de *la langue durée* nacido con la conquista. Sobre ello expresa: “El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista” (Mariátegui, 1989, p. 236).

El hecho de que el amauta no postule ese mismo dualismo para la contadición específicamente literaria tiene que ver con el pensamiento de su época, en el que todavía no existía un debate sobre la literatura oral. Por eso, sostiene que la literatura indígena o en lenguas nativas no existe y es un proyecto del futuro. A partir del dualismo cultural, Mariátegui llega a conclusiones diferentes con respecto a la cultura y a las identidades nacionales que los representantes de la filología tradicional. Mientras que la teoría de las tres etapas de Auguste Comte confirma la existencia y el desarrollo necesario de las tres, es decir, la teología, la metafísica, y la época positiva, Mariátegui percibe el desarrollo de la humanidad en tres etapas también, pero esas son la colonia, el universalismo y, por fin, una sociedad posrevolucionaria, democrática y, sobre todo, diversa. Es decir, la nación es un proyecto utópico. No es de extrañar el hecho de que Comte, en su visión eurocentrista, no considere el mundo latinoamericano, mientras que Mariátegui, en cambio, adopte una perspectiva decolonial en la que se establecen conflictos, pero también diálogos con respecto al mundo moderno. Eso es bien visible en sus escritos sobre las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas (Mariátegui, 1980).

Cornejo Polar, por su parte, desarrolla la tesis del dualismo analizando sobre todo la literatura indigenista. Sus reescrituras

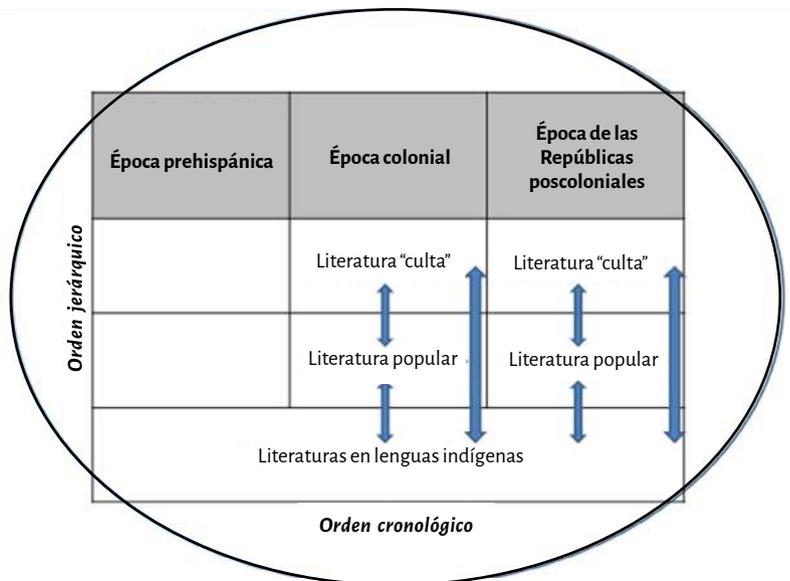
permanentes ilustran el trabajo estricto del filólogo autocrítico. Al mismo tiempo, las interpretaciones de los textos literarios se convierten en una verdadera “teoría del conflicto” (Moraña, 2000). El crítico peruano combina las categorías del sistema y del proceso para mostrar que dependen el uno del otro, y solamente así se entiende porque ese aspecto es –o, mejor dicho, debería ser– crucial para el análisis de la convivialidad literaria especialmente latinoamericana. Déjenme explicarlo brevemente. Comienzo con la noción de proceso y les pido perdón a los filólogos si eso les parece echar agua al mar.

El proceso literario consiste en cuatro niveles o cuatro elementos: la producción, el texto, la recepción y el referente o mundo narrado. La producción incluye al autor, sus circunstancias sociales, pertenencia a ciertas clases, etc. El texto se establece a partir de lecturas y se inserta en una tradición formal, diversos géneros, estructura narrativa, etc. La recepción incluye al mercado de libros, traducciones, agentes literarios, lectores, público de eventos literarios, *and so on*. Y el referente es el mundo narrado, representado en los textos de ficción.

Ahora bien. La innovación en esa descripción del proceso literario tal como la define Cornejo Polar consiste en el hecho de que al menos uno de los elementos o niveles del proceso literario pertenece a otra cultura. Cornejo Polar llama a estas literaturas *heterogéneas* (Cornejo Polar, 1978), dado que en ellas se percibe el dualismo del cual hablaba Mariátegui. En última instancia el proceso de las literaturas heterogéneas es el resultado de la confrontación de dos mundos en la conquista de las Américas.

Otra consecuencia del campo de tensión de la literatura en una sociedad que ha vivido la conquista y todo el proceso histórico colonial y poscolonial es la existencia de varios sistemas literarios en un solo espacio territorial que es la nación. Para explicar el desarrollo complejo de las literaturas heterogéneas, en sus reformulaciones de la teoría de Cornejo Polar, quisiera mostrar el siguiente esquema, que además incluye la crítica a su teoría en varias fases.

Diagrama 1. Totalidad contradictoria, procesos y sistemas literarios



Fuente: Elaboración propia.

Como indico en la ilustración, en el Perú existen básicamente tres sistemas conectados (véanse las flechas). A pesar de que en la década del setenta Cornejo Polar parte de la hipótesis de que son independientes, luego introduce unos cambios. Eso significa que existen puntos de contacto entre diferentes sistemas literarios. En el caso del espacio andino, se trata de tres sistemas básicos: la literatura culta, la literatura popular y las literaturas en lenguas indígenas o nativas. La separación de los sistemas no es absoluta, sino que hay procesos de inter- y transculturación que implican cambios en las estéticas o en las tradiciones formales de sus textos, pero también en las posturas ideológicas de los escritores, sobre todo los indigenistas.

Quisiera dar unos pocos ejemplos para que uno pueda imaginarse de qué se trata. Un elemento característico de las literaturas cultas es el enfoque en la historia de un individuo, sus conflictos personales

y su adecuación a las reglas de la sociedad en que vive. En las literaturas indígenas, en cambio, se destaca la colectividad. En estas se desconoce el género novela, o no se lo emplea. En la literatura culta, sobre todo en la indianista y la indigenista, muchas veces la voz de la colectividad reemplaza la del individuo –lo que es un claro ejemplo de procesos de transculturación en las literaturas heterogéneas. Muchos críticos literarios, en vez de analizar las causas regionales de esos cambios en la estructura narrativa, la juzgan con los criterios supuestamente universales de la tradición literaria europea, y condenan a las novelas como impuras o primitivas (Loveluck ,1972; Vargas Llosa, 1969). Por eso, en otra ocasión he insistido en la necesidad de una regionalización o provincialización de la crítica, la cual debería convertirse, en el mejor de los casos, en lo que he llamado *crítica heterogénea*. Este tipo de crítica funcionaría como un metacomentario en el sentido de Fredric Jameson (1988), pero como un metacomentario transculturado.

Por supuesto, las relaciones entre los distintos sistemas no son iguales, sino jerárquicas, como nuestro también en la ilustración. Allí la línea horizontal indica el proceso histórico, los niveles diacrónico y simultáneo, y además la simultaneidad de lo no simultáneo –noción que es importante sobre todo para la interpretación de literaturas poscoloniales. Finalmente, la ilustración en su conjunto es un indicio de lo que Cornejo Polar denomina *totalidad contradictoria* (Cornejo Polar, 1983), es decir, las relaciones dentro de los procesos, y entre ellos y los sistemas, siempre son conflictivas.

Como vimos, el modelo que ofrece Cornejo Polar para las literaturas heterogéneas y la relación entre sistema y proceso literarios se vuelve cada vez más sofisticado y sobre todo más dinámico. Con razón las primeras formulaciones de este se habían criticado como estáticas, pero a partir de la década de 1980 el crítico mismo reformuló su teoría y más tarde otros –entre ellos Bueno Chávez (2002), García Bedoya (2002), Mazzotti (1999) y Schmidt-Welle (2016)– la han ampliado y abierto para los debates sobre el poscolonialismo y la decolonialidad.

## Entender la conexión entre heterogeneidad sociocultural y convivialidad

Pero regresemos por el momento a la noción de la convivialidad literaria *en* los textos literarios. Tomo como ejemplo a la literatura indigenista andina. La estructura básica de la trama de las novelas de ese subgénero desde Clorinda Matto de Turner hasta Ciro Alegría, más o menos, es la siguiente: primero, los indígenas viven en un mundo tranquilo, sin conflictos, idílico, después, vienen los blancos y comienzan los conflictos muy violentos, las guerras y la conquista. El resultado de los conflictos no es solamente la pérdida de la lucha de los indígenas, sino su comprensión –o al menos la de los protagonistas– de la absoluta necesidad de modernización de su sociedad, lo que cambia todas las tradiciones sociales no occidentales.

Por supuesto, estoy hablando de la ficción de la novela. Eso significa también que los/as autores/as de la novela indigenista están a favor de esa modernización, a pesar de su admiración e incluso identificación con la cultura indígena. Muchas veces esa identificación con el mundo andino se construye o representa mediante la inclusión del mismo escritor o escritora en la propia ficción de las novelas, habitualmente a partir de la narración de una niñez entre los indígenas. Las funciones de ese procedimiento son dos: primero, la muestra de la autenticidad de la experiencia andina –y con ella la afirmación de una visión interior del mundo indígena–, y segundo, en el nivel ideológico, la legitimación de la necesidad de modernización ya mencionada. Es decir, en la novela indigenista la convivialidad *en* la literatura tiene fines ideológicos muy concretos. A partir del conocimiento de las culturas indígenas y la experiencia de su vida colectiva, los/as autores/as legitiman sus propias exigencias políticas y representan la otra cultura como si no tuviera voz.

Pero la representación literaria de la convivialidad tiene más que fines ideológicos. Cuando el/la autor/a insiste en su vida diaria con los llamados *otros*, el hecho de representar la convivencia con una

comunidad indígena o un grupo de gauchos en la pampa sirve para mantener una cierta distancia entre autor/a y lector/a, lo que hace que el pacto de lectura comience a mostrar algunas grietas. El/la autor/a toma una postura pedagógica con respecto a su público: ustedes no pueden saber eso, pero yo lo he vivido en carne propia y se los puedo explicar. Esa posición supremacista refuerza su agencia, eleva su importancia para la comunidad o, mejor dicho, las comunidades, tanto étnicas como políticas o sociales.

En última instancia, es precisamente la heterogeneidad social y cultural llevada a la literatura la que explica esa postura, formulada muchas veces desde una perspectiva regional o hasta periférica. El/la escritor/a actúa como agente de ciertos grupos de la sociedad, en su mayoría de clase media, para legitimar sus propios intereses mediante la representación de lo andino en un sentido amplio, y manifestar a la vez su solidaridad con los habitantes de la zona. Más allá de esa cuestión ideológica, muchos/as manifiestan un profundo interés en la otra cultura, aun cuando la perspectiva consiste en modernizarla y seguirla. Es a partir de la heterogeneidad sociocultural básica y el dualismo que menciona Mariátegui que la literatura indigenista gana en complejidad –tanto a nivel estético como a nivel de la estructura literaria y los contenidos– y nuevas perspectivas.

### **Digresión sobre las particularidades del regionalismo latinoamericano (con algunas hipótesis arriesgadas)**

En este apartado me ocupo del regionalismo latinoamericano, en el cual se pueden incluir la novela indigenista, la llamada novela de la tierra, la de la selva, la del noreste del Brasil y la de la Revolución Mexicana, es decir, lo que he denominado *regionalismo clásico* (Schmidt-Welle, 2012). Las vertientes del subgénero tienen en común el hecho de que su perspectiva regionalista es, a grandes rasgos, más simbólica que real. Más que definir el carácter de la región en sí, sirve

como ejemplo de la delimitación de la nación (y, en menor grado, del Estado) y de la construcción de esta.

¿Porqué deberíamos ocuparnos de esta corriente literaria más allá de su existencia como época histórica? Si uno estudia la bibliografía al respecto, podría basarse en los relativamente pocos estudios de los últimos treinta años para llegar a la conclusión de que no hay ningún interés de parte de los críticos literarios en considerar esa literatura como innovadora. Las revoluciones en el este de Europa, sobre todo, han liquidado una literatura que no se pudo separar de su contenido social. Por otra parte, en los últimos años surge un nuevo interés en “lo andino”, que está presente en homenajes a autores clásicos del indigenismo como José María Arguedas o Manuel Scorza y en nuevas ediciones de sus textos. Parece que el público lector tiene interés en el contenido social de las obras, y que el debate académico se refuerza una vez más, tal como indica el creciente número de congresos sobre la temática. Al mismo tiempo renace otra vez la idea “anticuada” de la función social de las artes.

Hay muchas formas de definir el regionalismo, desde varias disciplinas y varias perspectivas. No voy a tratarlas ni resumirlas sino describir brevemente dos de las que utilizo en el presente trabajo.

El primer concepto viene de la Sociología y nace en el contexto de los debates sobre el desarrollo desigual en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Costis Hadjimichalis (1987) escribió un libro sobre el caso de Grecia en el que resume de manera contundente la relación entre regionalización y regionalismo. El enfoque es simplemente uno de causa y efecto, es decir, para Hadjimichalis el regionalismo es, sobre todo, una respuesta a los procesos de regionalización y marginalización económica y social. Si aplicamos esa respuesta al campo de la literatura, “la presión modernizadora” (Rama, 1985, pp. 71-94) sería la causa de la contestación a la regionalización cultural. El efecto es un énfasis exagerado en lo local y la idealización de la región y sus maravillas culturales.

El segundo concepto trata la región en la literatura. Es descriptivo e inventa varias categorías para distinguir diversas formas de

regionalismo. Estas se han denominado *localistas* y *regionalistas*, para mencionar nomás las corrientes en los dos extremos del panorama de la producción regionalista. Si llevamos a cabo una comparación contrastiva entre la escritura localista y el regionalismo, podemos afirmar que la primera se limita a mostrar los temas y conflictos en el nivel local sin el afán de representar la parte del contexto en otros niveles, por fuera del círculo restringido de los lugareños. El estilo de esa corriente nunca es experimental; la poética es conservadora, la perspectiva es nostálgica en el sentido del anhelo de regresar a los viejos tiempos premodernos. Esa es, a grandes rasgos, la caracterización de lo regional en los textos del regionalismo. Pero, como ya he dicho antes, esta vertiente del regionalismo literario es una entre varias. Existen también textos que no se encuentran al borde del *kitsch*, como las novelas que forman lo que he denominado *regionalismo clásico* (Schmidt-Welle, 2012, pp. 116-117).

Aunque estos/as autores/as no son tan radicales en cuestiones estéticas como los de las “vanguardias históricas” (Bürger, 1974) –que publican paralelamente en el tiempo, entre 1910 y 1930–, introducen algunos elementos nuevos. Hay en estos textos nuevos protagonistas, espacios y lenguajes. Preparan lo que podríamos llamar “el lenguaje popular”, y se difunden entre nuevos lectores, entre ellos, los inmigrantes europeos de la época.

Uno de los aspectos cruciales de esa literatura es la construcción de los espacios. Aunque haya muchas diferencias entre ellos/as, casi todos/as los/as escritores/as tienden a mencionar a la nación como punto de referencia último y decisivo, el cual, incluso en casos de ausencia, limita el espacio o lo convierte en algo indefinible, fuera de lo narrado, un referente invisible.

La región es entonces, más allá de la realidad histórica, un espacio simbólico en que los conflictos narrados cubren y descubren la relación entre nación/cultura nacional y la existencia de diversos sistemas literarios. Sostengo que esa relación es una característica de las culturas poscoloniales o decoloniales en general, aunque se tendrían que considerar las diferencias históricas concretas y los

matices (Schmidt-Welle, 2000). Mantengo además la hipótesis de que el regionalismo literario en América Latina se nutre de las relaciones entre diversos grupos étnicos, que se presentan en los textos como representantes de una convivialidad utópica. Esa convivialidad se construye desde la perspectiva de escritores/as que por lo general pertenecen a una pequeña burguesía que reinterpreta y legitima su rol social y político en la comunidad. De esa reconfiguración de sus demandas de participación política nace una utopía que será crucial para las modernidades posteriores y que está viva hoy en día. Pero la deseada reconciliación de los diversos grupos étnicos y de los modernizadores subcontinente, esa ideología del mestizaje –tan en boga entre las décadas de 1920 y 1970 y entre occidentales y occidentalizados– tiene un punto ciego, un aspecto negado. Se trata del “en vez de”, la exigencia de llegar al poder representando a otros grupos de la sociedad, cuyos derechos se maltratan bajo la licencia de una occidentalización a ultranza que promete una vida mejor al mismo tiempo que niega los valores de otras formas de convivialidad.

## **Convivialidad literaria y regionalismo**

Espero haber probado que existe una noción o un concepto de convivialidad literaria que se puede aplicar al análisis de textos literarios, sobre todo a los que representan la heterogeneidad sociocultural de América Latina. Según mi opinión, existen básicamente tres formas de ella: la convivialidad de los/as escritores/as, la convivialidad *de* la(s) literatura(s) y la convivialidad *en* la literatura.

Eso no significa que la convivialidad literaria sea una teoría o una metodología de análisis. Más bien, se trata de una noción bastante general que sirve para describir formas de tratamiento social. A diferencia de la convivialidad que se analiza en las ciencias sociales, la convivialidad literaria no se apega a la desigualdad económica y social y tampoco niega la relación estrecha entre esos aspectos. La calidad utópica que domina muchos textos ficcionales nos obliga a

distinguir lo político de lo literario, al menos como primer paso de una teorización posible.

Con respecto a la relación entre convivialidad y regionalismo hay que considerar el hecho de que, *grosso modo*, ese último es un regionalismo simbólico, debido a la situación poscolonial en la que la cultura nacional se encuentra en el centro de la atención artística/literaria. En ese contexto, la noción de convivialidad puede servir para definir los espacios, las zonas y escenas de contacto entre grupos que entran en conflicto o, a lo mejor, construyen espacios comunes que permiten formas de un Buen Vivir que se estipulará entre todos. En otras palabras: la literatura tendría la función social de presentir o incluso construir utopías...

## **Bibliografía**

Bueno Chávez, Raúl (2002). Llamado al latinoamericanismo autóctono. El sentido del texto de Guadalajara de Antonio Cornejo Polar. En Friedhelm Schmidt-Welle (coord.), *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos* (pp. 301-305). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Ibero-Amerikanisches Institut.

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Berlín: Suhrkamp.

Cornejo Polar, Antonio (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7-8), 7-21.

Cornejo Polar, Antonio (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.

Costa, Sérgio (2019). The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality. *Mecila Working Paper Series*, (17), 1-20. [https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP\\_17\\_Sergio\\_Costa.pdf](https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_17_Sergio_Costa.pdf)

Ette, Ottmar (2004). *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlín: Kulturverlag Kadmos.

García Bedoya, Carlos (2002). ¿Un testamento intelectual? Comentario a “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. En Friedhelm Schmidt-Welle (coord.), *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos* (pp. 289-294). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Ibero-Amerikanisches Institut

Hadjimichalis, Costis (1987). *Uneven Development and Regionalism: State, Territory and Class in Southern Europe*. Nueva York: Routledge.

Jameson, Fredric (1988). Metacommentary. En *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume I: Situations of Theory* (pp. 3-16c). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Loveluck, Juan (1972). Introducción: crisis y renovación de la novela hispanoamericana. En Juan Loveluck (coord.), *La novela hispanoamericana* (pp. 11-31). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. [Cuarta edición].

Luhmann, Niklas (1994). *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Berlín: Suhrkamp.

Mariátegui, José Carlos (1980). *El artista y la época*. Lima: Amauta. [Octava edición].

Mariátegui, José Carlos (1989). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

Mazzotti, José Antonio (1999). La evolución crítica de Antonio Cornejo Polar: de San Marcos a Berkeley. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25(50), 35-39.

McLuhan, Marshall et al. (1967). *The medium is the message. An inventory of effects*. Nueva York: Random House.

Meadows, Donella H. et al. (coords.) (2004). *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. Nueva York: Chelsea Publishing Co.

Moraña, Mabel (2000). De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional. En Mabel Moraña (coord.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (pp. 221-229). Santiago de Chile: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Pratt, Mary Louise (2007). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge.

Rama, Ángel (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. Madrid: Siglo XXI.

Schmidt-Welle, Friedhelm (2000). Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales? *Revista Iberoamericana*, 66(190), 175-185.

Schmidt-Welle, Friedhelm (2012). Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 33(130), 115-127.

Schmidt-Welle, Friedhelm (2016). Una filología alternativa desde América Latina: Antonio Cornejo Polar. En S. Ugalde Quintana y Ottmar Ette (coords.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología,*

*historia y actores de los estudios literarios* (pp. 1-256). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert

Vargas Llosa, Mario (1969). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. *Revista de la Universidad de México*, 23(10), 29-36.



# La parte en vez del todo

## Sobre la literatura nacional como estilo

*Laura Gentilezza*

■ Doi: 10.54871/mc24es1e

*Si un destello de literatura nacional puede brillar  
momentáneamente  
en las nuevas sociedades americanas [...].*

(Sarmiento, 1845, "Originalidad y caracteres argentinos",  
*Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*)

Las transformaciones que ha atravesado la literatura en América Latina, desde su emergencia en el siglo XIX, renuevan la vigencia de la pregunta sobre su vínculo con las identidades nacionales. Esta reflexión suele suponer la existencia del Estado nacional como eje desde el cual se analiza la pertinencia de ciertos relatos para expresar las naciones. Con el objetivo de desplazar esa mirada, y abrir una nueva reflexión sobre la literatura como expresión de la convivialidad, nos interesa proponer la posibilidad de leer la literatura en América Latina desde otros marcos, capaces de pensarla como expresión de otras colectividades y que permitan ir arriesgando la construcción de sus posibles cartografías, que por supuesto exceden los límites de un artículo. Nos limitaremos, por ello, a plantear ciertos marcos

conceptuales en los que, en diálogo con la crítica literaria latinoamericana, resulta posible comenzar a pensar esas cartografías.

Podemos entonces comenzar recordando la conciencia de finitud con que ya Sarmiento evoca las eventuales literaturas nacionales que podrían resplandecer en el continente americano. El sanjuanino no deja, sin embargo, de señalar más adelante el programa del que sería más tarde el canon decimonónico de su propio país, las obras que permanecerían latentes en las modulaciones literarias posteriores bajo el imperativo de la reescritura.

Pero la sumatoria de obras no es garantía, como lo explica Ángel Rama, de la existencia de una literatura:

No basta que haya obras literarias, buenas y exitosas, para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan. (Rama, 2006, p. 41)

La continuidad creadora a la que alude Rama es la que permitiría establecer los resortes sobre los que se sostienen las obras que dan cuerpo a una literatura y que responden elásticamente a los movimientos de la sociedad en la que esta ocurre.

Así, la previsión de Sarmiento se volvió efectiva en la medida en que las escenas naturales y las convulsiones políticas de las sociedades americanas –tal como él decreta que será la literatura nacional en América– fueron modulando la producción literaria desde el establecimiento de los Estados naciones hacia finales del siglo XIX, y tomando la forma de literaturas nacionales, es decir, de textos que expresan un sustancialismo vinculado con la nación, con la patria y sobre todo con su gesta.

Esa configuración dio lugar al establecimiento por parte de la crítica del siglo XX de textos fundacionales vinculados con la gesta patriótica, asociando así el canon literario no solo a la celebración de la tradición nacional, sino incluso a su elaboración misma.

Desde las últimas décadas del siglo XX, la progresiva informatización y digitalización de las comunicaciones ha ido transformando los soportes, inclusive los de la literatura misma, cuya circulación incluye hace por lo menos dos décadas el espacio virtual en diversas formas (archivos PDF de textos digitalizados, archivos Word, escrituras en plataformas y redes sociales, sitios web dedicados a la literatura, entre otras).

El advenimiento de la transformación digital plantea entonces cuestionamientos a los pilares sobre los que se han construido las literaturas nacionales en América Latina. Ese proceso que tuvo lugar de manera masiva a lo largo de la segunda mitad del siglo XX –hasta llegar en las primeras décadas del siglo XXI al desarrollo de espacios virtuales de experiencia a partir de la computarización de las comunicaciones– permitió, sobre todo a partir del final de la década del 1990, el establecimiento de comunicaciones virtuales y la constitución de redes que progresivamente fueron sorteando fronteras de todo tipo: género, clase social, lengua, nacionalidad.

Los cuestionamientos que esas redes le han impuesto a las literaturas nacionales quizás hayan confirmado el presagio vaticinado por Sarmiento y reubicado momentáneamente la noción de literatura nacional en América Latina.

## **Fronteras diluidas**

Es ya una práctica extendida en la crítica que se dedica al estudio de la digitalización, desde las humanidades y sobre todo desde los estudios literarios, el cuestionamiento sobre la vigencia de las fronteras nacionales que va aparejado con esta transformación. El flujo que permite internet no atendería a esas fronteras (Kozak, 2017; Schmitter, 2023), lo que produciría entonces las condiciones de posibilidad de la transnacionalización.

La desmaterialización de los soportes y sus consecuencias se vieron acompañadas por una multiplicación de las posibilidades de

encuentro y dieron lugar a formas de colectividad que desdibujaban las fronteras nacionales. Ese desdibujamiento condujo a muchos críticos a cuestionar la vigencia de la noción de nación. Gianna Schmitter lo plantea en su tesis proponiendo la noción de *TransLiteraturas*, que refiere a literaturas que tensionan o traspasan el espacio literario tradicional por su carácter trans-, carácter que alude a lo transgenérico, lo transmedial, lo translingüístico y entonces también lo transnacional. El prefijo *trans-* está recuperado por Schmitter en la medida que refiere a un movimiento rizomático que tiende a diluir los límites. El ejemplo de ello sería la figura de Mario Bellatin, porque ha sido considerado peruano, peruano-mexicano y mexicano sucesivamente. Con apoyo en la diversidad lingüística, señala el posible final del ciclo de las literaturas nacionales a partir de la noción de *postautonomía* elaborada por Josefina Ludmer.

Sin embargo, es posible rastrear esta consideración más plástica de la literatura en Latinoamérica en décadas previas, incluso antes de las imbricaciones entre la literatura y el mundo digital. Por ejemplo, en la ensayística de Silviano Santiago en Brasil, o en los trabajos realizados en Alemania por Ottmar Ette. Este último ya en 2011 había llamado la atención sobre el carácter polilingüe o translingüe de la creación, y formuló a partir de allí la noción de “literaturas sin residencia fija”. Bajo este rótulo, Ette se refiere a literaturas que:

atraviesan diferentes lugares y culturas, hacen presentes o dejan translucir bajo los lugares, otros lugares, bajo las palabras, otras palabras, bajo las culturas, otras culturas, por lo que las literaturas sin residencia fija se caracterizan por los constantes procesos de traducción, que, en el sentido que le diera Roman Jakobson, no se limitan ni a un *rewording* intralingüe (esto es, una traducción dentro de la misma lengua) ni a un traducir interlingüe (de una lengua a la otra). Así, las literaturas sin residencia fija siempre mantienen en suspenso las diversas lenguas y culturas y con ello las mantienen en una convivencia (intratextual e intertextual). (Ette, 2011, p. 565)

Para Ette, quien ha desplegado esa agenda de investigación desde los años 1990, la literatura es entonces el espacio de convivencia que se abre a partir de esta dilución virtual de las fronteras, y que, por su fuerza creadora, desde su perspectiva humanista es capaz de oponerse a formas gregarias de la violencia en la medida en que la filología, como él la llama, o la crítica literaria no se concentre en el “encauzamiento nacional-literario de la ficción de una comunidad homolingüe, sino [que ponga] de relieve la dimensión heterolingüe de la literatura” (Ette, 2011, p. 564). No es solamente la transformación digital la que ha abierto la posibilidad de tender redes transnacionales, sino antes otros vectores vinculados a los desplazamientos, pero sobre todo es la tarea que Ette le impone al crítico que busca revestir su labor de una función política activa ya en 2011, lo que se multiplica y potencia entrada la segunda década del siglo XXI por las condiciones tecnológicas.

Lejos de contentarse con la constatación objetivista provista por las condiciones tecnológicas de la comunicación y de la circulación de los objetos culturales, desde esta perspectiva la crítica debiera poder sustraerse a los actos reflejos que adormecen la percepción intelectual. Frente al exceso de imágenes y discursos que hoy parecen impedir la pausa necesaria para la reflexión, Marta Waldegaray sugiere “depositar la mirada en los objetos estéticos” a pesar de que estemos actualmente rodeados de objetos culturales que “parecen no desear ser interpretados” como los cortos videos, las publicaciones breves, las imágenes que circulan desvaneciéndose en internet sin permitir el tiempo necesario para una interpretación densa y sus trayéndose de una percepción intelectual. De lo contrario, es posible caer en la ilusión que hace creer que la dilución de las fronteras en colectivos transnacionales asegura que tales colectivos, y sus objetos culturales aparentemente deslocalizados, no se reinscriban en formas nacionales.

## **Fronteras desmontadas**

Ya en los 1970 y 1980 Antonio Cornejo Polar planteó el rol de la crítica literaria no como una disciplina encerrada en sí misma sino como un espacio de pensamiento que tiene la obligación de ocuparse de lo que ocurre en el continente. Se encarga de desarmar la idea de una crítica inmanentista, propia del estructuralismo francés y de sus derivaciones, y brega por un trabajo crítico que entienda la literatura como una visión del mundo (Cornejo Polar, 1982), lo que Rama presenta como la respuesta a las necesidades de la vida real de la sociedad.

Son particularmente notables los textos en donde Cornejo Polar recuerda que la instauración de lo nacional y de las literaturas nacionales es un proceso que se da a fines del siglo XIX y sobre todo principios del XX y que conlleva la relegación al estatuto de tiempo arcaico de las culturas precolombinas, como si lo que ocurre en esas lenguas y en esas culturas hubiera dejado de ocurrir cuando comienza la era de las naciones republicanas en Latinoamérica: “Nada más equivocado, en efecto, que situar a dos o más literaturas en un solo carril temporal, intercalando mecánicamente textos de varia procedencia dentro del curso de la hegemónica” (Cornejo Polar, 1989, p. 21). Deja en claro que el procedimiento mediante el cual se construyen las literaturas nacionales en América Latina es producto de un gesto crítico que le impone a los textos una temporalidad hegemónica que es la de los Estados naciones y los inscribe en un discurso donde lo nacional se presenta como evidente.

Contra esa pretendida evidencia, Marcelo Topuzián coordinó hace algunos años un número de la revista *Tropelías*. Los artículos allí reunidos exploran el vínculo entre literatura y Estado y, en la presentación, Topuzián señala que esa relación se pretende evidente porque la interpretación de la literatura como manifestación del ser nacional reside en un anudamiento solapado:

Atribuyéndose esa tarea de mediación, la crítica literaria dejó en la oscuridad la manera en que el Estado moderno ya había podido mediar en su constitución misma la institución literaria, poniéndola al servicio, en tanto institución, de la conformación del proyecto de un Estado-nación, y, de este modo, también había pre-formateado el marco de cualquier debate o polémica a propósito de sus orientaciones, objetivos y funciones. (Topuzián, 2018, p. 1)

Esto quiere decir que hay una primera mediación a partir de la cual el Estado moderno le atribuye a la literatura la función de encarnar simbólicamente la nación determinando las discusiones en torno al decir literario (Yelin, 2019), y es precisamente la crítica literaria la que es funcional a esa atribución, porque se ha ocupado de indagar la superficie de esa inscripción solapando la constitución de la institución literaria.

Más que aludir a una dilución que oculta la persistencia del nacionalismo, desde esta perspectiva la crítica podría efectivamente adjudicarle a la noción de nación un rol que no estuviera solapado por el Estado, es decir, desmontar el dispositivo que reduce la literatura a un encauzamiento nacional e iluminar, como indica nuevamente Topuzián, “otros espacios y otros tiempos, respecto de los del territorio y de la historia del Estado-nación, [para] dar horizonte a las prácticas de los estudios literarios” (Topuzián, 2018, p. 4).

## **Lo nacional como estilo**

Marta Waldegaray se apoya en Dominique Maingueneau para recordar que asistimos al ocaso de la institución literaria tal como la pensó el siglo XIX (Waldegaray, 2022), lo que supone, en América Latina, el siglo de producción de los textos que luego serían enmarcados en la noción de literatura nacional. Si esa manera de pensar lo literario declina, “la literatura se sustrae a su exclusiva definición como expresión de una identidad nacional” (Topuzián, 2018, p. 4) y el vínculo

entre quien escribe, su nacionalidad y lo escrito debe pensarse de otra manera a partir de otras relaciones que desarticulen aquellas que atraviesan su ocaso.

Para pensar en ello, puesto que se trata de una desarticulación, podemos inspirarnos en el gesto que lleva a cabo Judith Butler cuando propone pensar el género como un estilo corporal. Esto le permite desmontar el anudamiento de la identidad genérica y reconocerla como el resultado de una acción *performativa* (Butler, 1998). Efectuando un gesto similar, podríamos pensar que lo nacional en el ámbito de la literatura es también un estilo que se construye y varía históricamente a través de distintas acciones *performativas*. Si el cuerpo solo se reconoce por su apariencia de género, como sostiene Butler, la creación literaria se reconocería por su inscripción en algún discurso sobre lo literario del que la literatura nacional sería solamente una versión. Pero, a diferencia de lo que propone Butler para el género, a saber, que no muestra su gesto de instauración para poder naturalizarse, la literatura nacional solo puede existir al mostrar su invención de un relato de la nación porque precisamente es en esa invención donde se funda como literatura nacional. Ese movimiento le permite instalar un tiempo de la narración respecto del cual se organizan los otros discursos.

Si en el siglo XIX –según la tesis de Sommer– la ficción latinoamericana construye un imaginario de la república moderna, en el siglo XX el realismo mágico hará lo suyo a través de ciertas alegorías nacionales críticas del orden moderno. El siglo XXI ha construido la crítica de tales relatos, pero ello no implica que las literaturas hayan dejado de ser nacionales. Si retomamos en este punto a Cornejo Polar, la desarticulación del relato hegemónico de la nación no disuelve la literatura nacional, sino que la ofrece como una opción dentro de un conjunto de opciones que tiene a su disposición quien quiera escribir.

Esto nos permite pensar que escribir literatura y disponer de un estatuto nacional, por ejemplo, escribir literatura y ser argentino, no significa necesariamente que lo escrito forme hoy parte del discurso

de la literatura nacional argentina. No basta con pertenecer individualmente a una nación, sino que es necesario llevar adelante una serie de gestos de inscripción hacia el marco de la literatura nacional, ya que esta no es un conjunto de obras, sino el resultado de una continuidad creadora, que, como objeto literario de límites extendidos a textualidades virtuales, puede pensarse de esta manera.

Tomemos como ejemplo las literaturas chilena y argentina. Si revisamos el archivo de cada una de ellas, es decir, los cánones que constituyen el conjunto de textos que pueden considerarse nacionales, nos encontramos con que no se ponen en juego las mismas cuestiones. Es indudable que los poetas chilenos –Huidobro, Neruda, De Rokha, Mistral, Parra, Lihn, Teillier, Zurita, Rojas y sigue– ocupan un espacio fundamental y parecieran ocupar las bases de ese canon. Los narradores tienen que vérselas con eso porque la discusión en el interior de la literatura chilena pasa en gran medida por la poesía, por cómo escribir literatura en un ámbito nacional donde predominan las modulaciones poéticas, donde el ritmo está dominado por la creación versificada. Lo dice Alejandro Zambra en *Poeta chileno: los novelistas chilenos escriben sobre poetas chilenos* (Zambra, 2020). Allí, además de dialogar directamente con Roberto Bolaño, recorre el corpus entero del canon poético chileno lamentándose –y disculpándose– por la tan escueta presencia de mujeres.

En el caso de la literatura argentina, además de reconocerse por un canon hasta las últimas décadas del siglo XX bastante masculinista –Echeverría, Sarmiento, Gorriti, Manso, Mansilla, Hernández, Lugones, Arlt, Borges, Ocampo, Pizarnik, Cortázar, Puig, Di Benedetto, Saer, Piglia, Walsh, Aira, y sigue–, una lectura ya clásica da cuenta del sistema de reescrituras que eslabonan los textos en una continuidad creadora donde el posicionamiento con respecto a la tradición resulta ser clave. Tomemos el caso de un contemporáneo de Zambra como es Hernán Ronsino. Su proyecto instaaura un régimen de reescrituras que inscribe su nombre junto a los del canon (principalmente Saer, pero también Walsh, Conti, Rivera), retoma como es casi

obligatorio el siglo XIX en *Lumbre* (2013), pero además produce un sistema de reenvíos dentro de su propia obra.

Tanto Zambra como Ronsino son escritores activos en su campo literario y son considerados escritores de su literatura nacional. Sin embargo, lo que cada uno debe enfrentar desde su poética no es comparable porque la continuidad creadora de cada literatura no es idéntica: si en la literatura chilena hay que vérselas con la poesía, en la literatura argentina hay que vérselas con el siglo XIX. En este sentido, entonces, si alguno de ellos no intentara llevar adelante los gestos de inscripción hacia el marco de su literatura nacional, seguiría siendo un escritor chileno y argentino respectivamente pero no entraría en ese colectivo de continuidad. Incluso podrían llevar a cabo los gestos de inscripción que requiere la literatura nacional que no les corresponde por su país de pertenencia. Podrían inscribirse, sin embargo, en otros colectivos. Por ejemplo, junto con Matías Celedón, Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Patricio Pron, Marta Dillon y Félix Bruzzone integrarían la llamada literatura de los hijos, que recupera la memoria de las dictaduras y donde lo nacional cede ligeramente relevancia, aunque persiste por la referencia histórica de los contextos dictatoriales.

Donde más resultaría haber perdido máxima relevancia es en el colectivo de la literatura de mujeres, que parecería no preocuparse por la nacionalidad de sus integrantes sino por los gestos literarios que colaboran con la construcción de un discurso: la existencia de una literatura que transponga poéticamente el pensamiento del último feminismo. Desde el texto de Nelly Richard “¿Tiene sexo la escritura?” (1994), donde se refiere a las escritoras mujeres chilenas, en el contexto del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, hasta el de Lorena Amaro “¿Qué hacer con la literatura de mujeres?” (2023), donde habla del “boom de escritoras latinoamericanas”, pareciera haberse jugado un espacio colectivo de convivencia en el que la condición femenina prevalece por sobre la nacional.

Reubicada momentáneamente como estilo, la noción de literatura nacional convive en un lugar más extenso con otros tiempos y otros espacios que se abren a los estudios literarios para otorgarles, tal como escribe Ette, horizontes futuros:

La literatura, en su calidad de estructuración abierta, polilógica y políglota de corte universal, no sólo ofrece un espacio de experimentación sino asimismo un depósito para las formas y normas del conocimiento acerca de la convivencia, que en el futuro deberá ser investigado y analizado con mucha mayor profundidad. ¿No radica aquí una de las tareas, a la vez compleja y prometedora, de la literatura? (Ette, 2011, p. 561)

Sin embargo, a pesar de que la posibilidad de pensarla como estilo instaure una dimensión de convivialidad entre la literatura nacional y otros colectivos, la primera sigue funcionando como el lugar de legitimación hacia el cual tienden los movimientos de las escritoras y los escritores. Desde la ficción, tomemos como ejemplo a Gabriela Cabezón Cámara. Indiscutidamente es una figura dentro del colectivo de literatura de mujeres en América Latina como lo demuestran sus novelas y su militancia feminista. En el marco de esa militancia, dentro de su práctica literaria publica en 2017 *Las aventuras de la China Iron*. La novela combina ambos gestos de inscripción porque desde la literatura feminista se mueve hacia una reescritura del canon. La reescritura de los textos canónicos, empezando por *Martín Fierro*, se efectúa desde un colectivo no nacionalista, pero es como si Cabezón Cámara buscara desde allí finalmente la consagración que le falta, el gesto que la define no como una integrante del *boom* de escritoras latinoamericanas sino como una escritora argentina en su tradición.

Desde la crítica, la *Historia feminista de la literatura argentina* realiza un gesto de corte similar. Emulando los proyectos de Ricardo Rojas (*Historia de la literatura argentina*, 1948) y de Noé Jitrik (*Historia crítica de la literatura argentina*, 1999-2018), la colección dirigida por Nora Domínguez, Laura Arnés y María José Punte (2020) se propone

una intervención dentro de la literatura nacional desde la perspectiva feminista que busca de algún modo reparar un canon incompleto e invisibilizado.

Ese repliegue hacia lo nacional tanto desde la creación como desde la crítica da cuenta que desde allí se ha articulado la continuidad creadora donde se formaron y sensibilizaron escritoras y escritores contemporáneos. Pensar lo nacional como un estilo accesible a cualquiera que no detente la identidad nacional va en la dirección que sugiere Ette cuando apuesta a la fuerza transformadora del decir literario, para contraponerse a la violencia totalizadora de las “construcciones arbitrarias que generan comunidades en el sentido de una comunidad defensiva homolingüe (y latentemente totalitaria)” (Ette, 2011, pp. 572-573) y desvía el movimiento que tiende a convertir toda actividad cultural en un producto del patrimonio comercializable en el mundo para contribuir con una *nation brand* (Santos Unamuno, 2018). La literatura nacional pensada como estilo se desacraliza de la solemne función patriótica y, al mismo tiempo, detenta el suficiente peso específico como para oponerse a una mercantilización de la identidad que esconde latente la misma violencia totalizadora a la que se refiere Ette y que también percibe Enrique Santos Unamuno, en el ya citado número de *Tropelías*, cuando analiza la noción de *nation brand* a partir de los postulados de Even-Zohar:

el patrimonio se habría convertido sobre todo en una competición para dilucidar quién tiene mejores productos para vender, mientras “for the majority of people in everyday life [dichos productos patrimoniales] carry very little meaning” (ibid.), una situación susceptible de mudar radicalmente, no obstante, desde el mismo momento en el que el grupo perciba una amenaza para la identidad establecida. (Santos Unamuno, 2018, p. 133)

Santos Unamuno percibe la labilidad que separa la identidad como marca-estado del nacionalismo más radical, que espera latente las amenazas a la identidad para revelarse, anulando el espacio de

convivialidad que la apuesta por una noción de literatura nacional como estilo podría quizás garantizar.

### **Coda: Latinoamérica**

Si la posibilidad de pensar la noción de literatura nacional como estilo propone un espacio más apto para la convivialidad de los imaginarios, la emergencia de nuevas formas de construcción de ciertas colectividades latinoamericanas que superen las identidades nacionales en aras de la construcción de un espacio común convivial requeriría alguna rearticulación.

La búsqueda de disolución de fronteras no comienza con la transformación digital, sino que podemos rastrearla ya en las propuestas americanistas y latinoamericanistas (De Diego, 2021) que bregan por una continuidad continental: Juan María Gutiérrez, José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó, el mismo Rama y el mismo Cornejo Polar. La construcción de un colectivo continental que superase las fronteras nacionales, en virtud de una lengua y una historia compartida, se ha proyectado al mismo tiempo que ocurría la construcción nacionalista.

La noción de literatura nacional fue relevante para los estudios literarios en Latinoamérica, en principio, gracias al rol que jugó desprendiendo las literaturas producidas en el continente de la literatura española y fue necesaria para justificar que, a pesar de estar escrita en la misma lengua hegemónica, la literatura de América no era española, tal como las naciones que reclamaban identidades propias. Haciéndonos eco del mismo Rama, si no basta con un conjunto de textos para hablar de una literatura, la literatura latinoamericana no puede producirse solo por la sumatoria de corpus canónicos nacionales, ya que estos corpus confirman precisamente la disgregación, una continuidad basada en la diferenciación, y no en la vida común que Rama reclama para que se instaure una literatura. Por eso afirma que la literatura hispanoamericana es la más difícil de

conocer, tal como Susana Zanetti (1992), quien sostiene que el canon de la literatura latinoamericana es extremadamente difícil de establecer de manera constante, porque lo complejo es precisamente mantener un corpus de textos que se corresponda con una vida social profundamente diversa y con una continuidad creadora.

Para Cornejo Polar la noción de literaturas heterogéneas viene a articular precisamente la producción literaria con una vida que carece de la unidad reclamada por el nacionalismo literario. Las literaturas heterogéneas funcionan como receptores de las tradiciones populares e indígenas y operan resemantizando formas y contenidos alternativos. Por eso postula una crítica latinoamericana que asuma las literaturas nacionales como discursos que existen para ubicarlos en la trama heterogénea (Cornejo Polar, 2003). Los enfoques decoloniales se han hecho eco de esas propuestas y han recuperado para los estudios culturales y literarios el corpus producido en América al margen de las lenguas europeas. Sin embargo, el riesgo de insertar en una temporalidad hegemónica un discurso que pertenece a otra temporalidad en la que tiene un estatus que puede diferir del otorgado por la cultura hegemónica sigue siendo fuerte: leer como literatura lo que no es ficción, por ejemplo, el *Popol Vuh*, e insertarlo en un *continuum* de creación es funcional a la voluntad de unidad, pero quizás es forzado con respecto a la vida social. Estos planteamientos subrayan, por un lado, que esta continuidad es una construcción y, por otro, las dificultades que se encuentran para construirla.

Si para Cornejo Polar la continuidad se basa en la heterogeneidad, para Rama las continuidades que definirían la literatura y la cultura latinoamericanas se basan en la manera de dar respuesta a las experiencias atravesadas. Susana Zanetti retoma las ideas de Rama y las reformula: para ella la posibilidad de articulación de las literaturas latinoamericanas (subrayo el plural que utiliza) se basa sobre todo en los críticos que tejen las redes que mantienen la unidad, es decir, una continuidad interrumpida por las literaturas nacionales.

Pero si esas literaturas nacionales operan en el discurso crítico como estilos, bien podría la literatura latinoamericana funcionar de

manera similar, atendiendo a la constitución de un colectivo que no simplemente trasciende fronteras sino que se funda en una vida común, la de suponer que la lengua compartida instaure una continuidad ausente en otras grandes lenguas literarias de origen europeo y que las variantes del español conviven en ese espacio en gran medida deudor de la herida colonial. Así lo evoca Gabriel García Márquez en 1982, cuando acepta el Premio Nobel de Literatura:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad. (García Márquez, 1982)

Para la figura más internacional del llamado *Boom* es la vida común que encuentra en la literatura una manera de volverse verosímil la que ha merecido el premio. Publicado por primera vez en Buenos Aires, *Cien años de soledad* (1967) vino a reunir el relato de la vida del continente en la cifra de la historia de un país. Pero lo notable es la publicación lejana a esa patria que pone de relieve el trabajo de editores para construir esa literatura latinoamericana que poco ha necesitado de imaginación. Y esa labor editorial que José Luis de Diego estudia como base de la continuidad latinoamericana es la misma que sustenta, según Amaro, el *boom* de escritoras: “*Boom* de las narradoras latinoamericanas: potente grupo de escritoras en América Latina gracias al trabajo editorial transfronterizo” (Amaro, 2023, p. 47). Quizás entonces, esa idea de transnacionalidad esté sostenida

por espacios de edición que fueron antes los periódicos y las revistas, fueron también las editoriales y ahora son los espacios virtuales. Si bien la velocidad de las comunicaciones aceleró los procesos y los resultados, sustancialmente pareciera que no han cambiado tanto los engranajes. Por eso luchar insistentemente por trascender las fronteras sea quizás menos efectivo que reubicar momentáneamente los conceptos totalizantes como el de literatura nacional o literatura latinoamericana y pensarlos como una parte en vez del todo.

## **Bibliografía**

Amaro, Lorena (2023). ¿Qué hacer con la literatura de mujeres? *Revista Pensamiento Político*, (10), 39-49.

Butler, Judith (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Revista Debate feminista*, (18), 296-314.

Cabezón Cámara, Gabriela (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Barcelona/Madrid: Penguin Random House.

Celedón, Matías (2018). *El clan Braniff*. Ñuñoa: Hueders.

Cornejo Polar, Antonio (1982). Problemas de la crítica, hoy. En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (pp. 13-17). Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cornejo Polar, Antonio (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15(29), 19-25.

Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores.

De Diego, José Luis (2021). Americanismo y latinoamericanismo: Dos momentos en la constitución de un espacio editorial para nuestro continente. En Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller (coords.), *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (pp. 17-34). Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-003>

Domínguez, Nora; Arnés, Laura y Punte, María José (dirs.) (2020). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: EDUVIM.

Ette, Ottmar (2011). Memoria, Historia, Saberes de la Convivencia. Del saber con/vivir de la literatura. *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política*, (45), 545-573.

García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Márquez, Gabriel (1982). *La soledad de América latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel*. [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/audios/gm\\_nobel.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm)

Jitrik, Noé (dir.) (1999-2018). *Historia crítica de la literatura argentina. 12 volúmenes*. Buenos Aires: Emecé.

Kozak, Claudia (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea*, 4(6), 220-245.

Ludmer, Josefina (2011). *Aquí, América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rama, Ángel (2006). La construcción de una literatura. En *Literatura, cultura, sociedad en América Latina* (pp. 40-51). México: Trilce.

Richard, Nelly (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*; (9), Crítica y censura. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4001230>

Rojas, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada.

Ronsino, Hernán (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Santos Unamuno, Enrique (2018). La literatura como patrimonio: del *nation building* al *nation branding*. *Tropelías*, (4), 116-137. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/248>

Schmitter, Gianna (2023). La TransLiteratura: nuevas corporeidades literarias. En Marta Waldegaray (coord.), *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas* (pp. 615-634). La Plata: Orbis Tertius.

Topuzián, Marcelo (2018). Presentación. Literatura y Estado. *Tropelías*, (4), 1-8.

Waldegaray, Marta (2022). Crisis de la (noción de) Literatura: reflexiones en torno a una inestabilidad histórica (desde el pensamiento francés contemporáneo). *Cuadernos de Literatura*, (26), 1-13.

Yelin, Julieta (2019). Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21(1), 321-336.

Zambra, Alejandro (2020). *Poeta chileno*. Barcelona: Anagrama.

Zanetti, Susana (1992). Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, 58(160), 919-932.

**Parte 2.**  
**El ensayo en América Latina**



# “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes

El sector letrado ante un clima de guerra mundial

*Liliana Weinberg*

■ Doi: 10.54871/mc24es1f

## **Notas para un encuentro intelectual**

En lo que sigue presento una serie de reflexiones en torno a un texto que es ya un clásico del pensamiento latinoamericano. Me refiero a las “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes, leídas por primera vez ante los participantes de la Séptima Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual, celebrada en Buenos Aires entre el 11 y el 16 de septiembre de 1936. Se trata, además, de la primera de una larga serie de reuniones del mismo tipo organizadas por dicho instituto y por la Sociedad de las Naciones que se realizaran fuera de Europa, en un llamativo desplazamiento geográfico del eje de los debates.

Si por una parte este texto evidencia un principio de organización discursiva en sí mismo y plantea una serie de ideas fuertes en torno al papel de la inteligencia ante los desafíos de su sociedad y su época, la defensa de un *tempo* americano y de la capacidad de síntesis como componentes fundamentales de nuestro quehacer intelectual,

hoy resulta posible reabrirlo a partir de toda una nueva generación de estudios que han permitido en los últimos años sacar a la luz el momento histórico general y el contexto de enunciación puntual en que dichas “Notas” fueron presentadas, al tiempo que los estudios dedicados a redes intelectuales y formas de sociabilidad intelectual permiten también descubrir una nueva dimensión para su análisis. Por fin, *last but not least*, si atendemos al clima de la política y la economía mundiales que hoy atravesamos, es posible preguntar hasta qué punto este texto puede también ser reabierto y decirnos nuevas cosas a los lectores de hoy.

Las “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes no sólo son reconocidas como uno de los más extraordinarios ensayos breves de nuestro autor –además en muchas antologías por tratarse de una de las fuentes indispensables para contribuir a una mejor comprensión de la cultura latinoamericana–, sino también como un esfuerzo programático por definir, en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial, el papel del sector letrado en general, y de la legitimidad de la inteligencia americana, en particular. Por otra parte, son reconocidos como una importante respuesta a un clima de zozobra ante las amenazas bélicas, cuando además se cernía ya sobre el horizonte la Guerra Civil Española, preámbulo de la conflagración mundial.

Un poco de historia: las “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes, leídas por primera vez en septiembre de 1936, fueron reproducidas en el número correspondiente a ese mismo mes por la revista *Sur*. Estas “Notas” se publicaron años más tarde en *Última Tule* (México: Imprenta Universitaria, 1942) y han quedado incorporadas a partir de 1960 al tomo XI de las *Obras completas* de Reyes publicadas por el Fondo de Cultura Económica, donde se las puede leer en diálogo con muchos otros de sus textos de dimensión americanista.

## Un diálogo entre texto y contexto

Releer las “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes, y hacerlo a la luz de las preocupaciones que asolaban a un mundo al borde de la guerra y en el contexto de un diálogo sobre el papel del sector letrado, cuando todavía resonaban fuertemente los ecos de obras como *La trahison des clercs* (1927) de Julien Benda, permite constatar el característico esfuerzo dialógico, conciliador, asuntivo y sintético del pensamiento de Reyes.

En cuanto a las condiciones en que el gran escritor mexicano presentó este texto, escribe Beatriz Colombi lo siguiente:

Buenos Aires fue sede en 1936 de dos importantes encuentros internacionales de intelectuales. El XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs, entre el 5 y el 15 de septiembre, y la Séptima Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual, entre el 11 y el 16 de septiembre. Entre los dos eventos, casi simultáneos, alternaron los mismos congresistas, y en gran medida, ambos fueron escenarios de los mismos debates sostenidos en un contexto histórico que todos los disertantes no dudaron en calificar como extremadamente crítico. Desde la Gran Guerra y la Revolución Rusa, hasta el avance del fascismo y de los regímenes totalitarios en Europa en la década del 20, sumado al estallido de la Guerra Civil Española, todas las circunstancias diseñaban un horizonte plagado de incertidumbres donde la cultura europea y sus presupuestos aparecían seriamente afectados. Los intelectuales europeos se vieron compelidos a redefinir su rol social, y trasladaron esta inquietud y sus disputas al otro lado del Atlántico. (Colombi, 2011, pp. 109-110)

Estas “Notas” muestran hoy renovada actualidad, debido a que plantean una pregunta imperiosa respecto del papel que les tocó cumplir a los escritores, artistas e intelectuales en ese momento oscuro de la historia, que parecía superado y hoy vuelve a cernirse sobre nuestras cabezas: la amenaza de una nueva guerra entre distintos países que puede alcanzar un desenlace global, con la perspectiva de un

futuro incierto e incontrolable. Leídas por primera vez ante un foro que buscaba apelar a la posibilidad de una convivencia de los representantes del sector letrado, estas “Notas” analizan sucintamente el papel de la inteligencia americana, su peculiaridad respecto de la inteligencia europea, es decir, su constante apertura al “aire de la calle” y la exigencia de no alejarse de las actividades de la vida cotidiana ni dejar de atender a las demandas económicas, dado que nadie puede en América dedicarse *full time* a pensar desde las alturas quietas de la torre de marfil, exigidos todos por los reclamos de la sociedad y de la historia. Reyes plantea además la necesidad de reconsiderar la idea de tiempo, de *tempo*, de ritmo, a partir de la experiencia americana. Nuestro autor repiensa la relación entre el sector intelectual de Europa y América, y se refiere con inolvidable imagen a la concepción de que los americanos hemos llegado tarde al banquete de la civilización europea (como dirá años después Carlos Fuentes, llegar tarde al mismo significa nada más y nada menos que “nosotros le dimos los postres al banquete de la civilización: chocolate, azúcar, fruta, tabaco” (Fuentes, 1992, p. 303), y con esto, los frutos más dulces y disfrutables, que son precisamente los provenientes de la explotación colonial de la que ha sido objeto América junto con otras regiones no europeas). Por fin, tras presentar en las “Notas” una escala descendente de presuntos obstáculos que muchos intelectuales consideran irremontables, Reyes abre genialmente un movimiento ascendente, inclusivo, asuntivo, para confirmar que los mismos pueden superarse, y acompaña además el proceso con una voluntad de síntesis que no sólo apunta a resolver el pasado, sino a anunciar el futuro.<sup>1</sup>

El autor se refiere a su texto como una serie de notas y no como un ensayo orgánico, al tiempo que reconoce que el mismo retoma

<sup>1</sup> Yo misma he regresado en varias ocasiones y en indagaciones cada vez más amplias a este texto magistral, desde mi temprano estudio “Notas sobre la inteligencia reyesiana” (Weinberg, 1994, pp. 19-30) hasta el texto recientemente publicado en alemán con el título “Intelligenz und Konvivenz: Alfonso Reyes’ *Notas sobre la inteligencia americana*” (Weinberg, 2018, pp. 211-235).

y amplía reflexiones suyas previamente planteadas. No deja de sorprendernos que Reyes adopte este formato, para una época en que el discurso histórico tenía todavía un fuerte peso, y para un autor que hizo también de la historia una columna vertebradora del propio discurso y las propias reflexiones. Se abre así una ventana a un inquietante problema mayor: el cambio en la concepción de la historia, ya que, para decirlo a partir de conceptos de François Hartog, se trata de la “retirada del futuro” y la simultánea extensión del presente, como si de algún modo, “convertido en su propio horizonte, se transformara en un presente perpetuo” (Hartog, 2016, p. 43). Con ello, la gran columna vertebral de la historia que organizaba el discurso y la prosa de los grandes autores latinoamericanos desde el siglo XIX se ve sacudida y puesta a prueba en un momento en que asistimos a un avance y extensión del presente. Planteamos además, siempre en la línea de François Hartog, que estamos ante una destemporización de los grandes conceptos (Hartog, 2016, p. 43), como los de ‘modernidad’, ‘cultura’, ‘civilización’, ‘espíritu’, así como nada más y nada menos que el propio concepto de ‘historia’, que fueron la base de la organización del pensamiento de ese sector que Reyes llama *inteligencia*, y que, tras verse puesto a prueba con los eventos de la Primera Guerra Mundial y los movimientos de vanguardia, atravesaba entonces, ante la Guerra Civil Española y los umbrales de la Segunda Guerra Mundial, un nuevo momento que lo cimbraba.<sup>2</sup>

## **El ejercicio de la inteligencia**

En mi caso, he procurado enfatizar en distintas oportunidades la genial operación realizada por Reyes, puesto que el concepto de *inteligencia americana* –de hondo valor en sí mismo en cuanto le permite retomar la defensa de una tradición intelectual de largo plazo

<sup>2</sup> Véase una excelente síntesis en “Creer en la historia ayer y hoy” (Hartog, 2016, pp. 27-46).

en la región y defender el papel representativo del letrado en nuestra América— fue a su vez pensado como respuesta a una inquietud recurrente en el ámbito de esta Séptima Conversación en que fueron pronunciadas.

Al mismo tiempo, la noción de *inteligencia* le permite solucionar simbólicamente la relación entre la alta cultura y la cultura en general, así como dotar de un perfil específico al quehacer propio del campo intelectual respecto de los ámbitos económico y político. Se trata entonces de una gran propuesta de la inteligencia reyesiana en cuanto a la representatividad de las representaciones letradas sobre el mundo social y al papel de ese sector de la que denomina *inteligencia americana* respecto de la población en general, esto es, del orden de lo que todavía muchos llamaban *espiritual* y otros llamaban ya *intelectual* respecto del mundo material y social. La elección de estos términos le permite también subrayar el lugar y el perfil de la inteligencia americana respecto de la europea, presentando además a la discusión el tipo de relación que el sector letrado americano ha tenido con las ideas del europeo: ¿imitación, trasplante, préstamo, tratamiento crítico, interpretación original?

Si bien el término *inteligencia* circulaba también ampliamente en las reuniones y debates de la hora, Reyes se apropia del mismo y le añade un adjetivo de enorme fuerza para así resaltar las particularidades históricas, sociales y culturales que dotan de rasgos específicos al sector letrado en América.

Varios de los temas y problemas que animaron los debates de 1936 siguen teniendo, en mi opinión, enorme vigencia. ¿Qué sucedería hoy si reabriéramos las preguntas sobre el papel de la inteligencia y otras cuestiones que parecían tener un mero interés histórico, y los retomáramos cuando los acontecimientos de la pandemia, de las migraciones, el hambre, la crisis ambiental, el narcotráfico y la propia guerra de Ucrania nos tocan en un nuevo momento en que el “presentismo” del orden capitalista y la “retirada del futuro” nos condenan a un “presente perpetuo” (Hartog, 2016, p. 43), al cierre de horizontes? Y cuando la historia, columna vertebral, *magistra vitae* y

maestra del discurso, se convierte en una “imperiosa *magistra mundi*” (Hartog, 2016, p. 27), ligada para muchos con las propias condiciones de posibilidad de convivencia, paradójicamente en el preciso momento en que vive la amenaza de ser destronada por el presente del caos y de la guerra.

Hace pocos meses pude ver, en el museo Reina Sofía de Madrid, una muestra en que se desplegaban ejemplos de la gráfica de Käthe Kollwitz, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, George Grosz,<sup>3</sup> con su inmortalización del gesto del hambre, la enfermedad, la precariedad, la muerte, la revuelta, la violencia, la guerra, la represión, la decadencia del mundo burgués, a través de una técnica que, como el grabado, apela al empleo de unos pocos colores básicos (negro, rojo, gris sobre fondo blanco) y permite traer al presente, multiplicar, reproducir de manera económica y dar a circular de manera amplia el aquí y ahora del grito y la denuncia, a la vez que exhibir desde los respectivos puntos de vista ese descreimiento y puesta en crisis del viejo concepto de historia. Se generan de este modo nuevos fenómenos, ya que la “huida” de las obras de arte consagradas y consideradas auráticas se da al mismo tiempo que el surgimiento de nuevas modalidades de producción de bajo costo y de amplia difusión, favorecidas a su vez por el notable desarrollo de técnicas como el grabado a dos tintas, cuyos límites se tocan con las posibilidades y ámbitos de circulación del cartel y el manifiesto gráfico, así como de expresiones artísticas surgidas precisamente en esa época avizorada genialmente por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935).

<sup>3</sup> Véase [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/de\\_posada\\_a\\_isotype.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/de_posada_a_isotype.pdf)

## Un movimiento asuntivo

Regresando al texto propiamente dicho, así lo presenta con gran acierto Beatriz Colombi:

Un ensayo sobre la función de los intelectuales americanos y una proclama de paridad intelectual de América respecto a la cultura occidental. El texto traza líneas de continuidad y proyección dentro de la propia obra de Reyes, cifrando sus preocupaciones y obsesiones en torno al lugar de México y de América en la cultura universal, pero también entra en sintonía con los sucesos de su momento y establece diálogos cruzados con otros intelectuales locales y extranjeros. (Colombi, 2011, p. 111)

El texto adopta una configuración abierta, en cuanto se presenta como una serie de notas o apuntes, fragmentos o ideas que se abren y enumeran sin que exista en apariencia una jerarquía entre ellas. Esta serie enumerativa conserva el sabor de un discurso libre, espontáneo, que sigue el flujo de las reflexiones de su autor y a la vez parece ritmado por aquello que Réda Bensmaïa identifica como “los gestos de la idea” (Bensmaïa, 2017, p. 54).

Pronto advertiremos que las primeras notas dan lugar a una escala descendente, puesto que Reyes pasa a dar una serie de disyuntivas respecto de la condición americana (ser americanos o españoles; aceptar la tradición americanista o la hispanista, etc.), además de una serie de rasgos que muchos sectores de la sociedad –y particularmente la intelectualidad– consideran negativos, y con los que va trazando una escala descendente. Se refiere Reyes al modo despectivo con que los hispanoamericanos de anteriores generaciones contemplaban las propias condiciones: somos marginales respecto de Europa, en cuanto somos pueblos más jóvenes y alejados del “foco” occidental; somos a la vez conquistados por España, una nación marginada de la Europa occidental, y, por ende, somos doblemente marginados, y aun triplemente marginados si nos ponemos en relación con los Estados Unidos y, en el caso de México y otros países de fuerte

componente indígena, marginados respecto de otros países de América. Abrumados, en suma, por la carga de “ser dialecto, derivación, cosa secundaria...” (Reyes, 1960 [1936], p. 89). Sin embargo, pronto advertiremos que logra remontarlos e integrarlos en una síntesis superadora, en un movimiento asuntivo y sintético tan caro al autor y que representa además una opción por la integración histórica, con miras a contribuir a la experiencia universal común y compartida con otros seres humanos. Se trata de pensarnos de manera positiva en una perspectiva que resulte a la vez una prospectiva. El autor, gran integrador y sintetizador, abre a la discusión, aunque no pierde nunca “el dominio del sentido” (Bensmaïa, 2017, p. 37).

La integración de sentido tiene su apoyo en el hilo temporal, y esto en profundo contraste con el predominio de lo espacial: ese *Spatial Turn* que gobierna desde hace algún tiempo el pensamiento contemporáneo. Para confirmar esto podemos asomarnos a la nota tercera, en la que Reyes presenta la que denomina una escena teatral, con escenario, coro y personajes, una apertura dramática que pronto será reabsorbida por el ejercicio interpretativo del ensayo y traducida a sus términos. El escenario es, en rigor, dice Reyes, no espacial sino temporal, y nos habla del *tempo* de la cultura americana. El coro es el que envía al conjunto de la población y la gran protagonista es precisamente la inteligencia americana, a la que él mismo representa, a la vez que en el último punto la somete a examen. Las estrategias del paso del yo al nosotros, la elección de la voz del orador, del observador, del diplomático muestran además que la inteligencia, sin dejar de apostar todavía a cumplir un papel importante en la educación y en el mundo del libro, se ve ahora a sí misma obligada a ser más dúctil y a ocuparse en mil actividades. De allí que para él uno de los rasgos diferenciales de la inteligencia americana respecto de la europea será la exigencia de salir de la torre de marfil para atender a las demandas de lo público (Reyes, 1960 [1936], p. 86). Esta pequeña escena teatral puede ser vinculada con otra afín, invocada por Victoria Ocampo, quien planteaba que, en vistas de los acontecimientos de su hora, los escritores ya no podían seguir comportándose como meros

espectadores distantes que observaran una representación desde la platea con sus “anteojos de teatro” (Ocampo, 1937, p. 42).

El término *inteligencia*, anunciado desde el propio título, actúa como “palabra suficiente” (*mot bastant*)<sup>4</sup> que enlaza los distintos sentidos y niveles del texto, que es ya, a su vez, en sí mismo, *perforación* de un ejercicio de inteligencia y dotación de inteligibilidad a una situación de enorme complejidad. La *inteligencia* es también una noción que permite vincular texto y contexto, validando y siendo validada a la vez por la voz del autor, miembro activo y representante de esta inteligencia en diálogo con la inteligencia europea y universal.

Es así como Reyes resuelve con maestría la posibilidad de integrar elementos en apariencia divorciados: esa capa especializada que denominamos *intelligentsia*, y la inteligencia como rasgo fundamental de la cultura americana. *Inteligir*, proveniente del latín *intellegere*, se vincula con entender y comprender; a su vez, hacer inteligible es también dar a entender. Curiosamente, el término *inteligir*, considerado un cultismo, se emplea en México con el sentido de entender o saber hacer algo. Por fin, esta palabra nos envía también a la posibilidad de acuerdo y simpatía. En su conferencia “En el día americano”, leída varios años antes, en 1932, y reproducida en el mismo volumen XI de las *Obras Completas* donde aparecen las “Notas”, dirá Reyes: “Y entiendo aquí por inteligencia el mutuo conocimiento, base única de toda concordia” (Reyes, 1960, p. 63). En ese mismo texto aborda otras derivaciones del tema de la inteligencia, que serán retomadas también en las “Notas”. Me refiero a la constatación de que en América Latina el intelectual no puede habitar una torre de marfil, sino que está siempre ligado al “aire de la calle” (Ugalde, 2007, p. 349) y a la acción:

Que, por suerte, la inteligencia no ha tenido tiempo entre nosotros de romper con los estímulos de la acción, como acontece en los países

<sup>4</sup> Réda Bensmaïa, en la obra ya citada, recupera los alcances de este término acuñado por el propio Montaigne.

agotados por viejas civilizaciones, donde pueden edificarse torres de marfil y teorías estafalarias conforme a las cuales el hombre de pensamiento que participe en la vida de su siglo viene a ser un “clérigo traidor”. (Reyes, 1960 [1936], p. 69)

Plantea también una resolución simbólica que funciona en corte sincrónico en todos estos sentidos, pero a la vez se expande de manera diacrónica, en cuanto evoca la larga tradición de debates desencadenados poco después de la conquista de América en torno a los pobladores nativos americanos: ¿eran estos o no entes de razón e inteligencia? ¿Podían ser o no considerados y tratados como mayores de edad, esto es, como entes con derechos jurídicos, o eran menores de edad que debían ser tutelados? Los debates sobre la inteligencia de los indígenas se desplazarán pronto y se cruzarán con los debates sobre la cultura americana, y después se trasladarán al sector criollo que disputa sus derechos a los españoles y otros detentadores del poder colonial.

Al dar hondura histórica y densidad cultural al debate, Reyes le asigna un peso mucho mayor en cuanto este se inserta a su vez en un momento clave para la historia universal y representa el despliegue, en un espacio simbólico de convivencia, de la cuestión en torno al papel del sector letrado ante la política y la sociedad. Incluso el hallazgo y empleo estratégico del término *inteligencia* resulta muy afortunado en cuanto permite al gran escritor mexicano abarcar todos estos sentidos y tender puentes de inteligibilidad.

## **La inteligencia en convivencia**

Me interesa mostrar que, además del valor y el significado del texto en sí mismo, la posibilidad de rescatar el contexto en que surge nos permite arrojar nueva luz sobre sus sentidos y alcances. En efecto, en años recientes se ha abierto toda una nueva generación de trabajos que recuperan nada más y nada menos que las actas y documentos

de esta Conversación, espacio donde Reyes leyó su texto y donde se discutieron las relaciones del momento entre las culturas de Europa y América Latina. Gracias a todo ello hemos logrado adquirir un preciosísimo panorama de lo sucedido en el encuentro y sus resonancias en las redes letradas en que se inserta la palabra de Reyes. Esto resulta de gran valor, además, a la luz de los temas que nos convocan: la convivialidad como un fenómeno vivo y abierto, que no se da como resultado de procesos previos, sino que se va tejiendo en la arena misma de las interacciones y negociaciones entre grupos. De este modo, si las “Notas” de Reyes sólo pudieron leerse durante muchos años como un texto fijo y autosubsistente, hoy pueden ser re-examinadas a la luz de la historia intelectual, ya que las fuentes que existen sobre la conferencia abren un rico panorama al respecto. Si conceptos como “inteligencia”, “intelectualidad” o “cultura” se leían como términos con un significado fijo, la posibilidad de ponerlos hoy en relación con las discusiones y debates de la época y los cambios en la concepción del sector letrado en su relación con la sociedad cobra mayor importancia.

Hoy contamos con los trabajos de Beatriz Colombi y Celina Manzoni, quienes leyeron y recuperaron los documentos provenientes de la conferencia del 1936 (Colombi, 2011, 2017; Manzoni, 2005, 2017). Y a ello se suma recientemente, desde la perspectiva del trabajo de redes, el estudio de Alexandra Pita González, quien en “América y Europa: una conversación a la sombra de la guerra” (2021) estudia la recurrencia de ciertas “palabras clave” y la postergación de otros términos en dichos debates, con sorprendentes resultados. Por su parte, Alejandra Giuliani, citada por Pita González, ve en esas reuniones un “espacio de búsqueda de legitimidad” por parte de los que se consideraban “mediadores de redes de una modernidad internacional” y Corinne Pernet aborda ese encuentro, junto con los del PEN club, como parte de intercambios culturales o proyectos de cooperación intelectual de entreguerras (Pita González, 2021, p. 243).

El texto de Reyes nos permite ver también que el tema de la convivencia se puede representar de manera simbólica a través de

términos que puedan ser entendidos en el mismo sentido por los distintos asistentes, siempre con la amenaza de que todo concluya en un “diálogo de sordos”, como lo muestra Celina Manzoni:

Los términos del debate se amplían y se vuelven cada vez más complejos; la falta de acuerdo en la definición de algunos conceptos: “civilización”, “cultura”, “buen salvaje”, “internacionalismo”, “inteligencia” que tanto europeos como americanos utilizan con sentidos diversos, lleva al resultado que Noël Salomon resumió como “un patético diálogo de sordos” [...]. Un análisis somero de las intervenciones muestra, sin embargo, que los desacuerdos entre americanos y europeos superaron el campo semántico analizado por Salomon en relación con el “internacionalismo” pero también que estas diferencias existían entre los mismos representantes americanos; palabras clave en el contexto de la reunión para las que resultarán insuficientes las definiciones corrientemente aceptadas. (Manzoni, 2017, p. 251)

Esto resulta sumamente interesante para un estudio de los términos de la convivencia, tal como se comprueba con la preocupación que acompañó a Reyes después de su lectura respecto de la buena o mala comprensión de conceptos como el de *síntesis*, tal como habría de anotar en un texto posterior, *La constelación americana*, sobre el que volveremos.

Se sabe ahora que la lectura de las “Notas” fue precedida por las palabras inaugurales oficiales y llevada a cabo en una primera mesa integrada por las exposiciones de Georges Duhamel y el mismo Reyes, quien acababa de ser nombrado por segunda ocasión embajador de México en Buenos Aires y quien a través de su discurso reactivó su papel en las redes letradas de su época. Duhamel se refiere al dramatismo del momento, que requería de la participación de los “mejores espíritus” de Europa y América, considerados parte de la misma civilización, y apeló a la imagen de la cultura americana como un injerto de la europea, en cuanto ha dado retoños espectaculares que hacen pensar que “ese viejo espíritu europeo ha experimentado, más que una metamorfosis, un proceso de transculturación, e invita a

los americanos a reemplazar a los europeos si el caos se apodera de Europa servir como refugio temporal de la civilización occidental” (Duhamel, 1937, p. 11).

Celina Manzoni glosa las palabras de Duhamel en su *Exposé* y comenta lo siguiente:

Esta civilización en peligro sería también, en el ámbito de la asamblea, una civilización compartida; no se trataría entonces de confrontar dos formas de civilización y en consecuencia dos formas de cultura, sino de reconocer la confluencia de dos aspectos de una sola y misma civilización: el europeo y el americano. No puede menos que manifestarse admirado ante los resultados alcanzados por la “civilización occidental” en suelo americano; piensa, mediante una metáfora místico-botánica, que los trasplantes realizados muestran que “el viejo genio europeo ha revelado en el nuevo mundo mucho más que una metamorfosis, quizá una transustanciación” [...]. Ante esa evidencia, dice, los mejores espíritus de ambos continentes reconocieron una vez más la excelencia del viejo humanismo occidental, así como que, para mantener esa civilización, no alcanzaba con aplicar los mismos métodos, sino que se hacía necesario “según su más alta tradición, crear nuevos métodos” [...]. Por eso, frente a las nuevas amenazas contra la común civilización espera que la asamblea establezca o confirme las vías de una verdadera colaboración espiritual entre la América Latina y las naciones europeas, “cuna del genio occidental”, ahora puesto a prueba. (Manzoni, 2017, pp. 252-253)

Por su parte, como recuerda Alejandra Pita González, Reyes responderá que no es apropiado el uso del término *injerto*, dado que no se trata exclusivamente de un trasplante del árbol europeo del viejo al nuevo mundo, ni tampoco se trata sólo de hablar de una “cultura” o una “civilización” americana, sino de una “inteligencia americana”, que tiene a su vez un compás, un ritmo, y que ha vivido saltando etapas en un intento por alcanzar, a grandes pasos, un tiempo histórico que no le correspondía. Para representar este problema, Reyes apelará –como ya se dijo– a la imagen del teatro griego, y propondrá pensar en un escenario que llamativamente no considera ligado al

espacio sino al tiempo (Pita González, 2021, p. 343). El trabajo intelectual no se encierra en la torre de marfil, sino que se orienta al servicio público y al deber civilizador, y ante la crisis es posible que ofrezca definiciones provisionales (Pita González, 2021, p. 344).

Desde la perspectiva de las redes intelectuales y las redes semánticas se evidencian ciertos elementos interesantes: por una parte, como lo muestra también Alexandra Pita, la recurrencia del término *americana* sobre *hispanoamericana* o *latinoamericana*. Por otra parte, a partir del estudio de recurrencias se puede establecer cuáles fueron los grandes núcleos subyacentes de la discusión. Por lo pronto, la misma investigadora determina principalmente tres. El primer núcleo reside en el planteamiento respecto de si la estafeta que tomarán los americanos en la guerra será –como lo querían los europeos, y particularmente el catalán Estelrich– transitoria, o si se trata de un proceso definitivo. A su vez, el segundo núcleo apunta a la recurrencia de distintos términos como los de *escritores*, *espíritu* e *intelectuales* para referirse al sector representado en dichas conferencias, ya que en ellas *escritores* se cita 54 veces, contra 86 recurrencias de *espíritu* y 118 de *intelectuales*. Por fin, el tercer núcleo se orienta a la relación del campo literario con otros campos del quehacer social, económico y político (Pita González, 2021, pp. 349-352).

En “Paul Valéry contempla a América”, publicado en México en 1938 e integrado más tarde al volumen XI de sus *Obras completas*, Alfonso Reyes retomará algunas de las líneas de reflexión planteadas en sus “Notas”. En este interesante texto, que representa las condiciones de un diálogo con el gran escritor francés, expone Reyes las ideas de su colega:

Valéry contempla a América. Es un giro de “universales” de magnífico tornasol. Analicemos, ligeramente sus palabras:

1º La idea antropomórfica de nación y la actual delimitación de las naciones –producto de una erosión histórica ciega– en pugna con las necesidades y características de la humanidad moderna. La urgencia de que todo ello se corrija en una armonía racional, económica.

2° Ante el actual dolor de Europa, del mundo, la esperanza de América, proyección de Europa a través de una selección natural que permite el traslado de las especies más viables o transportables desde el suelo europeo al americano.

3° La esperanza de que la especie europea se fecundice con el injerto de lo autóctono americano (caso México). El arte clásico fue siempre un resultado de injerto.

4° La esperanza consoladora de que, ante una destrucción bélica de Europa –presa, hoy, de la brutalidad–, Europa, en cierto modo, siga sobreviviendo en América. (Reyes, 1960 [1938], p. 104)

Y he aquí los comentarios de Reyes, que nos permiten arrojar nueva luz sobre el mensaje de sus “Notas”:

Veamos el tejido por el revés: lo primero es socialismo; lo segundo, utopismo; lo tercero, americanismo; lo cuarto, humanismo. Lo primero es el problema político contemporáneo; lo segundo, la colonización de América y el sueño de un mundo mejor que la inspiraba y la acompañaba; lo tercero, la fe americana de traer una nueva contribución al mundo; lo cuarto, el sentido de continuidad en las conquistas humanas, persistencia en que reside la dignidad misma del espíritu. Lo primero es el escenario del problema: el espacio. Los otros tres puntos nos dan el tiempo distribuido de la siguiente manera: lo segundo, el pasado o creación de América, factoría o sucursal de Europa; lo tercero, el presente, la América de la independencia que aporta su palabra propia; lo cuarto, la continuidad de la resultante, el porvenir. (Reyes, 1960 [1938], p. 104)

En dicho texto retoma también nuestro autor otros dos grandes temas que lo preocupaban: por una parte, la necesidad de establecer una distinción entre el tiempo y el *tempo*, el ritmo que caracteriza el quehacer de los americanos; por otra parte, la idea de síntesis, tema que lo perseguía en sus últimos años, pues consideraba poco comprendida por los europeos, ya que no se trata de una operación que meramente retome elementos del pasado, sino de una síntesis abierta al porvenir:

A esta captación, que es completa, añádase –como dibujo interior– otra modalidad del tiempo: el tempo. El ritmo, la celeridad americana, noción vital y no ya puramente intelectual, en la que reside el sabor de América –de América, que ha tenido que vivir a salto de mata, cortando atajos, reventando cabalgaduras, encimando procesos a medio desarrollar, para emparejarse con la historia. Lo cual le da una movilidad y adaptabilidad humana característica (sus hombres necesitan servir en todos los oficios), unos rasgos de improvisación que a veces resultan rasgos de inspiración, y cierto impulso de síntesis, de aprovechamiento de saldos culturales, de pronta e impaciente verificación práctica. Hasta hoy, para emparejarse con la historia. Mañana, de hoy en adelante quizá, para cubrir la dotación de su arca y empujarla sobre el diluvio, cargada con los símbolos de alguna futura creación. (Reyes, 1960 [1938], p. 105)

La reconstrucción de las condiciones en que fueron leídas las “Notas” nos ofrece la posibilidad de verlas como invitación a un diálogo sobre las condiciones del diálogo.

Como hace notar Celina Manzoni, “estos temas, y en particular el sentido de la síntesis, se constituyeron en motivo de una conversación privada protagonizada por Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Alfonso Reyes”, quien conservó durante varios años las notas que él mismo había tomado en esa ocasión y las publicó en México en 1950 con el título de *La constelación americana. Conversaciones de tres amigos. Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936* (Manzoni, 2017, p. 258). Comenta la estudiosa:

En otra vuelta de tuerca [Reyes] se propuso repensar el concepto de síntesis años después de su primera formulación. [...] Recuerda, sobre todo, “el anuncio de esa síntesis que Romero y yo hemos considerado como destino de la mente americana, y que algunos mentecatos europeos [...] querían entender miserablemente ;como una misión de escribir compendios!” [...]. Síntesis, en sus palabras: “síntesis y conciliación de todas las tradiciones culturales, una nueva estructura: el mañana”. Y luego, el afán de síntesis: “Pero no a un sincretismo, a un eclecticismo, sino a una síntesis orgánica y viva, la que resulta de

poner las ideas en operación *pronto y ya*” [...]. No punto terminal sino nuevo punto de partida en la constitución de la cultura continental, al que volvió una y otra vez. Como decía el mismo Alfonso Reyes en otra oportunidad, una conversación inacabable sobre la que hoy he presentado una nota al pie. (Manzoni, 2017, pp. 258-259)

En suma, estas “Notas” no sólo enuncian una serie de temas y problemas de particular importancia para las discusiones de ese momento, sino que además abren, a partir de cada uno de ellos, infinitas ventanas para repensar la relación entre América y Europa, apelando a nociones fuertes como las de inteligencia, *tempo*, síntesis, llevando muchas veces la discusión a cuestiones tan hondas como las que conducen a la legibilidad y legitimidad del asunto americano y de la relación entre la inteligencia y la sociedad. A este respecto, reexaminar las grandes imágenes a que apela Reyes y ver el sistema de relaciones que generan dentro y fuera del texto, en diálogo con el contexto, nos puede conducir a su vez a una nueva vuelta de la espiral en nuestra comprensión del mismo, así como del carácter incluyente y asuntivo de su pensamiento, siempre preocupado por encontrar condiciones propicias para generar una atmósfera de encuentro y comprensión, tal como la que le permitió vislumbrar “la constelación americana”. El gran autor mexicano se preocupó además por pensar la síntesis no sólo como punto de llegada o tarea orientada al pasado y al presente, sino sobre todo como punto de partida y base de una apertura a futuro. Se trata, agreguemos, de asuntos mayores que conducen a su vez a otro de los grandes temas que nos convocan: el de la convivialidad.

## Bibliografía

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* [1ª. ed. en alemán, 1935]. Andrés E. Weikert (trad.). Bolívar Echeverría (intr.). México: Itaca.

Bensamaïa, Réda (2017). *Barthes en ensayo: introducción al texto reflexionante* [1a. ed. en francés, 1986]. Flora Botton-Burlá (trad.). México-Madrid: CIALC-UNAM/Siglo XXI.

Colombi, Beatriz (2011). Alfonso Reyes y las ‘Notas sobre la inteligencia americana’: Una lectura en red. *Cuadernos del CILHA*, 12(1), 106-120. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4168>

Colombi, Beatriz (2017). Alfonso Reyes y sus “Notas sobre la inteligencia americana”: el ensayo en contexto. En Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo II* (pp. 371-400). México: CIALC-UNAM.

Duhamel, Georges (1937). Exposé de M. Georges Duhamel. En *Entretiens. Europe-Amérique latine* (pp. 9-11). Ginebra: Société des Nations/Institut International de Coopération Intellectuelle.

Fuentes, Carlos (1992). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica. Tierra Firme.

Hartog, François (2016). Creer en la historia ayer y hoy. En Guillermo Zermeño Padilla (coord.), *Historia fin de siglo* (pp. 27-46). México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.

Manzoni, Celina (2005). Buenos Aires 1936. Debate en la república de las letras. *Hispanérica*, 34(100), 3-16. <https://www.jstor.org/stable/20540605>

Manzoni, Celina (2017). La Utopía de América revisitada en 1936. Nota al pie. En Péter Balázs-Piri y Margit Santosné Blaskó (coords.), *América, tierra de utopías* (pp. 249-261). Budapest:

Universidad Eötvös Loránd. [https://cvc.cervantes.es/literatura/america\\_utopias/21\\_manzoni.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/america_utopias/21_manzoni.htm)

Ocampo, Victoria (1937). Función posible del escritor en la sociedad: posible acción de los P.E.N. Clubs a este respecto. En *XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, 5-15 de septiembre de 1936. Discursos y Debates* (pp. 39-48). Buenos Aires: P.E.N. Club de Buenos Aires.

Pita González, Alexandra (2021). América y Europa: una conversación a la sombra de la Guerra. En Liliana Weinberg (coord.), *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada* (pp. 337-357). México: IPGH/CIALC-UNAM.

Reyes, Alfonso (1937). Exposé de M. Alfonso Reyes. En *Entretiens. Europe-Amérique latine* (pp. 12-19). Ginebra: Société des Nations/Institut International de Coopération Intellectuelle.

Reyes, Alfonso (1950). *La constelación americana. Conversaciones de tres amigos. Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936*. México: Gráfica Panamericana.

Reyes, Alfonso (1960 [1936]). Notas sobre la inteligencia americana. En *Obras completas XI. Última Tule, Tentativas y Orientaciones y No hay tal lugar* (pp. 82-90). México: Fondo de Cultura Económica.

Reyes, Alfonso (1960 [1938]). Paul Valéry contempla a América. En *Obras completas XI*. (pp. 103-105). México: Fondo de Cultura Económica.

Ugalde Quintana, Sergio (2007). Entre la estratósfera y el aire de la calle. Paul Valéry y Alfonso Reyes en *La Société des Esprits*. En Liliana Weinberg (coord.), *El ensayo en diálogo II* (pp. 349-369). México: CIALC-UNAM.

Weinberg, Liliana (1994). Notas sobre la inteligencia reyesiana. En *Alfonso Reyes: notas sobre la inteligencia americana* (pp. 19-30). Varsovia: CESLA/Ediciones UNESCO.

Weinberg, Liliana (2018). Intelligenz und Konvivenz: Alfonso Reyes' *Notas sobre la inteligencia americana*. En Patricia A. Gwozdz y Markus Lenz (coords.), *Literaturen der Welt* (pp. 211-235). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.



# El noroeste argentino y la fabulación de una armonía interclase

*Alejandra Mailhe*

■ Doi: 10.54871/mc24eslg

Este capítulo se propone analizar las concepciones de una convivencia armónica interclase en las obras de Joaquín V. González, Adán Quiroga y Augusto Raúl Cortazar, quienes imaginan el mestizaje sociocultural del Noroeste Argentino (NOA) entre fines del siglo XIX y la década de 1940. Si bien estas figuras convergen al postular una cohesión interclase, divergen al reconocer de forma desigual el papel del sustrato cultural indígena –y especialmente del legado precolombino– en la configuración de la identidad regional.

Nuestra lectura descansa en una inflexión específica de las nociones de convivencia y de desigualdad, enraizada en ensayos que han explorado el problema del mestizaje cultural en la historia de América Latina, con atención al conflicto irresuelto entre instancias de cohesión interclase y de coerción. En particular, me interesa pensar esa tensión a partir de la noción de *antagonismos en equilibrio* forjada por el ensayista brasileño Gilberto Freyre en *Casa-grande & senzala* (1933), para subrayar la existencia de lazos comunitarios entre polos sociales antagónicos, en las relaciones sociosexuales de dominación

y en la experiencia cultural del mestizaje.<sup>1</sup> Para Freyre, en el orden esclavócrata forjado en Brasil los opuestos se aproximan sin llegar a disolver sus diferencias, conservando su identidad *otra* y las marcas de la dominación, en una ambigüedad siempre irresuelta, emanada de la tensión entre la confraternización y la coerción interclase. También el antropólogo francés Roger Bastide, en sus estudios sobre cultura y religiosidad afrobrasileñas, al historizar las relaciones de dominación cultural y de resistencia desde los inicios de la explotación esclavócrata, piensa la interpenetración cultural como la yuxtaposición irreductible de máscaras precarias, con la persistencia de la heterogeneidad y del conflicto, y se aleja así de cualquier forma de esencialización. Bastide erige el misticismo en una instancia privilegiada para entender el mestizaje entre elementos diversos –europeos, indígenas y africanos–, al tiempo que subraya cómo la sociedad brasileña expresa una misma pulsión libidinal, capaz de lograr cohesión –junto con la división en clases y en grupos–, por la vía irracional del rito, en un *continuum* de prácticas que no pueden estabilizarse en términos de identidad y origen. En sintonía con enfoques como el de Laplantine y Nous (2007), que exaltan un mestizaje no sintético (capaz de propiciar la alternancia entre los contrarios, como resistencia a la síntesis integradora y a la tentación de la homogeneidad y de la trascendencia), para estos autores las clases y los grupos enfrentados se cohesionan a partir de una fuerza libidinal positiva, que opera en los intersticios de las coerciones. Sobre esta matriz teórica descansa nuestro análisis de las representaciones del NOA como un espacio armónico de convivialidad interclase, en discursos producidos entre fines del siglo XIX y la década de 1940.

<sup>1</sup> Sobre los “antagonismos en equilibrio” en Freyre ver Benzaquen de Araújo (1994, 2017).

## La familia patriarcal

En las viñetas de *Mis montañas* (1893), el riojano Joaquín V. González concibe el espacio simbólico del NOA como un palimpsesto cargado de múltiples temporalidades yuxtapuestas y, en paralelo, piensa su biografía y la historia de su familia patricia (profundamente vinculadas a ese espacio), como condensación de la historia nacional.

En este ensayo el autor consolida una visión idealizada del área—con centro en Nonagasta, como cuna personal— como instancia paradigmática para lograr una amalgama armónica entre las familias patricias, por un lado, y los indígenas, negros y mestizos, por otro, subrayando la riqueza cultural que emana de los folklores populares macerados a lo largo de la historia nacional. El yo se presenta así—prolongando en gran medida el modelo de *Recuerdos de provincia* (1850) de Sarmiento— como una mediación privilegiada entre el “interior” y el “centro”, y como sutura de la distancia interclase.

Con un fuerte tono nostálgico, alimentado sobre todo por el aura emocional de los recuerdos de infancia —que coinciden con un pasado colectivo “heroico”, modélico para el presente—, Joaquín V. González se sumerge en la recreación de fiestas populares, de creencias y de supersticiones indígenas, negras y mestizas, de experiencias de comunión con la monumentalidad de la naturaleza y de integración emocional en el seno de una familia ampliada, que paternalmente incluye tanto al núcleo patricio como al universo de los criados —a menudo convertidos en sustitutos afectivos de los padres biológicos—, lo que anticipa tópicos comunes a los regionalismos posteriores (incluyendo la compatibilidad entre su enfoque telurista sobre el modo en que el medio consolida formas de sociabilidad de larga duración, y la apelación posterior a la noción unamuniana de *intra-historia*, a la que apela Ricardo Rojas poco después).

Joaquín V. González aborda reiteradamente las fiestas populares del NOA como experiencias culturales ricas, cargadas de un misticismo mestizo que, como en el caso de Quiroga, incluye elementos

indígenas antiguos y católicos coloniales, en una fusión dinámica y compleja. Pero despliega una mirada estrábica, que oscila entre la curiosidad, la admiración y la condena (sobre todo de la irracionalidad “salvaje” que reaparece bajo el descontrol colectivo, a pesar de la–superficial– represión civilizatoria). En el *continuum* de las celebraciones abordadas, Joaquín V. González crea subrepticamente una jerarquía etnocéntrica que va desde la comunión católica interclase hasta la caída brutal en “estado de multitud”. Así, por ejemplo, en “Costumbres campesinas” o en “San Francisco Solano” subraya tanto el carácter mestizo del rito como la ingenuidad y pureza del pueblo, considerado como un sujeto infantil, transido por una fe inofensiva dócilmente reconducida hacia el catolicismo. En otras celebraciones, en cambio, la comunión colectiva desemboca en un desenfreno que evidencia el retorno de una latencia “salvaje”. Así, por ejemplo, frente a la fiesta del “Niño Alcalde” (que recuerda la conversión de los indios al catolicismo, en el marco de la fundación de la ciudad de La Rioja), Joaquín V. González oscila entre la admiración frente a la devoción popular (en una fiesta de claras connotaciones coloniales –y colonialistas–), y el rechazo de los excesos de la multitud, en un *in crescendo* “leboniano” que acompaña el deslizamiento del rito (y del propio misticismo popular), desde su matriz católica hacia el paganismo prehispánico, cuyo fondo orgiástico y extático se encuentra apenas reprimido; esto es perceptible, por ejemplo, en los abusos cometidos en las calles por los “gigantes mascarados”, lo que conduce a la autoridades a la prohibición de la fiesta (González, 1980, pp. 75-77). Algo semejante ocurre en la fiesta de la Chaya, que preanuncia el carnaval: siguiendo una secuencia explícita de descenso gradual hacia el fondo “salvaje” reprimido en la vida cotidiana, si los blancos pobres guardan cierto control, los indígenas se dejan llevar progresivamente por la danza y el alcohol hasta la pérdida completa del control racional. En esa “bacanal salvaje” con “rumor de orgía”, los indios –“una raza intermedia, degenerada” (González, 1980, p. 156)– emborrachan a quien toca el tambor hasta lograr que se desdome, inconsciente (González, 1980, p. 159).

Otra instancia clave de cohesión interclase, recordada con nostalgia como parte de un universo aurático (de la infancia personal y de la patria, y resistente ante el avance del cosmopolitismo modernizador que agrava las fracturas sociales iniciadas por el rosismo) se suscita durante la cosecha, como pausa de las relaciones de explotación social. El asado, la guitarreada y sobre todo la danza crean una comunión armónica entre los diversos sectores sociales, al tiempo que los niños patricios visitan a las viejas nodrizas de sus padres, y regresan así al amparo tradicional del vínculo maternante de los sirvientes (González, 1980, pp. 100-102). Otra escena de convivialidad afectiva tiene lugar en torno del fogón, que en las noches de invierno reúne a los niños blancos del patriciado con los criados; esto refuerza el vínculo afectivo entre ambos grupos, hasta soldar la unidad propia de una familia ampliada, típicamente patriarcal.<sup>2</sup> Así, por ejemplo, en “Escenas de invierno”, quien mantiene el fuego encendido –literal y metafóricamente– es una india anciana, que ha maternado a varias generaciones de la familia patricia, hasta devenir la madre común y el sostén emocional de todos. Allí, frente al fuego, “mama Leonita” cuenta antiguas historias sobre los incas y sobre las luchas contra los españoles, así como también leyendas populares de tradición mestiza. Como detalle significativo, vale la pena señalar que, amparado en una segura complicidad etnocéntrica con el lectorado, el narrador advierte que la india, “en su ingenuidad”, lamenta la Conquista como una desgracia acaecida a su pueblo (González, 1980, p. 169), en sintonía con el dictamen explícito del narrador –varias veces reiterado en *Mis montañas*– sobre la segura extinción del mundo indígena, aun cuando sus huellas perduren en la arqueología y en algunas prácticas del folklore, como elementos residuales (González, 1980, p. 25).

Las viñetas insisten en presentar esa familia nuclear patricia –del yo– ampliada por la incorporación de los criados, indígenas y

<sup>2</sup> Para la noción de “familia patriarcal ampliada”, central en la obra de otros autores regionalistas vinculados al pensamiento oligárquico como Gilberto Freyre, ver Benzaquen de Araújo (1994, 2017).

negros, todos fieles, mestizos en términos culturales y afectivamente enlazados a ese núcleo familiar. Así por ejemplo “El huaco” recuerda a los esclavos de la familia, liberados piadosamente en homenaje a la Revolución de 1810, quienes “en gratitud a la libertad que se les dio [...], *se esclavizaron más por el amor a sus antiguos amos*” (González, 1980, p. 59; cursiva nuestra). Lo mismo ocurre en el caso del “negro Joaquín” (González, 1980, pp. 59-60), fiel esclavo del bisabuelo del narrador, que se convierte en el pilar de la familia patricia y es evocado como una figura físicamente enorme, éticamente superior, como un gran conocedor de la historia y de la geografía del lugar, y transido por un sentimiento religioso notable (que lo lleva a officiar el rito en la capilla familiar, para todos). Otro ejemplo es el “negro Melitón”, sustituto afectivo del propio padre del narrador durante su larga ausencia por la persecución política del rosismo. A través de esta galería de figuras, *Mis montañas* subraya que los sirvientes indígenas, negros y mestizos ocupan un lugar central en la formación afectiva de la familia patricia; el carácter armónico de esos lazos forja una cohesión edípica libre de conflictos psíquicos, culturales y sociales.

Esa familia ampliada recrea de forma amena y solidaria las jerarquías también en otros contextos. Por ejemplo, la cacería de guanacos (tópico del folclorismo del NOA y de la nostalgia frente a tradiciones en riesgo de extinción) confirma el orden social que se desgrana desde el amo hasta el criado más cercano al patriarca, y desde este hasta el perro principal, debajo del cual se incluye el resto de la jauría, armónicamente.

Junto a las figuras fieles en la familia, otros personajes populares espejan la fidelidad a nivel regional y nacional. Tal es el caso del “Sargento Romero”, que vuelve a morir a su pueblo natal, fiel al lazo social con su comunidad de origen (González, 1980, p. 42), o el caso del “Indio Panta” –un mestizo indohispánico que peleó como héroe de la patria en las guerras de emancipación y en la Guerra del Paraguay y

que siempre actuaba como tambor en las fiestas religiosas—,<sup>3</sup> quien se convierte en un fantasma y regresa a la iglesia del pueblo, lo que demuestra una fidelidad sobrenatural a sus pagos de origen. De este modo, Joaquín V. González subraya en qué medida la cultura oral popular forja la imaginación y la sensibilidad afectiva de las clases dirigentes en el “interior”, consolidando un lazo emocional profundo, un vínculo edípico que emparenta a clases sociales *a priori* enfrentadas.<sup>4</sup> En definitiva, el yo anhela confirmar el paternalismo de su propio poder patricio, como legítimo representante de ese pueblo devoto, ingenuo, inmaduro y —al menos relativamente— dócil. El antiguo lazo afectivo con los pobres descansa sobre todo en su entrega servil y en su fidelidad extrema, e implícitamente puede compensar el distanciamiento social en el pasado (dado el riesgo de delación durante el rosismo), y en el presente, dado el avance de la modernización, que puede traer aparejado el crecimiento de la conciencia de clase entre los sectores populares.

Tal como se sugiere en *Mis montañas*, tanto la arqueología como el folklore están destinados a forjar el *humus* del sentimiento nacional, en un nuevo lectorado de masas que debe ser nacionalizado. No casualmente en “Cuadros de la montaña” (González, 1980, p. 28) el ensayista se detiene a meditar —desde la altura de un pucará— sobre “los destinos de las razas”, en una escena cargada de valor simbólico, dado el poder que se atribuye el yo para darle sentido al pasado y al futuro colectivos, en soledad, y apropiándose metafóricamente de los restos arqueológicos sobre los que erige su propia legitimidad, para volverse claramente un remedo imaginario de Volney en Palmira. Dejando fluir el prestigio del Tawantinsuyo sobre los valles calchaquíes y el NOA en general, el narrador se presenta como un heredero privilegiado tanto de la antigua fuerza guerrera prehispánica

<sup>3</sup> Si este tambor es recordado con una cuota significativa de idealización nostálgica, recuérdese que en otras páginas el mismo papel de tambor en las fiestas es presentado, por el contrario, como prueba empírica del retorno del salvajismo indígena.

<sup>4</sup> Un razonamiento semejante al nuestro ha sido desarrollado por Segato (2006) respecto de la relación maternante entre *babás* negras y niños de la elite en Brasil.

(admirada, y por suerte ya exterminada) como del patriotismo heroico de las familias patricias. El legado aborigen es apenas un resto de espiritualidad intangible, celebrado en el misticismo y en la devoción patriótica del “pueblo” mestizo, y temido en sus retornos siniestros bajo los excesos paganos de la danza, el éxtasis, el sexo y el alcohol.

El cariz conservador de la cohesión armónica forjada por Joaquín V. González puede confrontarse teniendo en cuenta la resistencia indígena y la conflictividad constante entre patrones y peones en el NOA, entre el siglo XVI y fines del siglo XIX. Desde los comienzos de la colonización del área, la fundación de pueblos aparece marcada por la constante amenaza de ataques indígenas, entre los cuales se destaca la rebelión masiva liderada por el guerrero y chamán Juan Calchaquí en los valles calchaquíes, en la Puna y en Humahuaca a mediados del siglo XVI, o el alzamiento dirigido por Viltipoco contra las encomiendas de indios, a fines del mismo siglo. En el siglo XVII tienen lugar dos levantamientos grandes (uno entre 1630 y 1643 y otro entre 1657 y 1665) contra las encomiendas, los traslados de indios y la apropiación de tierras. Allí juega un papel importante el andaluz Pedro Bohorques y Girón, hablante del quichua, mediador entre indígenas y españoles, y devenido líder de varios caciques calchaquíes para articular una resistencia conjunta a la dominación española, hasta la rendición final de los valles calchaquíes.<sup>5</sup> Si bien a estas rebeliones sucede un período de relativa estabilidad, marcado por el sometimiento de los indígenas y la aculturación, apenas unos años antes de la edición de *Mis montañas* ocurren levantamientos brutalmente reprimidos, tal como se evidencia en las batallas de Abra de la Cruz y de Quera. En efecto, en 1872 los indios de dos fincas (Casabindo y Coricancha, en Jujuy), que son propiedad del terrateniente boliviano Fernando Campero, le piden al gobierno de Jujuy que le exija al supuesto dueño los títulos de propiedad; como este no los tiene, y la Justicia declara ambas haciendas como tierras fiscales,

<sup>5</sup> Al respecto, ver Mandrini (2008).

entre 1872 y 1875 los indios toman las armas (bajo el liderazgo de “Anastasio Inca”), se niegan a pagar los arriendos y reclaman su propio derecho a la propiedad de esas tierras. El levantamiento indígena gana en Abra de la Cruz en 1874, contra 300 soldados de la Guardia Nacional, pero el presidente Nicolás Avellaneda –a fin de “pacificar la Puna”– convoca un refuerzo de mil soldados de Jujuy y de Salta, de la misma Guardia Nacional, lo que da lugar a la masacre de indígenas en Quera, a inicios de 1875. Tanto Paz (2010) como Lenton, Piaggi, Seldes y del Valle Salas (2016) subrayan que ese levantamiento indígena es el resultado de la enorme concentración de tierras en manos de la elite, frente a la masa de campesinos indígenas, endeudados y vueltos arrendatarios, en contraste con la tradición previa de propiedad comunal, abolida a mediados del siglo XIX. A esa situación explosiva se suman otras formas de explotación, como los impuestos altísimos y el reclutamiento obligatorio en la propia Guardia Nacional que reprime la rebelión.

Los mismos autores señalan además la rápida identificación de los indígenas con el comunismo y con las montoneras, lo cual se vuelve palpable en la edición de un folleto anónimo titulado “El comunismo en la provincia de Jujuy”, que advierte que los alzados son comunistas, y acusa al gobernador de Jujuy de incitar a la rebelión y de trasladar a su provincia “la Comuna de París”. Esa identificación perdura en varios discursos posteriores, como exceso interpretativo para demonizar a los indios, en respuesta ante el miedo a una nueva rebelión indígena. Como parte del genocidio constituyente del Estado nacional, la represión en Quera implica la masacre de los rebeldes y de sus familias, numerosos traslados forzados y el aumento extorsivo de los arriendos, amén de la negación de la propiedad de la tierra. Este tipo de episodios (aún hoy recordados en ceremonias dedicadas a la memoria de los masacrados) desmienten las imágenes pastorales de Joaquín V. González sobre una convivialidad armónica en el seno de una familia patriarcal ampliada que ampara a patricios y a sirvientes, bajo una comunión emocional sin quiebres.

## El aura de la *communitas*

Por su parte, los inicios de la arqueología, como discurso identitario regional y nacional, convergen con el despliegue del itinerario intelectual de Adán Quiroga como arqueólogo *amateur* del NOA. En *Folklore calchaquí* (editado en 1929 de forma póstuma, gracias a la mediación de Ricardo Rojas), Quiroga revisa minuciosamente las concepciones del mundo (incluida la metafísica) implícitas en el universo calchaquí, tanto entre los grupos prehispánicos como entre quienes habitan el área en la colonia, e incluso en el presente. Para ello, apela a diversas fuentes: interpreta desde restos arqueológicos materiales, o crónicas coloniales del área andina, hasta ritos católicomestizos, vivos en el presente, apelando a la continuidad folklórica entre esas diversas temporalidades.

Su elogio del misticismo popular alcanza el clímax especialmente en capítulos claves como el destinado a la Virgen del Valle, comparable al pasaje sincrético de Quetzacóatl a Guadalupe en México, por el origen indígena del culto y su apropiación en el siglo XVII por parte de la Iglesia, para quebrar la resistencia “de los indómitos calchaquíes” (Quiroga, 1929, p. 90). Cuando Quiroga aborda ese caso, reconocido como un simbolizador privilegiado en la construcción identitaria de la región, deja entrever cómo su “objetividad” positivista (incluido cierto distanciamiento crítico respecto de la Iglesia)<sup>6</sup> cede ante el reconocimiento de la fuerza con que se manifiesta la devoción popular. Y, de hecho, es probable que la fuerza de ese catolicismo indohispánico condicione el respeto del ensayista por las formas más arcaicas –y menos mestizas– del misticismo indígena. En este sentido, aun cuando la fascinación frente a la devoción popular es controlada por el sujeto de enunciación, evita deslegitimar

<sup>6</sup> Pues recuerda con detalle cómo la imagen fue arrebatada a los indios y convertida “en protectora del enemigo blanco” (Quiroga, 1929, p. 93), lo que pone en evidencia el modo en que las instituciones coloniales manipulaban el misticismo popular para vencer la resistencia indígena.

el fanatismo católico,<sup>7</sup> y asume en cambio un tono respetuoso, aprehendiendo poéticamente el modo en que esa devoción crea cohesión colectiva, como contrapeso explícito respecto del arrasamiento de la fe por el avance de la modernización. En este sentido, la Virgen del Valle

se convierte en la depositaria [...] de la suerte de esa multitud que corre afanosa a ofrecerle cánticos, a quemarle incienso, a darle oro, a brindarle como ofrenda, cuanto más no sea, las flores del aire de la mañana que las brisas cálidas llenan de perfumes voluptuosos y orientales. (Quiroga, 1929, p. 89)<sup>8</sup>

Más allá de la violencia implícita en la apropiación católica de ese culto, para Quiroga la fiesta de inauguración de la capilla (construida por los indios, bajo la orden del gobernador de Tucumán) suelda el desplazamiento de la sacralidad profana, y consolida el lazo entre “cantos en latín y cantos en quichua, alegres jaleos españoles y plañideras tonadas salvajes” (Quiroga, 1929, p. 94), aunque también recuerda que, según la creencia popular, la Virgen continúa desapareciendo, para manifestar así su pertenencia ambigua a ese mundo mestizo.

Además, advierte que en el presente la devoción supera las fronteras nacionales, lo cual integra el NOA al mundo andino en su conjunto, desde sus bases populares, a tal punto que “la Meca argentina se llena de *coyas*” (Quiroga, 1929, p. 89). Por su carácter mestizo, ese culto sincrético se define en el ensayo como la práctica de mayor cohesión colectiva, que además reconduce positivamente el misticismo

<sup>7</sup> Para narrar el origen del culto sincrético a la Virgen del Valle, Quiroga recuerda la evangelización extendida en toda América Latina, con base en un catolicismo fanático, pero evita ahondar en cualquier patologización de ese fanatismo, tan cara en cambio a los discursos hegemónicos de la psiquiatría y de la psicología de las multitudes de la época.

<sup>8</sup> Obsérvese en la cita la referencia a las “flores del aire”, precisamente título del poemario editado por Quiroga en 1893, convertido aquí sintomáticamente en símbolo del misticismo popular.

indígena, al permitir superar los resabios “orgiásticos” aún vigentes en otras fiestas populares.

Junto con –y más allá de– esa jerarquización implícita, predomina en el texto el reconocimiento de la fuerza arrasadora de un misticismo popular que atraviesa todos los planos (no solo la naturaleza animada y la inanimada, sino también cada práctica de la vida cotidiana), convirtiendo el NOA en una suerte de universo onírico, a punto tal que, en el pasado, la sociedad habría llegado al extremo de entregar a sus propios hijos en “holocausto” durante las grandes festividades religiosas, como parte del propio misticismo exaltado (Quiroga, 1929, p. 167).

Ese esfuerzo de Quiroga por subrayar que el misticismo atraviesa cada detalle de la vida calchaquí se percibe claramente cuando el autor discute con colegas como Ambrosetti o Lafone Quevedo, quienes se inclinan por atribuir un sentido meramente utilitario a objetos o prácticas que no parecen haber cumplido una función religiosa. Así, por ejemplo, unos vasos con forma de pato, que para Ambrosetti son meros juguetes para niños, diseñados para flotar en el agua, para Quiroga fueron hechos “con el propósito de pedir a algún Llasta y, dueño de las aves del agua, [para] que éstas frecuentasen más las lagunas o arroyos para darles caza” (Quiroga, 1929, p. 150). La misma tendencia a reforzar el sentido religioso se percibe ante muñecos que para Quiroga son siempre amuletos, o ante los morteros que para el autor sirven no solo para moler granos –como suponen sus colegas–, sino también como objetos propiciatorios de las divinidades.<sup>9</sup> De este modo, para Quiroga todos los elementos de la vida cotidiana demuestran “la gran influencia que la religión ejercía en todos los órdenes de la vida calchaquí” (Quiroga, 1929, p. 157), porque “en todos los actos y momentos [...], la religión o la superstición han de tener una intervención directa, porque todo cuanto sucede [...] es obra de los dioses, a los que ha de invocarse hasta en los asuntos domésticos más íntimos” (Quiroga, 1929, p. 201).

<sup>9</sup> Ver, por ejemplo, Quiroga (1929, p. 211).

En definitiva, misticismo y *communitas* se combinan en las prácticas del pasado y del presente para definir un escenario pletórico de bienes, creencias y ritos (en sintonía además con el misticismo que anida en la obra poética del propio Quiroga), aunque esto no deje de implicar además una cierta secularización, en la medida en que los elementos del mundo popular son sustraídos de su contexto de origen, reificados e integrados en el seno de modernas colecciones científicas.

Quiroga no sobrecarga el ensayo de juicios de valor sobre las prácticas y las creencias del “otro”, y además explicita sus dudas cuando despliega sus hipótesis interpretativas, todo lo cual redundaba en el predominio de una actitud respetuosa, y en el ejercicio de cierto control autocrítico, valioso en términos epistemológicos y muy poco común para la época. En efecto, Quiroga tiende a evitar tanto la admiración como la condena de las diferencias culturales, lo que lo aleja del eurocentrismo dominante en otros autores contemporáneos. A pesar de esa medida predominante, repite algunos clisés propios del evolucionismo y de la psicología de las multitudes, perspectivas hegemónicas en su contexto enunciativo, especialmente cuando cita acríticamente algunas fuentes de autoridad previas y contemporáneas, o cuando recrea la jerarquización del mundo andino –tan transitada entre los indigenistas de esta etapa–, concibiendo la cultura calchaquí como un remedo menor y dependiente respecto de la civilización incaica, superior.<sup>10</sup> Así, por ejemplo, en sintonía con la mayor parte de los autores de la época, Quiroga sostiene que la religiosidad de los pueblos “primitivos” progresa en términos metafísicos, “avanzando” desde el fetichismo hacia el politeísmo, “por un fenómeno de condensación o de sincretismo” (Quiroga, 1929, p. 232). Además, algunos juicios valorativos subrayan abiertamente

<sup>10</sup> En este sentido, los “avances civilizatorios” en Calchaquí provienen en su mayoría de la influencia inca, al tiempo que Quiroga rebaja especialmente a los aymarás, “que viven internados en la sierra, además de no tener la menor noción de hospitalidad [...]; son en este sentido, las gentes más difíciles de tratar de cuantas habitan sobre la tierra” (Quiroga, 1929, p. 249).

el estereotipo del salvajismo indígena, o emplea un vocabulario afín a la psicología de las multitudes de Gustave Le Bon (que por entonces regía los análisis de la conducta colectiva en el contexto latinoamericano), cuando recrea las celebraciones de *Pilla-Jacica* (sacrificio de animales en época de las mieses), concibiéndolas como festines turbulentos “entre los cantos estruendosos de las turbas” (Quiroga, 1929, p. 166). Lo mismo ocurre al citar acríticamente una obra del padre Nicolás del Techo, para dar cuenta del descontrol de la multitud en los funerales calchaquíes, marcados por el alcohol, el llanto y la danza desenfrenados (Quiroga, 1929, p. 203), o cuando recrea la fiesta de Pucllay o la de la Chaya, en el marco del carnaval, y subraya la excitación colectiva provocada por el alcohol y la caída en “estado de multitud” de los danzantes, que pasan

[...] dando alaridos, saltando [...], en revuelta confusión con sus trajes grotescos [...], como si se tratase de un pueblo de locos o de insensatos, que después de reír media docena de días, concluye por pelear, con la excitación natural de las bebidas y licores salvajes [...], hasta que el ser humano se vuelve una bestia sin conciencia de su propia vida. (Quiroga, 1929, p. 15)

Además, cita acríticamente *Mis montañas* de Joaquín V. González, en el pasaje en que el narrador advierte que quienes participan del carnaval “son los descendientes más directos de los antiguos pobladores, raza intermedia, degenerada, llena de preocupaciones propias de la barbarie”, moviéndose “entre tenues vislumbres de civilización conquistadora” y “nebulosos hábitos de edad prehistórica” (cf. Quiroga, 1929, p. 19), a tal punto que “parece aquella masa semisalvaje pugnar por volver al punto de partida, a la existencia selvática de la edad inculta, impelida por alguna fuerza latente de atavismo” (cf. Quiroga, 1929, p. 18).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Además, Quiroga cita a Ambrosetti cuando este, con un vocabulario afín al de Le Bon, advierte que, “colocados de nuevo en su medio ambiente, la herencia vibra otra vez en sus cerebros”, y el temor y la ofrenda a la Pacha Mama resurgen “en cada

Cabe advertir que el desenfreno de las fiestas religiosas es un punto particularmente álgido para la perspectiva eurocéntrica de varios intelectuales de esta etapa, dada la temida pérdida del control racional que supone el éxtasis desencadenado por la danza extenuante y el consumo de drogas, entre otros factores. Es posible pensar entonces que, por momentos, Quiroga se ve arrastrado por cierta ambivalencia entre la fascinación y el terror –tan común en otras voces que adhieren al paradigma hegemónico– que eclipsan en parte la neutralidad que el ensayista mantiene frente a otros fenómenos del mundo popular.

## **Ecós nostálgicos en la segunda posguerra**

Este linaje de discursos centrados en reconocer, en el NOA, diversas formas no racionales de comunión interclase, se resignifica en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando varias publicaciones de la incipiente “folklorología” (como el *Boletín* o los *Anales de la Asociación Folklorica Argentina*) reevalúan tanto las prácticas folklóricas como el estudio del folklore, convertidos ahora en la vía privilegiada no solo para fomentar la cohesión entre sectores sociales antagónicos en el área, sino también para suscitar la fraternidad de la nación en su conjunto, e incluso la unión de todo el continente americano (*Anales*, 1946, p. 4), como “renacimiento americanista debido al cual los pueblos del continente vuelven a sí mismos” (*Anales*, 1946, p. 13). Sin embargo, en esa tradición representacional anidan dos riesgos inquietantes: por un lado, que estos ritos, al suscitar una cohesión colectiva de tipo emocional, puedan identificarse con los “estados de multitud” propios de los fascismos, y, por otro, que al insistir en el mestizaje de elementos prehispánicos y europeos puedan llevar a definir la identidad (regional, nacional y continental) como no occidental.

---

una de las faenas con la *persistencia de una idea fija*” (cf. Quiroga, 1929, p. 25; cursiva nuestra).

En este contexto delicado, el folclorólogo salteño Augusto Raúl Cortazar se aboca, en algunos ensayos, al estudio del carnaval calchaquí, dialogando con la tradición de discursos de entresiglos arriba reseñada. Su condición de miembro del Instituto de Literatura Argentina de la UBA, bajo la dirección de Ricardo Rojas, supone una distancia –al menos *a priori*– con respecto al folclorismo hispanista y católico promovido por otros grupos intelectuales, como los nucleados en torno del Instituto Nacional de la Tradición, a cargo de Juan Alfonso Carrizo, aunque asume un punto de vista eurocéntrico afín al de Carrizo y en sintonía con la arqueologización de lo indígena presente en Joaquín V. González.

Cortazar destaca las instancias que refuerzan la sociabilidad comunitaria tanto del trabajo colectivo (de la siembra, la cosecha y la trilla, entre otras tareas) como de las celebraciones que compensan “la dura faena” del trabajo (*Anales*, 1947-1948, p. 39), sin destacar la matriz prehispánica de esa sociabilidad. Para Cortazar, por encima de esa *communitas* más terrenal se erige la fuerza arrasadora de la religiosidad popular, pues en los valles calchaquíes ni el trabajo –que suele estar “minado por perezosa pachorra”–, ni el arte ni el amor “logran la permanencia, arraigo y universalidad del sentimiento religioso” (*Anales*, 1947-1948, p. 40). Cortazar reconoce que este misticismo no responde plenamente a la ortodoxia católica, dado que en general “el culto a los Santos y a la Virgen degenera en adoración idólatra de la imagen correspondiente” (*Anales*, 1947-1948, p. 40). En este sentido, resulta evidente que Cortazar reconoce algunos restos prehispánicos vivos en la cultura del área, especialmente en el plano del sincretismo religioso. Por eso se pregunta:

¿qué sacra entidad católica logró nunca desalojar a la Pachamama o a Coquena de las invocaciones y ofrendas de esta gente, cuando se trata de implorar el éxito de una cacería de vicuñas, asegurar una pingüe cosecha [o] procurar prosperidad para la casa nueva [...]?  
(*Anales*, 1947-1948, p. 41)

Cortazar reconoce que las culturas dominadas pueden imponer una torsión sincrética sobre el catolicismo, pues “a veces las viejas divinidades prehispánicas intercambian con los santos católicos sus poderes” (*Anales*, 1947-1948, p. 41), tal como ocurre con San Isidro Labrador, cuya procesión no corresponde al calendario católico.

Sin embargo, cree que en general es el sustrato precolombino el que se modifica por la presión del catolicismo, tal como ocurre con el rito incaico del *rutichico* –primer corte de cabello del varón–, que apenas sobrevive, “desfigurado con la intervención del padrino en la fiesta y las promesas a la Virgen” (*Anales*, 1947-1948, p. 39). En este sentido, Cortazar advierte que “las celebraciones católicas predominan, como es explicable, de manera absoluta” (*Anales*, 1947-1948, p. 41), del mismo modo que la fiesta del carnaval ya no guarda lazos con el pasado indígena, porque se manifiesta como “un retoño trasplantado de Europa [...], con reminiscencias paganas de la antigüedad grecolatina” (*Anales*, 1947-1948, p. 44), que integra “báquica algazara y prácticas de aquelarre medieval” (*Anales*, 1947-1948, p. 46).

Cortazar suaviza la distancia cultural constante en la observación del mundo popular, apelando al humor, para crear así una cierta complicidad paternalista con el lectorado culto, volviendo más simpática a la alteridad. Por eso, por ejemplo, al describir las ofrendas por del Día de los Muertos, agrega que “después de haber cedido a las ánimas el ‘zumito’ de los manjares, los devoran concienzudamente los circunstantes e invitados” (*Anales*, 1947-1948, vol. 2, p. 40), o recuerda que, por el cruce entre catolicismo e idolatría, “hasta se da el caso de confusiones pintorescas: inducidos por el apellido, más de uno enciende piadosas velas y hace promesas ante el retrato del General José de San Martín” (*Anales*, 1947-1948, p. 40).

Es necesario advertir que, si bien Cortazar niega el peso del componente prehispánico, sí llega a reconocer el papel saludable de la fiesta colectiva como compensación psíquica de pulsiones reprimidas, en una despatologización que rompe con las representaciones previas de la fiesta, herederas de la psicología de las multitudes bajo el modelo de Gustave Le Bon, tal como ocurre, por ejemplo, en *Mis*

*montañas*, de Joaquín V. González, y en las citas acríicas de Joaquín V. González por parte de Quiroga.

Ese quiebre se encuentra en sintonía con perspectivas modernas que cruzan antropología y psicoanálisis para pensar la fiesta religiosa, como la del antropólogo francés Roger Bastide en *Imagens do nordeste místico em branco e preto* (1945), una obra sugestivamente difundida por *Anales...* en Argentina.<sup>12</sup> Este tipo de recepciones demuestran que, a diferencia del encierro teórico que fomenta la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, el grupo nucleado en *Anales...* adhiere a la renovación teórica del folklore llevada a cabo en otros contextos nacionales como Brasil.<sup>13</sup> En este sentido, también Cortazar dialoga con nuevos paradigmas epistemológicos, aunque su despato-logización de la fiesta colectiva se opera junto con –y acaso también gracias a– apagar la vitalidad del legado prehispánico. Por eso, puede advertir que

[...] no hay que ver en él [en el carnaval] inconveniencias que lesionan una recatada moral lugareña, sino estallido, muy debilitado por cierto, de presiones psicológicas y sociales que fermentan en el espíritu de la humanidad desde el amanecer del mundo. Un sabio equilibrio contrapesa estas indomeñables fuerzas del alma, como armoniza el giro de los astros y la estructura de los átomos. Acaso sin esos desahogos, cuando la naturaleza, la vida y la muerte oprimen y sofocan, hubiera estallado, con más peligrosas convulsiones, el corazón del hombre. (*Anales*, 1947-1948, p. 46)

Poco después, en el ensayo editado como libro en 1949, titulado *El carnaval en el folklore calchaquí*, Cortazar subraya la base occidental,

<sup>12</sup> Cabe aclarar que Bastide interviene como “correspondiente” de *Anales...* desde Brasil, y este medio explicita la recepción de su *Imagens do nordeste místico em branco e preto* recientemente editado (*Anales*, 1947-1948, p. 128), además de demostrar la recepción constante de la *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, en la que publica frecuentemente el psiquiatra y folklorista brasileño Arthur Ramos, quien apela al psicoanálisis freudiano para pensar el contenido inconsciente del folklore, desde una perspectiva afín a la que desarrolla por entonces Bernardo Canal Feijóo en Argentina.

<sup>13</sup> Sobre Bastide, ver Mailhe (2011); sobre Ramos, ver Mailhe (2013).

mediterránea e incluso hispano-católica del folklore, acercándose nuevamente a la perspectiva del Instituto Nacional de la Tradición, aunque también incluye críticas (por ejemplo, a la falta de profesionalismo con que Carrizo registra las piezas compiladas, sin atender al contexto en que las mismas son recogidas).<sup>14</sup> En efecto, en *El carnaval...* Cortazar insiste en inscribir esta fiesta colectiva en una experiencia occidental que remite al mundo grecolatino y al carnaval en la Europa de la Edad Media y del Renacimiento, desde una visión paternalista, comprensiva de los excesos de esa celebración como experiencia “báquica”, ya alejada respecto de las raíces prehispánicas.

En *El carnaval...*, la mirada eurocéntrica del ensayista se ve reforzada incluso por las fotografías que ilustran el ensayo, que sugieren cómo la tradición viva en la región es la de Occidente, sobre todo del mundo grecolatino.<sup>15</sup> Cuando Cortazar reconoce el origen prehispánico innegable de algunos bienes, subraya la convergencia con usos y concepciones occidentales posteriores que justifican su perduración, e incluso se imponen sobre la base precolombina, diluyéndola. Así, por ejemplo, encuentra un paralelo explícito entre el topamiento de comadres y prácticas semejantes en España, en días previos al carnaval en ambos casos; señala que el juego con harina y agua es común a diversos ritos griegos, europeos o mundiales, que exceden con creces la base indígena; si bien reconoce el origen indígena de la caja chayera, recuerda el papel de formas de percusión semejantes entre los conquistadores, para marcar así la existencia de un cruce

<sup>14</sup> En efecto, las críticas de Cortazar a Carrizo se centran solo en su falta de rigor profesional por no especificar en dónde son recogidas las coplas (Cortazar, 1949, p. 205). Y al indagar en torno de la etimología de *chaya*, cita una obra de Carrizo como fuente válida (Cortazar, 1949, p. 169), y también remite a *Folklore en Santiago del Estero*, del prohispanista santiaguense Orestes Di Lullo (Cortazar, 1949, p. 181), y a *El payador* de Leopoldo Lugones (Cortazar, 1949, p. 181), dialogando así acríticamente con perspectivas eurocéntricas para considerar el folklore del NOA.

<sup>15</sup> Así, por ejemplo, en el capítulo V (“El carnaval en el folklore calchaquí”), la lámina 5 reproduce la fotografía de una madrina en el “Topamiento de comadres”, como si se tratara de una diosa grecolatina, por sus rasgos físicos y su vestimenta, y en el pie de imagen de la siguiente lámina se advierte que las mujeres jinetes son “Amazonas” del NOA.

entre el origen indígena y el español, que neutraliza el peso de la matriz originaria; el mismo gesto se repite con la elaboración de la aloja (Cortazar, 1949, p. 132), en relación con la cual advierte que el folklore mestiza y borra su origen prehispánico; algo semejante ocurre con la fiesta de la chaya, que sin conflictos pasa de celebrarse en honor al Pucllay, a ser parte del culto al Rey Momo del carnaval europeo (Cortazar, 1949, p. 134). Así, la dinámica del folklore permite entender –y sutilmente también celebrar– la pérdida del lazo con el pasado prehispánico.

Aunque Cortazar reconoce la dimensión traumática de la Conquista como un “rudo choque” (Cortazar, 1949, p. 208), piensa el folklore como un proceso pacífico de decantación creativa, dirigido inconscientemente por el pueblo, libre de las coerciones propias de la dominación cultural y de su resistencia. En ese contexto, Cortazar cree que del mundo indígena solo sobreviven fragmentos que adquieren luego una nueva función social y emocional, sin conservar su sentido prehispánico, dado el peso arrasador de la tradición europea.

En este punto, su enfoque contrasta fuertemente con el de autores previos como Quiroga, especialmente por la vitalidad que este último le atribuye al sustrato prehispánico en las prácticas del mundo colonial y del presente. Cortazar cita el ensayo *Folklore calchaquí* de este autor, para explicar el pasado y la dinámica presente de la chaya, pero no percibe la contradicción entre esa cita y el énfasis dado por él mismo al fondo hispano-católico, que Quiroga deja en segundo plano. En franco contraste con la perspectiva previa de Quiroga, los elementos indígenas reconocidos por Cortazar son aislados, y se refieren a un origen muy remoto, por lo que ya se encuentran tranquilizadamente absorbidos por la occidentalización. Además, constantemente el ensayista introduce una sutil helenización de los bienes culturales relevados –que va desde la comparación de los caballos con frisos clásicos hasta las referencias al uso del almidón en carnaval tal como ocurría en antiguas fiestas helénicas (Cortazar, 1949, p. 129)–, al tiempo que la retórica hispanizante del sujeto de

enunciación refuerza la hispanización de todo el NOA, que convierte, por ejemplo, las escenas de acercamiento sexual en el marco de la fiesta popular en formas equivalentes al amor cortés en la literatura europea del Renacimiento.

Desde su perspectiva, el carnaval evidencia la fuerte gravitación de un misticismo popular de base católica, ya alejado respecto de las supervivencias prehispánicas, lo que permite alcanzar cierta comunión interclase, que suspende las jerarquías e interpone una pausa en las relaciones de explotación, y sutura a los diversos sectores por una vía no racional ligada al misticismo y a la emoción estética. Evidentemente, esas escenas de cohesión conflictiva forjan un imaginario armónico, en sintonía con discursos canónicos previos en la representación del NOA. En este sentido, es posible acercar la convivialidad idealizada en *El carnaval...* con la contenida en discursos previos como *Mis montañas*, que tematizan el encuentro afectivo entre indígenas, negros y mestizos, por un lado, y familias de la elite, por otro, subrayando la riqueza cultural que emana de los folklores macerados sin fricciones a lo largo de la historia nacional. En *El carnaval...* Cortazar evoca con nostalgia ese tipo de experiencias armónicas de convivialidad, recreando el temor romántico a la pérdida de las tradiciones (Cortazar, 1949, pp. 177-178). El autor sugiere que, como en otros contextos culturales ajenos al mundo andino, esa cohesión diluye las coerciones sociales, y evita en definitiva la emergencia de un estallido revolucionario. Así actúan todas las instancias de encuentro interclase, evocadas desde una lente nostálgica abierta a comprender la profundidad emocional del misticismo popular, aunque esa comprensión se vea compensada –como contrapartida– por el reconocimiento de su base occidental.

Si bien, a diferencia del evolucionismo implícito en *Mis montañas*, Cortazar asume una perspectiva más moderna, hasta llegar a idealizar el trance logrado por el canto colectivo, la percusión y la danza circular (un elemento generalmente demonizado por el positivismo previo), también advierte la importancia del control ejercido por la tradición conservadora, que opera como un freno tranquilizador

tanto ante las innovaciones formales como ante los desbordes de la irracionalidad. En este sentido, el ensayista reconoce (pero no subraya, como sí lo había hecho Joaquín V. González) el exceso orgiástico del alcohol o de la liberación sexual, precisamente porque si subrayase el tópico del exceso, también debería reconocer la base indígena de estas prácticas, dada la asociación histórica de ambos rasgos según el eurocentrismo hegemónico, aun activo en la perspectiva de Cortazar. De todos modos, no deja de citar *Mis montañas* (por ejemplo, en Cortazar, 1949, p. 232), para referirse a los excesos del carnaval, aunque sintomáticamente desplaza estas observaciones hacia los márgenes (por ejemplo, al final del capítulo V, “El carnaval calchaquí”), probablemente porque contradicen su concepción del folklore como comunión social.

## Consideraciones finales

Joaquín V. González, al recrear un modelo –extendido en la imaginación oligárquica del continente– de una familia patriarcal ampliada en el NOA (inclusiva de esclavos, exesclavos e indígenas), imagina escenas de convivialidad armónica en el pasado que, a través de los vínculos de sociabilidad –y especialmente por la vía del folklore–, religan afectivamente todo el tejido social, aunque también enfatiza el riesgo de desborde de la irracionalidad colectiva, latente en el fondo “salvaje” del mundo popular. Quiroga deja entrever la vitalidad de las creencias y prácticas prehispánicas, en la dinámica popular del NOA, incluso en el presente, y matiza –al menos en parte– el peso de esa latencia irracional. En ambos autores, lo que cae fuera del ensayo, lo no dicho (la modernización, el estallido demográfico por la inmigración europea y la expansión de la cultura de masas) ejerce una presión silenciosa, impulsando el repliegue hacia el interior profundo, hacia lo simbólico y hacia el pasado. En este sentido, la fuerza que adquiere el misticismo popular en el NOA se convierte en un sustituto moderno del misticismo perdido, que contrapesa la

secularización y el internacionalismo modernizador del “centro”. Sobre todo, en el caso de Quiroga, nada del mundo calchaquí cae fuera del orden de lo sagrado.

A partir explícitamente de las perspectivas de González y de Quiroga, Cortazar piensa la fiesta colectiva como una experiencia de comunión interclase que suspende las jerarquías sociales; esa convivialidad armónica imaginada “blanquea” simbólicamente el folklore, al ejercer un reconocimiento controlado de lo indígena, convertido en un elemento meramente residual. Al mismo tiempo, en franco contraste con respecto a la perspectiva previa de Quiroga, los elementos indígenas reconocidos por Cortazar son aislados, y se refieren a un origen muy remoto, dado que ya se encuentran tranquilizadamente absorbidos por la occidentalización. Desde su perspectiva, el carnaval evidencia la fuerte gravitación de un misticismo popular que suspende las jerarquías, interpone una pausa en las relaciones de explotación, y sutura a los diversos sectores por una vía no racional ligada al misticismo y a la emoción estética.

En este sentido, entre fines del siglo XIX y mediados del XX, estos discursos piensan el NOA como un espacio privilegiado de cohesión emocional, lo que permite reconocer en qué medida comparten una concepción eurocéntrica del folklore, hegemónica en los discursos institucionales del país, y en sintonía con el eurocentrismo dominante en la historia del folklore como disciplina “científica” en general. En definitiva, como un calidoscopio en movimiento, estos textos tejen entre sí tradiciones representacionales que todavía esperan ser mejor iluminadas.

## **Bibliografía**

*Anales de la Asociación Folklórica Argentina* (1945-1948). (Buenos Aires: UBA).

Bastide, Roger (1945). *Imagens do nordeste místico embranço e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.

Benzaquen de Araújo, Ricardo (1994). *Guerra e paz. Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34.

Benzaquen de Araújo, Ricardo (2017 [1994]). *Guerra y paz: Casa grande y senzala y la obra de Gilberto Freyre en los años 1930*. Bernal: Ed. UNQ.

*Boletín de la Asociación Folklórica Argentina* (1938-1942). (Buenos Aires: AFA).

Cortazar, Augusto Raúl (1949). *El carnaval en el folklore calchaquí*. Buenos Aires: Sudamericana.

Freyre, Gilberto (2005 [1933]). *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global.

González, Joaquín V. (1980 [1893]). *Mis montañas*. La Plata: Ed. UNLP.

Laplantine, François y Nous, Alexis (2007). *Mestizajes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lenton, Diana Isabel et al. (2016). La disputa por el territorio durante la conformación del Estado Nacional y Provincial. La batalla de Quera y la demonización de los pueblos originarios. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (49), 271-292.

Mailhe, Alejandra (2011). Reflexiones en torno a la tensión 'teoría central'/ 'realidad periférica' en la obra de Roger Bastide. En Alejandra Mailhe (coord.), *Pensar al otro/pensar la nación* (pp. 342-376). La Plata: Al Margen.

Mailhe, Alejandra (2013). La hermenéutica del descenso. *Anales de la literatura hispanoamericana* (42), 51-69.

Mandrini, Raúl (2008). *La Argentina aborigen. De los primeros pobladores a 1910*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Paz, Gustavo L. (2010). El comunismo en Jujuy. *Nuevo Mundo. Nuevos mundos* (10), 59-83. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58033>

Quiroga, Adán (1929). Folklore calchaquí. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (27), segunda serie [Secc. 6, t. 5].

*Revista del Instituto Nacional de la Tradición* (1948) (Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición), (1-2).

Sarmiento, Domingo Faustino (1850). *Recuerdos de provincia*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin y Co.

Segato, Rita (2006). *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Brasília: Universidad de Brasília.



### **Parte 3.**

## **La convivialidad en obras literarias**



# Vanguardia pandémica

Convivialidad urbana tras la gripe española en  
*Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade\*

Susanne Klengel

■ Doi: 10.54871/mc24eslh

*Why not sneeze, Rose Selavy?*

(Marcel Duchamp, 1921)

[...]

*Havia também uma cruz*

*Tua religião*

*Fluorescência*

*Fosforescência*

*Não és futurista*

*Há nos teus poemas raios ultravioletas [...].*

(Luis Aranha, 1922)<sup>1</sup>

A principios de abril de 2020, una serie de fotografías aéreas recorrieron el mundo: desde la perspectiva de un dron, mostraban hileras de innumerables tumbas en la tierra roja del gran cementerio

\* Este artículo es una versión abreviada y en parte modificada de mi artículo “Pandemic Avant-Garde: Urban Coexistence in Mário de Andrade’s *Pauliceia desvairada* (1922) after the Spanish Flu” (Klengel, 2020).

<sup>1</sup> Aranha, Luis (1922). *Paulicéia desvairada*. *Klaxon*, (4), 11.

de Vila Formosa, São Paulo. Las tumbas abiertas presagiaban lo que acontecería en la pandemia de COVID-19. Imágenes igualmente evocadoras se habían visto desde Bérgamo, Italia, donde a mediados de marzo se usaron camiones militares para recoger a los recientemente fallecidos. En medio de la avalancha informativa de los medios de comunicación, estas imágenes parecían referirse por un momento a lo impensable: a la muerte, que en poco tiempo había cosechado tal cantidad de víctimas que la administración pública se vio incapaz de hacer frente a la dinámica de los entierros. Las imágenes resultaban tan aterradoras no solo porque mostraban la catástrofe en curso de la letal enfermedad vírica y las inmensas exigencias impuestas al Estado y a la sociedad, sino también porque dejaban claro que en otros lugares se estaban produciendo escenas idénticas e incluso más inquietantes; escenas que pronto se disolverían o dejarían de estar grabadas en la memoria. La conmoción, la represión y el olvido están fuertemente entrelazados.

Los estudios sobre la llamada “Gripe Española” de 1918 y 1919 – hasta hoy la pandemia más grave a la que se enfrentó el mundo– han subrayado repetidamente lo rápido que se olvidó la plaga en cuanto perdió fuerza, a pesar de que el número de muertes fue mayor que el de las víctimas de la Primera Guerra Mundial. Laura Spinney destaca en su libro *Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How it Changed the World* el “olvido colectivo de la mayor masacre del siglo XX”:

La gripe española infectó a una de cada tres personas en el mundo, es decir, a 500 millones de seres humanos. Entre el primer caso registrado, el 4 de marzo de 1918, y el último, en marzo de 1920, mató entre 50 y 100 millones de personas, o entre el 2,5 y el 5 % de la población mundial, una escala que refleja aún la incertidumbre que rodea el asunto. (Spinney, 2017, p. 4)

Solo a finales de la década de los 1980 se intensificó la investigación sobre este tema y otros similares, como consecuencia de la epidemia de HIV y de nuevos brotes de influenza pandémica (cf. Spinney, 2017, p. 6; Phillips y Killingray, 2003, pp. 18-21). Lo mismo vale para la

investigación en Brasil, donde se empezaron a presentar trabajos sobre las diferentes regiones y lugares en las que hizo estragos la gripe española.<sup>2</sup>

Las posibles huellas de la pandemia de 1918 en la literatura (y las artes), y particularmente en la estética de la vanguardia incipiente, no han sido, hasta ahora, objeto de mucha atención. En general, las radicales posiciones estéticas vanguardistas suelen explicarse con relación a la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre de 1917. No obstante, incluso en medio de la agitada modernización social y el ambiente innovador en la literatura, la poesía y el arte de aquella época, el drama de la pandemia mortal no puede haberse borrado tan fácilmente de la memoria colectiva.<sup>3</sup> *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, nos permite percibir cómo la experiencia de la gripe española ejerció una influencia que no debe subestimarse en el desarrollo de la estética modernista en São Paulo y en Brasil.<sup>4</sup>

Publicada en julio de 1922, cinco meses después de la asombrosa Semana de Arte Moderna, *Pauliceia desvariada* es un ciclo de poesía modernista que concluye con un oratorio profano titulado “Las enfibraturas del Ipiranga”. Incluye también un “Prefacio interesantísimo” que consiste en reflexiones y posturas teóricas con características de manifiesto. La obra se concluyó el 14 de diciembre de 1921, y había sido compuesta a lo largo de un año, “de Diciembre de 1920

<sup>2</sup> Cf. la reseña detallada de Christiane Maria Cruz de Souza del libro de Cláudio Bertolli Filho *A gripe espanhola em São Paulo*, en la que se presenta un buen panorama de la investigación histórica, empezando por las tesis de maestría de los años ochenta (cf. Cruz de Souza, 2005, p. 573, n. 2).

<sup>3</sup> Bertolli Filho (2003, pp. 359-360) identifica dos testimonios literarios para el caso de São Paulo: la novela *Adolescência tropical*, de Enéas Ferraz (escrita en Roma en 1924 y publicada originalmente en francés en 1931), que termina con una dramática descripción del traslado diario de los muertos en Río de Janeiro (Ferraz, 1978, pp. 144-147), y *Famiglia*, de Orlando Magnoli (publicada por primera vez en 1981). También cita memorias, como las de Paulo Duarte y Pedro Nava. La historiadora Liane Bertucci también se refiere a estos y otros testimonios en su estudio. En su libro *A bailarina da morte* (2020), las historiadoras Lilia Moritz Schwarcz y Heloisa Starling investigaron sistemáticamente esos testimonios de la gripe española en Brasil.

<sup>4</sup> A continuación, utilizaré y citaré la versión española titulada *Pauliceia desvariada* en la traducción de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez (De Andrade, 2012).

a Diciembre de 1921”, como puede leerse en la portada de la primera edición. La génesis temporal del libro es incierta, ya que no se conservan manuscritos y Mário de Andrade hizo varias afirmaciones diferentes sobre el origen de su poemario (cf. Antonio de Moraes, 2015, pp. 183, 190).

Determinar hasta qué punto los poemas son producto de una inspiración “instantánea” resulta problemático; la correspondencia del autor con Manuel Bandeira es instructiva a este respecto. El 3 de octubre de 1922, Bandeira critica amistosamente algunas idiosincrasias estilísticas de la obra, expresando al mismo tiempo su admiración por su modernidad radical (De Andrade y Bandeira, 2000, pp. 69-71). Mário responde refiriéndose a un difícil período de latencia creativa: “Si no te lo he dicho ya, te diré ahora por qué las he conservado. Es un período muy especial de mi vida. *Pauliceia* es la cristalización de veinte meses de dudas, sufrimientos y rabia. Es una bomba. Ha explotado” (De Andrade y Bandeira, 2000, pp. 72-73). Si tomamos en serio los “veinte meses de dudas”, la génesis de la obra se remonta casi a los meses de la gran gripe y sus secuelas. Según informaciones oficiales, la pandemia comenzó a hacer estragos violentos en São Paulo el 9 de octubre de 1918 y causó más de 5 mil muertos entre el 15 de ese mes y el 19 de diciembre. El temor de una segunda ola de infección solo disminuiría a finales de marzo de 1919.<sup>5</sup>

En aquellos años, Mário atravesaba una fase de inquietud artística. Buscaba un nuevo lenguaje poético comprometido tanto con la tradición brasileña como con la vanguardia europea y mundial. Sin embargo, quedan pocos testimonios de su producción intelectual y

<sup>5</sup> Me refiero a los datos facilitados por Bertolli Filho, que se basan en las muertes registradas. La tasa de mortalidad fluctúa mucho en función del barrio y de las condiciones sociales. El autor refuta el discurso imperante sobre el efecto igualador y democrático del virus: “A pesar de la permanencia de la idea de que la gripe de 1918 fue una gripe que afectó indistintamente a cualquier ciudadano, una mejor investigación de los datos permite observar que, como cualquier otra enfermedad, la gripe española afectó de forma desigual a los diversos segmentos de la sociedad paulista, provocando un coeficiente de mortalidad mucho mayor entre los grupos menos favorecidos” (Bertolli Filho, 2003, p. 95).

creativa en este período. Un estudio de su trabajo de crítico musical en *A Gazeta*, a partir de julio de 1918, permite hacerse una idea de sus vivencias cotidianas.<sup>6</sup> El joven crítico fue testigo de cómo la gripe interrumpió la temporada de ópera del Teatro Municipal: cantantes, músicos y público enfermaron o se mantuvieron alejados de los escenarios por miedo. La vida pública tuvo que ser reorganizada: “El miedo impregnaba la ciudad enferma. En las esquinas, en las casas, los bares y los sótanos, en los jardines públicos y privados, la peste se insinuaba”, escribe el historiador Bertolli Filho (2003, p. 207). Pocos días después de los primeros contagios se cerraron parques, museos, teatros y escuelas, y los comercios y fábricas detuvieron sus actividades. Se aplazaron el carnaval y los eventos deportivos; por último, el Teatro Municipal y el Conservatorio Dramático y Musical interrumpieron sus actividades artísticas y escolares: “Fue la huida silenciosa que vació los lugares antaño llenos de paulistanos festivos” (Bertolli Filho, 2003, p. 215).

El autor cita las memorias de Paulo Duarte, quien recuerda cómo los ciudadanos tuvieron que acostumbrarse a una vida cotidiana en la que los coches fúnebres con innumerables ataúdes circulaban incesantemente por las calles:

La Avenida Paulista, donde yo tomaba el tranvía, casi desierta [...]. A lo largo de la Rua da Consolação, y esto era así en toda la ciudad, muy poca gente a pie, unos pocos automóviles, sobre todo de médicos, y los camiones que llevaban los cadáveres a los cementerios. Este paisaje se convirtió en rutina. Uno ya no prestaba atención a aquellas montañas de ataúdes de muertos, todos iguales, unos encima de otros en los camiones. En São Paulo, los muertos tenían todos sus ataúdes sencillos, sin forro, y no ocurría lo de Río, donde los cadáveres se amontonaban en el camión, algunos incluso desnudos (Duarte, 1976, p. 427).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Las reseñas son accesibles en la tesis de maestría de E. Tadafumi Sato (2016) sobre Mário de Andrade como crítico. Volveré sobre ello más adelante.

<sup>7</sup> Cf. Bertolli Filho (2003, p. 216). Bertolli Filho no cita la última frase, que compara São Paulo con Río de Janeiro, quizás porque no era enteramente exacta. La declaración

Oswald de Andrade evoca escenas similares en el primer y único volumen de su autobiografía, amargado por haber perdido a muchas personas cercanas a causa de la gripe. Compara las escenas con una guerra silenciosa:

El trágico episodio de la gripe enturbia la ciudad. La llaman la enfermedad española. Se apoderó del mundo. También cayó sobre São Paulo, enlutando todo. Seis semanas lívidas, interminables. Siento que la peste es peor que la guerra, porque llega silenciosamente y quita el sentido de orientación para cualquier defensa. No sabemos de dónde viene el proyectil silencioso. La ciudad ha movilizó a médicos, hospitales y enfermeras. Los entierros llenan las calles. Grandes coches fúnebres atascan el centro de la ciudad. Innumerables ataúdes desfilan por los barrios. (De Andrade, [1954] 1990, p. 110)

Para asegurar que los incontables entierros pudieran hacerse de noche y de día, los cementerios recibieron iluminación eléctrica (cf. Bertolli Filho, 2003, p. 217). Solo el aislamiento en casa parecía ofrecer seguridad, pero el escenario en las calles, visto desde la ventana, era aterrador:

Fue en el aislamiento en casa donde la ciudad encontró posibilidades de no dejarse vencer por la gripe. [...] ¿Cómo se sentían estas personas cuando veían pasar por delante de sus casas camiones, tranvías y carros cargados de urnas funerarias? (Bertolli Filho, 2003, p. 259)

## **Canción de São Paulo. Unidos, unos contra los otros, hacia el futuro**

El oratorio profano “Las enfibraturas del Ipiranga” al final de *Paulicea desvariada* hace referencia al lugar donde, según la tradición, se proclamó la Independencia de Brasil en 1822. En forma de libreto, el yo

---

demuestra, sin embargo, que en la época circulaban imágenes de carros en los que se cargaban cadáveres descubiertos (cf. también Bertucci, 2004, p. 105).

lírigo (o el autor del libreto) imagina la realización de un monumental espectáculo musical. Propone que la población de la ciudad cante unida durante todo un día, con el número de cantantes correspondiente al número de habitantes de São Paulo, que ascendía a medio millón hacia 1920. La dinámica del espectáculo está regulada por las numerosas instrucciones del libreto. Así, las 550 mil personas componen cuatro grupos (según sus capas sociales), cada uno formando un coro, más 5 mil músicos. Los/as cantantes se agrupan en torno al Valle de Anhangabaú, en el centro de la ciudad: actúan en un escenario urbano de proporciones gigantescas. Los coros dan expresión, con radicalidad variable, a sus respectivos principios y preferencias estéticas. El grupo de los “orientalismos convencionales” (“escritores y demás artífices elogiados”, dice el libreto) ocupa las terrazas y el edificio del venerable Teatro Municipal (*PD*, p. 79).<sup>8</sup> Su canto imponente, polifónico y sofisticado se acompaña con la orquesta situada en la terraza que da al parque. El segundo grupo, las “senectudes tremulinas”, compuesto por millonarios y burgueses, cuenta solo con sopranos localizadas en los palacios, hoteles, sedes de ayuntamiento y edificios públicos situados alrededor del valle. Su coro sigue sin mucha imaginación los patrones tradicionales y el impresionante grupo de los “orientalismos convencionales”. El coro de las “juventudes auriverdes” se autodefine como un “nosotros” colectivo; el yo lírico parece simpatizar con este grupo. El grupo de los jóvenes tenores encarna el despertar artístico, representa la nueva estética y un estilo orientado hacia el futuro, aunque el coro saldrá derrotado en la competencia. Los “auriverdes” están comprometidos con la modernidad de São Paulo y con la identidad cultural de Brasil; cantando se encuentran firmemente plantados en el suelo del parque, de la ciudad y de la nación. Esforzándose por romper con todas las formas y reglas tradicionales, utilizan versos y ritmos libres. Critican crudamente a la alta sociedad del Teatro Municipal y de los palacios.

<sup>8</sup> En lo sucesivo, *Paulicea desvariada* se abrevia *PD* y se cita directamente en el texto con el número de página.

El libreto prevé incluso un espacio en blanco para ser rellenado con “la palabra más fea que el lector conozca” (*PD*, p. 90).

Esta parte muy teatral de *Pauliceia desvariada* ha suscitado gran interés en la crítica literaria: Benedito Nunes por ejemplo describe *Pauliceia* en 1984, bajo el sugerente título “Mário de Andrade: As enfi-braturas do Modernismo”, de este modo:

*Pauliceia desvariada* es un viaje lírico por el espacio tenso y contradictorio de São Paulo en vías de convertirse en la gran ciudad industrial sudamericana, donde lo nuevo empieza a imponerse a lo viejo, donde gentes de diversas nacionalidades mezclan sus hablas, al igual que se mezclarían en los poemas la historia personal del poeta y la memoria histórica del Tietê, el río de los bandeirantes de hace dos siglos, que ahora acompaña anchas avenidas pavimentadas, vías de tranvía trepidantes y coches pagados con las ganancias del café, mientras que en medio de un pasado provinciano, de misas en la Iglesia de Sta. Cecilia, de paseos por los parques, la vieja clase señorial de los hacendados paulistanos se metamorfosea, abandonando sus viejas costumbres, en una burguesía financiera. (Nunes, 1984, p. 65, trad. propia)

El oratorio no solo es relativo a una nueva estética, sino también a la imagen de una sociedad en proceso de cambio y en conflicto. Justin Read llama la monumental representación coral imaginaria una “alegoría totalizadora” de una ciudad saciada de tensiones (Read, 2009, p. 86).

Siempre ha llamado mucho la atención el solo de soprano “Mi locura”, que irrumpe repentinamente en medio de los “auriverdes” y hace dormir a los tempestuosos jóvenes bajo el cielo estrellado de Brasil después de su gran esfuerzo por el futuro. Read considera esta figura como una “fantasía transgénera” propia del autor, sin afiliación a ninguno de los grupos (Read, 2009, p. 82); lo mismo opina Vicky Unruh, quien la relaciona con la voz del poeta (Unruh, 1994, pp. 46-47). Nunes subraya la proximidad de “Mi locura” con los jóvenes nacionalistas culturales, sin por ello identificarse completamente

con ellos (Nunes, 1984, p. 74). Para Willi Bolle, en su lectura benjaminiana, “Mi locura” es el ángel de la guarda alegórico del poeta, que afirma la ambigüedad de la modernidad: “razón y locura van de la mano” (Bolle, 1989, p. 23).

Hasta aquí no se han mencionado los “sandapilarios indiferentes”, el cuarto grupo de cantantes que actúa un tanto a la sombra de los otros grupos y que suele tratarse de forma incidental en las interpretaciones. Este coro de trabajadores y pobres (“operarios, gente pobre”, *PD*, p. 78) se sitúa en el Viaducto do Chá, es decir, por encima de las “juvenilidades auriverdes”, que se encuentran en el parque. Formados por barítonos y bajos, los sandapilarios toman la palabra solo una vez: en una oscura salva, entonan cinco versos que expresan su indiferencia ante el espectáculo; antes bien se quejan de que se les perturbe el sueño. Read resume la habitual caracterización de los “sandapilarios”:

Los Sandapilarios Indiferentes, pobres y obreros, son caracterizados literalmente como idiotas. Como ha demostrado Benedito Nunes, “El sustantivo *sandeu* [‘idiotia’], más el verbo *pilar* [moler o triturar], con el sufijo *-ário*, da el peyorativo *Sandapilário* (esos idiotas que muelen y vuelven a moler estupideces)”. El desprecio se acentúa por el hecho de que a los Sandapilarios solo se les conceden cinco líneas de diálogo al principio del oratorio, y de que se quedan mudos a partir de ese momento. (Read, 2009, p. 81, trad. propia)

## Voces oscuras de desastres olvidados

¿Quiénes son exactamente estos “sandapilarios”? En su “Prefacio interesantísimo”, queda claro que el poeta a veces utiliza deliberadamente vocabularios de diferentes registros culturales, así como palabras insólitas, recónditas cuyo significado no resulta evidente a primera vista, como en el caso del término *sandapilario*, que él mismo explica como “operarios, gente pobre”. Una investigación etimológica más detallada demuestra no obstante que la expresión, lejos

de significar solo obreros y pobres, significa también “portadores de féretro”, quienes en la Antigua Roma llevaban a los difuntos de las clases bajas para su incineración en una *sandapila* (féretro, camilla funeraria).

En la enciclopedia estadounidense de 1837 *The Parlor Book: Or, Family Encyclopaedia of Useful Knowledge and General Literature*, por ejemplo, leemos lo siguiente sobre la palabra *bier* (féretro):

Los féretros, en la antigua Roma, eran diferentes según la posición social del difunto. Los más pobres eran transportados en lo que se llamaba *sandapila*; los utilizados por los más ricos se llamaban *lectica*, *lectica funebris*, a veces *lectus*. Los primeros no eran más que ataúdes de madera, *vilis arca*, que se quemaban junto con el cadáver; los segundos estaban adornados y dorados. (Blake, 1837, p. 118)

En el diccionario alemán *Neues Real-Schullexicon enthaltend die zur Erklärung der alten Klassiker nothwendigen Hülfswissenschaften* (Vol. 2), de 1805, encontramos:

Los ciudadanos pobres o los esclavos eran conducidos a la pira funeraria en una camilla de mala calidad o en un esquiife llamado *sandapila* [...], *vilis arca* [...], u *orciana sponda* [...], generalmente por cuatro cargadores llamados *vespillones* o *vespae*, porque llevaban al difunto por la tarde (*vespertino tempore*) [...], o *sandapilonas*, *vel sandapilarii* y, más tarde, *lecticarii*. (Funke, 1805, p. 573)

Y una edición de la *Gran Enciclopedia Portuguesa y Brasileña* de los años 1950 define “*sandapila*: s. f., especie de litera o sepulcro en que los romanos llevaban a los pobres difuntos a la tumba (del latín *sandapila*)”, y “*sandapilario*: s. m., cada uno de los individuos que llevaban la *sandapila* (del latín *sandapilarius*)” (Mendes Correia et al., 1957).

No se sabe si Mário de Andrade encontró el término consultando enciclopedias o en algún otro contexto. Pero el hecho de que en el Viaducto do Chá no haya multitudes indiferentes de pobres o de estúpidos obreros, sino un coro de portadores de féretros que

históricamente se ocuparon de los difuntos de las clases bajas y los esclavos, tiene cierta relevancia para una nueva lectura de la obra a la luz de la pandemia de 1918. La breve intervención de los “sandapilarios indiferentes” adquiere así un nuevo significado: los barítonos y los bajos no son simplemente reticentes, su breve “estampido negro” (*PD*, p. 81) resuena más bien en los oscuros colores de la muerte. Su conducta parece ahora comprensible: con buenas razones quedan “indiferentes” al espectáculo musical en la primera hora de la mañana. Se sienten molestos por la competencia vocal, se niegan a escuchar historias, canciones y rumores, y no están interesados ni en la ópera ni en las marchas populares. Los sandapilarios quieren descansar (“¡Fuera! ¡Fuera todo lo que nos viene a despertar!”), *PD*, p. 81). Los portadores de féretros y sepultureros están agotados, muertos de cansancio después de duras jornadas diurnas y nocturnas de trabajo.

Según los estudios de Bertolli Filho y Bertucci, en el pico de la epidemia –la primera quincena de noviembre de 1918– morían en São Paulo entre 200 y 300 personas por día. Los entierros se realizaban sin interrupción. Debido al enorme número de muertos, la administración pública necesitaba más sepultureros, pero el riesgo de infección que emanaba de los difuntos y los rumores de irregularidades y prácticas dudosas en los cementerios dificultaban la búsqueda. En palabras de Bertolli Filho:

No sólo la creencia de que el riesgo de contagio era mayor para quien trataba con los difuntos, sino también los sucesivos rumores que hablaban de la ocurrencia de hechos escabrosos en la necrópolis de la ciudad determinaron la escasez de mano de obra dispuesta a trabajar en la apertura de fosas y en el entierro de las víctimas de la gripe. (Bertolli Filho, 2003, p. 146)

A pesar del aumento del presupuesto público, el gran número de entierros, que debían realizarse lo más rápido posible, representaba un reto considerable y difícil de afrontar para la administración municipal y los habitantes. Estas experiencias extremas, según Bertolli Filho, quedaron grabadas en la memoria y en el cuerpo de

las personas y, según Mário, en las propias fibras (“enfibraturas”) del organismo urbano.<sup>9</sup> Pero en su libreto el escritor muestra cómo la mayoría de la población cantante reprimió los recuerdos: los testigos más próximos a lo ocurrido no tuvieron fuerza suficiente para darle voz. Así se explica la breve aparición malhumorada de los exhaustos sandapilarios y su indiferencia ante las actividades artísticas en curso.

Para su artículo ya citado sobre el estudio de Cláudio Bertolli Filho, la historiadora Christiane Maria Cruz de Souza emplea el sugerente título “As dimensões político-sociais de uma epidemia: a pauliceia desvairada pela gripe espanhola” (2005), aunque no vuelve a mencionar explícitamente la obra de Mário de Andrade. La alusión intertextual, sin embargo, es más que plausible, ya que la contribución pionera de Mário al despertar modernista parece asumir e incorporar intrínsecamente el delirio febril que provocó el horror en el corazón de la ciudad entre octubre y diciembre de 1918.

### ***Pauliceia desvairada*: Cuadros enigmáticos en el delirio febril**

Mário de Andrade, poeta prometedor de vanguardia y musicólogo, proponía una aventura radical. Intentaba hacer tangible, con nuevos medios estéticos y de forma implícita, la experiencia traumática de la pandemia –personal y colectiva– en el retrato poético de la ciudad marcando un claro contraste con sus poemas anteriores, que se referían de modo explícito a la Primera Guerra Mundial.<sup>10</sup> Para ello,

<sup>9</sup> De hecho, esta inscripción se refiere no solo a la memoria de los supervivientes, sino también a la memoria inmunológica de los cuerpos humanos. Bertolli Filho cita un estudio sobre la frecuencia de anticuerpos en la población paulistana, en el que se demostraron reacciones inmunológicas cruzadas entre la gripe porcina del año 1976 en São Paulo y la pandemia de 1918 (Bertolli Filho, 2003, p. 360, n. 11).

<sup>10</sup> El ciclo de poemas titulado *Há uma gota de sangue em cada poema* de 1917 evidencia la empatía de De Andrade por las víctimas y el sufrimiento de la Primera Guerra Mundial. Debido a su estilo tradicional, estos poemas fueron considerados obras premodernistas u “obra imatura” (De Andrade, [1917] 1960).

invoca ciertas posturas futuristas, las impactantes imágenes simbolistas de Émile Verhaeren, la poesía de Paul Dermée y otras muchas fuentes enumeradas en el “Prefacio”, que combina, en última instancia, con sus propias ideas poetológicas, derivadas de estructuras y notaciones musicales. Los textos poéticos de *Paulicea desvariada* revelan una ciudad deslumbrante, modernísima en el comercio y el tránsito, en las artes y la arquitectura, en los paisajes de sus parques, con muchedumbres circulando por el espacio urbano. Pero en este tejido urbano que vertiginosamente va tomando forma poética, aún acecha la enfermedad mortal. El hecho de que el poeta se abstenga de mencionar esta realidad histórica en sus observaciones posteriores acerca de la génesis de su obra puede tener que ver con su aprensión a que, al admitir tal vínculo, acabase haciendo reconocible y explicable su “reinención” altamente experimental, alucinatoria y antimimética de São Paulo como un texto realista, una imitación poética de un sueño febril.<sup>11</sup> Paradójicamente, al menos a primera vista, el poeta contribuye de esta manera al propio pacto de silencio que se ha extendido sobre la experiencia colectiva de la gripe mortal. Así parece corroborarlo un párrafo especialmente iconoclasta del “Prefacio interesantísimo”: “Pero todo este prefacio, con todo el disparate de las teorías que contiene, no vale absolutamente nada. Cuando escribí ‘Paulicea Desvariada’ no pensé en nada de esto. Garantizo no obstante que lloré, canté, reí, grité... ¡Yo vivo!” (PD, p. 28).

Por lo tanto, en lugar de responder a un gesto supuestamente vanguardista de negación y destrucción –incluso dirigido en contra de su propia poética desarrollada aquí–, esta afirmación apunta quizás a la propia vida y supervivencia de Mário de Andrade en tiempos

<sup>11</sup> Su trabajo podría haber sido tachado entonces de “patológico” y no tomado en serio. El hecho de que hoy esta conexión entre enfermedad y literatura sea de especial interés ha sido demostrado por Catherine Belling (2014), quien señala la singularidad literaria de la novela de Katherine Anne Porter *Caballo pálido, jinete pálido* (1939) que trata la experiencia de la enfermedad de la autora durante la gripe de 1918.

<sup>12</sup> El objetivo de mi investigación es examinar tales repercusiones en textos de la vanguardia, aunque se formulen de forma mucho menos explícita que en la novela de Porter, cuyo título inspiró el aclamado estudio de Laura Spinney (2017).

desgarradores. La tensión semántica entre el recuerdo y el silencio, entre la referencialidad y una estética decididamente antimimética, explicaría también la peculiar tensión entre el impulso claramente futurista que exhibe *Pauliceia* y el tono melancólico que subyace en muchos de los poemas (por ejemplo, “O trovador”, “Tristura”). La melancolía también se percibe en el dibujo de Antonio García Moya, único trabajo visual que acompaña la obra, que muestra un paisaje iluminado por la luna con una estatua solitaria en un parque en el estilo de Giorgio de Chirico.

Ya en el segundo poema, “El trovador” (*PD*, p. 35), el cantor, el yo lírico, arlequín, narrador y rapsoda que se revela como “un tupí que tañe un laúd”, se presenta como un melancólico. Recuerda con un escalofrío a una persona afligida: “Otras veces es un enfermo, un frío en mi alma enferma...”; habla de sarcasmo y amargura, pero quiere seguir cantando de las cosas de este mundo y de la moderna ciudad de São Paulo, por eso comienza con el dramático onomatopéyico golpe de laúd “Dlorum”.

El siguiente poema, “Cortejos” (*PD*, p. 37), ya conduce al pleno centro de la plaga y su posicionamiento casi al principio de la serie de poemas no es, presumiblemente, una coincidencia. Llama la atención la repentina negatividad del poema (“¡horribles las ciudades!”), que suele interpretarse como el reverso del proceso modernizador, entre promesas de futuro y la barbarie. En consecuencia, los “cortejos” suelen descifrarse como movimientos de las masas anónimas. Justin Read las ve devoradas por el Moloch urbano (“la gran boca de mil dientes”), São Paulo se convierte en una “ciudad caníbal” que se apodera de su proletariado (*cf.* Read, 2009, p. 90). Fonseca también ve una paradoja peculiar en este poema:

En este poema-desahogo, el pesimismo y la ironía son flagrantes y la generalización de las afirmaciones da qué pensar. Tal vez, las ciudades, en general, serían horribles porque, con las transformaciones modernizadoras, los individuos pierden parte de sus referencias personales ya sedimentadas, que antes garantizaban la proximidad entre el ser y el estar en el mundo. (Fonseca, 2012, p. 87)

Además de la ambivalencia de tales imágenes explicada por las dinámicas del proceso modernizador existe otra posible explicación: a través de un repentino e inesperado cambio de imagen o “cambio de aspecto”, en palabras de Wittgenstein ([1953] 2009). De pronto, los “cortejos” se reconocen como cortejos fúnebres. En la retina del observador urbano se reflejan como un monótono movimiento de carretas (rodando hacia los cementerios): “Monotonías de mis retinas... / [...] ¡Horribles las ciudades! / [...] ¡Nada de alas! ¡Nada de poesía! ¡Nada de alegría! / ¡Oh! ¡Los tumultuarios de las ausencias! / Paulicea - la gran boca de mil dientes” (PD, p. 37). Aquí se trata de ausencias que causan tumulto; se ven heridas purulentas (“los chorros [...] de pus y de más pus”), gente arremolinada, baja, endeble, flaca (“Giran hombres débiles, bajos, magros...”), serpentinas (¿serpentinadas de papel o mortajas sinuosas?) desplegándose (“serpentinadas de entes vibrantes desenrollándose”). Esta gente termina pareciendo “simiesca”, concluye el poeta-observador: “Estos hombres de São Paulo, todos iguales y desiguales, cuando viven dentro de mis ojos tan ricos, me parecen unos macacos, unos macacos” (PD, p. 37). De repente comprendemos, como en una imagen ambigua (o reversible), que estas palabras y versos pueden referirse a cuerpos muertos (que son devorados por las fosas comunes). Esto parece confirmarse en el relato histórico de Bertolli Filho. La foto que acompaña sus descripciones muestra tranvías cargados de pilas de ataúdes:

¿Cómo se sentían los hombres y mujeres de la época cuando se cruzaban con tranvías de la empresa Light o camiones contratados por el Ayuntamiento que transitaban funestamente por las calles, recogiendo enfermos y muertos o transportando una carga de ataúdes destinados o ya ocupados por víctimas de la gripe? (Bertolli Filho, 2003, p. 307)

De forma aún más dramática, Bertucci reconstruye en su estudio escenas similares a partir de artículos publicados en la prensa de la época: “En un carro, sentado sobre los ataúdes que iban a ser enterrados en el cementerio de Penha, un enfermero, indiferente a las

miradas asustadas de la gente, se burlaba de los transeúntes que encontraba por el camino” (Bertucci, 2004, p. 107).

Con este telón de fondo, el poema “El rebaño” (PD, p. 43) parece un comentario burlón, sarcástico, hecho en un delirio febril, sobre los políticos que pretenden velar por el bienestar de la ciudad incluso en tiempos de pandemia: “¡Oh, mis alucinaciones! / [...] ¡Como un poseso en un acceso en mis aplausos / a los salvadores de mi estado amado!...”. (PD, p. 43) Otra vez, los estudios de Bertolli Filho y Bertucci demuestran que, a pesar de las numerosas medidas tomadas por el gobierno municipal, la impotencia y la desorientación reinaban en la ciudad, contradiciendo el discurso oficial sobre la capacidad de controlar la epidemia (cf., por ej., Bertucci, 2004, p. 302).

En la “Oda al burgués” (PD, pp. 49-50), la famosa diatriba contra la burguesía rica de la ciudad, que corresponde perfectamente al gesto vanguardista de *épater le bourgeois*, también se perciben alusiones al estado de emergencia provocado por la epidemia. Como muestra Bertolli Filho (2003), el virus causó un contagio “no democrático”, lo que contradice las afirmaciones contemporáneas de que la enfermedad atacaba a cualquier persona independientemente de su clase social.<sup>12</sup> De este modo, podemos leer el insulto poético como una explosión iracunda dirigida a aquellos que podían retirarse tras sus cuatro muros (“que viven tras los muros sin sobresaltos”). El poema da nombre a la desigualdad social que sigue profundizándose en medio de la pandemia. “Todos iguales y desiguales”, había enunciado el poema “Cortejos” anteriormente. Los privilegiados son confrontados con la acusación del verso “¡Pero nos morimos de hambre!” en la calle, mientras que los propietarios de las plantaciones de café y representantes de las élites de São Paulo escapan a sus propiedades: “¡Huyen los hacendados hacia el hogar!” El último verso pertenece a la descripción poética del paisaje urbano (“Paisaje n. 4”, PD, p. 75), en la que se mencionan los efectos de la crisis en términos de declive de la economía cafetera, de amenazas financieras y el colapso: “¡Pero

<sup>12</sup> Cf. nota 5, en este capítulo.

los ventarrones de la desilusión! ¡La baja del café!... ¡Las quiebras, las amenazas, las audacias superfinas!...”<sup>13</sup>

En el poema “Nocturno” (PD, pp. 61-63), el yo lírico deambula de noche por la ciudad. La imagen de los tranvías chispeantes se repite tres veces: pasan como una expectoración, “hiriendo” y “atravesando” la penumbra encalada, un claroscuro arlequinesco. El poema transmite una cascada de impresiones de una noche caliente (febril); habla de crimen, lascivia, diablos voladores, súcubos (“cargando cuerpos de desnudas”, PD, p. 62) y otras imágenes entre sueño y pesadilla. La canción *Quando eu morrer* se toca con una guitarra, y parece que el cantante (¿o la guitarra? ¿O el pesado aroma de vainillas?) vacila y cae al suelo pocos instantes después (PD, p. 44).

Una y otra vez los poemas hablan de la soledad: “Tristura” (PD, pp. 51-52) trata del amor solitario por la ciudad de São Paulo: “Paulicea, mi novia... Hay matrimonios así... ¡En los jamases, nadie los asistirá! ¡Las insistencias de ser uno en la fiebre! Nunca nos encontramos...” (PD, p. 51). En el poema “Paisaje n. 4” (PD, pp. 75-76) predomina un tono combativo: “¡Oh! ¡¡¡este orgullo máximo de ser paulistamente!!!” (PD, p. 76), y en la confesión resuena la convicción de que, juntos, todos los que ahora están solos podrían triunfar (“¡La victoria de todos los solitarios!”), PD, p. 75).

El principal objetivo de mi lectura<sup>14</sup> es mostrar que el experimento poético de Mário de Andrade, además de buscar una estética contemporánea e innovadora, presentaba una reacción a una experiencia existencial: en concreto, la traumática experiencia colectiva

<sup>13</sup> Con su referencia a la disminución de la producción de café, este verso contiene otra alusión al año 1918 en el que, según Pompeu de Toledo (2015, p. 179), el ochenta por ciento de la cosecha de café fue destruida debido a un periodo extraordinario de heladas en junio. Ese mismo año también se produjo una plaga de langostas.

<sup>14</sup> Mi lectura de *Paulicea desvariada* se limita aquí a la búsqueda del significado y efecto de las imágenes ambiguas (o reversibles) en relación con la pandemia mortal, y solo menciona de pasada otras temáticas y estrategias estéticas –por ejemplo, lo arlequinesco de la poesía, las alusiones a la ciudad moderna, la economía del café y del trabajo urbano, ciertos diálogos intertextuales e intermediales con la música, el arte, la arquitectura, la literatura y la cultura popular del pasado y del presente de Brasil y de otros lugares, así como otras dimensiones autobiográficas.

de una ciudad inmovilizada, barrida por una fiebre mortal, que sometía a sus ciudadanos a un angustioso aislamiento ante el inmenso número de infectados y muertos y una infraestructura urbana desbordada. El poeta escamotea la referencia explícita a estos acontecimientos históricos, pero siempre insistió enfáticamente en la singularidad de su *Pauliceia desvairada*, que no quería comparar con otros textos modernistas de sus contemporáneos.<sup>15</sup>

Como ya se ha mencionado, en 1918 Mário se desempeñó como crítico musical en *A Gazeta*. A partir de sus críticas durante la temporada anual de ópera en el Teatro Municipal, podemos rastrear el dramático colapso de la vida cultural causado por la gripe. El 23 de octubre de 1918, después de que el público se hubiera reducido sistemáticamente y de que un número creciente de cantantes cayera enfermo sin poder ser sustituido adecuadamente, el crítico sugirió con énfasis que se suspendiera la temporada:

Hay que suspender las representaciones para que el teatro no presente el aspecto deplorable que presentaba ayer. Los pobres artistas, uno los siente deprimidos, dislocados, abatidos por una atmósfera de aprensión que les impide actuar bien. La orquesta, reducida a un mínimo de 35 músicos, dirigida por un sustituto, coros inciertos... un desastre, difícilmente aliable con la pompa del oro y el mármol de nuestro teatro. (reseña, cit. en Tadafumi Sato, 2016, p. 198)

En los meses que siguieron al fin de la epidemia, Mário se ocupó intensamente del arte y la arquitectura barrocas. Tras un viaje a la región de Minas Gerais, en junio de 1919, publicó en la *Revista do Brasil*, entre enero y junio de 1920, cuatro crónicas tituladas “A arte religiosa no Brasil” (De Andrade [1920] 1993). Mostró especial interés por el genio creativo del escultor autodidacta Antônio Francisco Lisboa,

<sup>15</sup> Cf. la reseña de De Andrade sobre *O homem e a morte* (1922), de Menotti del Picchia, en la revista modernista *Klaxon*. Aquí distingue su obra de los demás textos modernistas: “Pauliceia [...] tiene un aspecto tan especial, tan salvaje, tan extra, que no puede tener un efecto plausible en una renovación. Su carácter salvaje, orgullosamente personal, le quita esa expresión de humanidad, de algo universal, cósmico, que permite el desarrollo, la asimilación. Es una obra aparte” (De Andrade, 1922-1923, p. 27).

Aleijadinho; genio que le parecía casi paradójico a la luz de las condiciones de vida del artista. Por la misma época, escribió también varias crónicas sobre la ciudad de São Paulo para la revista *Ilustração Brasileira*. Sus textos no mencionan el hecho de que la ciudad acababa de recuperarse de la enfermedad. Al igual que el discurso público había suprimido la gripe, Mário la ignora en sus crónicas. Por eso es tan impresionante que poco tiempo después los “sandapilarios”, con su total indiferencia ante el extraordinario espectáculo del oratorio profano, nos traigan a la memoria a los portadores de féretros y sepultureros. Son ellos los que encarnan la memoria del acontecimiento traumático, al que los demás cantantes no se refieren. Su breve estallido y silencio subsiguiente apuntan a la gran epidemia y la muerte.<sup>16</sup> Es aquí donde comienza el rastro de la labor poética de recordar de Mário de Andrade.

La deliberada ambigüedad de este enfoque es fácil de entender en el ya descrito poema “Os cortejos”, que funciona como un *trompe-l’oeil* barroco: donde al principio imaginamos una ciudad dinámica, vital, caníbalmente apropiada por la modernidad comercial, industrial, capitalista, nuestra percepción da un repentino vuelco hacia otra imagen en cuanto leemos el poema pensando en la experiencia “epidémica”. El monótono paso de vehículos o de procesiones, reflejado en el ojo del espectador, se revela como el último viaje de los muertos transportados en carros y tranvías hasta los cementerios. Siguiendo la pista que nos dan estos bruscos cambios de imagen, descubriremos otros motivos de *vanitas* apuntando a la finitud: la retina del observador es un espejo que revela la tediosa rutina del mundo. En la ciudad de vanidades (“vanidades y más vanidades...”, *PD*, p. 37), el ojo observador ya no refleja personas, sino monos que en la emblemática barroca también se consideraban símbolos de vanidad. Además, Mário cita aquí el escándalo del mono de Darwin,

<sup>16</sup> Manuel Bandeira acusa a Mário de Andrade de “desvarismo gongórico”, reproche que, en mi opinión, identifica intuitivamente el punto de la ilusión barroca de *trompe-l’oeil*, pero Bandeira, según parece, ignora (o no menciona) su papel en el conjunto (carta del 3 de octubre de 1922, De Andrade y Bandeira 2000, p. 69).

que muestra al hombre un espejo en el que se ve a sí mismo como un mono. Asimismo, el poema insinúa que, ante la muerte, todos somos iguales, aunque muramos en circunstancias desiguales: de ahí la paradójica formulación “todos iguales y desiguales” (PD, p. 37). También llama la atención el segundo verso –“serpentinatas de entes vibrantes desenrollándose” (PD, p. 37)–, marcado por rimas internas y repetido poco antes del final del poema. La inusual imagen dinámica alude quizá al estilo de la “figura serpentinata” en la pintura y la escultura manieristas (por ejemplo, El Greco). El historiador del arte Jacques Bousquet ha señalado el particular dinamismo de esta forma de expresión y establece una interesante analogía entre el manierismo y el futurismo:

Si establecemos una comparación [...], la preferencia por el estilo serpentinata corresponde a una preocupación similar a la del “Futurismo”. Un buen número de figuras manieristas, con sus cuerpos retorcidos como espirales y su equilibrio peligrosamente inestable, siguen frenando su movimiento; la forma presente prepara y exige la forma futura. (Bousquet, 1985, p. 84, traducción propia)

En el verso citado, Mário de Andrade parece insistir precisamente en este movimiento de girar y rodar de los “entes vibrantes” fijado en la imagen y descrito en forma de cautivadoras rimas internas (“Serpentinatas de entes frementes a se desenrolar”).

### ***Memento Mori. Recordando a los muertos como desafío estético***

Entonces, ¿qué se refleja exactamente en la retina del observador de *Pauliceia*? ¿Qué revela esta brusca doble mirada a la ciudad moderna, una ciudad que lleva todavía la epidemia mortal en sus huesos (o en sus “fibras”)? ¿Qué aporta esta peculiar estructura de percepción? Sería difícil interpretar el ciclo poético altamente experimental de Mário sin el retorno a la experiencia histórica, sin

la labor historiográfica, que recuerda la larga historia social reprimida del mundo en pánico y en estado de emergencia durante la gripe española. Teniendo en cuenta a la vez la experiencia reciente de la pandemia de COVID-19, cien años después de la gripe española, el conocimiento de los estudios históricos contribuye al posible cambio de percepción para la lectura del conocido texto de Mário de Andrade. El filósofo Ludwig Wittgenstein se interesó particularmente por la productividad del “cambio de aspecto” y lo describe en las *Investigaciones filosóficas*: “La expresión del cambio de aspecto es la expresión de una nueva percepción, junto con la expresión de la percepción inmodificada” (Wittgenstein, [1953] 2009, p. 567). Es importante para él que esta experiencia visual pueda cambiar la forma de ver, haciéndonos ver de repente algo que antes no se veía. Chris Bezzel, crítico literario y lingüista, señala que las consideraciones de Wittgenstein no se limitan al ámbito de lo visual:

Por cierto, en la medida en que la poesía se basa en la experiencia escenificada del significado de las palabras, de hecho, del lenguaje mismo, se compromete en el cambio permanente de aspecto [...] Wittgenstein escenifica repetidamente cabezas de conejo-pato de modo lingüístico-poético, siempre vuelve a llevarnos a ver todo de otra manera, todo de nuevo, por ejemplo, el lenguaje como una vieja ciudad o un problema filosófico como un ovillo de hilo. (Bezzel, 2013, p. 120)<sup>17</sup>

Roland Barthes también reflexiona sobre la fascinación por la imagen reversible o ambigua en un ensayo sobre el arte del montaje en la pintura de Arcimboldo: “La identidad de ambos objetos no se apoya en la simultaneidad de la percepción, sino en la rotación de la imagen, que aparece presentada como reversible” (Barthes, 1986, p. 136). Me parece importante en este punto la referencia de Barthes al contexto en el que se producen esas percepciones oscilantes: “pero esto [el saber contextual] es lo único que limita el mensaje; la imaginación,

<sup>17</sup> El autor se refiere al conocido dibujo de Wittgenstein de una imagen reversible en la que pueden verse tanto la cabeza de un pato como la de un conejo. Wittgenstein lo llamó “cabeza-C-P [conejo-pato]” (Wittgenstein, [1953] 2009, pp. 563, 565).

por su parte, es realmente infinita, y tal el dominio de su acrobacia, que parece estar a punto de apoderarse de todos los objetos” (Barthes, 1986, p. 143). *Paulicea desvariada*, de Mário de Andrade, tiene, en efecto, una génesis textual compleja en un contexto de experiencia histórica concreta: el poeta quería captar la plenitud de la vida urbana tras la gran epidemia y buscó un lenguaje contemporáneo y adecuado para ello. Quiso captar la energía del cuerpo convaleciente, pero todavía frágil, en el que está inscrita la enfermedad –una inmunización precaria– y, por tanto, también la finitud como recordatorio de la muerte. La doble mirada que hace posible el cambio de aspecto de los poemas-imágenes de *Paulicea desvariada* lleva a comprender que la melancolía latente en el observador paulista es en el fondo un *memento mori*.

Como se ha dicho, el poeta se niega a explicar abiertamente su estética de las imágenes reversibles, incluso en sus teorías estéticas del “Prefacio interesantísimo”. Se abstiene de presentar el trasfondo histórico porque no desea nombrar lo reprimido, sino escenificarlo en un lenguaje nuevo y radical. “No soy futurista (de Marinetti)” (PD, p. 14), escribe en el Prefacio y, de hecho, ¿cómo podría ser futurista en el sentido de Marinetti? El agresivo desprecio por la muerte del futurista italiano se sitúa en el polo opuesto a la visión del amante del arte y la música interesado por la época del barroco (y quien afirmaba abiertamente su catolicismo): “Soy pasadista confeso”, dice al principio del Prefacio (PD, p. 12). Sin embargo, el poeta admite que Marinetti dio un impulso decisivo a la renovación lingüística de su propia obra porque llamaba a liberar las palabras del corsé de las convenciones lingüísticas (cf. PD, p. 20). Así, Mário presenta su escritura novedosa, basada en principios de la “armonía” musical, que contrasta con la escritura “melódica” tradicional. La armonía se hermana con verticalidad, simultaneidad, polifonía; como referencia cita a defensores de procedimientos similares, como Paul Dermée, Apollinaire y el poeta parnasiano Olavo Bilac. En cambio, toma distancia de lo melódico, fundado en la secuencia cronológica y en las reglas de la gramática y la linealidad. (cf. PD, pp. 20-25).

La tensión entre la insistencia en el “pasatismo” y el autoempoderamiento poético en el “Prefacio interesantísimo” (promulgado después en los poemas) lleva a sospechar que este también sigue la lógica de la imagen reversible. El mismo poeta destaca dos niveles de significados en su poesía y, de paso, también se refiere a la(s) ausencia(s):

Escribir arte moderno no significa jamás para mi representar la vida actual en lo que tiene de exterior: automóviles, cine, asfalto. Si estas palabras frecuentan mi libro no es porque pensé con ellas escribir moderno, sino porque siendo mi libro moderno, ellas tienen en él su razón de ser. [...] Reconozco más bien la existencia de temas eternos, pasibles de predilección por la modernidad: universo, patria, amor y la presencia-de-los-ausentes, ex-goza-amargo-de-los-infelices. (PD, p. 26)

Una afirmación citada anteriormente vuelve a ser pertinente aquí: el autor termina caracterizando sus explicaciones y confesiones anteriores como irrelevantes –quizá como “vanas” en el sentido barroco– para apuntar a otra verdad muy simple, la de la vida (y de la supervivencia): “Pero todo este prefacio, con todo el disparate de las teorías que contiene, no vale absolutamente nada. Cuando escribí ‘Paulicea Desvariada’ no pensé en nada de esto. Garantizo no obstante que lloré, canté, reí, grité... ¡Yo vivo!” (PD, p. 28).

Poco después escribe: “Me repugna dar la clave de mi libro. Quien sea como yo tiene esa clave” (PD, p. 28). De Andrade no quiere explicar su rompecabezas poético porque trata de inducir un *memento mori* casi barroco en un lenguaje nuevo y experimental. La experiencia colectiva de la enfermedad mortal y su importancia para toda la ciudad debe resurgir en el lenguaje contemporáneo del modernismo y convertirse en algo productivo. “El pasado es una lección para meditar, no para reproducir”, dice el poeta, y se refiere al descenso de Dante a los muertos a pesar de todas las advertencias: “E tu che se’ costì, anima viva, pàrtiti da cotesti che son morti” [Y tú que estás allí, alma viviente, aléjate de aquellos que están muertos.] (PD, p. 26, trad. E. C.). Hablando en términos epidemiológicos, la primera obra

vanguardista de Mário de Andrade se presenta como una “doble vacuna”: sensibilizando a los lectores con respecto a la necesidad de un nuevo lenguaje y contribuyendo a inmunizarlos contra el olvido de una catástrofe social.

## **Bibliografia**

Antonio de Moraes, Marcos (2015). *Pauliceia desvairada* nas malhas da memória. *O eixo e a roda*, 24(2), 173-193.

Barthes, Roland (1986). Arcimboldo o El retórico y el mago. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 133-151). Barcelona: Paidós. [Trad. C. Fernández Medrano].

Belling, Catherine (2014). Remembering and Reconstructing. Fictions of the 1918-19 Influenza Pandemic. En Porras-Gallo, María-Isabel y Davis, Ryan A. (eds.). *The Spanish Influenza Pandemic of 1918-1919* (pp. 248-264). Rochester: Univ. of Rochester Press.

Bertolli Filho, Cláudio (2003). *A gripe espanhola em São Paulo, 1918: epidemia e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Bertucci, Liane Maria (2004). *Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Bezzel, Chris (2013). *Aspektwechsel der Philosophie. Wittgensteins Werk und die Ästhetik*. Berlín: HE-Verlag.

Blake, John Lauris (1837). *The Parlor Book; or, Family Encyclopedia of Useful Knowledge and General Literature*. Nueva York: John L. Piper & Co.

Bolle, Willi (1989). A cidade sem nenhum caráter: leitura da *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. *Espaço & Debates*, (27), 14-27.

Bousquet, Jacques (1985). *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. Múnic: Bruckmann. [Tercera edición revisada y actualizada].

Cruz de Souza, Christiane Maria (2005). As dimensões político-sociais de uma epidemia: a pauliceia desvairada pela gripe espanhola. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 12(2), 567-573.

De Andrade, Mário (1922-1923). O homem e a morte [reseña]. *Klaxon*, (8-9), 27-29.

De Andrade, Mário (1960 [1917]). Há uma gota de sangue em cada poema. En *Obras completas 1: obra imatura* (pp. 7-41). São Paulo: Livraria Martins.

De Andrade, Mário ([1920] 1993). *A arte religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. Establecimiento del texto crítico por Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento/Editora Giordano.

De Andrade, Mário (2012 [1922]). *Pauliceia desvariada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. [Versión de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez].

De Andrade, Mário y Bandeira, Manuel (2000). *Correspondência*. São Paulo: Edusp. [Coord. Marcos Antonio de Moraes].

De Andrade, Oswald (1990 [1954]). *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Porto Alegre: Globo/Secretaria de Estado da Cultura.

Duarte, Paulo (1976). *Memórias, Vol. IV: Os mortos de Seabrook*. São Paulo: Hucitec.

Ferraz, Enéas (1978). *Adolescência tropical*. São Paulo: Academia Paulista de Letras.

Fonseca, Aleilton (2012). *O arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Geração Editorial.

Funke, Carl Philipp (ed.) (1805). *Neues Real-Schullexicon: enthaltend die zur Erklärung der alten Klassiker nothwendigen Hülfswissenschaften*, Vol 2. Viena/Praga: Franz Haas.

Klengel, Susanne (2020). Pandemic Avant-Garde: Urban Co-existence in Mário de Andrade's *Pauliceia desvairada* (1922) after the Spanish Flu. *Mecila Working Paper Series*, (30). <http://dx.doi.org/10.46877/klengel.2020.30>

Mendes Correia, António et al. (coords.) (1957). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 27. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédica. [29, columna uno].

Moritz Schwarcz, Lilia y Starling, Heloisa (2020). *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, Benedito (1984). Mário de Andrade: As enfiaduras do modernismo. *Revista Iberoamericana*, (126), 63-75.

Phillips, Howard y Killingray, David (coords.) (2003). *The Spanish Influenza Pandemic of 1918-1919. New Perspectives*. Londres: Routledge.

Pompeu de Toledo, Roberto (2015). *A capital da vertigem. Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Read, Justin (2009). *Modern Poetics and Hemispheric American Cultural Studies*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

Spinney, Laura (2017). *Pale Rider: the Spanish Flu of 1918 and How it Changed the World*. Londres: Jonathan Cape.

Tadafumi Sato, Eduardo (2016). *Mário de Andrade n'A Gazeta (1918-1919): um "plumitivo incipiente"?* [Tesis de maestría]. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.31.2016.tde-17062016-114718>

Unruh, Vicky (1994). *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press.

Wittgenstein, Ludwig (2009 [1953]). *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Barcelona: Gredos.



# Contar, comentar, confrontar

## El rap como medio de expresión y comunicación desde los márgenes

*Christoph Müller*

■ Doi: 10.54871/mc24esli

### **Desigualdades sociales y cultura marginal**

Muchas ciudades brasileñas se caracterizan por las grandes diferencias sociales entre los distintos grupos de población. Las grandes diferencias de renta, las diferencias de acceso a la educación y al empleo y, en general, las desiguales oportunidades de participación social y política provocan profundos conflictos y fracturas en la convivencia social.

Geográficamente, estas desigualdades se manifiestan en los distintos barrios –habitados cada uno de ellos por un grupo de población bastante homogéneo–, que presentan grandes diferencias sociales entre sí. Los barrios con población acomodada a veces lindan con barrios socialmente precarios. No suele haber mezcla de grupos sociales, por lo que en los distintos barrios se han desarrollado estructuras paralelas en los ámbitos de la economía y el comercio, la cultura y la educación, la sanidad y los servicios públicos. Las estructuras financiadas y controladas por el Estado suelen estar más

establecidas y activas en los barrios con estratos sociales medios y altos de la población. En los barrios socialmente precarios, el sistema estatal muchas veces tiene poca influencia y prevalece un sistema de autoorganización, habitualmente caracterizado por la delincuencia. Pero incluso en los barrios con población más acomodada existen redes que operan al margen de las estructuras estatales y legales aplicables. Aunque hay repetidos intentos por parte de la política brasileña de reducir las desigualdades y de mejorar la participación, las fuertes tendencias neoliberales que se impusieron en las últimas décadas del siglo XX –tras la dictadura militar– provocaron que muchos desarrollos políticos, económicos y sociales se dejaran en manos del mercado y de la sociedad. En este escenario aumentaron las rupturas y se reforzaron las diferencias en la sociedad brasileña (Tagiba et al., 2002; Moassab, 2011, pp. 80-102).

Los grupos de población que viven en este ambiente, marcado tanto por relaciones de poder derivadas de las desigualdades como por relaciones propias de los barrios precarios, son etiquetados con el apelativo de “marginales”. Sin embargo, no se trata exclusivamente de una expresión de desprecio. Para las personas “en los márgenes” el uso de este adjetivo se ha convertido, sin embargo, en una expresión positiva de autoconfianza y en la enunciación de una determinada actitud (De Souza Silva, 2011, p. 28).

Esto puede verse con bastante claridad en el ámbito cultural; allí los términos “cultura marginal” y “literatura marginal” se utilizan para referirse al arte y a la literatura originales de artistas y escritores provenientes de estos distritos sociales marginales. Al mismo tiempo, esta terminología se utiliza para distinguir estas producciones artísticas –con sus formas específicas de expresión y los conceptos y actitudes que las sustentan– del arte y la literatura del resto de la sociedad.

A partir de los conceptos de Pierre Bourdieu y de autores brasileños como Hélio Oiticica, Fernando Villarraga Eslava y Ferrez, Rogério de Souza Silva define el concepto de *literatura marginal* –e implícitamente también el de *cultura marginal*– de la siguiente manera:

A literatura marginal é uma produção textual que se ocupa da representação da experiência de miséria e brutalidade da vida nas comunidades pobres das grandes metrópoles, escrita por pessoas que nasceram e cresceram nesses locais, tomando uma perspectiva elaborada a partir do interior destas próprias comunidades. [...] A literatura marginal é, com todos os reparos que se lhe possa fazer a perspectiva crítica hegemônica, uma realização textual produzida por sujeitos das camadas subalternas tematizando a violência que assola a sociedade brasileira, e, ao mesmo tempo, um projeto que vai além do literário, pois busca se constituir em porta-voz estético e ideológico dos que sempre foram silenciados e hoje integram o “povo da periferia/favela/gueto”. (De Souza Silva, 2011, p. 28)

## Cultura hip-hop

Un componente clave de la cultura marginal brasileña desde los años noventa del siglo XX, a más tardar, ha sido el hip-hop, un “movimiento político-cultural” que surgió en los años setenta de la lucha de la población afroamericana en EE. UU. por sus derechos civiles y llegó a Brasil a través de São Paulo y Río de Janeiro en los años ochenta (Moassab, 2008, pp. 51, 55; Teperman, 2015, pp. 31-44).

El hip-hop se describe generalmente como una combinación de cinco formas de expresión artística. En su disertación *Brasil periferia(s). A comunicação insurgente do hip-hop*, Andréia Moassab las resume e introduce los términos más importantes:

A expressão cultural e artística [do hip-hop] está presente em várias manifestações: 1. No break, dança dos b-boys e b-girls; 2. Nas pinturas urbanas do graffiti; 3. No canto falado do rap (rhythm and poetry), entoado pelos MCs, mestres de cerimônia; [4.] na prática, o cantor ou o responsável pelo comando da festa, com base nas batidas ritmadas fornecida pelos DJs; e 5. A chamada ‘consciência’ ou ‘atitude’, que é o modo pelo qual os integrantes do hip-hop se posicionam diante o

grupo e perante a sociedade, isto é, o seu comprometimento social. (Moassab, 2011, pp. 53-54)

Moassab también ofrece una definición muy concisa de la orientación temática y la intención del hip-hop:

No hip-hop, todas essas práticas artísticas carregam consigo o protesto contra a pobreza e a marginalização, bem como a denúncia da violência policial e do racismo e uma mensagem de valorização e aumento da autoestima da população das periferias, adaptando-se às especificidades de cada local, o que é notado especialmente nas letras do rap. (Moassab, 2011, p. 55)

Más adelante profundiza en esta definición básica y nombra las categorías temáticas centrales del hip-hop:

A história contada e cantada pelo hip-hop apresenta dois vetores fundamentais: aquele que congrega e dá identidade ao próprio grupo (periféricos) e aquele que expõe para a sociedade, através de seu próprio ponto de vista, a imagem de si e dos problemas do mundo. Esses dois conjuntos temáticos [...] podem ser identificados nos diversos temas abordados nas letras [...]: (a) construção da identidade; (b) violência policial; (c) narrativas do cotidiano; (d) assuntos de interesses geral (globalização, capitalismo, neoliberalismo); e (e) questões de gênero. (Moassab, 2011, p. 207)

Además, es característico del hip-hop manifestarse en actuaciones en directo, en las que las letras son recitadas oralmente por los MC; los DJ generan la música en el momento y los b-boys y b-girls la bailan. Roberta Estrela D'Alva escribe al respecto en su libro *Teatro hip-hop. A performance poética do ator-MC*:

Um dos traços que confere à festa de rua tal força efêmera consiste em que seu ato criativo é irreproduzível, quase impossível de se institucionalizar [...], porque depende da urgência de quem está aí, em corpo presente, em pulso criador, cantando, dançando e celebrando num engajamento radical e vital. Por isso a cultura hip-hop [è] um *life*

*style*, uma maneira de viver e de enxergar o mundo... (D'Alva, 2014, p. 6)

Para la selección y formulación de los temas y su presentación, especialmente en la música, el MC –el maestro de ceremonias– es el actor central. D'Alva también describe sus características más importantes:

[As] características do ator-MC [são] a presença de um ponto de vista claro e a sua defesa, a consequência de seu papel social e político e a prática do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido. O ator-MC é a voz do teatro hip-hop. (D'Alva, 2014, p. xxii)

Este último punto es profundizado por Roberto Camargos en su examen del vínculo entre rap y política, titulado *Rap e política. Percepções da vida social brasileira*, que profundiza en la importancia del realismo y la veracidad en las letras de rap:

Os *rappers*, decididamente, falam como sujeitos inseridos na sociedade e se colocam na contramão das posições hegemônicas, encarando-as, via de regra, como uma experiência social negativa. Por isso repetem, a toda hora, que 'na letra tentamos mostrar a realidade que vivemos'. Ao cruzar música e experiência têm-se indícios de que o social é um processo ativamente vivido... (Camargos, 2015, p. 136)

Según Moassab, este activismo político y social, no solo de los MC, sino de todos los actores del hip-hop, tiene como consecuencia que

o hip-hop apresenta claramente uma plataforma política, ao combater insistentemente o preconceito contra a periferia e os negros, a violência policial e as desigualdades, tendo uma imensa capacidade de sensibilização e conscientização de grande parcela da população jovem e pobre do país. (Moassab, 2011, p. 65)

Es esta capacidad del rap para abordar los problemas sociales y presentarlos a debate frente a un público a su vez afectado por esos problemas lo que, ya en 1993, Paul Gilroy había subrayado en su

volumen *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. En este volumen, Gilroy describe y explica su concepto de una cultura conformada por movimientos intercontinentales que se influyen mutuamente y así continúan desarrollándose. Esta cultura se originó en África y se ha extendido por todo el Atlántico. Gilroy denomina este fenómeno *Black Atlantic*, y para él es independiente de la concepción eurocéntrica de una unidad de cultura y nación. Más bien ve “the black Atlantic world in a webbed network, between the local and the global” [el mundo del Atlántico negro en una red entrelazada por lo local y lo global] (Gilroy, 1999, p. 29; trad. E. C.).

En su opinión, el Black Atlantic se define por un “desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity” [deseo de trascender tanto las estructuras del Estado nación como las limitaciones de la etnicidad y particularidad nacional] (Gilroy, 1999, p. 19; trad. E. C.). Durante siglos, las personas de origen africano fueron marginadas culturalmente y, por tanto, también en su pertenencia a la nación europea y americana en la que vivían. Al mismo tiempo, se les enseñó la visión del mundo y la identidad cultural de la población dominante como las únicas perspectivas verdaderas. Como consecuencia, durante mucho tiempo también utilizaron categorías eurocéntricas para describir y definir su propia identidad. Para romper con esta forma de pensar, Gilroy desarrolla el concepto del Black Atlantic, que permite describir esta cultura en red, emancipada de fronteras y continentes, independientemente de los patrones de pensamiento europeos tradicionales (Gilroy, 1999, pp. 1-40).

Como ya se ha indicado, para Gilroy el rap es un ejemplo central de la creatividad del Black Atlantic, que evoluciona a partir de movimientos transnacionales y se expresa mediante la recombinación de elementos artísticos (Gilroy, 1999, p. 16; Teperman, 2015, pp. 28-29). Al hacerlo, destaca las diferentes capacidades de la música como medio de expresión tanto en términos de contenido como de forma:

The power of music in developing black struggles by communicating information, organising consciousness, and testing out or deploying the forms of subjectivity which are required by political agency, whether individual or collective, defensive or transformational, demands attention to both the formal attributes of this expressive culture and its distinctive *moral* basis. (Gilroy, 1999, p. 36)<sup>1</sup>

De este modo, describe a un nivel muy abstracto lo que los autores brasileños ya citados formularon en términos concretos sobre el rap brasileño.

A continuación, examinaremos cómo se expresan concretamente las actitudes y los temas subyacentes al hip-hop brasileño. Utilizaremos deliberadamente textos que no fueron escritos en los principales centros de la cultura hip-hop brasileña (São Paulo, Río de Janeiro, Brasilia, Bahía). En su lugar, la base textual de este análisis es el volumen *Rap: a força da fala*, publicado por Fredone Fone en 2018, que reúne los textos de 150 raps de 1987-2010 del estado brasileño de Espírito-Santo. Esta antología permite observar en una visión de conjunto los temas, las formas de expresión y las posiciones de los MC, en su mayoría jóvenes y generalmente afrobrasileños de las periferias urbanas de Espírito-Santo. También permite una visión diacrónica del desarrollo del hip-hop en este estado entre finales de la década de 1980 y el año 2010 (Fone, 2018, pp. 5-6).

Sin embargo, sería una exageración para este ensayo entrar en este desarrollo, ya que la relevancia de los textos para los acontecimientos actuales significa que la respectiva situación política y social en Espírito-Santo, y especialmente en la capital Vitória, también tendría que ser tenida en cuenta y mostrada en detalle, lo que iría más allá del alcance de un ensayo. En su lugar, aquí se trabajarán aspectos formales y de contenido en su aplicación concreta en el

<sup>1</sup> “El poder de la música en el desarrollo de las luchas negras mediante la comunicación de información, la organización de la conciencia y el ensayo o despliegue de las formas de subjetividad que requiere la agencia política, ya sea individual o colectiva, defensiva o transformadora, exige prestar atención tanto a los atributos formales de esta cultura expresiva como a su distintiva base *moral*”. [Trad. E. C.].

hip-hop de Espírito-Santo y se ilustrarán con ejemplos de los textos de rap.

## **Rap como manifestación literaria-musical del hip-hop**

### ***Autorreflexión***

Tras las explicaciones teóricas sobre el hip-hop y el rap, es interesante examinar primero cómo los propios MC comentan la cultura hip-hop y su propia forma de expresión del rap.

En 1993, relativamente pronto en la difusión de la cultura hip-hop en Brasil, el MC Cobra Rei describió los componentes más importantes del hip-hop en un texto breve con el emblemático título “Hip Hop”. Allí proporciona, por un lado, una base teórica-formal para toda la escena hip-hop y, por otro, indicaciones sobre su propia autoimagen.

Mediante uma força expressamos uma arte  
Que é o Hip Hop e grande intensidade  
O nosso Graffiti que também é uma arte  
Desenhado na parede com vivacidade  
O Break que agora conquistou o seu espaço  
Rodar de cabeça e também queda de braço  
Acompanhando tudo isso nasceu o Hip Hop  
Criado nas ruas lá de Nova Iorque  
Além de ser de rua, já foi muito criticado  
Mas hoje é cultura e também considerado  
Esse movimento que é bem representado  
[...]  
É Hip Hop  
É o que nos enobrece e deixa bem mais forte  
[...]  
Se não fossem os esnobes que julgam cantar Rap  
[...]  
A esse talento temos que dar valor

Por que essa cultura foi o negro que lançou...  
(Fone, 2018, p. 18)<sup>2</sup>

Cobra Rei describe el grafiti, el break dance y el rap como formas centrales de expresión del hip-hop. También sitúa el hip-hop brasileño, al que él mismo pertenece, en una tradición que deriva del hip-hop estadounidense. Por último, subraya que se trata de una cultura desarrollada por afroamericanos/afrobrasileños, poco apreciada por otros sectores de la población, pero que en realidad es una expresión de talento y calidad artística.

La proximidad del hip-hop estadounidense ya se puso en tela de juicio al año siguiente. En 1994, el MC Dudu Du Rap escribió para su grupo Suspeitos Na Mira un texto sobre la importancia de la palabra hablada en el hip-hop titulado “A vez da palavra”. En él formula claramente una diferenciación con respecto al hip-hop estadounidense –fundamentada especialmente en la experiencia de haber vivido en Miami–, y señala la individualidad de los diferentes artistas y escenas locales de hip-hop: “Chega de ouvir historinha de briga em porta de baile, Miami não é Rap, sua rima com a nossa não compete, vê se não se esquece, seu estilo é seu estilo, não se embole com o nosso” (Fone, 2018, p. 23).

En 1999, MC Sagaz describió el papel de los MC como portavoces y precursores de un movimiento social, que, como expertos en sus temas, deben provocar un cambio activo de forma libre y enfática a través de sus palabras en el rap “Porta-voz”:

Porta-voz do movimento Hip Hop da periferia, assim do Rap se identificam, no ritmo e na escrita com microfone em mãos o mestre de cerimônia está armado com sua letra, livre na prática e na mente,

<sup>2</sup> Todas las citas textuales se reproducen aquí en su forma auténtica, tal como aparecen impresas en la antología de Fredone Fone. Fone escribe al respecto en su prefacio: “Durante o processo de construção deste trabalho, tentei interferir o mínimo possível na estrutura dos textos que foi possível reunir, preservando os ditos ‘palavrões’, ‘gírias’, ou ‘erros de português’, e assim priorizar a individualidade de cada MC” (Fone, 2018, p. 5).

teórico e perito, com tudo que é falado, realista, tomando de assalto a atenção da plateia. Fazendo na verdade uma revolução verbal [...].

Rap que rima a real. Com uma palavra na rima e na levada, Bicho Solto fala.

Escute, saka só que som, é Rap nacional. (Fone, 2018, p. 39)

En el estribillo queda claro que, para Sagaz, el tipo de rap que describe es una forma nacional brasileña de expresión artística en el hip-hop.

Una definición concreta del rap la da en 2001 MC Magú en su texto “Vamos falar de Rap”:

Eu vou falar pra você porque eu curto Rap  
O MC na levada, o DJ nos scratch  
O sincronismo perfeito da batida com a rima  
Poesia de rua, no relato da vida  
Sem linguagem erudita, mas não tem rima pobre  
É jogar sal na ferida, pra que o sistema acorde  
E se incomode com o movimento que surge da periferia  
Vem lutando, vencendo crescendo no dia a dia  
Mesmo à margem da mídia, cem alcançando ibope  
O Rap é a expressão musical do grandioso movimento Hip Hop.  
(Fone, 2018, p. 49)

A nivel formal, según Magú, la calidad musical y lingüística de los textos hablados es muy importante en el rap. En el plano del contenido, hay que abordar concretamente los problemas e impulsar el movimiento procedente de las periferias, y todo ello en el marco de la cultura hip-hop.

Los MC Ninja y Mascote Cris expresan sus reivindicaciones al público, ese mismo año, en el rap “O Rap é pra quem tem dom”:

O Rap não é fácil  
Não é para esses playboy que vem chegando a toda hora  
Eles vão ter que nos engolir, pois temos memória  
Enquanto eles, a gente mastiga e joga fora

O Rap é pra quem tem dom, sangue bom  
Experiência de vida, ideologia pra fazer som.  
(Fone, 2018, p. 58)

Aquí, el rap de la cultura hip-hop se diferencia claramente de la cultura de los “*playboys*”. Son jóvenes de una clase social que no vive en la periferia y, por tanto, tienen una experiencia vital y una actitud completamente diferentes.

Según los dos MC, el rap debe ser combativo y enérgico, el público debe dejarse llevar, disfrutar de la música y apoyar activamente el movimiento. Aunque utilizan metáforas muy marciales en su descripción, señalan explícitamente que el público no debe volverse violento:

O microfone é minha arma, minha ideia, munição  
Esquadrão é gangue da revolução, de precisão  
Invadindo pra você sentir, quero ouvir, diz aí  
Muleque, a granada vai explodir. Bum!  
Enfim, eu quero ver você curtir  
E sentir a força do Rap invadir o seu som, a sua mente  
Siga em frente e verá que o Rap é diferente  
Então eu jogo pra lá, eu jogo pra cá  
Eu quero ver você curtindo, eu quero ver você zuar  
Brigar, não, matar, não! Aqui irmão, o nosso lema é a união.  
(Fone, 2018, p. 59)

El rap tiene un mensaje claro para el interior, para la cultura hip-hop, como elemento de construcción comunitaria. Pero también tiene un mensaje igualmente claro para el exterior: solo las personas que han crecido y se han socializado en las periferias pueden formar parte de la “verdadera” cultura hip-hop.

### ***Condiciones sociales y políticas***

Uno de los temas centrales del rap es mostrar las condiciones sociales y políticas de los barrios periféricos. A menudo se describe la

situación de niños y jóvenes que viven en la extrema pobreza y sin perspectivas de futuro. Un ejemplo de ello es el rap “O pesadelo” de MC Leprechall, de 1999:

Tem criança na avenida, revirando lixo  
Roupa rasgada de tipo esquisito  
Não sabe onde vai, nem pra onde ir  
Não sabe mais brincar, não sabe mais sorrir  
Seu futuro não é nada. Acabou, esquecido...  
(Fone, 2018, p. 37)

Unos versos más adelante, en el mismo rap se describen en general las precarias condiciones de vida y la desesperanza de esta situación:

Morando num barraco tudo dentro da favela  
Jantar num prato raso, tudo a luz de velas  
Preconceito, desemprego, mundo social  
Brasil ano 2000, país do carnaval  
Violência, sequestro e carnificina  
Menor abandonado, executado por chacina  
Sem chance de vida e sobrevivência.  
(Fone, 2018, p. 38)

Siempre hay una fuerte referencia a la actualidad, que a menudo se combina con una descripción de las raíces locales en sus propios barrios de origen. MC GL Preto, por ejemplo, lo expresa en su rap “Só as quebradas” de 1999. Aunque es popular en todas partes, hace hincapié en su propio barrio: “Sentido as quebradas, formada a quadrilha / Só maluco circulando nas periferias / Santa Mônica, meu barraco me espera / Sou bem chegado em qualquer favela” (Fone, 2018, p. 39).

Otra forma de centrarse en condiciones locales específicas puede encontrarse en la canción de rap de 2010 “Eu vejo gente nascer”, cuya letra fue escrita por el MC Deivid Sagria. En ella utiliza como ejemplo el comportamiento de un político del Gobierno para criticar la práctica común de fijarse casi exclusivamente en la situación de las grandes metrópolis de São Paulo y Río de Janeiro, ignorando la situación

de ciudades más pequeñas como Vitória, en Espírito-Santo, que es igual de difícil, si no peor. Para evitarlo, él mismo invita al político a vivir en una de las favelas para hacerse una idea:

Governante, seu safado, vem morar aqui na favela  
E vem aqui passar na pele, aquilo que você só vê na tela  
Em filminhos da favela brasileiro  
Que só mostra a violência em São Paulo ou Rio de Janeiro  
Mas aqui também é Vitória, Espírito Santo  
Onde predomina a pobreza, descasa governo  
Polícia extorquindo, adolescente se matando e jovens traficando  
Que não passa nem dos vinte anos!  
(Fone, 2018, p. 187)

Aquí también se pone de manifiesto el segundo gran punto de crítica a las condiciones generales de la población de las periferias expresado en el rap: las políticas erróneas y los fracasos del gobierno y del Estado a los ojos del MC –a menudo denominado “el sistema” en la diferenciación de las periferias–, que tienen un impacto masivo en la situación de vida de la gente.

Un ejemplo de esta crítica a veces dura es el rap “Politicagem” de MC Dudu Du Rap de 1992:

Então hoje eu vim cantar sobre essa porra (otários)  
Não acredito nesta merda de governo partidário  
Diz que produz e reduz os salários, é baixo o que acontece  
(Domínio burocrata)  
Eu sei que esses babacas produzem leis  
Regem sistema, causam problemas  
Aplicam na mente de humildes indigentes  
Aê cara, você acredita nesse político incompetente  
E essa porra desses caras todo ano vêm dizer o que vão fazer (ah vá se fuder)  
Eu tô cansado de ouvir toda essa merda  
Qual o futuro para mim, qual o futuro para ti  
O seu futuro você tem mesmo que produzir

Inspirador de sua própria consciência.  
(Fone, 2018, p. 14)

En lugar de escuchar a los políticos y creer sus promesas vacías, las audiencias deberían tomar su futuro en sus manos y dejarse guiar por su propia actitud y conciencia. Una actitud que, naturalmente, está moldeada por el MC, su forma de rapear y la actitud hip-hop que expresa.

### ***Violencia y criminalidad***

Otro campo temático central del rap, que ya se ha mencionado varias veces, es la descripción del crimen y la violencia. MC Negro Boris describe de forma impresionante la omnipresente violencia y los delitos relacionados con las drogas en su texto de rap “Apenas um toque” de 1996:

Drogas e armas, troca de tiros entre a polícia e os traficantes, inocentes feridos, muitos mortos, outros presos, mas liberados pois não estavam com nenhum flagrante. Infelizmente aonde eu moro quase todos os dias, isso acontece, é a violência que predomina e cada vez mais cresce, e não tem jeito se espalhou por todo o país, seja no interior, no centro, ou na favela, querendo ou não somos obrigados a conviver com ela. (Fone, 2018, p. 24)

En el texto de rap “Trilha certa”, el MC Dudu Du Rap denuncia la delincuencia y la violencia en la periferia de Vitória y sus consecuencias negativas en la vida y la psique de sus habitantes:

Encontrar a trilha certa hoje é difícil. Periferia capixaba tem muito disso. Luto, lutas, drogas, presença da polícia, armas, furtos, rotina por nós aqui vivida. Não aposte na sorte se quiser a chegar até aos vinte anos, cercado por todos os lados desde o passado, inveja, medo, lembranças dos sonhos de criança. Queria roupas, relógio, um bom par de tênis, colava no esquema, se tinha disposição, com a arma na mão se resolve o problema. (Fone, 2018, p. 27)

Además de estas representaciones más o menos generales de la violencia y la delincuencia, también hay textos en los que se dan ejemplos concretos. Ya sea en forma de narraciones autobiográficas o en forma de reportajes sobre la vida de una persona concreta. El rap “A história de Ed”, de Isomar Vidal y Aceitona para el grupo Tropa de Zumbi, de 1996, es uno de esos textos. Cuenta la historia de Edmilson Cândido do Rosário, un trabajador que aparentemente cayó en la criminalidad como resultado de un trato arbitrario y racista por parte de los agentes de policía y de condenas aparentemente erróneas, y que luego se convirtió en un conocido “bandido capixaba” en la década de 1980 (Maia, 2011). A diferencia de muchos otros textos, aquí no se critica la criminalidad, sino que se estiliza al criminal como héroe y modelo de lucha contra el racismo. Sin embargo, desde el punto de vista de los MC, esta lucha solo puede tener éxito si la población afrobrasileña se pone de acuerdo en un enfoque común:

Em nome do pai e do filho botou terror no Espírito Santo  
 Em homenagem a Edmilson Cândido Rosário hoje eu canto  
 Convocando a juventude negra par lutar  
 Zumbi foi visto preocupadamente a parlamentar conquistas sobre  
 esta juventude negra  
 Que acha que a favela é o seu lugar  
 Que ser feliz na miséria, e acha que a bonança chegará  
 Não é para abalar, irmãos. É pra lutar  
 Pois a negritude está ativa  
 E parte de nós a primeira iniciativa  
 Se conscientize ou se autodestrua  
 Essa é a lei do gueto, essa é a lei da rua.  
 (Fone, 2018, p. 27)

### ***Racismo***

El tema del racismo también se aborda en muchas letras de rap. El grupo Negritude Ativa, en torno al MC GL Preto, encontró una forma especial de hacerlo. En sus letras denuncian el racismo cotidiano

que sufren los habitantes de las periferias. Por otro lado, critican la pasividad de las personas racialmente relegadas que, en su opinión, se subordinarían acríticamente al sistema racista. Por ejemplo, en el texto de 1998 “Ideologia do gueto”:

A primeira atitude parte de você mesmo  
Mais do que nunca, deve favorecê-lo  
O sistema é racista, e você acredita na união que ele prega  
Desclassificados, jogados na merda  
A grande porcentagem que engorda o íbope  
E você acredita nessa porra de sorte  
Que a mesma oportunidade é dada pra todos  
Nós temos mais de quatrocentos motivos  
Pra correremos atrás do tempo perdido  
E você ignora a razão de estarmos prejudicados, desfalecidos [...]  
Abra sua mente para o raciocínio  
Marionete do poder branco, prejudicado pelo racismo  
Pague sua dívida com a própria moeda  
A sua indiferença é a doença que te cega.  
(Fone, 2018, pp. 19-20)

Esta iluminación de los oprimidos raciales y el intento de que salgan activamente del sistema racista y dejen de aceptarlo es la motivación central del grupo. En otro texto de rap del mismo año, titulado “Sangue quente”, articulan explícitamente esta intención:

Mais uma vez de sangue quente  
A negritude ressurge pra alertar os erros cometidos  
Abrindo as mentes confusas dos pretos que ainda estão perdidos  
Sob a escravidão do sistema  
Dominados pela opressão implacável  
Interminável problema  
Que não desiste em prejudicar os filhos de Zumbi  
E você sabe disso melhor do que ninguém  
Por isso estamos aqui.  
(Fone, 2018, p. 32)

En ambos textos hay dos referencias centrales al contexto histórico del racismo que se utilizan repetidamente y que son una de las bases centrales del concepto del Black Atlantic de Gilroy. La ascendencia africana de muchos de los habitantes de las periferias, a los que se denomina *negros*, se indica con el término *hijos de Zumbi*. Las razones del racismo todavía existente se ven en la esclavitud durante varios de los siglos del colonialismo (“cuatrocientas razones”).

MC Fabiano también aborda estos aspectos con una elección de palabras similar en su texto de 2001 “Libertação”:

500 anos à procura de libertação  
 Antepassados morreram nessa intenção  
 E carregamos a bandeira de Zumbi, meu irmão  
 E através do Rap somos a revolução  
 Segura agora suas broncas, quero ver, negão  
 Que se foda-se [sic.] a polícia e sua opressão.  
 (Fone, 2018, p. 56)

Fabiano utiliza motivos y términos similares, pero, desde su punto de vista, los oprimidos por razones racistas no han sido pasivos, sino que siempre han estado activos contra el racismo. A través del término *hermano* también une a todos los que en el hip-hop luchan a través del rap por un cambio fundamental del sistema y especialmente contra el racismo violento de la policía.

### ***La mujer***

El papel de la mujer en la sociedad de las periferias y también en el hip-hop es igualmente un tema que se aborda en los textos de rap examinados. Aunque desde muy pronto ya existían grupos de b-girls y DJ individuales (Teperman, 2015, p. 35; Assef y De Melo, 2017), las mujeres solo desempeñaban un papel muy subordinado en la cultura del hip-hop. En su disertación sobre el hip-hop brasileño – que aquí ya ha sido citada en varias ocasiones –, Andréia Moassab afirma que el hip-hop, predominantemente masculino, reproduce

clichés sexistas comunes de la mujer como objeto y que el tema de la igualdad de género ocurre solo marginalmente, pero que se ha hecho evidente una evolución hacia temas emancipatorios y feministas, especialmente en los últimos años (Moassab, 2011, pp. 267-293).

En la antología del rap de Espírito-Santo se observa que contiene muy pocos textos de mujeres. Sin embargo, una mirada más atenta al conjunto de los textos muestra que la situación problemática de las mujeres es abordada repetidamente.

Por ejemplo, el texto “O que rolou”, de 1993, escrito por un grupo en torno a los MC Sagaz y Dudu Du Rap, ya se refiere en detalle a los peligros del embarazo infantil y la prostitución:

Do caso feminino, as meninas aprendem ainda crianças a brincar de boneca e casinha. Esqueça tudo, agora a única diversão imitar a puta da tela, representar movimentos, gestos obscenos. O auto incentivo vem da mãe que quando vê, acha bonito. Sexualidade precoce, 10, 12 anos de idade, causam problemas às vistas, é gravidez na fita, já era aquela mina. Menores se prostituem, não se valorizam, se acertar fregueses, direto aos burgueses, sonham com um cachê de cama e uma vida bacana. (Fone, 2018, p. 17)

Aunque la responsabilidad de esta situación intergeneracional se atribuye, de forma relativamente explícita y guiada por prejuicios, a las niñas mismas y a sus madres, sin mencionar el papel y las responsabilidades de los hombres, el problema en sí parece reconocerse y abordarse de forma específica.

En su rap “Mãe”, MC Kiley también aborda el problema de la prostitución infantil, pero también la falta de educación y las adicciones entre los niños. No lo hace como otros MC hablando solo genéricamente de “niños”, sino que menciona explícitamente los problemas de las niñas (y más tarde también de los niños):

Eu tô a pampa de ver tanta mudança que rola  
De ver criança tanta criança fora da escola  
De ver menina de 11 e de 12  
De bolsinha na esquina chei [sic.] de pose

Tomando álcool, fumando cigarro  
Esperando o playboy passar.  
(Fone, 2018, p. 62)

Si aquí eran hombres los que abordaban en sus letras los problemas de las mujeres de las periferias, en 2007 son mujeres, MC Karlla y MC Karina, las que aparecen como el grupo Mulheres De Atitude y en su rap homónimo defienden la igualdad de derechos de las mujeres no solo en la sociedad, sino también en el hip-hop:

Mulher de atitude, eu não tô de brincadeira  
Diante da batalha me mantenho como guerreira  
Firme consciente, sem temer os preconceitos  
Cuide os seus que eu cuido dos meus direitos  
Muitos me criticam mas vão me perder de vista  
Rap, atitude, não se ilude com machista  
Mulher de atitude inconformada com tudo isso  
Ver mulher serem espancadas por namorados e maridos  
Sou mulher que não aceita por homem ser maltratada.  
(Fone, 2018, p. 130)

Con la misma elección de palabras con la que los MC masculinos se describen a sí mismos como luchadores con una postura clara, las dos MC femeninas reivindican aquí las mismas habilidades y su derecho y legitimidad para aparecer en pie de igualdad con los hombres. Al mismo tiempo, abordan el problema de la violencia doméstica, ante el que ya no quieren rendirse sin resistencia, y llaman a su audiencia femenina en el estribillo a no dejarse intimidar más y a tomar sus vidas en sus propias manos: “Não se deixe amedrontar, não se deixe amedrontar / O futuro em sua mão está” (Fone, 2018, pp. 130-131).

### ***Religião***

Con las experiencias vitales de los MC marcadas por la delincuencia y la violencia y sus poses combativas, llama la atención que los

motivos religiosos fluyan repetidamente en las letras del rap. La fe en Dios se entiende como un apoyo en la vida y una fuente de fuerza. Los textos de contenido religioso apuntan todos a la fe cristiana. Sin embargo, queda abierta la cuestión de qué confesiones o creencias cristianas concretas están representadas.

En 1999, por ejemplo, MC GL Preto escribió un texto para el grupo Negritude Ativa titulado “L Sul Vila Velha”, en el que describe la situación de un residente de la periferia cuya fe en Dios lo ayuda a sobrevivir a los peligros de la complicada vida cotidiana:

Na moral, sossegado, eu tô na fita  
Pro sistema eu sou mais um bandido  
Que dá um rolé na periferia trepado  
Malicioso, alta periculosidade, e veneno do morro  
Mas aí eu tô aqui sem aquilo  
Sem automática, com polícia na fita  
É só notícia trágica, sem fórmula mágica  
É só eu, meu Deus e meu guia  
Que ilumina meus caminhos na periferia.  
(Fone, 2018, p. 42)

Si aquí la referencia a la fe forma parte del texto, hay otros casos en los que el rap está completamente dedicado a transmitir el mensaje cristiano. Un ejemplo de ello es el texto “Livre pelo amor” escrito por MC Jota 3V en 1998:

Ohhhh ohhhh ohhhh  
Foi na cruz que Jesus pagou, e por nós seu sangue derramou  
Hoje eu posso lhe dizer. Que na verdade somos livres  
Livres pelo seu amor. Ohhhh ohhhh ohhhh.  
(Fone, 2018, p. 37)

MC Magú adopta un enfoque diferente en su texto de 1997 titulado “Volta na casa”. Le pide a su público que vuelva a la fe: “Volta pra casa, o Pai te chama. Volta pra casa, o Pai te espera / Volta pra casa, o Pai te chama. Meu irmão, minha irmã, volta pra casa” (Fone, 2018, p. 31).

A este estribillo añade versos en los que subraya los aspectos positivos de una vida acorde con la fe cristiana. Al hacerlo, construye un elemento muy lúdico en el que traslada las prácticas del hip-hop al canto de los ángeles en el cielo:

Eu imagino uma festa no céu, pela ovelha encontrada, moeda achada  
 Uma festa, no estilo Hip Hop, um querubim MC, um arcanjo no scratch  
 Num Rap poderoso louvando o criador. Santo, Santo, Santo é o Senhor  
 Bendito seja o Cordeiro de Deus, que no mistério da cruz, salvou os seus  
 O som rolando, os anjos dançando... (Fone, 2018, p. 31)

Con esta imagen, muy tangible para el público, no solo atrae la atención de la audiencia, sino que también hace más accesibles los motivos de Dios y de los ángeles y acerca así los principios de fe asociados a la realidad de la vida del público.

## **Aspectos formales**

Como se desprende de los ejemplos aquí expuestos, los textos de rap pueden dividirse formalmente en dos grandes grupos. Por un lado, están los textos estructurados en verso y, por otro, los textos escritos en prosa. Los textos en verso también tienen un esquema de rima más o menos pronunciado y versos igualmente largos. Incluso los textos escritos en prosa presentan a veces rimas internas que enfatizan ciertos términos o pares de términos.

Independientemente de que estén escritos en verso o no, suele haber una estructura textual consistente en la alternancia de estrofas y estribillos, en la que las estrofas de un texto no tienen necesariamente la misma longitud. A veces incluso se alternan estrofas escritas en verso y estrofas escritas en prosa. Lo que todos los textos tienen en común es que las estrofas suelen describir situaciones y a veces comentarlas, y los estribillos articulan llamadas o breves afirmaciones o resúmenes que pueden variar dentro de un mismo texto.

El lenguaje suele ser informal y predominantemente factual, muchas veces entremezclado con términos y modismos locales comunes. Las situaciones de la experiencia personal de los presentadores se describen principalmente en primera persona del singular. A menudo se dirigen directamente al público en tercera persona del singular o lo incluyen en primera persona del plural. En repetidas ocasiones se establecen conexiones entre la audiencia y los MC, pero también entre ellos mismos mediante el uso del término *hermanos*.

Además de los textos más descriptivos y los comentarios, también hay textos escritos en un lenguaje poético y elaborado que suelen reflexionar filosóficamente sobre condiciones fundamentales y estructurales.

La extensión de los textos varía mucho. Pueden constar de entre una docena de versos y varias páginas. Por tanto, la cantidad y densidad de la información en los textos individuales varía. En algunos casos, solo se articulan aspectos individuales en unas pocas líneas y/o se hace una declaración breve y clara. En otros casos, se presentan narraciones más largas o situaciones complejas, o se exponen argumentos detallados y sugerencias para cambiar el propio modo de vida o las condiciones de vida en las periferias.

En conjunto, se observa que, a pesar de algunas similitudes básicas como la forma en verso o en prosa, la alternancia de estrofas y estribillos y el uso de términos y frases locales, los textos de rap impresos en la antología aquí estudiada muestran una gran variabilidad formal, lingüística y discursiva. Los textos dan fe de la creatividad, la voluntad de experimentar y la calidad artística de los MC.

## **Contar, comentar, confrontar**

Como subrayan y demuestran repetidamente los MC en algunos de los ejemplos presentados, pero también en otros numerosos textos de la antología, el rap en el sentido de cultura hip-hop es la forma musical de expresión de las periferias, con la que se señalan de forma

comprometida las reivindicaciones sociales y políticas, la criminalidad, la violencia y el racismo. Los artistas describen explícitamente las precarias condiciones de vida en las periferias, que en su mayoría conocen por experiencia personal, y llaman la atención sobre los graves efectos que estas condiciones tienen en la población. Con esta información contrarrestan los informes de los medios de comunicación oficiales con su propia perspectiva y se convierten en una especie de correctivo para la opinión pública externa a las periferias.

Al mismo tiempo, hacen llamamientos concretos para superar la desigualdad y se presentan como portavoces de este movimiento social. Sin embargo, no quieren ejercer la violencia, sino mejorar la información y la autodeterminación de la gente. Señalan conceptos de vida alternativos que también pueden funcionar en las periferias y abordan cambios de comportamiento propios que hayan tenido efectos positivos. Así, los MC son a la vez acusadores y consejeros de su público.

Dado que los raps se interpretan en eventos y conciertos, los MC suelen llegar a grandes audiencias. Por ello, y porque a menudo tematizan la realidad y la situación locales, ejercen una fuerte influencia en las opiniones y actitudes del público presente, que en su mayoría es la población joven de las periferias locales. Con su actitud y su forma de contar y comentar las circunstancias de la vida, y de confrontar a sus audiencias con las causas y los efectos de estas circunstancias, se convierten en figuras integradoras de la cultura periférica, que conforma la identidad de gran parte de la población brasileña y representa un contraproyecto al sistema de separación social y de refuerzo de la desigualdad social.

## **Bibliografia**

Assef, Cláudia y De Melo, Alexandre (2017). *Ondas tropicais. Biografia da primeira DJ do Brasil: Sonia Abreu*. São Paulo: Matrix.

Camargos, Roberto (2015). *Rap e política. Percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo.

D'Alva, Roberta Estrela (2014). *Teatro hip-hop. A performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva.

De Souza Silva, Rogério (2011). *Cultura e violência: Autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume.

Fone, Fredone (2018). *Rap: a força da fala*. Serra: BRIO.

Gilroy, Paul (1999). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.

Maia, Pedro (2011). Um bandido que ficou na história. *A Tribuna*, (28). [http://biblioteca.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20170111\\_aj21908\\_violenciaurbana\\_geral03.pdf](http://biblioteca.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20170111_aj21908_violenciaurbana_geral03.pdf)

Moassab, Andréia (2011). *Brasil periferia(s). A comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: EDUC.

Tatagiba, Luciana F. et al. (2002). Descentralização, participação e cooptação: limites e possibilidades da governança urbana no Brasil. O caso de Vitória/ES. *Ciencias Sociais Unisinos*, 38(161), 123-146.

Teperman, Ricardo (2015). *Se liga no som. As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma.

# Los tortuosos pactos de convivialidad en la configuración espacial de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt

Gloria Chicote

■ Doi: 10.54871/mc24eslj

## Un punto de partida teórico-metodológico

La propuesta de Mecila (2017) consiste en abordar el escurridizo concepto de convivialidad tal como se manifiesta en las complejas sociedades de América Latina desde una perspectiva multifocal y transdisciplinaria. El programa consiste en analizar las relaciones interculturales, interétnicas, interreligiosas o de género no como epifenómenos de procesos prepolíticos sino como arenas de disputa entre las fronteras cooperativas y a la vez conflictivas, que definen los grupos en términos de estructuras, negociaciones y representaciones en sociedades desiguales, con el propósito de interrogarnos sobre el *modus operandi* de esos procesos. Posicionados en este abordaje, el nexo entre convivialidad e inequidad es susceptible de ser discutido desde diferentes perspectivas teóricas y también en contextos y fenómenos específicos, teniendo en cuenta tanto procesos históricos como configuraciones contemporáneas. Se pone de manifiesto que la convivialidad es asimismo un proceso cambiante,

interactivo y complejo, que para ser encarado requiere no solo de la coparticipación de actores procedentes de diferentes comunidades de conocimiento, sino también de la consideración interactiva de diferentes lenguajes verbales, visuales, auditivos y audiovisuales.

En este marco conceptual, el presente trabajo interroga un texto literario, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, publicado en Buenos Aires en 1926,<sup>1</sup> identificado como contexto de convivialidad fruto del universo de las representaciones culturales. Para ello partimos de una constelación de conceptos procedentes de la teoría y de la crítica literaria que resultan funcionales en el momento de asediar las posibles implicancias de la convivialidad en el campo de las creaciones literarias de América Latina. Otmar Ette (2012), por ejemplo, explica los aportes de la literatura a lo que él denomina *Konvivenz* como el mayor desafío de la fase actual de la globalización, en tanto esta crea condiciones que permiten una convivencia pacífica a escala global más allá de las diferencias culturales. Paul Gilroy (2004) acude, por su parte, al concepto de *multicultura* para explicar el proceso de cohabitación e interacción como característica de la vida social en áreas urbanas de cualquier ciudad poscolonial. Este concepto introduce una medida de distancia del término *identidad*, recurso que resulta ambiguo en el análisis de raza, etnicidad y política. Édouard Glissant, en su sugerente libro *La poétique de la relation* (Glissant, 2017), constata la presencia de una intención poética de carácter decolonial en las representaciones literarias de América Latina. Al mismo tiempo, estas promueven, desde la heterogeneidad de cada área cultural, una conciencia de lo diverso en el mundo, por lo cual se sostiene que toda cultura alcanza su plenitud en relación con los otros. Glissant piensa para América Latina un proceso de criollización/transformación continuo que revela una fábrica de producción de lenguajes, en la

<sup>1</sup> A partir de aquí *EJR*. Las citas corresponden a Arlt ([1926] 1981). Quisiera señalar la presencia subyacente en estas páginas de los estudios críticos fundamentales sobre el tema de Jitrik (1967), Guerrero (1986) y Goloboff (1988). Mi agradecimiento a Laura Juárez por su lectura atenta de una primera versión de este artículo y por sus comentarios certeros sobre el conjunto de la obra arltiana.

cual las lenguas se pierden en la abundancia, pero también se multiplican y se singularizan. Así surge la cultura como traducción compuesta por los itinerarios existenciales que la constituyen.

El término *zona de contacto* introducido por Mary Louise Pratt (1991) refiere al espacio de los encuentros coloniales en el que individuos separados por geografía e historia entran en contacto entre sí y establecen relaciones de poder asimétricas y permanentes, en las que generalmente prevalecen la coerción, la desigualdad y el conflicto. A esta constelación se suma el concepto de *entre lugar* acuñado por Silviano Santiago (1978) y redefinido por Raúl Antelo (2014), que relativiza en su propia formulación toda relación lineal de la cultura latinoamericana con su inserción en la cultura occidental: las representaciones culturales están signadas por su *entre lugar* de representación. El significado de un concepto de larga tradición en la crítica literaria, *milieu*, es analizado por Patrick Eser (2019) como una categoría relacional, que focaliza fenómenos de distancia, de percepción y de influencia espacial, a la vez que como una categoría sociocultural y socioontológica, que describe y analiza fenómenos sociales en relación con el entorno y la estructura social, las jerarquías, las desigualdades y las diferencias sociales que estos implican. El *milieu* de las ficciones urbanas muestra la problemática social a partir de la tematización del espacio urbano y los consecuentes procesos de inclusión, exclusión, desigualdades y convivencia.

El abanico de conceptos enunciados ilumina, desde distintas operaciones de reflexión, posibles acercamientos a la fragmentación del mundo social en la modernidad decolonial y a su resignificación en los discursos literarios. A continuación, proponemos su consideración en un contexto de convivencia específico: las experiencias de un adolescente hijo de migrantes populares en la ciudad Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, tal como las recrea Roberto Arlt en *EJR*. El protagonista de la novela, Silvio Astier, funciona, sin lugar a duda, como lazo que intenta ligar distintas lenguas, culturas y mundos, y en su imposibilidad de comunicación se juegan los malos entendidos de la convivencia

que lo conducen a su fracaso. La construcción de la subjetividad del personaje, a la vez que sus estrategias fallidas de inserción social, ponen de manifiesto las operaciones constitutivas de la literatura latinoamericana. En ella se pueden observar distintos grados de asimilación a una nueva cultura (¿la criolla?), de integración en una sociedad multicultural o de convivencia en una sociedad que incluye la dinámica de las negociaciones diversas destinadas a construir una identidad propia. Las experiencias de traducción cultural atraviesan la novela como un posible tema para reflexionar también sobre el rol central que adquiere el conocimiento en la convivialidad, cual complejo proceso cultural y social, y, asimismo, como una herramienta para cambiar las inequidades existentes. En este punto también se juega el multiperspectivismo que reiteradamente demuestra que el conocimiento no es universal sino situado (Haraway, 1991), y que, para seguir sus derroteros debemos ser capaces de reflejar sus múltiples localizaciones de producción (Mignolo, 2000).

Los tortuosos pactos de convivialidad en la Buenos Aires de principios del siglo XX, que atañen tanto a la psicología individual como a las representaciones sociales, serán asediados en este artículo a partir del significado de los recorridos por el espacio urbano en transformación y de la centralidad de la literatura como instrumento de consumo y de producción.

## **La constitución de la multiculturalidad en el espacio urbano**

Sylvia Saítta (2000), en su contundente recorrido de vida por la obra de Roberto Arlt, ubica al joven escritor en las mismas calles de Flores que transita Silvio Astier, el protagonista de *EJR*. El barrio de Flores se descubre como ese suburbio pueblerino y señorial de la ciudad de Buenos Aires, donde se emplazan las quintas, las mansiones de una elite social y cultural, pero que a pocas cuadras convive con el barro, los inmigrantes recién llegados, la pobreza y el malevaje.

Saítta (2000, p. 17) relata la infancia de Arlt, que transcurre como la de cualquier chico pobre de un barrio burgués de Buenos Aires, en cuyas calles se confunden argentinos e inmigrantes que circulan en espacios diferenciados, pero que se entrecruzan en la escuela, el cine, el teatro y el circo. La presencia del barrio invade *EJR* pero no tiene la carga de nostalgia propia de la literatura costumbrista, sino que es el lugar de la marca indeleble, imborrable, del que se pretende huir infructuosamente.<sup>2</sup>

En el capítulo 1 se hace referencia con trazos nítidos a las formas de convivencia en el barrio a través de la pandilla de niños/adolescentes de extracción ligeramente diferente pero complementaria, porque representan a las clases populares de criollos, inmigrantes, obreros, empleados, comerciantes, o desclasados que deambulan por la calle, el café, el “sórdido” almacén, y se aventuran a los suburbios, al acecho de aprender, de adquirir conocimientos múltiples y heterogéneos que los capaciten para la supervivencia, tal como los que les ofrece el mismo protagonista, Astier, cuando construye el cañón:

Admirados lo examinaron los muchachos de la vecindad, y ello les evidenció mi superioridad intelectual, que desde entonces prevaleció en las expediciones organizadas para ir a robar fruta o descubrir tesoros enterrados en los despoblados que estaban más allá del arroyo Maldonado en la Parroquia de San José de Flores. (Arlt, [1926] 1981, p. 15)

<sup>2</sup> Esta necesidad de ruptura con el barrio del Arlt adolescente y del protagonista de *EJR* no se manifiesta en otros escritos. Por ejemplo, en algunas aguafuertes hay nostalgia con respecto a Flores. El inmenso corpus de las aguafuertes también resulta una arena muy apropiada para discutir la convivencia y podría aportar matices diferentes a lo enunciado en relación con *EJR*. Véase Juárez (2010).

*Foto 1. Buenos Aires, Flores*



Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/346495765081146630/> fecha: (9/8/2024)

*Foto 2. Flores*



Fuente: Coppola (1996).

*Foto 3. Flores*



Fuente: Coppola (1996).

En relación con la convivialidad que posibilita la pertenencia a esa multiculturalidad del barrio, Julio Cortázar (1981) destaca la posibilidad de una perspectiva original que esta ubicación significó para Arlt, pero también señala el rechazo del escritor a su medio social y a la sociedad en su conjunto. Sin embargo, a veces sus personajes sienten una envidia pseudonostálgica por los estamentos sociales superiores, tal como se trasluce en la fascinación que Astier experimenta ante la familia de Enrique Irzubeta, la cual, aunque se ha empobrecido, mantiene las conductas propias de una clase social más elevada:

todos holgaban con vagancia dulce con ocios que se paseaban de las novelas de Dumas al reconfortante sueño de las siestas y al amable chismorreó del atardecer. (Arlt, [1926] 1981, pp. 15-16)

En esta construcción sociocultural tan ecléctica están muy presentes, entre criollos e inmigrantes, las noticias de actualidad procedentes de Europa, como, por ejemplo, las famosas falsificaciones de obras de arte, o la mención a bandas anarquistas que asolaron París, como la de Jules Bonnot y René Valet, entre otros (Arlt, [1926] 1981, p. 38). Emulando las “hazañas” europeas, la banda de adolescentes de *EJR* tramaba sus atracos “en el sórdido almacén del barrio” (p. 34), sintagma que resume una visión de la espacialidad que incluye conjuntamente nostalgia y adversidad, en el que el almacén/café vuelve a la memoria también con la tristeza de una melodía que era la voz de un coro de emigrantes procedentes de un barco transatlántico.

Beatriz Sarlo, en su emblemático libro *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (1988), definió la ciudad de esa época como testigo de cambios espectaculares. Más allá de las transformaciones estéticas o de la modernización económica, Buenos Aires conformó su modernidad como estilo cultural, y se destacó como un espacio físico distinguido y como mito cultural. La ciudad alteró su paisaje urbano y ecológico, pero también, en simultáneo se alteraron las experiencias de vida de sus habitantes. Ciudad y modernidad se suponen una a otra porque la ciudad es el escenario de los cambios

a partir de los cuales la modernidad se introduce brutalmente; es la ciudad la que los disemina y generaliza.

Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al *flâneur* que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. [...] El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico ó urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores. Arlt produce su personaje y su perspectiva en las *Aguafuertes*, constituyéndose él mismo en un *flâneur* modelo. [...] Tiene la atención flotante del *flâneur* que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito.

En su itinerario de los barrios al centro, el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente. (Sarlo, 1988, p. 16)

A pesar de que Sarlo alude en esta cita a una descripción de la ciudad que Arlt ofrece en una de las *Aguafuertes porteñas*, las mismas expresiones podrían referirse al joven *flâneur* que recorre las calles y las páginas de *EJR*.<sup>3</sup>

Pero, el verdadero desafío de la convivencia en *EJR* se produce cuando Silvio fracasa en su fantasía de ladrón y debe ingresar en el mundo del trabajo. En el capítulo 2, “Los trabajos y los días”, una mudanza profundiza la decadencia de la familia de Astier, que, acosada

<sup>3</sup> Guillermo García sostiene que, en la literatura de Arlt, “los cambios espaciales son constantes e incluso podría argüirse que la contraposición de lugares entre los que se va y se viene, obra de recurso articulador en muchas de sus ficciones. De ahí la importancia de la pieza de hotel como (no) lugar de tránsito y desarraigo. De ahí, también, la necesidad de situar ciertas historias en espacios inestables, ya sean trenes, tranvías o embarcaciones. Típicas marcas del sujeto de la urbe metropolitana en ciernes, el no anclaje a un lugar y su consecuencia, el descentramiento, tampoco serán ajenos a concepciones de raigambre existencial: el *homo errans* arltiano es el hombre des-orientado por haber perdido su centro” (García, 2000, p. 108).

por la pobreza, debe mudarse en su camino de constante descenso: “Como el dueño de la casa nos aumentara el alquiler, nos mudamos de barrio, cambiándonos a un siniestro caserón de la calle Cuenca, al fondo de Floresta” (Arlt, [1926] 1981, p. 39). A partir de entonces, Silvio confiesa que “una agria tiniebla de miseria se enseñoreó de mis días” (p. 39); abandona el barrio y se traslada al centro de la ciudad.

En contraposición con este movimiento del hogar familiar hacia el margen extremo de la ciudad, Silvio comienza a trabajar con Don Gaetano, un napolitano miserable y estafador que tenía una casa de compraventa de libros usados en el centro de la ciudad en la calle Lavalle al 800.

*Foto 4. Buenos Aires, calle Florida*



Fuente: Coppola (1996).

Foto 5. Buenos Aires, calle Lavalle



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/410038741065502083/> fecha: (9/8/2024)

En estas páginas Arlt caracteriza las formas de convivencia en el centro, un espacio que distintas clases sociales transitan de modo conjunto y separado. El territorio surcado por personas muy diferentes que se rozan sin verse se traduce en la escena del camino hacia el Mercado del Plata, en la que se pintan con trazos certeros la diversidad, la pobreza y la abundancia de alimentos:

Entristecido salí tras él con la canasta, una canasta impudicamente enorme, que golpeándome las rodillas con su chillonería hacía más profunda, más grotesca, la pena de ser pobre. (Arlt, [1926] 1981, p. 44)

Un dandy a quien rocé con la cesta me lanzó una mirada furiosa; un rubicundo portero uniformado desde temprano con magnífica librea y brandeburgos de oro, observóme irónico, y un granujilla que pasó, como quien lo hace inadvertidamente, dio un puntapié al trasero de la cesta [...] (Arlt, [1926] 1981, pp. 45-46)

El centro deslumbra a Silvio. El recorrido del atardecer por la calle Lavalle lo introduce en un mundo de placeres que enardece sus deseos, tanto los cafés, teatros y cines, como las escenas familiares en ventanas y balcones de casas burguesas.

Eran las siete de la tarde y la calle Lavalle estaba en su más babilónico esplendor. Los cafés a través de las vidrieras veíanse abarrotados de consumidores; en los atrios de los teatros y cinematógrafos aguardaban desocupados elegantes, y los escaparates de las casas de modas con sus piernas calzadas de finas medias y suspendidas de brazos niquelados. [...] Ahora íbamos por calles solitarias, discretamente iluminadas, con plátanos vigorosos al borde de las aceras, elevados edificios de fachadas hermosas y vitrales cubiertos de amplios cortinajes.

Pasamos junto a un balcón iluminado.

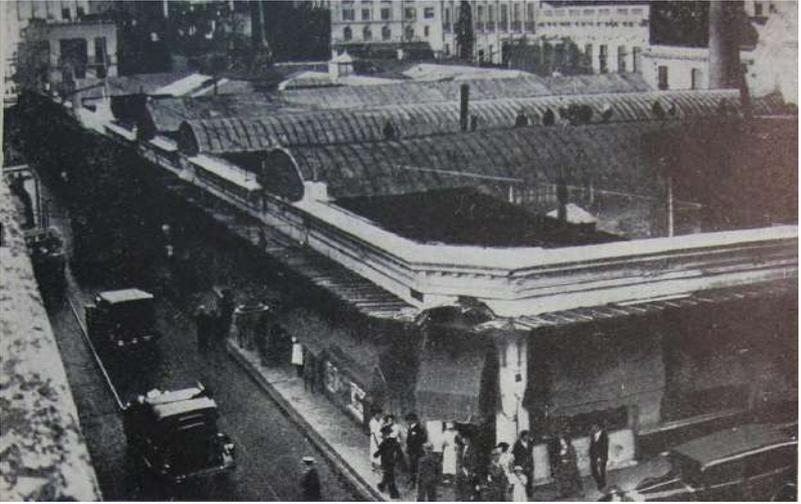
Un adolescente y una niña conversaban en la penumbra; de la sala anaranjada partía la melodía de un piano.

Todo el corazón se me empequeñeció de envidia y de congoja.

Pensé.

Pensé que yo nunca sería como ellos [...], nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia. (Arlt, [1926] 1981, pp. 55-56)

*Fotos 6 y 7. Buenos Aires, Viejo Mercado del Plata y Mercado del Plata (interior)*



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mercado\\_del\\_Plata](https://es.wikipedia.org/wiki/Mercado_del_Plata) fecha: (9/8/2024)



Fuente: : [https://www.clarin.com/arq/patrimonio/mercado-plata-historia-emblema-porteno\\_0\\_Vydcqlzgb.html](https://www.clarin.com/arq/patrimonio/mercado-plata-historia-emblema-porteno_0_Vydcqlzgb.html) fecha: (9/8/2024)

¿Qué es para Astier la aristocracia? ¿Cuál es el significado del término en una sociedad nueva, en una república sin títulos nobiliarios? Simplemente alude a todo el bienestar burgués al que no puede acceder; este fracaso lo conduce al intento de incendio fallido de la librería y el volver a empezar.

La educación fue sin lugar a duda el pasaporte de ascenso social para las clases populares en ese período, por eso Astier está tan preocupado por aprender y –en el capítulo 3– se entusiasma tanto con su ingreso en la Escuela Militar de Aviación en el Palomar de Caseros. En ese episodio confluyen dos aspectos centrales en *EJR*: la necesidad de integración a un conjunto social respetable, como es la Fuerza Área, y el acceso al conocimiento científico y a las nuevas tecnologías. Para ingresar a la Escuela también debe travestirse, esta vez con ropas de suboficial de aviación en esta fuerza tan nueva, portadora de la tecnología, que conlleva los ideales de la modernización y el progreso. Con el mismo signo de heterodoxia que marca los personajes y sus relaciones, el mundo de la ciencia sobrevuela toda la novela. Astier (al igual que Arlt) no tiene acceso a una educación institucional; está excluido de los círculos prestigiosos en los que circula el saber y, por lo tanto, lo adquiere en las enciclopedias que le facilita su amigo Enrique, en los manuales de electrotécnica, en los artículos de divulgación, o en sus acercamientos a las ciencias ocultas.<sup>4</sup> Con ese bagaje insuficiente llega a la Escuela de Aviación y su desconocimiento de los códigos determina su expulsión.

Llegará entonces su desesperación, su imposibilidad de volver a la casa materna y su paso por las piezas amuebladas de la calle Lavalle.<sup>5</sup> El encuentro con el adolescente homosexual se narra en una secuencia en la que emerge un mundo marginal marcado por el énfasis en

<sup>4</sup> Estas lecturas, según Sarlo, le proporcionan un vocabulario y un repertorio de imágenes para percibir y representar el escenario de la ciudad moderna (Sarlo, 1988 p. 58).

<sup>5</sup> No es posible aludir a este pasaje sin mencionar los ensayos de Masotta (1965), quien, desde una perspectiva sartreana y atravesado por el materialismo histórico y el psicoanálisis, analiza en ellos la obra de Arlt en busca de los mecanismos que articulan las relaciones sociales y la sexualidad.

el travestismo y los ecos del “Arroz con leche” (Arlt, [1926] 1981, pp. 75-82), que culmina en la sordidez de la calle al amanecer y el encuentro con la otredad (vendedores de diarios y cocheros, pordioseros, comercios cerrados detrás de los cuales se imaginaba “el dinero”) hasta llegar a la alteridad del puerto y su intento de suicidio.

La caracterización de estos espacios y personajes muestra a Astier en una de sus más profundas soledades. La acritud de la noche, la sordidez del amanecer y finalmente el puerto polisémico, que lleva su mirada a los barcos, a aquel río/mar que mezcla a las multitudes de migrantes y a los solitarios desesperados, tal como lo describe Ricardo Rojas:

¿Por qué los unos rumoreaban de júbilo ante los puertos de esa metrópoli como ante una tierra de resurrección y de victoria, y los otros, siendo hombres también, huían de ella, asfixiados por el vacío y como nostálgicos de otros países que no conocieron jamás? (Rojas, 1908, p. 9)

*Foto 8. Desembarque en el puerto de Buenos Aires*



Fuente:[https://www.reddit.com/r/argentina/comments/7tuq74/llegada\\_de\\_inmigrantes\\_al\\_puerto\\_de\\_buenos\\_aires/?rdt=38452](https://www.reddit.com/r/argentina/comments/7tuq74/llegada_de_inmigrantes_al_puerto_de_buenos_aires/?rdt=38452) fecha: (9/8/2024)

*Foto 9. Puerto de Buenos Aires*



Fuente: <https://ancestrositalianos.com/listado-de-barcos-arribados-a-argentina/>  
fecha: (9/8/2024)

Los trabajos y los días siguen su curso en las configuraciones espaciales del joven Astier. En el capítulo 4 debe trabajar nuevamente, pero ahora en el barrio de Flores, en una imprenta en la que su función de vendedor le permite recorrer los barrios de esa Buenos Aires moderna y desbordada de la que nos habla Sarlo. Vuelve al barrio, vive en unas habitaciones que le alquila un “judío peletero” y aparece nuevamente la figura del inmigrante italiano que le da trabajo. El dueño de la imprenta, el cuadro de Nápoles y la nostalgia por la tierra dejada atrás junto con la imposibilidad de volver aluden a ese corazón partido del migrante entre lugares y tiempos pasados que no puede abandonar y un presente que tampoco puede dominar. Silvio se convierte nuevamente en un *flâneur*, que recorre caminando, en tren, en tranvía, los barrios de los suburbios: Caballito, Flores, Vélez Sarsfield y Villa Crespo. Describe sus calles, almacenes, carnicerías de arrabal, comercios prósperos y cargados de alimentos, hasta que vuelve a encarnizarse en el espacio del mercado, en este caso, la Feria de Flores, espacio de interacción, convivencia, en un lugar donde abundan los alimentos, pero no pertenecen a todos. Aquí se completa el mapa étnico de la Buenos Aires de principios de siglo: españoles e italianos se complementan con “turcos” (personas con pasaporte del Imperio Otomano), judíos, y criollos que vienen del interior del país. Aquí Silvio conoce al Rengo, al Pibe y a la Mulata, la mujer del Rengo, quienes representan los migrantes procedentes de la Argentina profunda; están ubicados en los últimos lugares de la escala social y quizás por esa razón serán el objeto de su última traición.<sup>6</sup>

Criollos, inmigrantes, burgueses, comerciantes, obreros nos arrojan a un magma que se está formando y del que Arlt intenta dar cuenta: un colectivo heterogéneo que se está inscribiendo en la futura clase media argentina (Adamovsky, 2019, p. 64). Esa clase que se está moldeando lentamente en la construcción del ciudadano ideal

<sup>6</sup> No en vano cuando Oscar Masotta presenta su libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* en 1965, en su exposición titulada “Roberto Arlt, yo mismo”, afirma que “El hombre de clase media es un delator” (Masotta, 2010).

que promovía la elite en torno a 1910, quien, identificado con la “patria” y no con ideas extranjeras, solo empleaba métodos legales para hacer valer sus derechos –como votar–, y que estaba muy distante de las clases populares, plebeyas y revoltosas que se manifestaban y hacían huelgas. Esa es la clase a la que Silvio Astier se esfuerza por pertenecer desesperada e infructuosamente.

*EJR* devela la otra cara de las operaciones de clasificación que tuvieron fuerte impacto en la sociedad, las cuales fomentaron el individualismo, el refugio en la vida privada y en la seguridad del hogar, y el consumo para mostrar ante los demás que se era socialmente respetable (Adamovsky, 2019, p. 103). El ascenso social se traduce en las ansias por “llegar”, que significa triunfar, adquirir posiciones, hacerse rico, ser célebre, todo lo que obsesiona al personaje arltiano. La literatura, el cine, el teatro, las letras de los tangos ofrecen múltiples ejemplos de esa esperanza de enriquecerse, de la imposición de la apariencia, del consumo de aquellos que miran en las vidrieras objetos que no pueden comprar. En este sentido, son constantes las menciones al parecer, al buen vestir, a la buena presencia, que le permiten a Silvio en muchas ocasiones un travestismo, un enmascaramiento para parecer lo que no es:

y un espanto delicioso nos apretaba el corazón al pensar con qué ojos nos mirarían las nuevas doncellas que pasaban, si supieran que nosotros, tan atildados y jóvenes, éramos ladrones... ¡Ladrones!... (Arlt, [1926] 1981, p. 24)

Astier ya está totalmente desencantado y se encamina vertiginosamente hacia las acciones que lo precipitan a la caída: el intento de robo y la traición final en la que la superioridad del mundo de la tecnología vuelve a aparecer en la figura del ingeniero generoso, a quien le resulta fácil serlo porque disfruta de las comodidades de la vida burguesa y a quien Astier le pide un último favor para volver a empezar lejos de la ciudad que asfixia:

Vea, yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... Allá donde hay cielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña. (Arlt, [1926] 1981, p. 116)

## Final

*EJR* está plagado de *loci* de convivialidad en tensión. Nos hemos referido solamente a las construcciones espaciales y a las configuraciones sociales como arenas en las que la convivialidad se renegocia en la Buenos Aires de principios del siglo XX. Pero podríamos interiorizarnos en otros aspectos. Por ejemplo, referirnos a la diversidad lingüística, a las múltiples formas del español, italiano, francés, de los dialectos, del lunfardo, que se encarnan en la prosa arltiana emanando provocativamente para nombrar una alteridad desbordada. Podríamos focalizar los hitos del aprendizaje a través de las pruebas que atraviesa el protagonista, no solo procedentes de la vida sino también de la literatura, la música, el arte.

Múltiples posibilidades de asedio al texto arltiano quedan esbozadas para próximos desarrollos. Por ahora, nos detenemos en la soledad del protagonista de *EJR*, su intento de suicidio y la traición final que representan la crisis de la convivialidad y lo conducen a esa mueca sarcástica, superadora de cualquier definición teórica, que no es siquiera una sonrisa: “¡Es linda la vida!” (Arlt, [1926] 1981, p. 104).

## Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel (2019). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión*. Buenos Aires: Crítica.

Antelo, Raúl (2014). *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.

Arlt, Roberto (1981 [1926]). *Obra completa*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Barbosa, Susana R.; Juárez, Laura y Longhi, Leonardo (coords.) (2000). *Diez lecturas de Arlt*. Buenos Aires: Fundación El Libro.

Cortázar, Julio (1981 [1926]). Prólogo. En Roberto Arlt, *Obra completa* [2 vols.] (pp. iii-xi). Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Eser, Patrick (2019). “¿Espacio? ¡Milieux!” El concepto del milieu como herramienta analítica de ficciones del espacio (ficciones urbanas de Buenos Aires y Puerto Príncipe). En Magdalena Cámpera y María Lucía Puppo (coords.), *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina* (pp. 69-80). Buenos Aires: Educa.

Ette, Otmar (2012). *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlín: Kadmos.

García, Guilherme (2000). Arlt y las ciudades. En Susana R. Barbosa, Laura Juárez y Leonardo Longhi (coords.), *Diez lecturas de Arlt* (pp. 103-117). Buenos Aires: Fundación El Libro.

Gilroy, Paul (2004). *Melancholia or convivial cultures*. Nueva York: Routledge.

Glissant, Edouard (2017). *La poética de la relación*. Bernal: Ed. UNQ.

Goloboff, Mario (1988). *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.

Guerrero, Diana (1986). *Roberto Arlt. El habitante solitario*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Jitrik, Noé (1967). 1926, año decisivo para la narrativa argentina. En Noé Jitrik (coord.), *Escritores argentinos. Dependencia o libertad* (pp. 83-115). Buenos Aires: Ediciones del Candil.

Juárez, Laura (2010). *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.

Mecila (2017). Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America. Thematic Scope and Research Programme. *Mecila Working Paper Series*, (1).

Masotta, Oscar (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.

Mignolo, Walter (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho. En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 52-82). Buenos Aires: Ciccus/CLACSO.

Pratt, Mary Louise (1991). *Arts of the Contact Zone*. Nueva York: Modern Language Association.

Rojas, Ricardo (1908). *Cosmopolis*. París: Garnier.

Saítta, Sylvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.

Santiago, Silviano (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En Silviano Santiago (coord.), *Uma literatura nos trópicos* (pp. 11-28). São Paulo: Perspectiva.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.



# Convivialidad y mediación tecnológica

## Sobre *Kentukis*, de Samanta Schweblin

*José Luis de Diego*

■ Doi: 10.54871/mc24es1k

Voy a omitir referencias sobre la trayectoria y sobre las obras de Samanta Schweblin, sobre su creciente prestigio y sus significativos premios. Asumo que ya son suficientemente conocidos. Y omito también la reseña argumental de la obra que consideraremos, *Kentukis* (Schweblin, 2018a): cientos de artículos críticos y de comentarios de *booktubers* y numerosas entrevistas a la autora han divulgado sus pormenores y popularizado, en especial, a los originales dispositivos que dan título al libro. En suma, voy al grano.

### **Cuestiones de género (literario)**

Dado que me ocuparé centralmente de *Kentukis*, quisiera plantear su condición de libro de cuentos o de novela porque, al menos en este caso, la cuestión deja de ser abstracta y se proyecta sobre el sentido, o los sentidos, del conjunto. Con respecto a *Distancia de rescate* (2014), su novela anterior, la autora ha afirmado varias veces que la obra nació como un cuento, como uno de los cuentos de *Siete casas vacías*

(2015a), pero con el tiempo advirtió que la historia requería cien páginas más para su desarrollo, y que fue Claudio López Lamadrid, su editor, el que la convenció de que podía ser una novela. Sin embargo, ella insiste en que considera a *Kentukis* como su primera novela, como si aún le costara admitir que su libro de 2014 fuera también una novela. Es más, siempre se ha definido a sí misma como cuentista y en un reportaje de 2018 afirmó que “la novela me sale cuando me falla el cuento” (Frieria, 2018). Ahora bien, sabemos que *Kentukis* se compone de cinco relatos largos y seis relatos breves. A medida que vamos leyendo el libro, advertimos que se divide en 35 apartados, sin titulación alguna, y que algunos de esos apartados inician una historia que termina allí –los relatos breves– y otros continúan en otros apartados, de donde los cinco relatos largos se encuentran intercalados de un modo fragmentario y ocupan, cada uno, cinco o seis apartados. Por ejemplo, en el apartado dos se inicia la historia de Emilia, en el tres la de Alina, en el cuatro la de Marvin y en el cinco la de Enzo, y esas historias se desarrollarán de modo alternativo. Cuando comienza el último relato largo, el de Grigor, algo resulta diferente: si los relatos anteriores son protagonizados por quienes o bien tienen un kentuki o bien *son* un kentuki, Grigor no tiene ni *es*, sino que se dedica a administrar conexiones clandestinamente, de donde el lector, que sabe que está leyendo una novela –lee *desde* ese “coeficiente de lectura”– tiene la expectativa de que esa historia será finalmente la integradora del conjunto.<sup>1</sup> Pero eso no ocurre. Lo único que integra a los once relatos es que en todos hay kentukis y que esos dispositivos son vertebradores de las tramas argumentales: no hubiera sido descabellado titular el libro *Cuentos con kentukis*. Pero hay dos decisiones, autorales o editoriales, no lo sabemos, que han transformado a este conjunto de relatos en una novela: la primera es que los relatos no tienen título –y, por consiguiente, el libro carece

<sup>1</sup> Sobre las expectativas que nos produce la “conciencia genérica” durante el proceso de lectura se ha escrito mucho. Una de sus formulaciones más clásicas se encuentra en “El cuento policial”, la conferencia de Jorge Luis Borges.

de índice–, y la segunda es que los cinco relatos largos se presentan intercalados, como si estuvieran imbricados argumentalmente, aunque en verdad no lo estén. En la Feria del Libro de Montevideo de 2018, un espectador le preguntó a la escritora por qué llamaba novela a este conjunto de relatos, y Schweblin defendió esa nominación en lo que podríamos llamar el *universo kentuki*, que se va diseñando relato tras relato, ya que la información que se nos brinda en uno es esencial para entender los otros (Schweblin, 2018b). Si alguien lee el libro ordenadamente desde la página uno hasta el final, y después lee cada relato como si fuera autónomo –yo lo hice–, tiene la certeza de que los relatos son independientes, que tienen pocas referencias intratextuales y que, en consecuencia, podrían comprenderse acabadamente en una lectura aislada del conjunto.<sup>2</sup> Pero, claro, esa certidumbre solo se adquiere en la relectura. Quise plantear este debate que provocó *Kentukis* en forma de dilema porque escenifica un tema ya clásico de la teoría de los géneros, y su solución, si la hay, podría plantearse de la siguiente manera: así como el cuento y la novela solamente admiten una definición de tipo relacional, no esencialista; del mismo modo entre colección de cuentos y novela no existe, en verdad, una diferencia de naturaleza sino de grado.

En esta controversia una escala obligada la encarna Forrest Ingram (1971), quien estudió, a comienzos de los setenta, lo que llamó *short story cycles*.<sup>3</sup> El libro de Ingram empieza así: “A *story cycle* is a set of *stories so linked* to one another that the reader’s experience of each one is modified by his experience of the others” [“Un ciclo de relatos es un conjunto de historias vinculadas entre sí, de forma tal, que la experiencia del lector o lectora con cada una de ellas es modificada por su experiencia con las otras”] (Ingram, 1971; trad. E. C.), definición

<sup>2</sup> Algunas de esas referencias intratextuales son de carácter estructural. Por ejemplo, las historias de Emilia y de Alina (los dos primeros relatos largos) se resuelven mediante un procedimiento similar: transformar la relación de dos (el que es mirado y el que mira) en una relación triádica, en la que la irrupción inesperada de un tercer *kentuki* produce las *anagnórisis* que cierran los cuentos.

<sup>3</sup> En este párrafo sigo algunas estimulantes ideas de la tesis doctoral de Gabriel Matelo (2022).

que coincide, punto por punto, con la descripción que Schwebelin hiciera de *Kentukis*. En la misma dirección, podríamos agregar que cuanto más integrados se encuentran los relatos, mayor es su aproximación a lo que solemos llamar novela fragmentaria. Así lo entendió, más acá en el tiempo, el canadiense René Audet (2000) en sus estudios sobre la *poétique du recueil*. Sostiene que algunas obras producen un “efecto de totalización”, mediante el cual influyen en el lector en el sentido de que considere la colección de relatos como un conjunto. Audet menciona algunos elementos socioculturales que pueden reforzar ese efecto de totalización, por ejemplo, la recepción crítica: que se refiera a esa obra como novela fragmentaria o novela a secas; la materialidad del libro que reúne textos en un solo contenedor (sin divisiones explícitas o índices aclaratorios), y los elementos peritextuales, como el empleo de un título único (y unificador) para la obra. De manera que en todo conjunto de relatos existe una tensión entre dos polos: por un lado, hacia la dispersión propia de las antologías misceláneas; por otro, hacia cierto efecto de novelización a menudo aprovechado por la astucia de los editores para promocionar un género que suele ser más rentable que las colecciones de cuentos. Desde el estudio clásico de Ingram (1971) sobre *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson y *The Unvanquished* (1938) de William Faulkner, los ejemplos abundan. En Argentina, pueden mencionarse *La guerra gaucha* (1905) de Leopoldo Lugones, *Pago chico* (1908) de Roberto Payró, *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga o *Misteriosa Buenos Aires* (1950) de Manuel Mujica Lainez, colecciones de relatos fuertemente integrados, ya sea por personajes, escenarios, períodos históricos o usos lingüísticos. De modo que no resulta novedosa una colección de relatos que produzca un efecto de novelización; lo que sí aparece como radicalmente original –me refiero a *Kentukis*– es que esos relatos aparezcan intercalados, camuflando, diríamos, su condición genérica y reforzando el efecto de novelización.<sup>4</sup> Podríamos

<sup>4</sup> Uno de los pocos casos que conozco es *The Wild Palms* (1939) de William Faulkner, en donde se cuentan dos historias intercaladas (“The Wild Palms” y “The Old Man”) que

agregar que ese efecto resulta creciente en el trayecto que va de *Pájaros en la boca y otros cuentos* (Schweblin, 2009) a *Siete casas vacías* (Schweblin, 2015a) –con “Un hombre sin suerte” como *fringe story*– y de allí a *Kentukis* (Schweblin, 2018a).

Pero, esos relatos o esa novela –según optemos por una u otra denominación– ¿responden a algún subgénero específico? En este punto, se impone otra repetida advertencia de Schweblin. Según la escritora, en el mundo real somos enormemente permeables a las novedades tecnológicas, y pronto nos acostumbramos, por ejemplo, a hablar mediante una videollamada con una persona que está a miles de kilómetros. Pero si cualquiera de esas innovaciones se aleja –y aunque ese alejamiento resulte verosímil– del mundo real y aparece en una obra literaria, inmediatamente la etiquetan como ciencia ficción o, como ha dicho Schweblin, “te cambian de estante”. Entonces, ¿cuál era el estante del que la cambiaron? Del fantástico, indudablemente, un género en el que la autora siempre se sintió cómoda. Si pensamos en *Distancia de rescate* –quizás su libro más difundido–, los hechos narrados están sujetos a una doble interpretación: una de tipo realista –David, Amanda y Nina han enfermado gravemente por el contacto con plaguicidas– y otra de tipo sobrenatural –Nina ha “migrado” al cuerpo de David–, y aunque una explicación no necesariamente excluya a la otra, sí altera la interpretación de esos hechos. Estamos ante la “vacilación” propia del género que describiera con precisión Tzvetan Todorov en 1970. Sin embargo, si consideramos los tres libros de cuentos de Schweblin (2002, 2009, 2015a), advertimos una derivación progresiva de lo fantástico hacia lo extraño; este es incluso el adjetivo, *extraño*, que más utiliza la autora cuando se refiere a *Siete casas vacías*: allí explora situaciones extrañas en un contexto de mayor realismo. Acaso sea por esta razón que la incomoda que la cambien al estante de la ciencia ficción solo por haber incluido en sus relatos un dispositivo inventado, el kentuki, una mezcla de

---

no tienen ningún elemento de integración. Sin embargo, desde su publicación misma se la ha considerado una novela.

muñeco de peluche y celular (o móvil) que resultaría perfectamente posible en el mundo real, pero que, en una obra literaria, desplaza el género hacia un lugar no buscado. Como lo intentamos respecto del debate sobre cuentos o novela, aquí también habría que ampliar la mirada y procurar escapar a la comodidad (exigida por el mercado) del etiquetado fácil. No hay en *Kentukis* panoramas distópicos, ni futuros sombríos, ni invenciones inverosímiles, ni pronósticos apocalípticos. Schweblin ha insistido en que la literatura nos brinda una oportunidad única: la de poder ingresar a las zonas oscuras de nuestra condición con un riesgo menor, atenuado, como si recuperara el tópico naturalista de laboratorio de la vida. En este sentido, el kentuki es el dispositivo de una especie de experimento narrativo, y el peligro que acarrea es que, al ocupar el centro de la escena, desplaza la indagación de tipo existencial hacia un lugar secundario; en términos genéricos, que la ciencia ficción coloque al fantástico *extraño* en un segundo plano. Aunque de escrituras disímiles, el procedimiento es parecido al que Miriam Chiani describió en la narrativa de Marcelo Cohen:

[Cohen establece una] conexión más directa con la ciencia ficción especulativa que subordina la tecnología y la imaginación científica para focalizar su interés en problemas humanos y sociales, y cuyos propios autores prefieren subrayar el carácter más bien fantástico de sus narraciones desdeñando el rótulo de ciencia ficción [...] a partir de esta novela [*El oído absoluto*], trabaja el género operando sólo una leve distorsión hiperbólica de distintas tendencias que evocan los rasgos definidos en las teorizaciones sobre el “capitalismo tardío”, la “sociedad posindustrial”, la “sociedad del espectáculo”, “de control”, “transparente” o “de los *massmedia*”. (Chiani, 2013, p. 13)

El argumento podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a *Kentukis*, y son precisamente los peluches tecnológicos los que encarnan esa “leve distorsión hiperbólica”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Aunque no lo voy a considerar aquí, si analizamos relato por relato, aparecerán nuevas configuraciones genéricas; por ejemplo, en el relato de Marvin, los tópicos del

## Convivialidad I: el amo y el esclavo

Al dueño o propietario de un kentuki a menudo se lo llama el “amo”. Para las reflexiones que siguen me aferro a esa licencia nominal y no pretendo remontarme a la *Fenomenología del espíritu* ni a los rigores de la célebre dialéctica hegeliana. Uno puede comprarse un kentuki o comprar una conexión a un kentuki. El primero (como Alina y Enzo) *tiene* un kentuki, es el “amo”, y es mirado por el otro; el segundo (como Emilia y Marvin) *es* un kentuki y mira a través de él. De los cinco relatos largos, dos son protagonizados por los amos que son mirados y dos por los que miran la vida de otros; el quinto relato, el de Grigor, es diferente porque, como ya lo dijimos, se escapa de esta lógica (o, al menos, pretende escaparse).

¿Por qué alguien compraría un kentuki? Probablemente para ser amo, para ejercer cierto dominio sobre el otro y decidir sobre su vida, ya dándole afecto, ya destruyéndolo. En Alina, el reemplazo es evidente: desplazada y humillada por su pareja, se dedica a torturar al kentuki. El kentuki es indefenso; el amo lo puede destruir cuando quiere, y así ocurre: uno termina empalado, otro enterrado en un vivero, otro ahogado en la pileta de la cocina, otro bajo un balde, agotada su batería. Pero el otro, el que mira, también lo sabe, de manera que para sobrevivir conectado se vale de las tretas del débil.

¿Por qué alguien compraría una conexión? Para vivir otra vida, para huir, como Emilia y Marvin, de la soledad y el desamparo, para ejercitar una suerte de turismo intimista, para entrar en la vida de otro y buscar allí lo que falta en la suya. Grigor se sorprende porque se venden más conexiones que kentukis: “Aunque los pro y los contra de elegir amos o kentukis nunca dejaban del todo claras las ventajas de cada bando. Poca gente estaba dispuesta a exponer su intimidad ante un desconocido, y a todo el mundo le encantaba mirar” (K,

---

hogar sombrío (la madre muerta, el padre exigente) y el viaje iniciático a través del kentuki (paisaje exótico, nuevos amigos, el Club de la Liberación, conocer la nieve) evocan motivos recurrentes en las llamadas novelas de aprendizaje.

p. 96).<sup>6</sup> La duplicidad es evidente –lo que no significa que sea sencilla– y puede adoptar diferentes formas: amo y esclavo, exhibicionista y *voyeur*, sádico y masoquista. Si la eficacia de los relatos reclama un final atractivo y, en buena parte, inesperado, la pericia de la narradora consiste en cómo desarmar esa duplicidad; en la mayoría de los casos –por decisión de uno u otro–, y aun en los relatos cortos, el *kentuki* desaparece.

¿Por qué el amo puede desistir de su voluntad de dominio? Por afecto o por necesidad. O bien se encariña con el “esclavo” (como Enzo, como Eva con Emilia) y lo “libera” (como la señora de la tienda de electrodomésticos con Marvin), o bien no puede prescindir de él, aunque lo desee. Ya lo sabemos: el amo deriva el trabajo en su esclavo para dedicarse al ocio; cuanto más eficiente resulte el esclavo, más responsabilidades le delegará el amo. En consecuencia, llegará el momento en que la dependencia del amo hacia el esclavo será total, ya que él no sabe hacer nada. No lo libera porque lo necesita; ahora es el amo el que depende del otro, el “esclavizado”. Esta dialéctica entre amo y esclavo no es, en rigor, lo que ocurre en el texto, pero da una idea de la riqueza narrativa que ofrece ese *formato* en las relaciones entre el que *tiene* y el que *es* *kentuki*, en la medida en que advertimos que las posiciones de ambos no son fijas y que pueden pasar de miradores a mirados (Emilia, Alina), de extorsionadores a extorsionados (como en el primer relato breve, el de la Ouija), de dominadores a dominados (Enzo), no solo de un relato a otro, sino también dentro de la trama de un mismo relato. Nunca hay equilibrio ni simetría entre ambos, salvo que el pacto, las “reglas”, se cumpliera a rajatabla y ninguno se propusiera invadir los límites que el otro impone. Pero, como es fácil de suponer, si así fuera no habría cuento. En numerosas ocasiones se explicitan las diferentes formas que asume la asimetría; así razona Alina: “El *kentuki* podía no contestar, o podía mentirle [...]. En cambio ella debía mostrarle su vida entera y transparente [...]. A

<sup>6</sup> En las citas de *Kentukis* se abreviará *K* y se indicará el número de página/s entre paréntesis.

la larga el kentuki terminaría sabiendo más de ella que ella de él” (K, pp. 28-29).

Para que haya cuento, decía, en algún punto esas historias deben cruzarse, el amo y el otro deben comunicarse, y cuando esto ocurre las cosas se complican, asoma, por lo general, un final de tragedia.<sup>7</sup> Como ha dicho Schweblin, “cuando aparece el lenguaje aparecen todos los problemas” (Schweblin, 2018b). El libro multiplica las formas de comunicación posibles: los imperfectos traductores incorporados al kentuki, la Ouija que proponen las chicas de South Bend, la cruz elemental de la muchacha secuestrada en Surumu, el vocabulario clandestino de los amantes asiáticos en el baño de Titina, los carteles con emails o teléfonos. Cruzar esa línea tiene, en los relatos, algo de *hybris*, algo que no debió hacerse y que desafía una regla básica: si la conexión es anónima es para que lo siga siendo; o, dicho de otro modo, podés saber todo de mí con la condición de que yo no sepa quién sos. La comunicación abierta, entonces, desata todas las formas de perversión: la bella Eva se asocia con su pareja en la extorsión a Emilia; Sven se asoma a la intimidad de Alina “infiltrando” al kentuki; detrás del colaborativo kentuki de Enzo, con quien afirma compartir la paternidad de Luca, anida un pedófilo; los hermanos franceses castigan a la pareja de kentukis y les prohíben futuros encuentros. Alina sabe que esas son las reglas: maltrata al kentuki pero no quiere saber quién es: “Sin un método de comunicación el kentuki quedaba relegado a la simple función de mascota, y Alina estaba empecinada en no cruzar esa línea” (K, p. 108). En cambio, Emilia comete el peor error: ya acostumbrada a *ser* un kentuki, decide comprarse uno, convertirse en amo. No advierte el peligro de que esos dos “seres” –el amo de su contacto viejo y el contacto de su nuevo

<sup>7</sup> Existen excepciones al desenlace violento. En el relato de Marvin, la relación con sus dos amos, la mujer de la limpieza y el joven del Club de la Liberación, es afectiva y solidaria. En el relato corto de Buenos Aires, el kentuki suicida parece profesar un sentimiento profundo hacia el hombre que agoniza.

peluche— podrían llegar a comunicarse y aliarse en su contra, y es lo que ocurre: la que mira es ahora la mirada, la anónima se visibiliza.<sup>8</sup>

## Convivialidad II: la mediatización de la experiencia

Nuestra experiencia del mundo puede ser directa o mediata; puede ser de primera, segunda o incluso tercera mano. Tenemos una experiencia de primera mano de los hechos que hemos vivido, pero también alguien nos cuenta un viaje, un romance, una guerra. La narración escrita encontró un primer gran mediador en el libro. Hoy nos parece razonable que no podamos experimentar la guerra de Ucrania o el Mundial de Fútbol sino a través de los medios; del mismo modo, conocimos las guerras napoleónicas leyendo *Guerra y paz* de Tolstói. Y también sabemos que, de las historias que leemos, algunas pueden haber sido vividas realmente por quienes las cuentan y otras son inventadas. La literatura ha sido desde siempre una productora de mundos posibles, y supo encontrar los caminos para que las experiencias narradas resultaran transferibles a los lectores;<sup>9</sup> el género que conocemos como novela de aprendizaje cumplió esa función: historias de jóvenes que se inician a la vida y a través de una suma de experiencias, a menudo muy dolorosas, van modificando su personalidad y su relación con el mundo, van madurando. También las historias distópicas esconden en tramas sofisticadas una

<sup>8</sup> En el texto se afirma muchas veces que un kentuki no es una mascota, y abundan las comparaciones respecto de los sentimientos que mueven, los cuidados que exigen, las responsabilidades que tenemos con ellos; incluso se habla de una mujer que pasea a su kentuki con una correa. No me detengo aquí en esa comparación; en cualquier caso, lo que sí sabemos es que mascotas y kentukis tienen algo en común: en palabras de Marvin, “para su dragón, los humanos serían el mayor peligro” (K, p. 158).

<sup>9</sup> Dos veces aparecen mencionados los libros en *Kentukis*. Gloria, la amiga bibliotecaria de Alina, se queja de la proliferación de kentukis “teniendo en el pueblo semejante biblioteca” (K, p. 53). Marvin, más joven, se encuentra absorbido por la conexión a un kentuki y detesta estudiar: “los libros estaban ahí, tan toscos y permanentes que a veces Marvin jugaba a abrirlos despacio, como reliquias de una civilización anterior” (K, p. 63).

pedagogía: el mundo posible representa una consecuencia o efecto de las tendencias existentes en el mundo presente. Por lo tanto, esto es el horror que nos espera si todo sigue así; si no cambiamos algunas cosas, desembocaremos fatalmente en esto. Nada de original tienen estas reflexiones, pero es necesario recordar ciertas cosas para evitar equívocos, por ejemplo, el de pensar que tanto la mediatización de nuestras experiencias como las tecnologías de las que nos valemos son fenómenos propios del mundo contemporáneo o de la historia más reciente. En todo caso, las diferencias que plantea el presente no son de naturaleza sino de grado: gracias a los avances tecnológicos la mediatización se ha multiplicado y complejizado, aunque, paradójicamente, lejos de sorprendernos, la *naturalizamos* con la velocidad del vértigo. Solemos escuchar un argumento tan repetido que a esta altura resulta trivial: la tecnología no es ni buena ni mala; depende del uso que nosotros hagamos de ella. Ahora ya sabemos que este argumento es falaz: la tecnología modifica hábitos y conciencias, conductas y tendencias, y nadie está a salvo de estos cambios.

El gran tema de *Kentukis* no es la tecnología, por tanto, sino la mediatización de la experiencia humana. La idea de dos vidas o dos mundos es recurrente entre los personajes conectados, como Emilia, Marvin o los enamorados asiáticos, y la constante que los moviliza es la insatisfacción con su propio mundo, la frustración, el bloqueo de sus deseos. En Marvin, la progresión es evidente. El primer apartado de su relato se cierra: “No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado” (K, p. 32); entrar en la otra vida es para ser otro, distinto del que es. En el tercer apartado, leemos: “Entonces, desde el otro mundo, su padre gritó su nombre...” (K, p. 93). Como se ve, el otro mundo era el virtual; ahora, el otro mundo es el real; el riesgo latente de “cruzar la línea”, de *ser no en* el kentuki, ni *a través* del kentuki, sino *ser* el kentuki.<sup>10</sup> Algo similar ocurre en Emi-

<sup>10</sup> En un momento, se ironiza sobre estos otros mundos a partir de la jerga propia de los videojuegos: “Cuatro compañeros del grado eran amos y muchos más eran kentukis, algunos iban por su segunda y hasta tercera vida” (K, p. 191).

lia: “Tenía dos vidas y eso era mucho mejor que tener apenas media y cojear en picada” (K, p. 42). Ella no había comprendido a su hijo, o su hijo no la comprendía a ella: el cortocircuito de los deseos recíprocos deriva hacia Eva (“Emilia sintió que quería a esa chiquita más que nunca”, p. 89), de manera que la distancia del triángulo Lima-Hong Kong-Erfurt reescribe la distancia existente entre vínculos precarios y artificiales. La doble vida o el doble mundo, incluso la metáfora espacial de “cruzar la línea”, aluden a síntomas esquizoides en quienes comienzan a reconocerse en otro cuerpo, aunque sea un muñeco de peluche, como en el episodio en que Eva gira el kentuki para que Emilia pueda *verse*: “Esta eres tú” (K, p. 19); o en la clásica inversión del fantástico cortazariano (“Lejana”, “Axolotl”): “a esas alturas Marvin ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico” (K, p. 91); o incluso en la sensata reflexión de Enzo: “para alguien que no supiera que dentro de ese aparato había otro ser humano, la gente con kentukis podría parecer muy rara, más loca incluso que los que hablaban con las mascotas y las plantas” (K, p. 82). En cualquier caso, lo que la tecnología ha perfeccionado es el paso del *querer ser* al *ser*: no olvidemos que Emma Bovary *desea ser* como las heroínas de las novelas que lee y *actúa* en consecuencia en el mundo real, en *su* mundo real; en cambio, Emilia y Marvin son lo que desean, pero en otra dimensión, nunca en *su* propia realidad.

Distinto es el modo en que mediatizan su experiencia los “amos”, aunque la motivación puede ser similar. Alina había salido de Mendoza hacia Oaxaca: “Eso era lo que había querido desde hacía unos años, mudarse de sitio, o de cuerpo, o de mundo, lo que fuera que pudiera virarse” (K, p. 21). De nuevo otro mundo, otra vida: salirse de sí misma, no tolerar su presente. Alina repite su rutina de ir a correr, de conversar con una amiga, de llamados telefónicos con su madre, mientras mira con desconfianza creciente a su pareja, el reconocido artista, y su asistente. No sabe ni quiere saber qué pasa, y también se niega a saber quién está detrás de su kentuki; en ambos casos prefiere la sospecha, cierta paranoia contenida que suele descargar en el

peluche, primero mediante juegos eróticos y exhibicionismo, luego a través de crueles e inexplicables torturas. El final del relato de Alina es el final del libro: la exposición de Sven muestra las imágenes de Alina que había tomado el kentuki, y la confusión y el delirio de estar de ambos lados de esos mundos la empuja a una angustia paranoica: por un lado, se imagina llevando a un niño de la mano a una plaza, recuperando una experiencia, acaso ya imposible, de contacto directo y de afecto con otra persona; por otro, la duda que yace en el centro de su miedo: “si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar” (K, p. 221).<sup>11</sup> Quizás, a los otros pares de opuestos, que convocaban las figuras del amo y del esclavo, podrían agregarse ahora sus consecuencias evidentes: la esquizofrenia de los conectados, la paranoia de los amos. Estas derivaciones no implican necesariamente que estemos ante una obra de condena de la tecnología ni de denuncia de los males que ocasiona. Ni apocalíptica ni integrada, *Kentukis*, a partir de la estupenda idea de un dispositivo inexistente, que conlleva una “leve distorsión” del presente, vuelve a explorar el lado oscuro de nuestra condición.

### **Convivialidad III: las zonas de contacto**

Así como hice un uso libre y derivado de la dialéctica del amo y el esclavo, ahora tomaré prestado el concepto consagrado por la profesora canadiense Mary Louise Pratt en 1991. Llamó *zona de contacto* a los espacios sociales en donde las culturas se encuentran, chocan y luchan, una con otra, generalmente en contextos de relaciones asimétricas de poder. Si originalmente el concepto se circunscribió a los diferentes tipos de dominación colonial, su divulgación, referido

<sup>11</sup> La escena de la exposición de Sven y el ahogo de Alina parece evocar, para los amantes del género, algún episodio de la serie británica *Black Mirror* (Brooker et al., 2021-2023).

a otras situaciones, llevó con frecuencia al abandono de su sentido original.

Schweblin sintetizó en una serie de términos su libro *Siete casas vacías*: “Casas, cajas, listas, cuerpos desnudos, vecinos, jardines, ropa y angustia” (Schweblin, 2015b). La casa propia es un espacio de seguridad y protección, el lugar de lo familiar –en el sentido en que lo ajeno se torna *unheimlich*–, o debería serlo. Pero en su libro *Siete casas vacías* ese espacio se ve invadido, se diluyen sus límites, se vacía. Es la mujer del señor Weimer arrojando en el jardín de la narradora la ropa de su hijo muerto (“Para siempre en esta casa”); son los miedos de Lola hacia los nuevos vecinos y a su propia casa, que se desmorona (“La respiración cavernaria”); es el enigma de la casa ajena, el saber qué ocurre detrás de esas paredes (“Nada de todo esto”); pero también es la imposibilidad del regreso y el asumir la intemperie: cuando se vuelve, todo es distinto (“Salir”).<sup>12</sup>

¿Qué ha pasado en *Kentukis*? El salto de la casa al mundo, por efecto de la tecnología, ha transformado a la nueva zona de contacto en virtual, en un espacio desterritorializado, ajeno. Sin embargo –y esta paradoja es decisiva–, cuanto más lejos se produce el contacto mayor es la intimidad. Uno puede ser un kentuki en un pueblito del norte de Noruega o en una ciudad alemana, pero está *dentro* de las casas, los negocios o los departamentos, comparte una cercanía que en el libro de cuentos –en el que el contacto debía o podía ser *físico*– se negaba. Como afirma la escritora, estas cosas suceden a nuestro alrededor sin que nadie piense en la ciencia ficción. Es más: *sucedían*. Hasta hace no mucho existían esos locales con computadoras a los que solíamos llamar *cíber*; allí veíamos entrar a un joven con cierto desgano, sin saludar, y preguntar si había una máquina libre revoleando un dedo por el aire. Con pinta de graduado reciente de Exactas o de Naturales, de joven matemático o biólogo, que anda a la pesca de alguna beca que le dé de comer, se sienta y se comunica con Estocolmo,

<sup>12</sup> A esta lista se podría añadir la desesperada insistencia de Amanda por volver a su casa, en *Distancia de rescate*.

con Pittsburgh, con Hamburgo. Conectado con el mundo, ignora a los que están a su lado, al empleado detrás del mostrador, al que juega en la computadora vecina, a la chica que pide fotocopias, como si la hiperconexión (virtual) con el mundo tuviera como daño colateral la desconexión (física) con lo más cercano.

Dos figuras se asocian a los kentukis y a los eventuales modos de control sobre un espacio rizomático. Una es la del dron, que no tiene presencia en el libro, pero sí en los testimonios de Schweblin, en donde los drones suelen aparecer como disparadores de la idea del kentuki, y como antecedentes de las dificultades que acarrearán las novedades tecnológicas cuando desafían la habitual lentitud de cualquier tipo de regulación para su uso y funcionamiento. El dron te permite ver qué ocurre detrás de esa medianera, qué secreto oculta el vecino sonriente y buen padre de familia. Con el dron podemos invadir la intimidad de otros, con el kentuki somos invitados a conocerla; en ambos casos, lo que está en juego es la lábil frontera entre lo público y lo privado. La segunda figura es el panóptico. Es conocida la observación de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*: “el panóptico es una máquina que disocia la pareja ver-ser visto” ([1975] 2009, pp. 233-234), y tentadora para ponerla en relación con la lógica de funcionamiento de los kentukis. Sin embargo, lejos de las distopías propias de las sociedades de control, a la manera del *Big Brother* de Orwell, aquí la relación es uno a uno y, como ya lo señalamos, nadie debería cruzar esa línea. Pero hay una excepción: Grigor advierte el “bache legal” y se apresura a poner en marcha el “plan B”: comprar conexiones, chequear las características de amos y escenarios, y revenderlas a clientes ricos que pagan extraordinarios sobrepagos para poder elegir el destino y no quedar sujetos al azar; con ese fin, promociona sus conexiones clandestinas como si fuera un agente de turismo. En su casa, se multiplican las tabletas conectadas a kentukis desparrramados por el mundo y hay que ir observando, en paralelo y una por una, cuál puede ser la adecuada para ofrecer a cada cliente; es decir que Grigor y Nikolina no viven en “dos mundos”, mediante una suerte de personalidad escindida, simplemente hacen negocios con

muchos mundos: “Y un segundo después el pulpo [Nikolina] estaba otra vez de espaldas, hundido en sus otros mundos” (K, p. 139). No es casual, entonces, que la figura del panóptico aparezca únicamente asociada a Grigor: “A veces pensaba en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (K, p. 97). La inversión es evidente: en un mundo hipercontrolado, el panóptico es jerárquico, vertical, omnisciente; en esta zona de contacto inestable y aleatorio, el panóptico es marginal, precario, clandestino, como aquella esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro oculta en un sótano de la calle Garay.

El escenario de *Kentukis* es el mundo y cada ciudad o pueblo –los mencionados en los relatos largos son Lima, Erfurt y Hong Kong, Oaxaca y Mendoza, Antigua y Honningsvåg, Umbertide, Zagreb y Surumu– opera como un polo territorial y cultural que se va convirtiendo en una sinécdoque de un planeta conectado. Quiero decir que nadie actúa de modo idiosincrásico, como emergente de una cultura particular, ni recrea estereotipos; ningún personaje reacciona así o hace tal o cual cosa –o le pasa lo que le pasa– porque es italiano, peruana o croata; son ciudadanos del mundo igualados por los requerimientos propios de una oferta tecnológica. En “Mis padres y mis hijos”, “La respiración cavernaria” y “Un hombre sin suerte” –tres cuentos de *Siete casas vacías*– en algún momento interviene la policía. Cuando la zona de contacto es física, existen las leyes, las regulaciones, el Estado. Por el contrario, la zona de contacto virtual, mediatizada, es una zona liberada.<sup>13</sup>

## Convivialidad IV: los dilemas éticos

En una zona liberada, las decisiones comienzan a regirse por la conveniencia personal o por las exigencias de una ética ciudadana que

<sup>13</sup> En *Kentukis* la policía solo interviene en el episodio de Grigor: en Surumu, supuestamente en favor de los secuestradores, y en Zagreb, para represaliar a los denunciantes.

se atiene a las reglas básicas del afecto, la solidaridad o la justicia. Inés, una amiga de Emilia, reacciona horrorizada: “No se podía contar con el sentido común de la gente, y tener un kentuki circulando por ahí era lo mismo que darle las llaves de tu casa a un desconocido” (K, p. 41). Se generalizan los debates televisivos sobre las responsabilidades que se les podían exigir a los sujetos anónimos que se conectaban a kentukis, y las polémicas aumentan porque el crecimiento de los peluches es exponencial; crecen las demandas de conexiones mientras algunos amos ya pretenden tener más de un aparato en su casa: “¿Hay parte de responsabilidad en el kentuki? –preguntó a la cámara la reportera–. Y si la hubiera, ¿qué tipo de acciones legales podían aplicarse a estos nuevos ciudadanos anónimos?” (K, p. 117). Luca, el hijo de Enzo, debió soportar en silencio “La denuncia contra el kentuki que las mujeres exigieron levantar y la imposibilidad legal de semejante denuncia que el oficial a cargo intentó explicar una y otra vez” (K, pp. 210-211). En suma, si no se puede recurrir a la justicia debido al “agujero legal” ni llamar al 911, los que eligen el camino de las malas acciones carecen de obstáculos; los otros terminan envueltos en decisiones bienintencionadas que naufragan en la ambigüedad moral e incluso en la condena social. Enzo cree que el kentuki es generoso con él, solidario en el cuidado de Luca, y que es necesario reconocer esa ayuda con gestos de gratitud, pero cuando se repiten las advertencias de su exmujer, Enzo se enfrenta a un dilema. Emilia ve que Klaus roba dinero de la billetera de Eva: ¿qué debe hacer? Lo intenta desenmascarar, y su buena acción se le vuelve en contra. Los propietarios del geriátrico en Barcelona creen que un par de kentukis mejorarían el ánimo de los ancianos, pero el anónimo conectado, ante la posibilidad cierta de tener que habitar un kentuki en ese lugar, se arroja a la piletta. Eider, la enfermera, cree que habría que preguntarse “si sería digno para ese objeto vivir o no con uno” (K, p. 46), pregunta que encierra un conflicto moral de tal profundidad que no parece estar dirigida a kentukis. Grigor y Nikolina advierten con espanto, a través de un kentuki, que una joven ha sido secuestrada en un pueblo perdido en la frontera entre Brasil y Venezuela: ¿qué se

puede hacer? Otra vez, los dilemas morales. Por supuesto, sabemos que los dilemas éticos con los que la tecnología nos enfrenta a diario son uno de los grandes temas de reflexión del presente. Pero aquí no estamos ante un ensayo o ante una conjetura filosófica, sino ante uno de los grandes motores de la narratividad. Los dilemas condensan acciones e intensifican la atención del lector porque funcionan como un partaguas de la historia. Quiero decir que resultan sumamente eficaces tanto en el nivel puramente narratológico, como en un segundo nivel de sentido, digamos ideológico, que le otorga a la narración profundidad o densidad reflexiva.<sup>14</sup>

¿Puede el dilema ético tornarse político? En *Kentukis* no aparecen temáticas o conflictos que habitualmente consideramos políticos, acaso porque ha procurado moverse en el terreno de las intimidadas, los conflictos personales, las perversiones privadas, las zonas oscuras. Solo parece advertirse una suerte de ironía distanciada en el relato de los hermanos franceses y los kentukis asiáticos; el hermano varón se hace masajear los pies, como si se evocaran relaciones coloniales de dominio y servidumbre. O en el último relato breve, en donde se escenifica un contraste brutal entre la suerte del conectado, atrapado en la guerra civil de Sierra Leona, y la del kentuki, revolado por los aires en un éxtasis festivo durante un concierto: “Quería ser eso, para siempre [...]. Ser eso y ninguna otra cosa” (*K*, p. 169). Acaso un episodio algo lateral sirva para mostrar el modo irónico en que la política se cuela en el texto. En un barrio de Acapulco hay superpoblación de kentukis y empieza a plantearse el problema de qué hacer con los “muertos”. Un sociólogo y un cantante popular aren gan a la gente con mensajes equívocos y se pone en marcha un boicot de kentukis que hace temer a los amos por la suerte de sus propios muñecos. Sin embargo, cuando Alina –según Schweblin, el personaje más autorreferencial– se informa mejor sobre el tema, amplía su

<sup>14</sup> En otros relatos, los dilemas éticos alcanzan el terreno del arte. Pienso en “Cabezas contra el asfalto”, “La pesada valija de Benavides” y en el relato de Alina y Sven. Este enfoque, claro está, podría ser productivo para desarrollar en otro artículo.

resentimiento contra Sven y el Coronel Sanders, y en un alegato en contra de los usuarios de kentukis transforma su malestar en una apelación política:

¿Qué hacía toda esa gente circulando por pisos de casas ajenas, mirando cómo la otra mitad de la humanidad se cepillaba los dientes? ¿Por qué esta historia no se trataba de otra cosa? ¿Por qué nadie con-fabulaba con los kentukis tramas realmente brutales? ¿Por qué nadie metía un kentuki cargado de explosivos en una desbordada estación central y hacía volar todo en pedazos? ¿Por qué ningún usuario de kentuki chantajeaba a un operador aéreo y lo obligaba a inmolar cinco aviones en Frankfurt a cambio de la vida de su hija? ¿Por qué ni un solo usuario de los miles que circularían en ese momento sobre papeles realmente importantes tomaba nota de un dato de peso y quebraba la bolsa de Wall Street, o se metía en el software de algún circuito y hacía caer, a una misma hora, todos los ascensores de una decena de rascacielos? ¿Por qué ni una sola mísera mañana amanecían muertos un millón de consumidores por una sola decena de litros de litio volcados en una fábrica brasileña de lácteos? ¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas. (K, pp. 189-190)

Estas preguntas dentro de la novela son, claro, un ejercicio retórico –“¿Por qué esta historia no se trataba de otra cosa?”–, y podríamos responder a las preguntas de Alina con una broma: porque Schweblin no quiso, porque fue la autora la que eligió no dejarse tentar por el efectismo de relatos catastróficos y apocalípticos, atenuar el alcance de sus historias y hacerlas pequeñas, íntimas, mezquinas, previsibles. Tengo para mí que esa decisión fue su mayor acierto.

## Coda

Al comienzo de este trabajo, he dicho que iba a omitir detalles sobre la trayectoria de Schweblin y sobre su obra, ya que son suficientemente conocidas. En el cierre, voy a decir algo similar sobre una de

las teorías más difundidas del filólogo alemán Ottmar Ette (2011), que está en la génesis misma de la convocatoria de este libro. Se habrá advertido que he mencionado el concepto de convivialidad únicamente en los títulos, como si lo hubiera transformado en una suerte de petición de principio. Pero ahora conviene detenernos brevemente en algunas de sus ideas vertebradoras: que la literatura es una representación de la realidad vivida, la creación de un saber sobre el vivir, sobre el convivir y el sobrevivir, que resulta de fundamental importancia para el futuro del planeta y para todas las manifestaciones de la vida; que la filología debe entrar en debate y cooperación crítica con las *life sciences* y discutir el monopolio de la biología y sus ramas en tanto disciplinas que comprenden la vida; que el saber sobre la vida que produce la literatura es polilógico, ya que proviene de diferentes lógicas culturales que surgen en contextos diferenciados por su propia trayectoria lingüística, social, económica, etc.; que si bien el concepto de memoria es muy importante y nos hace mirar la literatura como un discurso que nos refiere algo sobre el pasado, no menos importante es la dimensión prospectiva de ese saber sobre la vida, que mira hacia el futuro; que la convivencia se convierte así en una dimensión fundamental de la literatura –y no solo en el plano del contenido–: la fuerza polilógica de la literatura logra poner en movimiento y en circulación un saber sobre las más diversas condiciones culturales de la convivencia; que, por lo tanto, la literatura se puede comprender como un espacio de experimentación en el que se modela la convivencia, y que ese espacio es de enorme interés para asegurar nuestra supervivencia.

Ahora bien, si desde estas premisas volvemos sobre *Kentukis*, es posible concluir que no nos resulta nada sencillo encontrar otra obra de tal impacto y difusión que ponga en escena, y a la vez en eficaz dimensión crítica, los innumerables problemas que enfrentamos en las densas y complejas convivialidades del presente.

## Bibliografía

Audet, René (2000). *Des Textes à l'œuvre : La lecture du recueil de nouvelles*. Québec: Éditions Nota Bene.

Brooker, Charlie et al. (2011-2023). *Black Mirror*. Londres: Zeppotron.

Chiani, Miriam (2013). Prólogo. En Marcelo Cohen, *El oído absoluto*. Buenos Aires: Eudeba.

Ette, Ottmar (2011). Memoria, historia, saberes de la convivencia. Del saber con/vivir de la literatura. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (45), 545-573.

Foucault, Michel (2009 [1975]). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

Friera, Silvina (30 de octubre de 2018). La literatura es lenta, pero tiene un efecto muy subversivo. Entrevista a Samanta Schweblin. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/151690-la-literatura-es-lenta-pero-tiene-un-efecto-muy-subversivo>

Ingram, Forrest L. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. La Haya: Mouton.

Matelo, Gabriel (2022). *Literatura discontinua: la colección de textos y sus tensiones con el soporte y los hábitos de lectura* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, pp. 33-40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>

Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Destino.

Schweblin, Samanta (2009). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Emecé.

Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Penguin Random House.

Schweblin, Samanta (2015a). *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de Espuma.

Schweblin, Samanta (2015b). Entrevista a la escritora Samanta Schweblin. *Revista Cabal*. <https://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-samanta-schweblin>

Schweblin, Samanta (2018a). *Kentukis*. Madrid/ Barcelona: Penguin Random House.

Schweblin, Samanta (2018b). Samanta Schweblin presentó *Kentukis* en la Feria del Libro 2018 [Video]. *Canal YouTube de Penguin Uruguay*. <https://youtu.be/7DFdEfsqnM4?si=BcouHapx8PQG3er8>

Todorov, Tzvetan (1980 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia [Trad. Silvia Delpy].

# Convivialidad y ecología humana

*Las andanzas por los mundos circundantes* bajo el signo de la desigualdad social (ficciones contemporáneas de Argentina, Brasil y Haití)

Patrick Eser

■ Doi: 10.54871/mc24es11

La cuestión de la convivencia siempre involucra el tema del espacio, el entorno y el contexto social en que las configuraciones convivenciales se manifiestan. Al mismo tiempo, la convivencia toca las relaciones dialécticas y dinámicas entre los individuos y los espacios, y entre los individuos y las fuerzas sociales. Ambas facetas implican la noción de la espacialidad y del mundo social. La reflexión sobre la convivencia, las dimensiones espaciales de la existencia social de los seres humanos y las situaciones socioespaciales en que esta se (re)produce ha ocupado a las distintas disciplinas de las ciencias humanas desde sus orígenes. Del mismo modo, y desde tiempo atrás, la misma autorreflexión de los seres humanos ha tenido lugar en la filosofía y las artes. La ficción literaria y, a partir del siglo XX, también la audiovisual son, cada una en su particularidad mediática, medios de observación social y constituyen instrumentos de experimentación imaginaria sobre el funcionamiento de las existencias sociales y ecologías humanas. En su función de medio de reflexión

cultural, ambas modalidades de la ficción tienen cosas significativas para decir sobre los entornos en los que transcurren las interacciones y se manifiestan las relaciones de poder entre seres humanos. En sus imaginaciones y representaciones sociales podemos encontrar también expresada cierta sensibilidad para los mecanismos sutiles y no necesariamente transparentes del poder y de las desigualdades sociales. Aunque las respectivas ficciones no correspondan a los géneros de la literatura socialmente comprometida, sus narrativas constituyen un importante “archivo de contemplación y atención sociales” (cf. Eser, 2023, pp. 6-8).

En cuanto al tema de la convivialidad, cabe considerar los respectivos escritos del filósofo y teórico literario francés Roland Barthes, cuya obra es inspirada, como se ha comentado acertadamente, por una “pasión por la sociabilidad” (Coste, 2012, p. 65). Barthes focalizó en sus conferencias impartidas en el Collège de France en 1976-1977 –publicadas bajo el título *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (Barthes, 2004)– el tema central de la convivencia, y propuso abordar el asunto de “cómo vivir juntos” interrogando textos literarios que abordan esta configuración temática. En lo que sigue, tomaremos las conferencias de Barthes como punto de partida para sensibilizar sobre la cuestión de los espacios de la convivencia y de sus antípodas del aislamiento y/o retiro de lo social. La temática barthesiana nos sirve de disparador para reflexionar sobre el significado de las *ecologías* de lo humano tanto en la interacción social como en la reproducción de las desigualdades sociales. La tríada conceptual de *convivencia, ecología y desigualdad* constituye el punto neurálgico del modelo teórico que proponemos para instruir el análisis de ficciones contemporáneas, que observan y presentan en sus mundos imaginados modos de convivencia caracterizados por profundas desigualdades sociales. El corpus analizado es mixto, tanto en cuanto al soporte mediático (ficciones literarias y cinematográficas) como en cuanto a las sociedades latinoamericanas exploradas (Argentina, Brasil y Haití).

## Convivencias en las ecologías humanas: los seres humanos y sus mundos circundantes

En las humanidades y las ciencias sociales se ha instalado en las últimas décadas una nueva sensibilidad para cuestiones espaciales. El llamado “giro espacial” ha promovido reflexiones sobre el impacto de la espacialidad en las estructuras e interacciones sociales, entre la reconfiguración de espacios políticos a gran escala hasta las percepciones y afectos a nivel microsociológico. Las *environmental humanities* y su problematización de la significación, de las dinámicas culturales, de los valores y de cuestiones éticas respecto del entorno constituyen una faceta interesante en todo el amplio discurso académico sobre el espacio, que, al mismo tiempo, se está diferenciando en diferentes disciplinas, como la antropología, los estudios culturales, las letras y el cine (por ejemplo, el llamado *ecocriticism*; para perspectivas en letras *cf.* Dünne y Mahler, 2015; para la antropología *cf.* Ingold, 2009).

Lo común de los diferentes enfoques de la *environmentalidad* es que ponen el foco en las relaciones dinámicas entre los seres vivientes y su entorno. Son cuestiones vinculadas con la *ecología* que Ernst Haeckel (1834-1919) definió como enfoque para analizar las “relaciones del organismo con el mundo exterior circundante” (Haeckel, 1866, cit. en Becker, 2003, p. 176). Otra de las primeras inspiraciones del pensamiento *environmental* procede del biólogo y filósofo Jakob von Uexküll (1864-1944), que puso el acento en la vertiente subjetiva del animal –gran parte de su obra se ha dedicado a la etología animal– en la construcción de lo que llamará *Umwelt* [mundo circundante]. *Umwelt* es, a diferencia del entorno, una categoría vinculada con la actividad del ser vivo. Es una categoría subjetiva que se crea recién por la actividad perceptiva del ser vivo. Cada uno de estos seres tiene su propio mundo circundante, que lleva consigo. *Umwelt* tiene

lugar en las vidas interiores de los seres vivos y se distingue entonces considerablemente del entorno como realidad físico-espacial.<sup>1</sup>

Sobre la posibilidad y los modos de aplicar la perspectiva relacional-subjetiva de Von Uexküll a los seres vivos humanos, existe una larga historia de debates, partiendo de su propia propuesta en torno de las *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*.<sup>2</sup> En lo que concierne al argumento de este ensayo, el foco en la percepción subjetiva del mundo exterior y en el entorno social puede ser muy instructivo. Para combinar esta perspectiva, proponemos recurrir al concepto del *medio* (*milieu*), que, por su contenido socioepistemológico, puede enriquecer la perspectiva relacional y subjetiva de *Umwelt*.<sup>3</sup> Si se retoma la dimensión perceptiva y afectiva de *Umwelt*, la perspectiva del *milieu* –que deja atrás las connotaciones deterministas que el concepto ha recibido en el siglo XIX– puede sensibilizar, como categoría sociológica, el enfoque analítico para el impacto y las influencias de las fuerzas sociales y ambientales en la percepción, afección y acción del ser humano. La faceta socioepistemológica, que vinculamos con una tal reformulación del concepto,<sup>4</sup> tiene en cuenta los fenómenos de la estructuración social para poder analizar las ecologías de las existencias individuales y las relaciones sociales, partiendo de los efectos de las fuerzas sociales, incluso en su dimensión antagónica-conflictiva (*cf.* Eser, 2021).

<sup>1</sup> Sobre la recepción de Von Uexküll en el espacio lingüístico español *cf.*, entre otros, Olivé Pérez (2018) y Heredia (2022).

<sup>2</sup> El libro *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, que Von Uexküll publicó junto con Georg Kriszat en 1934 fue publicado en español en 2016 por la editorial Cactus (Buenos Aires).

<sup>3</sup> En *Mundología* (2022, pp. 107-134), Heredia comenta con razón la no-compatibilidad de los conceptos *Umwelt* y *milieu* dentro de la teoría biológica de Von Uexküll. Este veto válido a nivel del planteo uexkülliano no afecta nuestra propuesta de combinar estas conceptualizaciones con el fin de elaborar una perspectiva analítica sobre la dialéctica de la convivialidad.

<sup>4</sup> *Cf.* la actualizada lectura del concepto *milieu* por Georges Canguilhem que está en la base de varios nuevos usos del concepto *milieu* en diferentes disciplinas, juntados en el tomo colectivo editado por Huber y Wessely (2017).

La percepción de los espacios vitales, la construcción individual de los propios mundos circundantes –lo que implica considerar también las nuevas modalidades técnico-mediáticas de los aparatos de percepción– y el agenciamiento de los sujetos en estos espacios constituyen también el tema de las conferencias de Barthes mencionadas. Allí explora la relación dinámica, y posiblemente conflictiva, entre los individuos y el marco social de la convivencia.

Barthes pone en el centro de sus reflexiones la idea de la *idiorritmia*, que es, según él, el ideal del mantenimiento de un ritmo individual en la relación con el mundo exterior. La combinación de una vida eremítica de un monje con la sociabilidad en una comunidad religiosa monástica es su ejemplo paradigmático. Le sirve como modelo para analizar las configuraciones sociales que oscilan entre estados solitarios y contextos colectivos. La tensión entre retiro de contextos sociales, búsqueda de la distancia y el retorno a la sociedad/comunidad tiene en la *idiorritmia* la fórmula armónica de una coexistencia de diferentes ritmos de vida, que logra conciliar la vida individual con la construcción de lo colectivo y encontrar un equilibrio entre ambos polos y los diferentes ritmos. Según esta comprensión rítmica de la vida –que comparte con contemporáneos pensadores de lo social como Deleuze y Guattari, y Henri Lefebvre–, el ritmo es el medio a través del cual los individuos construyen su mundo e integran sus cuerpos en entornos compartidos. Afirmar y mantener el propio ritmo puede implicar oponerse al poder y desoír sus aparatos, que intentan influir en los ritmos de los individuos.

La inserción del individuo en sus espacios vitales dentro de los mundos sociales es clave en esta perspectiva, que reconstruye también los ritmos de los espacios en los que se mueve. Múltiples ritmos interactúan en los espacios concretos, como ejemplifica Barthes a partir de los textos literarios analizados. La “simulación novelística de los espacios cotidianos” que el autor analiza presenta diferentes modelos en los que transcurre la convivencia cotidiana:

las novelas son simulaciones, es decir, experimentaciones ficticias sobre un modelo [...]. La novela implica una estructura, un argumento (una maqueta) en el cual se introducen temas, situaciones. [...] Hay, en casi todas las novelas, un material disperso referido al *Vivir-Juntos* (o el *Vivir-Solos*): briznas de simulación, como en un cuadro confuso en el que aparece de golpe un detalle muy neto, acabado, que nos sorprende. (Barthes, 2004, p. 56)

Cada una de las “obras elegidas corresponde *grosso modo* a un lugar-problema del Vivir-Juntos y de su término paradigmático, el Vivir-Solo” (Barthes, 2004, p. 56). Son cinco *topoi* o modelos de espacio que Barthes identifica y con los cuales discute la distancia del sujeto hacia el mundo y hacia sí mismo: “La habitación” en la novela *La séquestrée de Portiers* (Gide, 1930), “El reparo” en *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719), “El Desierto” en *Historia lausíaca* (Palladios, 419-420), “El hotel” en *La montaña mágica* (Mann, 1924) y “El Edificio (burgués)” en *Pot-Bouille* (Zola, 1882). El enfoque de Barthes hacia el fenómeno de la convivencia examina constelaciones y situaciones imaginadas en los mundos diegéticos de las novelas. Estas muestran la importancia y particularidad de la disposición espacial en las situaciones cotidianas en que el individuo realiza su propio ritmo de vida, o lo intenta mantener a pesar de la integración social. La perspectiva de la *idiorritmia* analiza también las relaciones que los sujetos establecen con su entorno material y los objetos que los rodean, por ejemplo, la proxemia como un caso del vínculo con los objetos del entorno espacial más cercano. Barthes reconstruye mediante la narración novelesca cómo las novelas exploran la experiencia subjetiva de la vida cotidiana y las tensiones entre los distintos ritmos de vida y los modos de convivencia colectiva. Las acciones y vidas cotidianas narradas se convierten así en el objeto del análisis.

La concepción subjetiva de *Umwelt*, tomada de Von Uexküll, y la sensibilización barthesiana por las vivencias y posicionamientos individuales hacia los contextos de convivencia abren interesantes perspectivas para abordar la fenomenología de la convivencia en la

modelización ficcional, tanto desde el punto de vista temático (aproximaciones subjetivas al entorno y a la realidad social) como metodológico (análisis paradigmático de los modelos ficcionales). Sin embargo, la concientización para la percepción y simbolización del entorno, la semiótica del espacio y la significación de las fronteras y sus transgresiones tendría que ampliarse por una dimensión socioepistemológica, si el análisis pretende considerar los fenómenos de la desigualdad social. A los enfoques mencionados, concentrados en fenómenos subjetivo-fenomenológicos, queremos agregar el registro de las dimensiones socioestructurales que se manifiestan en las configuraciones de la convivencia. Para visibilizar estas significaciones y connotaciones sociales, proponemos orientar la lectura de las plasmaciones diegéticas por el concepto de *milieu*, que engloba tanto una sensibilización para aspectos espaciales como para las jerarquías y desigualdades sociales.

El concepto de *milieu*, que a lo largo de su historia ha experimentado numerosos y, en parte, contradictorios usos, ha sido objeto de una importante relectura en las ciencias sociales del siglo XX. A continuación, queremos concentrarnos en *una* faceta del concepto, a saber, la de la estructuración social del espacio.<sup>5</sup> En lo que sigue, *milieu* debe entenderse como un escenario social de interacción determinado por fuerzas sociales: los individuos, su estatus social, su origen de clase, sus mentalidades y “cultura” determinan el carácter social de este *milieu*-lugar en que se encuentran. Del mismo modo, son decisivas para este carácter social la ubicación geográfica y la integración en otros contextos espaciales (barrios, fronteras, contrastes, segregación). Los *milieus*, como lugares de interacción socialmente configurados, se caracterizan por su propia atmósfera

<sup>5</sup> Una segunda faceta del concepto sociológico del *milieu* comprende este como una categoría a nivel de la teoría de la estructura social. *Milieu* sería un grupo social vinculado con categorías de la estructura social (clase) que incluye también aspectos específicos de la cultura y mentalidad. *Milieu* es en este sentido una “clase social” en su dimensión de “mundo de vida” (si se sigue la conceptualización de Michael Vester, quien habla de *‘lebensweltliche Klasse’*; cf. Vester, 2017) e integra visiones subjetivas y datos a nivel de la estructura social “objetiva”.

afectiva y por el orden que implican las jerarquías políticas y las diferentes modalidades de acceso y exclusión. Las relaciones subjetivas con el entorno material –la vivencia, percepción y orientación– son impregnadas por estas significaciones y fuerzas de la estructura social. A partir de esta orientación conceptual, el análisis de los mundos diegéticos –sus mundos imaginados de percepción, vivencia y acción, sus plasmados espacios y redes de relación– nos permite reconstruir las estructuras, jerarquías y significaciones sociales. Tanto las narraciones literarias como las audiovisuales experimentan de modo ficcional (aquí, a nivel metodológico, seguimos el enfoque de Barthes) con las disposiciones mundanas, y exploran de manera lúdica las percepciones del mundo y las posibilidades de actuar. Desde este enfoque, nos proponemos indagar en los mundos sociales y en la codificación y estructuración de los *milieux* en los que ocurren la acción y el conflicto de la trama ficcional. Los *milieux* son lugares y escenarios de acción con (in)visibles connotaciones sociales. La perspectiva del *milieu* aborda la imaginación y observación ficcional de los entornos, de las estructuras sociales y de las atmósferas (cf. también Eser, 2021).

A continuación, analizamos tres ficciones latinoamericanas que plasman diferentes paradigmas de la convivencia. Enfocamos las constelaciones espacio-sociales de la fábula, los acontecimientos y la interacción entre los personajes.

## **Ficciones de convivencias y contrastes sociales**

### ***Perspectivas pluralistas sobre la convivencia en una propiedad señorial: Je suis vivant (2015) de Kettly Mars (Haití)***

La novela *Je suis vivant* de la renombrada escritora haitiana Kettly Mars está situada en la época del pos-seísmo en Puerto Príncipe (Haití). Después de *Aux frontières de la soif* (2013), es la segunda novela en la que explora las consecuencias de este acontecimiento

dramático en la historia reciente haitiana del año 2010. *Je suis vivant* es una novela coral que incorpora múltiples voces narrativas y las entreteje en su narración. Como es habitual en este tipo de novela, la narración se fragmenta en ramales en los que diferentes personajes y voces construyen perspectivas sobre los sucesos de la trama. La novela está situada en el Haití contemporáneo, y arranca con el violento terremoto. La novela relata cómo las consecuencias del terremoto repercuten en el seno de una familia adinerada que vive retirada en el ámbito muy exclusivo, Fleur-de-Chêne, que se encuentra alejado del centro urbano de la capital haitiana. Fleur-de-Chêne constituye el *milieu* social de este relato de *post-desaster*, que integra las voces de los miembros de la familia Bernier y también las de los empleados de la familia. La familia está conformada por la muy envejecida matriarca Éliane, de 86 años –cuyo marido Francis había fallecido años atrás–, sus hijos, Alexandre y Grégoire, las hijas, Marylène y Gabrielle, y las parejas de Gabrielle y Grégoire, Jules y Sophia. Además de la familia Bernier aparecen los personajes de Ecclesiaste, Anna Suphète, Livia y Norah, que son los empleados que vienen a la inmensa propiedad de la familia para cuidar el conjunto habitacional y servir.

Estos personajes aparecen en la novela como voces narrativas o personajes protagónicos en los distintos capítulos. Cada uno de los 60 capítulos de la novela tiene las acciones, pensamientos y percepciones de alguno de estos personajes en su centro, por lo que la constelación general de la novela crea una miríada de perspectivas. Para su análisis es conveniente recurrir al concepto *novelas pluralistas*, que define Vincent Message (2013), y al concepto de novela coral, dadas sus estructuras narrativas multiperspectivas en las que no prevalece la perspectiva de un único protagonista, sino que todos los personajes tienen en cierta manera protagonismo. En estas novelas suelen coexistir varias identidades narrativas que construyen diferentes maneras de posicionarse en el mundo y de percibirlo. También en la novela pluralista *Je suis vivant* nacen diferentes subjetividades en la ficcionalización de la trama. En el cruce de las perspectivas, los personajes algunas veces aparecen como los narradores homodieéticos

de sus propias acciones y vivencias, y otras son narrados por una voz heterodiegética. La diversidad cultural y social del mundo diegético que produce tal configuración narrativa constituye un “mundo pluralista” (Message, 2016, p. 97). La descentralización de las múltiples voces y perspectivas produce situaciones narrativas que son idóneas para la exploración de la *con-vivencia* entre los diferentes personajes, y de sus vivencias y acciones. La polifonía narrativa es un elemento central en la novela pluralista *Je suis vivant*, en la que coexisten las percepciones de los miembros de la familia y las voces de los empleados domésticos. A pesar de toda la descentralización narrativa y del multiperspectivismo de la novela, esta gira en torno a la historia y al destino del personaje “central” de Alexandre.

Alexandre, el hijo pródigo de la familia, padece desde su adolescencia esquizofrenia y regresa a la casa familiar después de haber estado internado en un psiquiátrico durante 40 años. Por los graves daños que había dejado el terremoto, la institución se ve obligada a cerrar. Esta nueva situación plantea un gran desafío a la familia Bernier: ¿qué hacer con Alexandre, responsable de una agresión muy violenta contra su madre, la cual constituye el motivo último por el que se decide su internación en el psiquiátrico? La vuelta de Alexandre a la propiedad familiar Fleur-de-Chêne –a la que la novela se refiere como *la cour* [la corte], para subrayar su carácter señorial–, donde viven los/as descendientes de Éliane –salvo Gabrielle–, es el acontecimiento central de la novela. La novela se distingue de manera considerable de los otros relatos y ficciones que la literatura haitiana produjo sobre el terremoto de 2010.<sup>6</sup> Aquí lo importante no son los desastres inmediatos provocados por las fuerzas geológicas, sino más bien los efectos secundarios que se producen en un ámbito socialmente privilegiado en el que, gracias a la sustancia material de los edificios, los daños físicos no resultan tan graves. Todos los miembros de la familia están preocupados por el cambio fundamental que

<sup>6</sup> Cf. entre otros *Tout bouge autour de moi* de Dany Laferrière (2011) y en general Bandau (2016).

implica la vuelta de Alexandre: el verdadero terremoto del que trata la novela es el regreso del “niño perdido”. Buena parte de los relatos individuales se dedican a la vida de Alexandre, y están asociados con un pasado profundamente vinculado con la dictadura de Duvalier (cf. Bandau, 2016, p. 132).<sup>7</sup> En los recuerdos de sus familiares aparecen su infancia y adolescencia, las primeras “complicaciones”, hasta llegar a los graves problemas de salud mental que culminaron en el violento ataque con cuchillo contra su madre. En cuanto a la imaginación de la convivencia que la novela desarrolla, queremos subrayar dos aspectos: primero, la percepción del mundo por el sujeto esquizofrénico Alexandre; segundo, la convivencia en el territorio señorial marcada por fuertes contrastes sociales.

Alexandre es retratado en la novela en su interioridad. La novela empieza con dos capítulos en los que él está en el centro: en el primer capítulo su voz (autodiegética) registra el estallido del terremoto y describe lo que él percibe (los “rugidos y sacudidas”, el derrumbe de un muro, los gritos en el entorno). La voz narrativa cuenta su reacción: se retira “a su zona de seguridad” en medio del caos desatado y da cien vueltas alrededor del poste de hormigón del salón.<sup>8</sup> La vida interior de Alexandre está en el centro de estos capítulos, que lo tienen a él como protagonista. Sus percepciones, por momentos detalladamente plasmadas, se mezclan con pensamientos obsesivos y con su miedo a los monstruos que lo persiguen. Su sistema psíquico no puede integrar o controlar la multiplicidad de sus voces y percepciones. Se muestra a Alexandre como un “organismo ambiental”, que está conectado por innumerables e invisibles hitos con un entorno: su *Umwelt*, que le es adecuado y acorde. Sin embargo, le falla integrar

<sup>7</sup> En los recuerdos de la matriarca Éliane, que consisten en gran parte en soliloquios dirigidos a su difunto marido, se manifiestan, superponiéndose, los traumas individuales con los traumas colectivos que el *duvalierisme* dejó.

<sup>8</sup> “J’ai couru au salon pour tourner en rond autour du poteau de béton. Cent tour à droite et cent un tours à gauche [...]. Il y a mon espace de sécurité dans le cercle autour de Poteau.” [Corrí al salón y rodeé el poste de hormigón. Cien vueltas a la derecha y ciento una a la izquierda [...]. Ahí está mi zona de seguridad en el círculo alrededor de Poteau.] (Mars, 2015, p. 10, trad. E. C.).

las diferentes cualidades y crear una coherencia estable entre él y su *Umwelt*. Sus entornos subjetivos son recargados de sentido, manifiestan rasgos psicóticos y son marcados por “tonos de amenaza” (sus “monstruos”). Sus miradas y su silencio manifiestan que su presencia física está en contraste con su ausencia psicológica. Si seguimos la terminología de Barthes, podemos decir que Alexandre es un ejemplo radical de una persona que vive en su propio ritmo. Retirado de los mundos que comparten los seres humanos que lo rodean, él vive encerrado en sus entornos internos y en las imaginaciones de su mundo (*Umwelt*). La esquizofrenia se manifiesta como un trastorno del encaje entre el mundo interior y el entorno.<sup>9</sup> No consigue establecer un contacto vivo y recíproco con su entorno.

La presencia de Alexandre en la “corte familiar” no provoca finalmente tanta perturbación. Los temores de los familiares ante su regreso –“Pourrons-nous vivre avec lui dans le décor?” [¿Podremos, aún, vivir con él?] (Mars, 2015, p. 28; trad. E. C.)– no se han justificado. Sin embargo, la vuelta del “hijo perdido” conmueve a todos los miembros de la familia, que empiezan a enfrentarse con sus propias historias y traumas. Con Alexandre vuelve lo reprimido. Al mismo tiempo, la casa en la que vive Alexandre en el terreno de la corte cumple una función relevante en términos de convivencia: sirve a los empleados domésticos como lugar donde pasar su tiempo libre después del trabajo. Miran televisión con Alexandre, conversan entre sí y, en el marco de lo posible, también con él. Como Marylène observa, ellos forman un “nuevo club social” en Fleur-de-Chêne (Mars, 2015, p. 87). Para Alexandre, los seres humanos de su entorno social no se diferencian en función de su clase social, los empleados para él son

<sup>9</sup> La perspectiva ecológica de Jakob von Uexküll y la orientación del concepto *Umwelt* han sido llevadas al campo de la medicina, y también de la psiquiatría, por el hijo de Jakob, Thure von Uexküll, en el marco de la llamada “medicina integrada”. En cuanto a la esquizofrenia, la propuesta de un enfoque biosemiótico de las enfermedades psicóticas (cf. Plassmann y Von Uexküll, 2002) investiga las causas del trastorno en la percepción de un entorno (*Umwelt*) que se ha vuelto supersignificativo (*überbedeut-sam*) –ya que carece de una coherencia estable entre sujeto y entorno– y está cargado de “tonos” y “atmosferas afectivas”.

“co-humanos”. A pesar de las limitaciones de Alexandre para llevar a cabo una comunicación fluida y mutua con otros, la convivencia que se instala en su casa marca una excepción en comparación con la convivencia en Fleur-de-Chêne. Esto se hace muy visible a causa de una persona “intrusa”, que viene desde afuera y pone a prueba el orden social ahí establecido: Norah.

Norah vive en uno de los barrios marginales de Puerto Príncipe, en un *bidonvilles*, donde los efectos del terremoto tuvieron dramáticas consecuencias. Ella misma vive en una carpa y es una *outsider* radical en Fleur-de-Chêne. Como tal, es portadora de una perspectiva externa sobre este microcosmos y tiene una visión clara de las jerarquías sociales y de los contrastes de clase ahí vigentes. La clase alta con la que ella entra en contacto en la corte está, según su perspectiva, desconectada de la realidad social del país y es indiferente frente a la miseria de la mayoría de la población. Para ella, la corte es “un cocon, une oasis qui fait oublier un moment l’ardeur du soleil et la poussière des rues. Que savent-ils de la vie dehors?” [«una cápsula, un oasis que te hace olvidar por un momento el calor del sol y el polvo de las calles. ¿Qué saben ellos de la vida afuera?»] (Mars, 2015, p. 121; trad. E. C.). Al mismo tiempo, ella percibe su trabajo para Marylène como oportunidad de salir de su situación social marginada. Marylène, que se ha hecho una reputación como artista en Bélgica, contrató, de regreso en Haití, a la joven Norah como maniquí. La bella Norah acabará seduciendo a Marylène con su cuerpo negro y juvenil. Entre las dos surge un romance. Norah es inteligente y tiene el plan de salir de su miserable situación social, aprovechando el contacto con Marylène.<sup>10</sup> Los empleados domésticos perciben a la recién llegada con ojos críticos, como una persona que consigue con su belleza y atractivo acceso a privilegios que normalmente no corresponden a personas de su posición social. Al mismo tiempo, por ser “nueva”

<sup>10</sup> En una entrevista, Kettly Mars caracteriza a Norah como una mujer muy inteligente que tiene una visión realista de las condiciones de su país (cf. Borst y Mars, 2018, p. 125).

en este *milieu*, y todavía ajena al mismo, y además por provenir de un sustrato social totalmente diferente, se construyen mediante este personaje miradas distintas y distantes sobre la convivencia en el microcosmos de la corte. Ella percibe tanto las rivalidades entre los familiares como entre los empleados y, no en último término, los contrastes sociales dentro de este *milieu* entre los “señores” y los “siervos”. Para los primeros, la familia mulata de los Bernier, la joven y bella mujer representa algo excepcional, cuasi exótico. Ella ejerce una gran atracción sobre los varones: “Les deux hommes de la famille me regardent avec des yeux collants comme des ventouses” [Los dos hombres de la familia me miran con ojos saltones como ventosas] (Mars, 2015, p. 119; trad. E. C.).

La corte representa un espacio de una particular convivencia. Coexisten ahí “los dueños” con “sus empleados”. Los roles están repartidos entre los miembros de ambas categorías sociales. Al mismo tiempo, la corte es un reducto “seguro”, alejado y distanciado de la metrópoli, que está fuertemente afectada por el terremoto y las desigualdades. El personaje fronterizo de Norah, que vive en un *bidonville* y trabaja en Fleur-de-Chêne, evoca de manera condensada los fuertes contrastes entre estos mundos que coexisten, y marca la “convivencia” entre una “mansión oasis” y su afuera, donde dominan la anomia y la miseria. La novela coral construye distintas perspectivas sobre las convivencias dentro de la corte, pero también sobre la coexistencia del *milieu* de la corte con el espacio urbano heterogéneo y vulnerable de Puerto Príncipe. La construcción narrativa de las múltiples miradas y voces evoca imágenes densas y plurales de las desigualdades y convivialidades sociales a partir del lugar extraordinario del oasis Fleur-de-Chêne.

***Estatus social y el marco rígido de la piscina: Que horas ela volta? (2015)***  
***de Anna Muylaert (Brasil)***

La historia del largometraje de la guionista y directora Anna Muylaert, galardonado con el Premio del Público en la *Berlinale* de

2015, se sitúa en el Brasil contemporáneo, en una extensa mansión en São Paulo. El espacio urbano de la metrópoli desempeña un papel subordinado, la acción de la película transcurre en gran parte en la mansión señorial. La protagonista es Val, que lleva años viviendo y trabajando para los propietarios de la casa como ama de llaves y niñera. En la secuencia inicial ella aparece jugando al lado de una piscina con un niño llamado Fabinho. A esta apertura de la narración sigue un salto temporal y se los muestra nuevamente a los dos, pero ahora Fabinho es adolescente y Val, que sigue manteniendo una cercana relación de confianza con él, le prepara el desayuno. Los padres de Fabinho, la empresaria Bárbara y el rentista José Carlos, están ocupados con ellos mismos: Carlos con su afición a la pintura y su melancolía, y la estresada Bárbara absorbida por su trabajo. Ambos están emocionalmente ausentes como padres. Val, en cambio, es la persona de referencia emocional para el hijo de la familia. Como “madre sustituta” –función en la que aparece en varias escenas de la película– Val encaja bien en el tejido social de la familia: vive modestamente en una pequeña habitación de servicio en el sótano de la espaciosa casa, mientras que la familia tiene su refugio privado en el piso de arriba y pasa su tiempo de ocio en los generosos espacios de la casa y del jardín.

El umbral entre los dos mundos dentro de la casa, que la película explora desde distintos ángulos de cámara, es la puerta entre la cocina y el comedor. Esta separa “la zona de Val” y el lugar donde la familia se junta a comer. Val cruza este umbral para satisfacer las necesidades de sus “señores”, les sirve comida y bebidas según sus deseos. La cocina es, por otro lado, el lugar donde ella pasa la mayor parte del tiempo, cocinando, lavando, recibiendo y dando de comer a otros empleados que vienen a trabajar a la casa. En el espacio común de la familia, la norma de conducta de Val se caracteriza por la distancia respetuosa y una marcada disposición a servir. Ahí ella se ocupa del bienestar de sus señores, mientras que en “sus lugares”, la cocina o su pequeño cuarto, ella goza de cierta autonomía y tiene su propio ritmo.

La trama de la película y de la configuración de sus personajes corresponde a la estética de una “obra de cámara” (*Kammerspiel*), que se centra en unos pocos personajes e ilumina sus tensiones y conflictos a la luz de un realismo psicológico. Al igual que el *Kammerspiel*film [cine de cámara] –un género de cine del expresionismo alemán de los años 1920–, *Que horas ela volta?* se concentra en unos pocos personajes (Bárbara, Carlos y Fabinho, además de Val). La acción y las interacciones entre los personajes son presentadas en el marco a pequeña escala, dentro de la casa. Esta gran proximidad espacial entre los personajes crea un denso *milieu* de contrastes en el que transcurre la acción y donde tiene lugar la convivencia.

La casa como *milieu* específico se caracteriza por un orden espacial interno, organizado por límites claramente definidos. Las zonas de actividad y residencia de los “criados” están claramente opuestas y separadas de las de los “señores”. Este orden se cuestiona de repente cuando Jéssica, la hija de Val, visita a su madre.<sup>11</sup> Ella, que no tiene contacto con Val desde hace años, viene a São Paulo desde una provincia del noreste del país para prepararse para un examen de acceso a la carrera de Arquitectura. La presencia de Jéssica pone patas arriba el orden establecido. De acuerdo con la estructura argumental del *Kammerspiel*film, el conflicto se enciende con la aparición de un actante –Jéssica– en el espacio reducido del escenario (“la cámara”), lo que irrita y desafía el orden ahí establecido.

Jéssica ve con escepticismo el rol subordinado que caracteriza el comportamiento de su madre en el “reino” de la familia. No quiere ponerse en una posición similar y no reconoce las reglas establecidas en el microcosmos social. Con su actitud y sus acciones supera una y otra vez los límites en los que se basa la convivencia en la casa: por ejemplo, no acepta pasar la noche junto con su madre en su pequeña habitación cuando al lado hay una habitación para invitados

<sup>11</sup> La relación en parte problemática entre ambas se manifiesta en varias alusiones y diálogos explícitos; la versión española del título de la película, *Una segunda madre*, subraya la faceta de la protagonista como madre. Esta, sin embargo, no es de importancia en la siguiente interpretación.

libre. Carlos, que se siente atraído por la adolescente, no ve ningún problema en que Jéssica utilice la habitación y le permite dormir allí. Val se siente incómoda por el comportamiento descarado de su hija. Esto se repite cuando Jéssica muestra sus ganas de comer el helado que está reservado para Fabinho. Val intenta explicarle que ella solo puede comer el “helado normal” y que el otro está reservado para el hijo de los dueños. Sin embargo, Jéssica se servirá más tarde, de manera pícara, del “helado de Fabinho”, y esto provoca un escándalo. Val se enoja por el comportamiento de su hija. Tiene que mediar entre las normas implícitas de la casa y su hija rebelde, que tiende a transgredir las reglas imperantes.

El conflicto que provocará Jéssica ya queda claro en la secuencia en la que ella es introducida en la película. Recién llegada, Jéssica se presenta a los dueños de la casa, reunidos en la mesa para cenar. Ella explica su deseo de estudiar arquitectura y comenta su inspiración de ver en la arquitectura un medio para cambiar el mundo. La mirada despectiva de Bárbara y su posterior comentario sobre lo difícil que resulta ser admitido en dicha carrera manifiestan el rechazo de la acomodada señora hacia la ambición de la inspirada adolescente. Sin dejarse impresionar por esta frialdad, Jéssica recorre con interés el salón de la familia, encuentra en la biblioteca un libro que hace tiempo quiere leer y Carlos se lo presta. Como parte final –y culminante– de su introducción a la casa, le enseñan a Jéssica la piscina.

La piscina es, en general, un lugar especial al que se le atribuye el significado de cierta exclusividad social. La gran importancia de la piscina en la narración filmica ya se muestra en la primera escena, en la que Val y Fabinho se muestran haciendo diferentes actividades al lado de la piscina, que está en el centro de la cámara. Durante la presentación de la casa a Jéssica, la piscina también tiene un rol importante. Carlos le pide a Val que encienda las luces de la piscina y se la muestra a Jéssica lleno de orgullo. Carlos, Fabinho, Jéssica y Val contemplan la piscina iluminada que está en un estado impecable (imagen 1). El orgullo de “los propietarios” contrasta con la reacción muda por parte de ellas: están observando un objeto que no es para

su disfrute. La piscina es introducida como un símbolo que representa la exclusividad y la jerarquía dentro del microcosmos de la casa. La exhibición y observación de la piscina deja claro que ella está disponible solo para uso de algunos, para quienes, además, forma parte de su identidad social. Para Val y Jéssica, en cambio, la piscina sirve para aclararles cuáles son los límites de la convivencia en la casa.

*Imagen 1. Que horas ela volta?*



Fuente: Captura de pantalla (Muyllaert, 2015, 00:33:31).

El lugar concreto de la piscina pasa a constituir el escenario de una secuencia clave del film: allí, la provocación de Jéssica acercará el clímax narrativo y afectará de manera irreversible la convivencia en la casa. Un día, mientras Val está ocupada del cuidado de los alrededores de la piscina, se da cuenta de que Jéssica mira con interés y curiosidad el agua que promete refrescar su cuerpo. Val sanciona directamente a Jéssica y le dice que la piscina es tabú para ella. En ese momento, Fabinho vuelve de la escuela con un amigo, Caveira. Ambos entran ansiosamente a la piscina y piden a Jéssica que entre también. Cuando rechaza la invitación, repetida con insistencia, los dos chicos finalmente la “cazan” y lanzan al agua fresca. Lo que sigue es un jugueteo efusivo entre los tres en la piscina, mostrado en cámara lenta. Las imágenes exponen así la intensidad de la escena

dominada por el juego y el goce. Mientras tanto, Bárbara ha vuelto a casa tras un accidente de coche que ha sufrido. Estirada en su cama, ella muestra que sufre de la lesión y que está molesta por el ruido de los adolescentes. Cuando Bárbara pregunta a Val quién está jugando en la piscina, ella intenta ocultarle que Jéssica también está en el agua. Este intento de encubrimiento fracasa por el solo hecho de que los gritos de Jéssica se oyen claramente. Bárbara ve confirmadas sus sospechas, se levanta de la cama, sale a la terraza y exige en voz alta que los jóvenes dejen de hacer ruido de una vez. Val pide desesperadamente a Jéssica que salga de la piscina, pero este mensaje solo le llega cuando Bárbara se lo ordena en voz alta. Jéssica acaba saliendo de la piscina, pero el “delito” imperdonable realizado por Jéssica ya es irredimible.

El episodio que comenzó con la advertencia de la madre de que la piscina es tabú termina con una escena bulliciosa en la que la rebelde Jéssica se divierte jugando con los chicos en el agua. Val sabe lo grave que es esta infracción de las normas. Al día siguiente, la ofendida Bárbara llama al técnico de la piscina para que la vacíe, con el pretexto de que existe riesgo de que haya sido infectada por ratas. La resuelta reacción de Bárbara comprueba que la entrada de Jéssica representa tanto una transgresión irrespetuosa del orden de la casa como una contaminación del espacio exclusivo de la familia.

El problema que representa Jéssica desde el momento de su entrada en la mansión familiar se pone de manifiesto en esta escena. Este problema tiene, como solución última, la salida de la casa de la “outsider”, por haber cruzado de manera imperdonable una frontera constitutiva del orden. Al entrar al agua, ella ensucia el lugar “exclusivo” que ejerce como símbolo del estilo de vida y el estatus social de la familia. Aunque la piscina tiene en la película también otros usos y, por tanto, significados –como lugar de encuentro horizontal de individuos socialmente heterogéneos<sup>12</sup> o lugar de la salida de la

<sup>12</sup> Una noche Fabinho y Jéssica se encuentran en una escena junto a la piscina para fumar marihuana.

“cámara de la obediencia”–,<sup>13</sup> ella regulariza las modalidades de la convivencia. Es el lugar central donde el orden social encuentra su inequívoca manifestación. La piscina es un símbolo que condensa la convivencia jerárquica entre elementos desiguales, provenientes de clases socialmente muy heterogéneas, en un espacio reducido. La piscina se caracteriza, como forma materialmente rígida y sólida que contiene una sustancia líquida, por sus rígidas demarcaciones, que son difíciles de superar.

***Soledad y ausencia de convivencia: cámara, isla, aislamiento  
(Medianeras, de Gustavo Taretto, Argentina)***

En el centro de la película argentina *Medianeras* (2011) del director Gustavo Taretto está el destino, o mejor dicho la “infeliz” existencia, de los protagonistas Martín y Mariana. Ambos están en la treintena y atraviesan crisis existenciales. Viven más o menos replegados en sus respectivos apartamentos de una sola habitación; su vida social casi no existe. En el mundo diegético desplegado por la narración, sus relaciones sociales e interacciones intersubjetivas son muy reducidas. En el contacto con otros, la conectividad digital tiene un rol importante, sobre todo en la vida de Martín, quien diseña páginas web como trabajador autónomo. Trabaja desde su departamento y pasa básicamente todos sus días allí. Mariana es arquitecta, pero todavía no ha encontrado un empleo en este rubro. Se desempeña como diseñadora de interiores y amuebla los escaparates de una tienda de ropa. Ambos viven en edificios vecinos, pero sus caminos nunca se cruzan. La coexistencia de sus vidas, que transcurren espacialmente muy cerca una de la otra, está contada en montajes paralelos. Estos sugieren que ambas almas solitarias deberían conocerse, pero los

<sup>13</sup> Una de las últimas secuencias de la película muestra cómo Val reproduce el acto herético de su hija; entra en la piscina, en la que queda poca agua, y se divierte jugando en ella. Al final de la película, Val renuncia al trabajo de empleada doméstica para convivir con Jéssica.

caminos de sus vidas no se cruzan. A pesar de su proximidad, el encuentro nunca ocurre.

Una convivencia feliz y amorosa es la gran ausencia en la vida de los protagonistas: Martín “convive” con el perro que su expareja le había dejado, pero, además de esto, ambos conviven básicamente con sus soledades y las fantasías que los acompañan. La narración expone audiovisualmente estas fantasías con excursos que muestran series de tomas, enfoques de cámaras objetivas de diferentes lugares de Buenos Aires, que son comentados por el *voice-over* de ambos. Las referencias topográficas de estas “excursiones visuales” son, en el caso de Mariana, el edificio Kavanagh y el Planetario Galileo Galilei. La voz cuenta historias vinculadas con estos edificios, y manifiesta su soledad existencial y sus fantasías románticas. En el caso de Martín, los monólogos visuales muestran series de tomas de superficies arquitectónicas, mientras el *voice-over* comenta las infraestructuras materiales-tecnológicas y la vida metropolitana en general. A partir del personaje de Martín, queremos abordar cómo *Medianeras* explora en estos términos la convivencia en las grandes urbes contemporáneas.

La película arranca con un “monólogo visual” de Martín en el que su *voice-over* comenta una serie de muy variadas tomas de superficies de edificios de Buenos Aires y de sus particularidades arquitectónicas. La voz de Martín acompaña la exposición sucesiva de estas imágenes, comenta la materialidad y los aspectos infraestructurales de la arquitectura urbana mostrada. El protagonista introduce en sus comentarios una crítica al urbanismo contemporáneo y afirma sus efectos dañinos sobre las condiciones de la existencia humana. En su visión de la gran ciudad como *milieu* particular, el entorno metropolitano y la constitución psíquica del ser humano están estrechamente vinculados. Comenta las deformaciones afectivas de los habitantes de las grandes ciudades y hasta especula sobre el nexo entre las condiciones de vida y los suicidios. Aborda también los vínculos afectivos que, según él, sucumben a profundos cambios en la época de la hiperconectividad digital. Esta última está, además,

como el *voice-over* afirma en un tono desganado, en un profundo contraste con la soledad del sujeto urbano.

Martín introduce en sus monólogos diferentes tipos de crítica cultural sobre los efectos psíquico-afectivos de la existencia contemporánea urbana. La voz se caracteriza por un tono escéptico/negativo, que constata los efectos nocivos de la “alienación” desde una posición supuestamente distante y desde un estado de ánimo de desafectación o, incluso, de depresión. Luego de esta parte introductoria, la película continúa en el departamento del protagonista, a quien se reconoce como el autor de los comentarios. Se encuentra en una habitación, llena de cosas y oscura, delante de una computadora que le ilumina el rostro. Una voz en *off* (que es la suya) comenta su condición de vida: habla de la ubicación geográfica de su piso, de su corte espacial y de su trabajo. Martín es un fóbico que intenta mantener el menor contacto posible con el mundo exterior. En su tiempo libre se dedica a jugar videojuegos y durante sus horas de trabajo diseña páginas web. Además, sufre por su soledad. Su aplicación de Skype se le muestra como “superdisponible”. La computadora está en el centro de su vida: es su instrumento de trabajo, realiza sus compras con ella, hace pedidos por *delivery*, escucha música, mira películas. También su vida sexual está mediatizada por la computadora, como él mismo expone cuando se refiere a su consumo de películas pornográficas. Comenta con sobriedad que internet le acerca al mundo, pero al mismo tiempo lo aleja de la realidad.

La película presenta la vida de ambos protagonistas como esencialmente solitaria. Sus pequeños departamentos son la base de su condición de vida y marcan espacialmente su aislamiento. Aparecen en cámara, lugares que, según los comentarios de Barthes al respecto, son “espacios cerrados”, que pueden constituir el “fundamento de la *idiorritmia*” (Barthes, 2004, p. 96). Como base de una relación sana y feliz entre el propio ritmo y los del entorno social, estos lugares de retiro pueden, en principio, formar una interioridad como valor, un “lugar de fantasmaticación, en la medida en que está protegido [...] y es sustraído a la vigilancia” (Barthes, 2004, p. 101). En el

caso de Martín, sin embargo, “su cámara” es el lugar donde surgen sus “fantasías negativas” sobre la ciudad y la convivencia en ella. Le sirve como lugar de refugio, no para construir desde ahí vínculos productivos y creativos con el mundo exterior, sino más bien para profundizar su retiro. Su retiro y aislamiento corresponden a otro (anti)*topos* del contexto del *vivir-juntos* barthesiano: la clausura (cf. Barthes, 2004, p. 107). Martín realiza la clausura de su propio espacio vital en la forma patológica de un “autosequestramiento” (Barthes, 2004, p. 110).

Para el observador crítico de Martín, analista del *milieu* en el que vive, las visiones de una feliz convivencia con otros parecen imposibles. La contradicción entre la hiperconectividad material en las ciudades metropolitanas y la soledad sufrida por sus habitantes se condensa en la vida de Martín. Los espacios construidos tienen un rol importante en la película, cuyo título también sostiene esta hipótesis: la *medianera* es el muro exterior de los edificios, que se convierte aquí en un símbolo del encierro de los protagonistas habitantes de monoambientes. Al mismo tiempo es objeto de sus acciones contra la situación desesperanzadora: tanto Martín como Mariana deciden superar su encierro rompiendo ilegalmente un hueco en la medianera para construir una ventana. A partir de este momento entra la luz del día en sus casas y se anuncia una “nueva primavera” en sus vidas. Sus depresivas situaciones mejoran; ambos consiguen arrancar nuevos proyectos. Romper la pared para hacer entrar luz natural en *Medianeras* es tanto un gesto destructivo como constructivo, porque hace posible una nueva apertura hacia el mundo. A nivel de la dramaturgia, este acto es el punto de inflexión a partir del cual vuelve paulatinamente la luz a la vida de los protagonistas. Este giro da comienzo a la última parte de la película, que termina en un final abrupto en el que lo improbable se hace realidad: en un momento de epifanía, Martín y Mariana se encuentran en la calle, se miran y se enamoran a primera vista. El *happy ending* de *Medianeras* irrumpe de repente.

*Medianeras* explora la convivencia en ámbitos metropolitanos partiendo de la materialidad arquitectónica y de las infraestructuras tecnológicas. El sufrimiento existencial es la característica central con la que se introduce a los protagonistas, quienes, a pesar de la hiperconectividad de la época digital, sufren de aislamiento social. La “convivencia” se explora en los fenómenos del aislamiento, de la soledad y de las (frustradas) fantasías románticas. La melancolía marca la atmósfera afectiva de la *Umwelt* de los protagonistas.

La crítica cultural que la película manifiesta respecto de las condiciones materiales del malestar psíquico de los habitantes de las grandes ciudades apunta, en términos urbanísticos, a la falta de espacios que permiten una convivencia social y encuentros “auténticos”. El percibido y sufrido aislamiento del mundo exterior, la alusión a la propia “cámara”, o a la propia “isla desierta” evocan una situación similar a la de Robinson Crusoe (Barthes, 2004, p. 70), personaje mediante el cual Daniel Defoe exploraba, entre otras cosas, la situación de la soledad existencial. A partir de esta analogía, se podría decir resumidamente que *Medianeras* recurre, en la exploración de las condiciones de vida en las metrópolis y en su foco temático en el aislamiento, a elementos del modelo narrativo robinsoniano. *Medianeras* observa a los protagonistas –a estos personajes robinsonianos, que están, sin haber sufrido un naufragio, atados a sus islas y padecen ahí angustias existenciales– en su hábitat, en sus imaginaciones y vínculos con el mundo. Sus miedos y fantasías son otro tema de la exploración audiovisual de la película, en cuyo centro de atención están, sin embargo, el espacio y sus límites, paradigmáticamente representados por las medianeras.

## **Conclusión: modalidades en la observación e imaginación ficcional de la convivialidad**

El análisis del corpus de las ficciones literarias y audiovisuales ha presentado diferentes narrativas de convivialidad, en las que la

dialéctica entre los personajes y su entorno, sus relaciones con su *Umwelt* y los contrastes sociales juegan un rol importante. La observación y descripción que los relatos crean de las distintas configuraciones de convivialidad varían considerablemente. Para sintetizar el análisis de estas figuraciones, queremos resumir las particularidades de las convivialidades ficcionalizadas en clave de una narratología intermediática, considerando las diferencias específicas entre la narración fílmica y literaria. En la reconstrucción de las tres ficciones pusimos el foco en la imaginación y la representación de los lugares de la convivialidad. Por un lado, identificamos diferentes *topoi* de la convivencia y, por el otro, distintas estéticas narrativas.

En relación con los *topoi* de la convivencia, a partir de la dialéctica entre los ritmos de los individuos y los de su entorno, encontramos en las ficciones analizadas tres figuras especiales diferentes que, cada a su manera, exploran la convivencia: el emblema de estatus social de la *piscina* (*Que horas ela volta?*), el *departamento-cámara* como lugar del fracaso de la convivencia (*Medianeras*), y la *corte* como microcosmos de desigualdad tanto hacia dentro como hacia fuera (*Je suis vivant*). Estos *topoi* muestran distintos modelos de pensar la convivencia entre elementos desiguales en determinados espacios, que son caracterizados por particularidades materiales y socioafectivas. La *piscina* es un lugar dentro de la mansión en la que Val trabaja. Representa, como emblema de la clase alta, el estatus social y la rigidez de las jerarquías que conforman las normas de la convivencia. Estas reglas representan de manera condensada el orden en el microcosmos de la mansión donde cohabitan personas que tienen un trasfondo social muy heterogéneo. En *Medianeras*, las desigualdades sociales no tienen una mayor relevancia en la exploración de la convivencia. Un eje temático central es la reflexión crítica sobre las condiciones de vida en contextos metropolitanos, tal como lo muestran los comentarios del protagonista sobre la falta generalizada de un hábitat digno que pueda servir de base estable para conectarse con el afuera, el mundo. El angosto departamento es la base de la exploración del fracaso de una anhelada convivencia feliz. Es el lugar

del aislamiento y malestar con el mundo. La *corte* en la novela *Je suis vivant* es un lugar socialmente “plural”, en cuanto a los trasfondos materiales y los proyectos de vida de los personajes. Es un *milieu* heterogéneo hacia adentro, cuyas particularidades se muestran en las vivencias de los personajes. Los *Umwelten* narrativamente plasmados están marcados por la variedad de los tonos subjetivos en la percepción y por la variedad de las perspectivas sobre las realidades sociales. La *corte* es un lugar de convivencia, marcado por las diferencias socioeconómicas de los personajes (la familia señorial y los empleados). En la relación con el entorno metropolitano más vasto, la *corte* aparece como un reducto separado de los dramáticos problemas del mundo exterior.

En relación con las estéticas narrativas, podemos decir que de ellas nace la topología que las ficciones crean (los *topoi* para problematizar la convivencia). *Medianeras* usa varios elementos cinematográficos para explorar el aislamiento social y la soledad existencial de los protagonistas. En excursos visuales se muestran los diálogos internos del protagonista expuestos por el *voice-over* con un tono desencantado. Esa voz comenta imágenes de la ciudad, y expresa sus estados anímicos que hacen evidentes su malestar y soledad. La metáfora visual y conceptual de la película es la medianera. La narración cinematográfica explora a través de ella la hipotética relación entre la materialidad arquitectónica y los malestares psíquicos. Las atmosferas afectivas creadas por la narración audiovisual están, sin embargo, en transformación: la apertura de la ventana implica un punto de inflexión. Las vivencias subjetivas se transforman. Se abren caminos hacia una nueva convivialidad en el nivel micro: una relación amorosa entre los protagonistas.

La narrativa cinematográfica de *Que horas ela volta?* explora los lugares donde emergen problemas de convivencia, con el ejemplo de una casa señorial. La cámara explora las diferentes zonas en este territorio donde se cruzan los ritmos y circuitos de la empleada doméstica (y su hija) y los “señores”. La configuración de la convivencia estable se basa en normas y jerarquías que regulan y reproducen la

distancia social en la casa. Estas son puestas en evidencia a partir de la llegada de Jéssica. Orientada hacia la estética narrativa del *Kammerspielfilm*, la película explora las interacciones dentro del reducido conjunto de los actantes y la crisis que la presencia/actuación de Jéssica provoca. La película explora las dinámicas dentro de este denso *milieu* de contrastes sociales y la dimensión afectiva de las interacciones. El abordaje audiovisual de la piscina está en el centro de la tematización audiovisual del estatus, de la distancia y la diferencia social. El conflicto que este relato de cámara desarrolla llega a su punto culminante cuando Jéssica se mete en el agua. Esta transgresión amenaza el orden social y representa, al mismo tiempo, una contaminación. La ética de la distancia social establecida cae en crisis, los privilegios de la clase acomodada se ven amenazados por la rebelde hija de la empleada doméstica que no reconoce el orden establecido.

La narrativa literaria de *Je suis vivant* explora también una configuración social mediante de un relato de cámara (*Kammerspiel*), o sea, un relato con un reducido número de actantes, que interactúan en un espacio limitado: la *corte* es el lugar donde ocurre la exploración literaria de la vida interior, de las vivencias y las reflexiones de los personajes. Como novela coral, *Je suis vivant* imagina la convivencia en un diseño pluralista de voces que da visibilidad a la diversidad de la realidad social en la *corte*. La pluralidad de los mundos subjetivos de los actantes y de los tonos de sus *Umwelten* son factores constitutivos. La convivencia se caracteriza por la heterogeneidad y desigualdad sociales. Estas se convierten en un tema visible a través de los personajes *outsiders* Alexandre y Norah. La “normalidad” del *milieu* de la *corte* recibe su forma nítida en las percepciones y reflexiones no cotidianas que ellos construyen con sus miradas “desde afuera”. La polifonía y la multiplicidad de los personajes constituyen simbólicamente un oscilante mundo diegético. Este se fragmenta en varios entornos subjetivos, en *Umwelten* singulares, desde los que nacen distintos mundos (*Welten*), en plural y coexistentes. La construcción caleidoscópica de la historia crea perspectivas pluralistas sobre

la convivencia. A través del personaje *outsider* de Alexandre se hace visible para el “lector cómo la sociedad haitiana produce sus exclusiones” (Bandau, 2016, p. 134). Alexandre, quien representa “lo otro, lo reprimido, que inesperadamente vuelve a la conciencia y reclama su lugar” (Bandau 2016, p. 134), es al mismo tiempo una figura de reflexión que invita a una lectura alegórica: con él y la figura intrusa Norah se introducen formas de la otredad, de las partes excluidas de la sociedad contemporánea de Haití. De la misma manera, se podría decir que también el personaje de Jéssica en *Que horas ela volta?* invita a una lectura alegórica: Jéssica representa a las clases sociales bajas que anhelan un ascenso social y ponen en peligro al sistema de privilegios de las clases altas, al cual dichas clases altas se preocupan por mantener (el personaje de Bárbara es un ejemplo de esto).

Los lugares específicos, los *topoi* y las topologías que surgen a partir de los actantes, sus movimientos e interacciones constituyen los ejes centrales de las configuraciones convivenciales. Las tramas y el foco que las narrativas construyen mediante los actantes, sus vivencias y percepciones producen plasmaciones diegéticas que dan vida y forma a los *milieux* de convivencia. Las ficciones literarias y filmicas disponen de distintas herramientas para observar, describir y semantizar estos espacios. El enfoque centrado en estos lugares como *milieux* y *topoi* logra visibilizar tanto las diferencias, los contrastes y las desigualdades sociales como sus entrelazamientos en los distintos modos de convivencia. Estos últimos comprenden tanto la dimensión subjetivo-afectiva y los ritmos de los sujetos, como las éticas de la distancia y las dinámicas sociales dentro de estas ecologías humanas. Reconstruir sistemáticamente las particularidades mediáticas de estas ficciones de convivencia y sus procedimientos narrativos –a través de los cuales estas exploran la fenomenología socioespacial– podría contribuir a perfilar todavía más las capacidades analíticas y los puntos fuertes de las investigaciones acerca de las desigualdades sociales que realizan los estudios literarios, cinematográficos y culturales (cf. Eser, 2023).

## Bibliografía

Bandau, Anja (2016). Create dangerously: Schreiben vom Überleben in der Karibik. En Gesine Müller et al. (coords.), *Literatur Leben. Festschrift für Ottmar Ette* (pp. 127-136). Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Barthes, Roland (2004). *Cómo vivir juntos: Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos – Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Madrid: Siglo XXI.

Becker, Egon (2003). Soziale Ökologie: Konturen und Konzepte einer neuen Wissenschaft. En Gunda Matschonat y Alexander Gerber (coords.), *Wissenschaftstheoretische Grundlagen für die Umweltwissenschaften* (pp. 165-196). Weikersheim: Margraf.

Borst, Julia y Mars, Kettly (2018). “J’ai beaucoup d’espoir”: conversation avec l’écrivaine haïtienne Kettly Mars sur son roman *Je suis vivant* (2015). En Anja Bandau, Anne Brüske y Natascha Ueckmann (coords.), *Reshaping glocal dynamics of the Caribbean. Relaciones y desconexiones – relations et déconnexions – relations and disconnections* (pp. 117-129). Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

Coste, Claude (2012). Roland Barthes und das Zusammenleben. En Ottmar Ette (coord.), *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens: Literatur – Kultur – Geschichte – Medien* (pp. 63-75). Berlín: De Gruyter.

Dünne, Jörg y Mahler, Andreas (coords.) (2015). *Handbuch Literatur & Raum*. Berlín: De Gruyter.

Eser, Patrick (2021). Atmosfera, *milieu*, ‘afectivo’: ecologías de afectos en la teoría y en la narrativa argentina contemporánea. En María Lucía Puppo (coord.), *Espacios y emociones: tránsitos*,

*territorializaciones y fronteras en América Latina* (pp. 35-56). Buenos Aires: Miño y Dávila.

Eser, Patrick (2023). Verschleierung, (Un-)Sichtbarkeit oder Prägnanz sozialer Ungleichheiten? Medienökologie, Ästhetik und Hermeneutik des Sozialen im argentinischen Gegenwartskino. En Patrick Eser y Jan-Henrik Witthaus (coords.), *Renaissancen des Realismus? Romanistische Beiträge zur Repräsentation sozialer Ungleichheit in Literatur und Film* (pp. 173-201). Berlín: De Gruyter.

Heredia, Juan Manuel (2022). *Mundología: Jakob von Uexküll, aventuras inactuales de un personaje conceptual*. Buenos Aires: Cactus.

Huber, Florian y Wessely, Christina (2017). *Milieu: Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Ingold, Tim (2009). Point, Line and Counterpoint: From Environment to Fluid Space. En Alain Berthoz e Yves Christen (coords.), *Neurobiology of "Umwelt". Research and Perspectives in Neurosciences* (pp. 141-155). Berlín: Springer.

Laferrière, Dany (2011). *Tout bouge autour de moi*. Montreal: Mémoire d'Encrier.

Mars, Kettly (2013). *Aux frontières de la soif*. París: Mercure de France.

Mars, Kettly (2015). *Je suis vivant*. París: Mercure de France.

Message, Vincent (2013). *Romanciers pluralistes: essai*. París: Seuil.

Message, Vincent (2016). Le divers à préserver et le divers à construire. *Esprit*, (7), 95-106.

Muylaert, Anna (2015). *Que horas ela volta?* São Paulo/Rio de Janeiro: África Filmes/Gullane/Globo Filmes.

Olivé Pérez, Alfonso (2018). La influencia de Jakob von Uexküll en la filosofía alemana del siglo XX. *Ensayos de Filosofía*, (8). <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-influencia-de-jakob-von-uexkull-en-la-filosofia-alemana-del-siglo-xx>

Plassmann, Reinhard y Von Uexküll, Thure (2002). *Integrierte Medizin: neue Modelle für Psychosomatik und Psychiatrie*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

Taretto, Gustavo (2011). *Medianeras*. Buenos Aires: Rizoma Films/INCAA/Saeta S.A./Pandora/Filmproduktion/Televisió de Catalunya, CCMA.

Vester, Michael (2017). Die Gesellschaft als Kräftefeld. Klassen, Milieus und Praxis in der Tradition von Durkheim, Weber und Marx. En Florian Huber y Christina Wessely (coords.), *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne* (pp. 136-175). Paderborn: Wilhelm Fink.



**Parte 4.**  
**Perspectivas relacionales**



## Escenas de contacto

### Acerca de la convivialidad entre perros callejeros y humanos en la literatura latinoamericana

*Jörg Dünne*

■ Doi: 10.54871/mc24es1m

Uno de los mayores desafíos para pensar convivialidades desde (y con) la literatura en el presente es que los estudios literarios y culturales se ven obligados a conciliar dos niveles de reflexión que durante mucho tiempo y en muchas áreas de investigación quedaron estrictamente separados: la reflexión sobre la corta y media duración de la historia humana, reservada tradicionalmente al estudio de la “cultura”, y la larga duración de la historia natural, comúnmente asociada al área de las llamadas “ciencias naturales”. El nuevo tipo de historia que resulta de tal conjunción –y que en el fondo retoma ciertos aspectos de aquello que significaba la “historia natural” en la temprana modernidad– se podría llamar “geohistoria” (véase Latour, 2015) o historia “más-que-humana” (véase Tsing, 2015).

Con respecto al nexo entre convivialidad y desigualdad, la relación entre historia humana y geohistoria, o historia más-que-humana, cobra especial relevancia no solo en las investigaciones en torno al llamado Antropoceno, sino también en los estudios humano-animales. Una noción clave de estos estudios, la de “especies de

compañía” (*companion species*, véase Haraway 2008, pp. 15-19), entrelaza, de manera no siempre explícita, una dimensión biológica de la convivencia entre humanos y animales con una sociocultural, conectando así la larga duración con la corta y mediana duración, la llamada “naturaleza” con la “cultura”, un conjunto que Donna Haraway, como es bien sabido, llama *natureculture* (Haraway 2008, p. 15, *passim*).

Un aspecto central del vínculo entre la corta y la larga duración se puede describir a partir de la biología evolutiva y, al mismo tiempo, desde la estética como *sympoiesis* en el sentido que Haraway (2016, pp. 58-98) da a este concepto. Se trata de historias o, más bien, de momentos específicos de convivencias más-que-humanas que abarcan, por un lado, el tiempo profundo de la historia de la evolución, pero que tienen al mismo tiempo una función específica para describir asimetrías sociales en ciertos lugares en el presente.

Quisiera destacar lo que queda implícito en textos teóricos de autorxs como Donna Haraway, a saber, que para establecer tal vínculo entre procesos biológicos y sociales entra en juego otro sentido de la noción de *sympoiesis*, una *poiesis* literaria o estética que permite imaginar historias (o escenas) híbridas entre la larga duración de la historia evolutiva y los encuentros interespecíficos en el presente. Para demostrarlo, se tomará como ejemplo un tipo particular de relación interespecífica: la relación entre humanos y perros, y sobre todo perros callejeros en ciertas zonas marginales urbanas en América Latina.<sup>1</sup>

Mi hipótesis es que en las relaciones interespecíficas más allá del ámbito doméstico, tales como aquellas entre perros callejeros y humanos que comparten esos mismos espacios o que viven en ellos, se puede observar una figuración de ciertas escenas prototípicas de encuentro. Estas escenas nos permiten imaginar, a través de

<sup>1</sup> Tal relación entre humanos y perros callejeros fue el tema de mis investigaciones en el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America en el año 2022. Una versión más exhaustiva de mis reflexiones teóricas y el análisis detallado de las dos películas mencionadas en este artículo se encuentra en Dünne (2023).

situaciones concretas, procesos que tal vez hayan sido claves en la historia de la evolución de la especie *canis lupus familiaris* pero que, en el contexto social presente, pueden adquirir una significación (bio)política diferente. Para describir tales momentos utilizaré la noción de *escena de contacto*.

### **De las zonas a las escenas de contacto**

Encuentros entre especies, tal como se describen en textos literarios u otras configuraciones estéticas, trascienden los mundos ficcionales de los que forman parte para figurar tipos de encuentro que resultan ejemplares para describir prácticas significativas de convivencia en las que está en juego la negociación de diferencias culturales o sociales. Me gustaría describir dichas escenas como *escenas de contacto*, a partir de una noción sugerida recientemente por Lars Koch y Solvejg Nitzke (2022). Según explican estos autores, su uso del concepto deriva de la noción de *zona de contacto* de Mary Louise Pratt, introducida en un artículo seminal de 1991 para describir

social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. [espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan y luchan unas con otras, con frecuencia en contextos de relaciones de poder profundamente asimétricas, como el colonialismo, la esclavitud o sus postrimerías, tal y como son experimentadas en muchos lugares del mundo en la actualidad]. (Pratt, 1991, p. 34, trad. E. C.)

Mientras que Pratt se basa principalmente en la tensión entre oralidad y alfabetización para describir las asimetrías que se originan en la época colonial, hubo intentos de adaptar este concepto a otras escenas de encuentro asimétrico. Por ejemplo, la noción de Londa Schiebinger de *zonas de biocontacto* (Schiebinger, 2007, pp. 82-90)

es utilizada para describir el “contacto entre naturalistas europeos, amerindios y africanos en un contexto que destaca el intercambio de plantas y sus usos culturales” (Schiebinger, 2007, p. 83) en las Indias Occidentales en los siglos XVII y XVIII. Pero, mientras que Schiebinger, al igual que Koch y Nitzke, está interesada principalmente en analizar las prácticas de saber que sirven a científicos europeos para adquirir conocimientos científicos sobre las plantas (o los animales), la noción de zona de contacto, y por extensión la de escena de contacto, puede aplicarse también y sobre todo a la figuración estética del contacto físico entre los seres humanos y otros seres vivos, y a la observación de las prácticas y técnicas de interacción entre ellos (sobre este aspecto de las zonas de contacto, véase Haraway, 2008, pp. 214-231; y, recientemente, Pratt 2022, pp. 125-136).<sup>2</sup>

Una implicación importante de la noción de *escena* en comparación con la de *zona* es que esta tiene en cuenta no solo la dimensión espacial sino también la temporal del contacto (véase Koch y Nitzke, 2022, p. 214). Centrarse en escenas de contacto entre especies diferentes pone así de relieve la interacción entre los actores de encuentros interespecíficos y sus consecuencias en la larga duración de la historia sin excluir la dimensión espacial, si se parte de una cierta comprensión de la escena como un lugar delimitado que se constituye a través de la mirada de posibles espectadores. La dimensión temporal implícita en tal desplazamiento de la atención no puede prescindir de la imaginación literaria (o filmica, o, por supuesto, también teatral) de escenas ejemplares de contacto que trascienden su significación inmanente dentro de una situación dada. Esto nos lleva a la dimensión estética de las escenas, es decir, a la complementariedad de la imaginación literaria (o relacionada a otras prácticas estéticas) y la investigación científica como trasfondo relevante también para

<sup>2</sup> Para explicar su uso específico del concepto, Haraway se refiere al deporte canino *agility*, pero interpreta a su modo lo que ahí se llama “zonas de contacto”, es decir, zonas marcadas en determinados obstáculos, que los perros deben tocar al cruzarlos. Haraway retoma esa terminología para describir dinámicas interespecíficas entre los perros y sus compañeros para cumplir con las reglas del deporte.

cualquier tipo de saber sobre la relación entre perros callejeros y humanos.

Me gustaría proponer la hipótesis de que las figuraciones estéticas de escenas de contacto entre humanos y perros callejeros (probablemente también con otros animales o en otras condiciones de vida, pero aquí limitaré mi argumento a los perros callejeros) no se refieren únicamente a acontecimientos singulares, sino que recrean hipotéticas escenas prototípicas, que se refieren, además de al contexto inmediato de la historia factual o ficcional de la que forman parte, también a otras escalas temporales. Así, situaciones concretas, tal y como se muestran en ciertas escenas literarias o filmicas, establecen una conexión con otras escenas que pueden ser paradigmáticas para la historia de los humanos y los perros como especies de compañía en su historia común a lo largo de varios miles de años.

Aplicadas a la cuestión de los encuentros entre humanos y perros en las Américas, tales escenas de contacto implican una temporalidad compleja y de múltiples escalas. La primera escala temporal es la de la historia evolutiva y no solo designa el hipotético encuentro entre humanos y perros en un momento dado, sino también el proceso a partir del cual la nueva especie *canis lupus familiaris* empezó a evolucionar como resultado de repetidos encuentros entre lobos y humanos. Dentro de este largo proceso, la complejidad de la relación entre humanos y perros en las Américas reside en que allí hubo al menos dos historias diferentes: por un lado la tradición de formas de convivencia indígena con perros –que no siempre trataron, ni tratan, a los perros como animales domésticos (véase Schwartz, 1997)– y, por el otro, la historia a partir del encuentro con los famosos “perros de la conquista” relatada por varios cronistas de Indias a partir del segundo viaje de Colón a fines de del siglo XV (véanse Varner y Johnson Varner, 1983; Bueno Jiménez, 2011).

Son varias las huellas que puede haber dejado la larga duración de la convivencia con perros en la América Latina de hoy. Una de las más perceptibles es seguramente el nombre que los perros callejeros llevan hasta hoy en día en ciertas regiones: en Chile, por ejemplo,

los perros callejeros son llamados *quiltros*, palabra que viene del mapudungún y cuyo uso originalmente peyorativo se volvió en los últimos años un atributo cariñoso, e incluso a veces emancipatorio, para designar grupos marginales tanto humanos como animales que defienden sus derechos.<sup>3</sup> Existen ya varios estudios sobre el papel que desempeñan ciertos quiltros en la cultura chilena de hoy en día, como, por ejemplo, el famoso Negro Matapacos en la cultura popular (véanse Almási Szabó, 2020; De Vivanco, 2021).

La figura del quiltro puede servir también como emblema literario de una hibridación en la cual se cruzan y se superponen varias escenas de contacto entre perros y humanos, que abarcan tanto la corta como la larga duración, tanto la historia individual reterritorializada en un lugar concreto como la larga tradición de figuras de perros de la literatura mundial. Quisiera, en la segunda parte de mi contribución, proponer un breve inventario de algunas escenas prototípicas de contacto, que, según mi hipótesis, aparecen con frecuencia en textos literarios y en películas de América Latina, que van del fin del milenio hasta el presente. Sin embargo, la selección de los textos y de las películas que se propone aquí no pretende ser canónica en un sentido estético, más bien se trata de usar la perspectiva marginal que se adopta en cuanto a la convivencia entre humanos y animales en favor de una reflexión sobre el lugar del mismo texto literario en relación con la tradición estética, como se verá en la conclusión.

## **Escenas prototípicas**

Las escenas de contacto que se analizarán en lo que sigue describen prácticas de convivencia aptas para establecer un contacto abierto y

<sup>3</sup> Se introdujo en el español de Chile incluso el neologismo *quiltro* como adjetivo, como, por ejemplo, en el título *Ciudad quiltra* del libro de Magda Sepúlveda Eriz (2013) sobre poesía urbana contemporánea.

sin dependencia fija, es decir, un compañerismo no doméstico entre perros y humanos, que mantiene a la vez una “alteridad significativa” [*significant otherness*], en palabras de Donna Haraway (2003, p. 8). En términos espaciotemporales, esto implica que el contacto entre perros y humanos puede ser momentáneo y no necesariamente vinculado a un lugar doméstico estable donde conviven ambas especies. Por eso, se trata de escenas no solo por su medialidad estética, sino también en el sentido de encuentros pasajeros que, al mismo tiempo, forman parte de diferentes “capas” de historicidad o, en palabras de Donna Haraway, “layers of history, layers of biology, layers of *naturecultures* [capas de historia, capas de biología, capas de *naturecultures*]” (Haraway, 2008, p. 16, trad. E. C.). Si empezamos por la biología evolutiva, existen básicamente dos hipótesis acerca de la evolución de los perros a partir de los lobos: una sobre compartir comida y la otra sobre la adopción entre especies (para una visión general, véase Serpell, 2021). Según la primera hipótesis, defendida por Raymond y Lorna Coppinger (2001), los lobos que se alimentaban de desechos en las proximidades de asentamientos humanos empezaron a reducir la distancia con los humanos y establecieron así el contacto con ellos como comensales.<sup>4</sup> La segunda hipótesis, defendida por Serpell (2021), sitúa el inicio de la evolución de los perros en la época de las comunidades de cazadores-recolectores, es decir, 50 mil años del presente. Según esta hipótesis, el contacto entre humanos y lobos empezó cuando los humanos cuidaban de los animales jóvenes amamantándolos y criándolos, por lo que los animales jóvenes, a pesar de ser compañeros de juego mansos para los humanos, no se convirtieron inmediatamente en animales domésticos en el sentido estricto de la palabra. Independientemente de cuál de estas hipótesis fuera más plausible, tanto el acto de compartir comida como el del juego mutuo parecen ser escenas de contacto prototípicas que permiten

<sup>4</sup> Sin embargo, esta hipótesis presupone ciertas estructuras de la vida humana sedentaria (por eso, sus defensorxs se ven obligadxs a asumir un comienzo relativamente tardío de la evolución de los perros desde hace menos de 10 mil años, es decir, después de que aparecieran las formas de vida sedentarias y la agricultura en el neolítico).

una refiguración estética de posibles escenas originales en contextos específicos con sus respectivas significaciones sociales.

A estas dos escenas prototípicas se pueden añadir otras que tienen una dimensión afectiva, y, tal vez, pero no necesariamente, simbólica, como, por ejemplo, la identificación entre ciertos individuos de diferentes especies, lo cual puede ocurrir, del lado humano, por el acto de nombrar o, en general, por el reconocimiento mutuo. Por último, como complemento de la identificación interespecífica puede describirse también el luto por compañerxs muertxs, tanto seres humanos como animales, siendo ambos tipos de escenas relativamente frecuentes en la literatura animal.

Con respecto al tema de los perros callejeros, todas estas escenas son cruciales para describir situaciones concretas de personas que viven en los márgenes de la sociedad urbana en contacto con perros, pero con otros contextos y otras significaciones en el marco biopolítico de la sociedad contemporánea. En contraste con las formas de convivencia fuertemente reguladas y habitualizadas entre los humanos y sus animales domésticos, la “calle” (entendida aquí como cualquier lugar más allá de un ambiente doméstico estable) como zona de contacto liminal parece especialmente apta para recrear o reimaginar escenas de contacto prototípicas en contextos contemporáneos como maneras de formar alianzas precarias en el *inmundo*,<sup>5</sup> es decir, en las ruinas del tejido social en cualquier ciudad latinoamericana, lo que es a la vez una expresión de una situación muy particular y un caso ejemplar de una táctica de supervivencia en el margen de las promesas de la urbanización neoliberal. En lo que sigue, quisiera esbozar algunas escenas prototípicas de contacto en este sentido.

<sup>5</sup> Con el neologismo *inmundo*, Jens Andermann (2018) describe prácticas de supervivencia en el Antropoceno después del fin del “mundo”, en tanto cosmovisión ordenada y también en tanto ambiente físico preservado.

## Nombrar (Pedro Lemebel, “Memorias del quiltraje urbano”)

*Y se llaman Bobby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desahogados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón.*

(Lemebel, 1998, p. 162)

La crónica “Memorias del quiltraje urbano” de Pedro Lemebel, tomada de *Perlas y cicatrices*, es uno de los no tan frecuentes textos del artista y escritor chileno que no tiene como tema la perspectiva marginal y humana de la “loca”; más bien, adopta, al menos hasta cierto punto, otra perspectiva no menos marginal y por eso estrechamente relacionada con la anterior, la del perro callejero o quiltro. El texto toma como punto de partida (la frase citada es el *incipit* de la crónica) los nombres de algunos perros que, al ser nombrados, salen del anonimato del colectivo callejero para entrar en una relación afectiva que se expresa por las caricias que reciben por parte de lxs que los llaman por sus nombres. Pero los perros de esta crónica se individualizan solo a medias, porque, a pesar de ser nombrados, siguen formando parte del gran colectivo del “quiltraje”, como lo designa el título de la crónica con un neologismo que llama la atención, lo que corresponde con el hecho de que los nombres perrunos enumerados en el *incipit* citado no dejan de ser nombres “típicos”. Así, Bobby y los demás perros callejeros permanecen en el umbral de la individualización mediante su nombre.

En la antropología, el acto de nombrar un animal por parte de un ser humano es tratado en general como un elemento clave de la domesticación desde la revolución neolítica, que incluye, por un lado, la individualización y, por el otro, el ejercicio de un poder humano

sobre un animal, que consiste ante todo en clasificarlo<sup>6</sup> y en fijarlo en un lugar de productividad económica constituido por el ámbito doméstico.<sup>7</sup> En cambio, en la crónica de Lemebel no parece cierto que el acto de nombrar funcione *per se* como un acto de domesticación. Frente a la supuesta subordinación del mundo animal al *domus* por el acto de nombrar, el nombre *Boby* en la crónica de Pedro Lemebel aparece más bien como un híbrido entre individualidad y expresión genérica para designar a los perros callejeros. Para Lemebel, nombres como *Boby*, *Cholo*, *Terry*, etc. –frente a los nombres americanizados de perros de “raza” según la moda chilena de los años noventa que el texto de la crónica menciona un poco más adelante (véase Lemebel, 1998, p. 162)– se refieren, más que a unos individuos determinados, a una clase de quiltros, que aparece casi siempre como colectivo no doméstico y que reacciona de manera igual frente al afecto humano (que en este texto tampoco se encuentra individualizado; solo se menciona una “mano cariñosa”, que permanece anónima y que no pertenece necesariamente al yo del narrador). Por eso, el acto de nombrar parece aquí no tanto un gesto de individualización domesticadora, sino más bien parte de una relación afectiva transitoria que contribuye a formar un colectivo humano-animal. Tal colectivo vuelve a aparecer al final de la crónica como “coro” compartido entre los pobres y los perros, que forman un grupo solidario en relación con el luto por un animal muerto para oponerse así a los “perros de clase” y a sus dueñxs caricaturizadxs en esta crónica, en la cual Lemebel, a

<sup>6</sup> Acerca de este aspecto en combinación con la autoidentificación a través el nombre del animal, véase Levi-Strauss (1962, pp. 240-242), quien desarrolla también una hipótesis especulativa sobre la “teatralidad” de los nombres de perros frente a los nombres dados a otros animales domésticos, como pájaros, vacas y caballos (véase Levi-Strauss, 1962, pp. 253-277).

<sup>7</sup> Sin embargo, en vez de determinar el poder unilateral de nombrar y de clasificar animales como operación prototípica de la domesticación por parte de los humanos, los estudios humano-animales recientes ven en la domesticación un acto no única o predominantemente humano, sino más bien un complejo proceso bilateral que transforma tanto a los animales domesticados como a lxs que los domestican (véase Swanson, Lien y Ween, 2018, pp. 1-30). Acerca de una crítica fundamental del antropocentrismo de la noción de domesticación, véase Ingold (1994).

través de la analogía entre la vida de los perros y la de los humanos, desarrolla lo que él mismo llama una “sociología animal” (Lemebel, 1998, p. 162).<sup>8</sup>

Volveré sobre la muerte animal y el luto más abajo; por el momento es suficiente constatar que el acto de nombrar constituye un primer tipo de escena de contacto, que, sin embargo, en la crónica de Pedro Lemebel no funciona como un acto humano de individualización domesticadora, sino como base para una forma colectiva de convivialidad entre seres en el margen de la sociedad.

### **Compartir comida** **(Laura Citarella y Verónica Llinás, *La mujer de los perros*)**

Los primeros casi veinte minutos de la película argentina *La mujer de los perros* (dirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015) parecen mostrarnos un tipo de vida ancestral que se asemeja a una vida no sedentaria, de caza y de recolección, pero en un ambiente contemporáneo en la periferia del Gran Buenos Aires. La cámara sigue los pasos de una mujer con sus perros junto a los cuales forma una “jauría” de al menos ocho o nueve individuos (es difícil contarlos porque los perros entran en el marco de la imagen y salen de él a su gusto). Como estos animales, la mujer se mantiene en la periferia de la civilización urbana, cazando en la madrugada unos pájaros con instrumentos sencillos como una gomera y recolectando durante el resto del día frutos de unos jardines y restos de comida de unos basurales. Hasta la perspectiva visual de las primeras escenas parece adaptarse a la “primitividad” de las escenas mostradas, ya que la

<sup>8</sup> Más allá de tal perspectiva inmanente, el nombre *Boby* podría ser también el eco intertextual de un personaje semiperruno de la literatura chilena: el protagonista de la novela *Patás de perro* de Carlos Droguett (1965), que se llama Bobi.

cámara está casi a ras del suelo, adoptando una perspectiva baja, cercana a la tierra.<sup>9</sup>

Así, la película adapta para sus fines una de las posibles escenas prototípicas que podrían haber llevado al desarrollo de la especie perruna en la historia de la evolución: la búsqueda de restos de comida en la cercanía de las primeras poblaciones humanas, solo que aquí no solo los animales sino también la mujer que protagoniza esta historia forman parte de la jauría sin residencia fija que se mueve en la zona marginal entre ciudad y campo en la periferia de Buenos Aires.

La mujer se ha construido un rancho improvisado con algunos restos de madera y de plástico, pero de ninguna manera se trata sencillamente de un *reenactment* de la historia de la civilización, sino más bien de una contrahistoria de una vida más allá de la modernidad urbana en el margen de la sociedad que, sin idealizarla, puede ser entendida como una búsqueda de otros “imaginarios de lo comunitario” en clave interespecífica, como lo describe Gabriel Giorgi (2016, p. 54). Con respecto a las escenas de contacto entre perros y humanos, tal búsqueda podría también entenderse, en términos del antropólogo Tim Ingold (1994), como tentativa de volver del “dominio” de la vida sedentaria sobre otras formas de vida, hacia el “*trust*”, el cuidadoso *being with* lo no humano. Este cuidado se traduce en la relación que la mujer protagonista tiene con sus perros.

Mientras los primeros minutos siguen el ritmo del día, la película entera se construye a lo largo de un año y repite así la estructura cíclica de la primera parte; el ciclo del día termina con una cena común a la luz de la hoguera donde la mujer comparte lo cazado y lo recolectado con los perros (imagen 1). Se trata de una escena de “comensalismo” o de *compañerismo* en el sentido etimológico de la palabra, es decir, una escena en la que se comparte el pan y otros alimentos (véase Haraway, 2008, p. 17). Aunque en esta escena la mujer

<sup>9</sup> La única excepción de tal visión desde abajo es la última escena de la película que presenta el lugar de la acción desde una larga distancia y desde una gran altura. Acerca de la “mirada desde y hacia el suelo” al inicio de la película véase también Giorgi (2020, pp. 73-74).

se encuentre claramente en el centro de la jauría de sus perros, no se trata de una escena de domesticidad, dominada por el orden humano y el control simbólico y material de dicho ámbito, sino más bien de una forma de vida alternativa regida por la proximidad física. Es significativo en este contexto que la “mujer de los perros” se mantenga sin nombre durante toda la película, tal como sus perros, y que la relación afectiva entre ellxs no pase por el registro simbólico del lenguaje.<sup>10</sup>

*Imagen 1. Laura Citarella y Verónica Llinás*



Fuente: Captura de pantalla de *La mujer de los perros* (2015).

<sup>10</sup> Las formas de lo comunitario que explora la película de Laura Citarella y de Verónica Llinás se realizan más bien en un espacio que se presenta como “háptico” (véase acerca de este concepto Deleuze y Guattari, 1980, pp. 614-622), es decir, como un espacio donde la cámara se concentra en primer lugar en la proximidad y el contacto físico entre los perros y la protagonista humana de la película.

## Jugar (Perut y Osnovikoff, *Los Reyes*)

En comparación con *La mujer de los perros*, otra película reciente, *Los Reyes*, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2018), descentraliza también el papel del discurso entre seres humanos en favor de otras escenas de contacto. Pero, frente a la proximidad física y afectiva entre perros y humanos, tal como aparece en *La mujer do los perros*, el documental chileno se dedica sobre todo a la observación de las actividades paralelas, aunque separadas, de humanos y perros en otro espacio urbano, un *skate park* llamado “Los Reyes” en Santiago de Chile (como en la crónica de Lemebel, Santiago sigue siendo hasta hoy en día un lugar donde viven muchos perros callejeros).<sup>11</sup> A partir del topónimo “Los Reyes” surge una posible interpretación alternativa del título de la película, que consiste en interpretar a los dos protagonistas perrunos, que se llaman Fútbol y Chola, como los verdaderos “reyes” del lugar para los cuales el parque constituye su “reino”. Como el nombre de uno de los perros (que aparecen en los créditos finales) lo indica, la película trata de otra prototípica “escena de contacto” entre perros y humanos, pero no una escena de comensalismo, como en *La mujer de los perros*, sino más bien de la comunicación y de interacción a través del juego.

Las escenas de contacto más destacadas entre humanos y perros son en este caso escenas de juego con pelotas. Al principio de la película, algunos jóvenes y los protagonistas perrunos juegan con una pelota de fútbol (actividad a la que se refiere ya el nombre de uno de los perros, cuya identidad parece definirse justamente por tal juego). Después de que el balón con el que juegan los perros se hubiera quedado sin aire el juego continúa con diferentes pelotas de tenis. En el acto de jugar se puede observar que el uso de las pelotas se hace cada vez más independiente de los jugadores humanos, hasta que los dos perros acaban jugando para sí mismos, apropiándose de las

<sup>11</sup> Véase también, de manera ejemplar, la documentación fotográfica de Jorge Castro (2008).

herramientas y de la infraestructura humanas, como la *halfpipe*, para sus propios fines. Mientras que Fútbol la invita a hacerlo ladrando, Chola es la que pone las pelotas en movimiento empujándolas hacia la *halfpipe* con el hocico (imagen 2). A partir de ese momento, los dos perros siguen el movimiento de la pelota como si esta estuviera animada por una fuerza autónoma capaz de devolverla a ellos, como los skaters vuelven siempre a la parte superior de la *halfpipe*. De este modo, los dos perros juegan un juego diferente al de los patinadores, pero este juego alternativo parece tener reglas no menos estrictas y ambos juegos coexisten sin fusionarse en una actividad común.

*Imagen 2. Bettina Perut e Iván Osnovikoff*



Fuente: Captura de pantalla de *Los Reyes* (2018).

Tal coexistencia parece emblemática para la distante relación convivial entre perros y humanos en *Los Reyes*, una distancia que también se expresa en el lenguaje cinematográfico. La película practica una inversión de la perspectiva habitual, que consiste en poner la presencia humana en el centro de la atención (lo que vale aun hasta cierto punto para películas como *La mujer de los perros*). En *Los Reyes*, los

jóvenes skaters quedan fuera del primer plano de la escena filmica, sus cuerpos solo se ven desde una distancia muy grande o de manera indirecta mediante sus sombras o sus *skateboards*; en cambio, durante mucho tiempo se oyen sus voces, que adquieren así un carácter acusmático (acerca de este concepto, véase Chion, 1990, pp. 63-65) y, por así decir, fantasmal en la pantalla, cuyo centro visual es ocupado casi siempre por los dos perros.

Pero, aunque no exista mucha proximidad física o afectiva entre los perros y los humanos, y aunque el trabajo cinematográfico de lxs directorxs insista en la distancia y la “objetividad” del estilo documental,<sup>12</sup> no hay que olvidar que el parque mismo se presenta como un punto de encuentro público que permite la coexistencia abierta entre varias formas de vida urbana. Da ahí surge otro modelo de convivencia urbana en un espacio heterotópico en el sentido de Michel Foucault (1994). El parque se vuelve el punto de encuentro de los dos quiltros con lxs jóvenes que viven en los barrios cercanos del *skate park* en condiciones sumamente precarias y que cuentan sus problemas familiares, sus historias de droga, de problemas con la familia y, en el caso de una chica, también de su embarazo involuntario. El parque constituye un espacio donde tales convivencias son posibles aun sin contacto físico directo.

Lo que significa la falta de tal espacio abierto a diferentes formas de convivencia, tanto para humanos como para animales, se ve en una secuencia de la película que muestra la organización de una competición de skaters bajo el título “Rey de Reyes” en el parque. Durante ese evento, los perros (al igual que probablemente los jóvenes que pasan su tiempo allí normalmente y que no tendrán dinero para comprar sus entradas) son excluidos de su espacio habitual por barreras y por controles de ingreso. En vano, Chola y Fútbol intentan pasar y recuperar su pelota de tenis que se ha quedado en el interior del vallado. En ese momento, el *skate park* ya no funciona como un

<sup>12</sup> Sobre la búsqueda por un estilo “objetivo”, véase la entrevista de Perut y Osnovikoff con Miguel Ángel Gutiérrez (2019).

espacio abierto de transición sino como espacio cerrado y privatizado, que tiene sus delimitaciones fijas y ya no permite el uso conjunto a diferentes usuarios no únicamente humanos. De la observación de los perros resulta que el análisis de lo que Michel de Certeau (1990) llama las “prácticas espaciales” urbanas debe extenderse también a prácticas no humanas que pueden ser reveladoras, como en el caso de los juegos de los dos quiltros de *Los Reyes*, para la descripción de las zonas de contacto en la ciudad que permiten la existencia de alianzas marginales.

### **Llorar la muerte (Nuno Ramos, *Monólogo para um cachorro morto*)**

En los textos y las películas analizadas hasta ahora está presente la muerte como último horizonte de la convivialidad interespecífica. En *Los Reyes*, uno de los dos protagonistas perrunos, el perro más viejo llamado Fútbol, muere al final; en *La mujer de los perros*, además de la muerte de un perro, parece también amenazada la salud de la mujer debido a su vida a la intemperie; y, en la crónica “Memorias del quiltraje urbano” de Pedro Lemebel, al final muere un perro llamado Moisés, atropellado por un micro, una muerte que se podría describir en cierto sentido como típica para un perro callejero. En la crónica de Lemebel, la muerte del perro provoca el luto colectivo tanto de los humanos (“Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura”; Lemebel, 1998, p. 164) como de los otros quiltros santiaguinos –que notan el “vacío” en el coro de perros que siguen ladrando en la noche santiaguina (Lemebel, 1998, p. 164). Así, al final de la crónica, aparece una visión casi romántica de la comunidad de los marginales en el luto por un animal muerto.

Lo que queda menos claro en el texto de Lemebel es cómo influyen en esta visión de una comunidad marginal asuntos bio- o más bien necropolíticos, que plantean la pregunta de cuándo una vida es digna de ser llorada y cuántos seres vivientes (tanto humanos como

animales) no lo son en la vida en las grandes metrópolis latinoamericanas. Llama la atención hacia la condición biopolítica de la vida animal un texto del escritor y artista brasileño Nuno Ramos titulado *Monólogo para um cachorro morto* (Ramos, 2010). De hecho, se trata no solo de un texto sino también de una *performance*, que constituye literalmente una escena de contacto en el lugar de la muerte del animal, con un complemento en el espacio de exposición donde se presenta una grabación de la *performance* y donde se exhibe también el ya mencionado texto como epitafio inscrito en una placa de mármol (cf. imagen 3).

### *Imagen 3. Nuno Ramos*



Fuente: Captura de pantalla de la *performance* “Monólogo para um cachorro morto” (Ramos, 2008-2010). <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/>

En el video grabado de la *performance* se ve a Nuno Ramos atravesando una autopista urbana en São Paulo hasta llegar a un perro atropellado que yace en la franja central entre los carriles, sin que ninguno

de los coches que pasan por allí se percate de su presencia. El artista coloca delante del perro una grabadora en la que está grabado el texto del “Monólogo” y comienza a reproducirlo antes de abandonar de nuevo al perro muerto.

Como lo demuestra Gabriel Giorgi (2014, p. 236) en su análisis, la *performance* e instalación de Nuno Ramos plantean en primer lugar la cuestión de cómo se constituye una “vida deplorable”: en la instalación de Ramos, se llora a un cadáver cuya vida normalmente no se considera digna de luto según los regímenes biopolíticos imperantes y, por tanto, no forma parte de un *bios* social. La imposibilidad de llorar la *nuda vida* (en el sentido de Giorgio Agamben, 1995) a la que se refiere de forma paradigmática el cadáver del perro callejero (que también hace pensar en los procesos de exclusión biopolítica en el trato con cadáveres humanos, por ejemplo, en los escenarios de guerra) está a su vez estrechamente relacionada con el desconocimiento del nombre del perro atropellado, lo que el hablante del texto señala al final de su monólogo:

Mas não sei teu nome. (Baixinho.) Não sei teu nome ainda. Posso dizer cachorro como quem lembra um substantivo masculino mas não sei teu nome, não sei como você se chama, não sei despertar a tua cauda ao pronunciar teu nome. (Ramos, 2010, s.p.)

En un final que deja el tono tranquilo y conmemorativo de la mayor parte del texto para efectuar un giro furioso y delirante, el yo hablante del epitafio imagina quemar al perro, esparcir sus cenizas en la autopista donde fue atropellado. Luego, el texto termina con la imaginación de la propia muerte del yo, que, pensándose también atropellado, pide a su vez al perro que lo entierre y le pregunta a su vez por su nombre (Ramos, 2010, s.p.).

Lo que Nuno Ramos crea en su “Monólogo” es una escena en la que la violencia sacrificial sin límites suplanta a la dignidad del luto, probablemente también porque los rituales de duelo habituales, basados en dar nombre al ser muerto, son imposibles en los casos de una muerte anónima que reduce el cadáver a su *nuda vida*. La

instalación de Ramos nos remite, así, frente a la función identitaria del colectivo de duelo de los marginados, tal como aparece en Pedro Lemebel, al nivel cero de la convivencia, que, como indica la inversión del imaginario del cuerpo atropellado al final del texto, no solo puede referirse a perros atropellados, sino también a cuerpos humanos que mueren anónimamente en la calle.

### **En lugar de una conclusión: letras quiltras (*Catechi*, de Cristian Geisse)**

Nombrar, compartir comida, jugar y estar de luto son algunas de las escenas de contacto paradigmáticas en la historia del *companionship* entre humanos y perros, pero también significativas para aclarar ciertas características de comunidades marginales en la vida urbana en América Latina desde el inicio del nuevo milenio.

Las prácticas literarias, fílmicas y artísticas que se dedican en este contexto a escenas de contacto entre humanos y perros callejeros aprovechan la capacidad estética para crear situaciones que son a la vez concretas y ejemplares, y que abarcan, como queda establecido en la introducción de estas reflexiones, tanto la corta duración de la observación del presente sociocultural, como la larga duración de la de convivencia interespecífica entre humanos y perros a través de miles de años. Los textos y las películas analizadas en este contexto no tienen necesariamente la ambición de formar parte de un canon literario universal, más bien se trata de una estética de la reterritorialización local de ciertas aspiraciones globales de la literatura, del cine y del arte latinoamericanos.

Esto se ve hasta cierto punto en los ejemplos analizados más arriba y de manera particular en un texto con el cual quisiera cerrar estas reflexiones, la breve novela *Catechi* del escritor chileno Cristian Geisse (2018), cuyo título se refiere al nombre del protagonista, un perro quiltro. Este texto difícil de clasificar, medio novela, medio ensayo –publicado en el año 2018 en la pequeña editorial santiaguina

Montacerdos– narra una doble historia que abarca de manera explícita no solo duraciones muy diferentes, sino también una gran cantidad de referencias literarias. A primera vista, el título se refiere a la vida de un perro individual, pero, al mismo tiempo, la palabra *catechi*, como el narrador lo destaca varias veces, no significa nada (véase Geisse, 2018, pp. 29, 32). El perro es una especie de medio en el que se encarnan y se reterritorializan las más diversas historias de otros perros conocidos a través de la historia literaria y cultural –el narrador habla de los “mil y un rostros” (Geisse, 2018, p. 11, *passim*) que adquiere el Catechi, que a veces incluso se fusionan con el yo humano del narrador. A partir de la idea de tal metamorfosis polifacética, entre los muchos rostros de Catechi aparece toda una serie de “dobles” literarios que van desde Argo, el fiel perro de Ulises en la *Odisea*, hasta referencias a la literatura contemporánea en América Latina de autores como Fernando Vallejo, pasando, entre otros, por el perro callejero Shárik en *Corazón de perro* de Mijaíl Bulgákov. Lo que hace Geisse al evocar estos textos no es simplemente insertarse con su propia ficción en una larga serie de textos canónicos en la literatura mundial; más bien, trata de reterritorializar el canon de la literatura mundial en una ciudad chilena de provincia –donde él mismo nació– desde la perspectiva de un quilto local.<sup>13</sup> Geisse es muy consciente de que el archivo de la múltiple temporalidad de la convivencia humano-perruna, que abarca la historia individual del perro Catechi, por un lado, y los procesos de evolución de la vida en el planeta, por el otro,<sup>14</sup> es la literatura misma. Una literatura cuyo canon se ve doblemente desplazado: de los héroes humanos hacia la *sympoiesis* entre humanos y animales, y de lo ejemplar y lo universal

<sup>13</sup> El lugar de la acción, la pequeña ciudad de provincia Vicuña, es el lugar natal no solo de Cristian Geisse sino también de la gran poeta chilena Gabriela Mistral, lo que da una dimensión poetológica adicional a ese lugar (acerca de la reescritura “local” de la literatura mundial por Cristian Geisse, véase también Dünne, 2024).

<sup>14</sup> La fórmula breve que encuentra Geisse para describir esta relación interespecífica entre el narrador y su perro y que se encuentra necesariamente mediada por la narrativa es la siguiente: “Teníamos catorce mil millones de años. Y contando” (Geisse, 2018, p. 129).

hacia lo particular y lo marginal. Lo que muestran autores como Cristian Geisse es el hecho de que la marginalidad de los mundos sociales que se presentan dentro de sus textos (y películas) mediante la observación literaria (y fílmica) de las relaciones humano-animales se traduce también en una renegociación “quiltra” de la posición de la literatura (o, en general, de la estética) dentro del canon de las letras y de las artes en América Latina.<sup>15</sup>

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.

Almási Szabó, Lili (2020). Negro Matapacos: Street Dog, Hero or Patron Saint of Protestors? *Antro-pólus*, 3(4), 37-62.

Andermann, Jens (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus*, 8(2). <https://10.4000/corpusarchivos.2701>

Bueno Jiménez, Alfredo (2011) Los perros en la conquista de América: Historia e iconografía. *Chronica Nova*, 37, 177-204.

Castro, Jorge (2009). *Raza chilena*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Chion, Michel (1990). *L'Audio-vision*. Paris: Nathan.

Citarella, Laura y Llinás, Verónica (2015). *La mujer de los perros*. Buenos Aires: El Pampero Cine.

<sup>15</sup> Agradezco a Francisco Tursi por la revisión lingüística de este texto.

Coppinger, Raymond y Coppinger, Lorna (2001). *Dogs: a startling new understanding of canine origin, behavior, and evolution*. Nueva York: Scribner.

De Certeau, Michel (1990). Pratiques d'espace. En *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire* (pp. 137-191). París: Gallimard.

De Vivanco, Lucero de (2021). ¡Cuidado con el Matapacos! El perro guardián de las protestas. En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (coords.), *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (pp. 217-223). Santiago de Chile: Ediciones UAH.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Minuit.

Droguett, Carlos (1965). *Patas de perro*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Dünne, Jörg (2023). Interspecific contact scenes: humans and street dogs in the margins of the city. *Mecila Working Paper Series*, 54. <https://dx.doi.org/10.46877/dunne.2023.54>

Dünne, Jörg (2024). Quiltros chilenos y literatura postglobal. Acerca de la reterritorialización de convivialidades interespecíficas y prácticas estéticas. En Gesine Müller y Jan Knobloch (coords.), *Writing the post-global in Latin America: collapse and conviviality* (pp. 217-233). Buenos Aires/São Paulo: CLACSO/Mecila.

Foucault, Michel (1994). Des espaces autres. En *Dits et écrits*. Vol. 4 (pp. 752-762). París: Gallimard.

Geisse, Cristian (2018). *Catechi*. Santiago de Chile: Montacerdos.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel (2016). Precariedad animal. *Boca de sapo*, 17(21), 50-55.

Giorgi, Gabriel (2020). La alianza precaria. *Iberoamericana*, 20(73), 73-81.

Gutiérrez, Miguel Ángel (2019). Perut + Osnovikoff y el desafío de crear un lenguaje propio. *Oropel*. <https://revistaoropel.cl/index.php/2019/12/02/1112/>

Haraway, Donna J. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Chicago: University of Chicago Press.

Haraway, Donna J. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Ingold, Tim (1994). From trust to domination: an alternative history of human-animal relations. En Aubrey Manning y James A. Serpell (coords.), *Animals and human society: changing perspectives* (pp. 1-22). Nueva York: Routledge.

Koch, Lars y Nitzke, Solvejg (2022). Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissenskommunikation. *LiLi*, 52, 411-421.

Latour, Bruno (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. París: La Découverte.

Lemebel, Pedro (1998). Memorias del quiltraje urbano (o el corre que te pillo del tierral). En *De perlas y cicatrices* (pp. 162-164). Santiago de Chile: LOM.

Levi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon.

- Perut, Bettina y Osnovikoff, Iván (2018). *Los Reyes*. Nueva York: Grasshopper Film.
- Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, pp. 33-40.
- Pratt, Mary Louise (2022). Mutations of the contact zone. En *Planetary longings* (pp. 125-136). Durham: Duke University Press.
- Ramos, Nuno (2010). *Monólogo para um cachorro morto*. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/>
- Schiebinger, Londa (2007). *Plants and empire. Colonial bioprospecting in the Atlantic world*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schwartz, Marion (1997). *A history of dogs in the early Americas*. New Haven: Yale University Press.
- Sepúlveda Eriz, Magda (2013). *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Serpell, James A. (2021). Commensalism or cross-species adoption? A critical review of theories of wolf domestication. *Frontiers in Veterinary Science*, 8(662370), 1-10.
- Swanson, Anne; Lien, Marianne Elisabeth y Ween, Gro B. (coords.) (2018). *Domestiacion gone wild. Politics and practices of multispecies relations*. Durham: Duke University Press.
- Tsing, Anna (2015). More-than-human sociality: a call for critical description. En Kirsten Hastrup (coord.), *Anthropology and nature* (pp. 27-42). Nueva York: Routledge.
- Varner, John Grier y Johnson Varner, Jeannette (1983). *Dogs of the conquest*. Norman: University of Oklahoma Press.



# Poética de la convivialidad en la poesía mapuche contemporánea

El concepto del Buen Vivir, la recuperación del *az mapu* y la oralitura de Elicura Chihuailaf

*Claudia Hammerschmidt*

■ Doi: 10.54871/mc24es1n

En tiempos de agudas crisis políticas, socioeconómicas y ecológicas, reflexionar sobre formas alternativas de convivencia o convivialidad se impone no solo como imperativo ético, sino como condición insoslayable si se mantiene la esperanza en un proyecto de vida futura (cf. Kopenawa y Albert, 2010; Danowski y Viveiros de Castro, 2014; Krenak, 2019). Son sobre todo las llamadas ciencias sociales y políticas, las humanidades y los diversos activismos éticos y manifestaciones estéticas las y los que se enfrentan con la pregunta de cómo convivir en contextos siempre más fracturados y en peligro. El presente artículo sugiere que una de las posibles respuestas a la pregunta de cómo volver a concebir vivir juntas la ofrece el concepto del Buen Vivir indígena, y concretamente el *az mapu* u orden bello de la tierra y la convivialidad pluriversal como la propone la poesía mapuche contemporánea. Por lo tanto, en las páginas que siguen primero presentaré brevemente los conceptos de convivialidad e interculturalidad crítica según Briones (2018, 2019) y Walsh (2005, 2012),

del Buen Vivir (Huanacuni, 2010) y de la recuperación del *az mapu* (Spíndola, 2021) para concentrarme después en el análisis de la “oralitura” y el “sueño azul” en tanto manifestaciones de la poética de la convivialidad según Elicura Chihuailaf.

## **Puntos de partida. Convivialidad e interculturalidad**

Ya desde los años 1970, con el surgimiento del neologismo de la “convivialidad”,<sup>1</sup> en las humanidades se destacan varios estudios sobre qué se entiende por “ser juntos” (cf. Massey, 2005). Las nuevas concepciones de convivialidad –*conviviality*, *convivialisme*, *Konvivenz*, *convivencia*, etc.– desarrollan “alternativas para la vida en sociedad” (Costa, 2022, p. 32) que se basan todas en cierta paradoja, por incluir la idea de una posible coexistencia armoniosa y lograda en contextos reales de manifiesta desigualdad y violencia estructural. Esto hizo (y hace) necesaria la reflexión y a la vez parecía (y parece) demostrar *a priori* el utopismo inherente al propio proyecto.

A pesar de su gran heterogeneidad, el sociólogo del Consejo Director de Mecila, Sérgio Costa, identifica en todas estas propuestas

al menos cinco campos temáticos dentro de los cuales se han ampliado los debates sobre la convivencia, a saber, la crítica antiutilitarista del capitalismo, la crítica del antropocentrismo, la crítica del socio-centrismo, la crítica del multiculturalismo (neo)liberal y la crítica del colonialismo y la colonialidad. (Costa, 2022, pp. 32-33)

<sup>1</sup> El término, como lo destaca el Consejo Director de Mecila en un reciente estudio, fue propuesto por el teólogo y filósofo Ivan Illich (1973), fundador del Centro Intercultural de Documentación [CIDOC] en Cuernavaca, México, donde se impartían cursos de cultura latinoamericana a futuros misioneros y “confluían los ideales de solidaridad global de la izquierda latinoamericana y los valores libertarios del pensamiento crítico europeo” (Mecila, 2022, p. 10).

Estos campos temáticos<sup>2</sup> de alguna manera convergen en lo que podría denominarse el aporte a una alternativa de la convivialidad desde los pueblos originarios de América Latina.

En este sentido, la antropóloga argentina Claudia Briones se acerca al difícil estudio de la convivialidad desde los llamados *márgenes de la modernidad* y su experiencia antropológica del trabajo con pueblos originarios, particularmente el mapuche-tewelche. Desde esta perspectiva, indaga “cómo esos márgenes disputan y buscan redefinir las excepciones, ilegibilidades y exclusiones que los centros les imponen, llevando a éstos a redefinirse” (Briones, 2019, p. 1), y centra su análisis en los “debates, demandas y políticas que en los últimos años se han dado en torno al concepto del Buen Vivir” (Briones, 2019, p. 2). Este concepto indígena se contrapone al concepto occidental de desarrollo y ha tenido gran impacto a nivel global en los últimos años. Como destaca Briones,

<sup>2</sup> Diferenciándolos según el respectivo enfoque teórico tomado, Costa (2022) asocia “la crítica antiutilitarista del capitalismo” sobre todo al enfoque de Illich y a su intento de imponer “el término ‘convivencialidad’ para designar lo contrario de la productividad industrial” (Illich, 1973, p. 11), así como a los debates en torno al convivialismo que se originaron en el contexto de la revista francesa *M.A.U.S.S.* (*Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales*). Alega como ejemplos de “la crítica del antropocentrismo” los estudios poshumanos (cf. Braidotti, 2013) y diversos campos de las ciencias naturales, como la geografía física, la geología o los estudios del “sistema terrestre” (cf. Chakrabarty, 2021, quien parte del concepto de la “habitabilidad” en vez de la “sostenibilidad”). Cita como ilustración de “la crítica del sociocentrismo” a estudios sobre formas emergentes de sociabilidad en contextos urbanos marcados por migrantes y posmigrantes, y a estudios sobre sociabilidades indígenas, como las amazónicas (“El punto de partida aquí es la crítica a la gran narrativa sociológica occidental, según la cual la idea de sociedad se basa en ‘imperativos socioestructurales [a través de roles, estatus y reglas jurídicas]’ y en la separación entre lo público y lo privado, entre lo formal y lo informal, lo doméstico y lo colectivo (Overing y Passes, 2000, p. 14)” (Costa, 2022, pp. 40-41). Relaciona “la crítica del multiculturalismo (neo) liberal” al “cosmopolitismo desde abajo” de Gilroy (2004, 2013) que, en vez de congelar identidades esencializadas y compartimentadas, las negocia en la convivencia cotidiana con las diferencias. Y finalmente relaciona “la crítica del colonialismo y la colonialidad” a los enfoques poscoloniales como el de Achille Mbembe (2001), que se refiere a la violencia colonial como “la violencia de ser reducido a la nada” (Mbembe, 2001, p. 182), a ser visto como “expresión de la ausencia y la carencia o como representación hiperbolizada de lo repulsivo y abyecto” (Costa, 2022, p. 48).

este horizonte de reflexión y propuestas en diferentes dimensiones no sólo es uno de los más relevantes y novedosos de los generados y debatidos recientemente desde América Latina (Gudynas, 2011) para plantear otras formas de convivialidad, sino que aspira a tener –y aparenta estar teniendo– repercusiones en otras regiones del planeta. (Briones, 2019, p. 2)

Al basarse en la convicción de simetría e interrelacionalidad de todo lo viviente, este concepto del Buen Vivir implica además una revisión de la idea de convivencia intercultural, tradicionalmente basada en los efectos de desigualdad estructural resultantes de la colonialidad del poder omnipresente. Concretamente, exige la descolonización de las estructuras de contacto intercultural, como lo explica Briones apoyándose en la noción de interculturalidad crítica desarrollada por ella misma y por Catherine Walsh desde finales de los años noventa.

Al repasar las conflictividades interculturales entre pueblos indígenas y hegemonías occidentales en perspectiva histórica, Briones señala que, en poco más de cien años,

las lógicas de los Estados-nación modernos han realizado en América Latina un recorrido respecto de los ciudadanos indígenas, sus “otros internos” por excelencia, que va de la negación y el asimilacionismo a las políticas de reconocimiento intercultural, pasando por una biopolítica de corte integracionista anclada en usar las diferencias culturales como medio de homogeneización. (Briones 2019, pp. 5-6)

A grandes rasgos, los Estados-nación modernos, como se habían inventado en el siglo XIX, impusieron valores importados desde el paradigma occidental de la colonialidad y modernidad/racionalidad descrito por Quijano (1992). La “propensión logo-falo-etnocéntrica” (Briones, 2019, p. 6) de este paradigma no solo hizo silenciar o exterminar lo que se consideraba diferente a la ideología europea supuestamente progresista y profundamente racista, sino que lo hizo integrar a su estructura dicotómica, haciendo de la alteridad su otro yo deficiente, abyecto, al que le faltaba siempre algo para poder

asimilar al modo de vida occidental impuesto por el imperialismo europeo. Todavía en el siglo XX, según la antropóloga argentina, las políticas de reconocimiento intercultural fueron insuficientes, falaces, y no cumplieron sus promesas. El supuesto acercamiento intercultural sigue siendo solo “funcional” (cf. Briones, 2018), parte de la idea de una cultura dominante y central que se enriquece por un aporte de “diversidad cultural”, y dista mucho de la “interculturalidad crítica” como la entiende Briones con Catherine Walsh: una interculturalidad simétrica como proceso transversal de una mutua interculturalización (cf. Briones, 2018) para –como dice la antropóloga estadounidense radicada en Ecuador– “impulsar activamente procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas” (Walsh, 2005, p. 45) y elaborar “nuevos marcos epistemológicos que pluralizan, problematizan y desafían la noción de un pensamiento y conocimiento totalitario, único y universal” (Walsh, 2005, p. 48). En esta lectura, la interculturalidad crítica es un proyecto en plena construcción para enfrentarse con la matriz de la colonialidad del poder y “del saber, ser y de la vida misma” (Walsh, 2012, p. 66). Este proyecto se preocupa

por/con la exclusión, negación y subalternización ontológica y epistémico-cognitiva de los grupos y sujetos racializados; por las prácticas –de deshumanización y de subordinación de conocimientos– que privilegian algunos sobre otros, “naturalizando” la diferencia y ocultando las desigualdades que se estructuran y se mantienen a su interior. (Walsh, 2012, p. 66)

E incluye –aparte de la colonialidad del poder, saber y ser– explícitamente un enfrentamiento con un cuarto eje de colonialidad: la “colonialidad cosmogónica de la madre naturaleza y de la vida misma” (Walsh, 2012, p. 68), basada en una división binaria naturaleza/sociedad que descarta “la relación milenaria entre mundos biofísicos, humanos y espirituales –incluyendo el de los ancestros, espíritus, dioses y *orishas*–, la que da sustento a los sistemas integrales de vida, conocimientos y a la humanidad misma” (Walsh, 2012, p. 68).

Solo esta interculturalidad crítica, en el sentido como la entienden Briones y Walsh,

alienta nuevos procesos de intervención intelectual, que pueden incluir la recuperación, la revaloración y la aplicación de los saberes ancestrales, pero no como algo ligado a una localidad y temporalidad del pasado, sino como conocimientos que tienen contemporaneidad para comprender, aprender y actuar ahora. (Walsh, 2005, p. 48)

Es esta interculturalidad crítica la que, en la mirada de Briones, constituye la base necesaria para un convivir que pueda garantizar la igualdad de derechos a la vida para todos en contextos interculturales profundamente asimétricos como lo es el de Abya Yala.<sup>3</sup> Y, al mismo tiempo, ya es inherente a la visión indígena de la convivialidad de todo lo viviente,<sup>4</sup> o el concepto del Buen Vivir, que puede servir como nuevo paradigma de concebir el “ser juntos” local, regional y globalmente.

<sup>3</sup> A pesar de su gran difusión, doy aquí una explicación del término que propone Porto-Gonçalves: “Abya Yala en la lengua del pueblo cuna significa ‘tierra madura’, ‘tierra viva’ o ‘tierra que florece’ y es sinónimo de América. El pueblo cuna es originario de la sierra Nevada al norte de Colombia; habitaba la región del golfo de Urabá y de las montañas de Darién y actualmente vive en la costa caribeña de Panamá, en la comarca de Kuna Yala (San Blas). La expresión Abya Yala ha sido empleada por los pueblos originarios del continente para autodesignarse, en oposición a la expresión ‘América’ [... y] viene siendo cada vez más usada por ellos con el objetivo de construir un sentimiento de unidad y pertenencia. [...] La primera vez que se la utilizó con ese sentido político fue en la II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, realizada en Quito en 2004. Hay que destacar que en la I Cumbre, realizada en México en el año 2000, la expresión Abya Yala todavía no había sido invocada, como puede leerse en la Declaración de Teotihuacán, donde se presentaron así: ‘los Pueblos Indígenas de América reafirmamos nuestros principios de espiritualidad comunitaria y el inalienable derecho a la Autodeterminación como Pueblos Originarios de este continente’. A partir de 2007, sin embargo, en la III Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala realizada en Iximche, Guatemala, no sólo se autoconvocaron como Abya Yala, sino que resolvieron constituir una Coordinación Continental de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas de Abya Yala [...]” (Porto-Gonçalves, 2016, s.p.).

<sup>4</sup> “La madre naturaleza –la madre de todos los seres– es la que establece y da orden y sentido al universo y la vida, entretejiendo conocimientos, territorio, historia, cuerpo, mente, espiritualidad y existencia dentro de un marco cosmológico, relacional y complementario de con-vivencia” (Walsh, 2012, p. 68).

## **El Buen Vivir como propuesta de convivialidad en clave indígena**

A más tardar desde los años noventa, en el contexto del Quinto Centenario del llamado Encuentro de Culturas, los pueblos indígenas de Abya Yala visibilizan esta forma de vida convivial e intercultural desde su propia cosmovisión. Como destaca Briones, a lo largo de los “complejos y heterogéneos procesos políticos de organización y producción cultural indígena, mayormente centrados en disputar procesos estatales de construcción de hegemonía cultural” (Briones, 2019, p. 5), “la prometida pero nunca concretada anulación de desigualdades” ha llevado a los pueblos indígenas “a reformular demandas mediante nuevos conceptos que tratan de hacer audibles y visibles asimetrías silenciadas e invisibilizadas por los modos de convivialidad imperantes” (Briones, 2019, pp. 6-7). Estos conceptos presentan otra forma de la convivialidad, ancestral y futura a la vez, basada en el Buen Vivir, o la vida en equilibrio con todes les seres visibles o no-visibles (el *itro fill mongen* mapuche).

Este concepto del Buen Vivir se opone al antropocentrismo, al sociocentrismo, al multiculturalismo (neo)liberal y a la idea capitalista de progreso, desarrollo y constante aumento característicos del paradigma eurocentrista de colonialidad/modernidad/racionalidad como los sigue proponiendo Occidente (*cf.* Quijano, 1992; Costa, 2022). Como destaca el político boliviano e investigador de la cosmovisión ancestral de los pueblos indígenas Fernando Huanacuni, este paradigma de la modernidad, basado en “el crecimiento económico, el corporativismo, el capitalismo y el consumismo”, provoca un desequilibrio que pone en crisis la vida misma y amenaza acabar con ella. A esta crisis, los pueblos ancestrales originarios de Abya Yala oponen el antiguo “paradigma comunitario de la cultura de la vida para vivir bien”, un paradigma “sustentado en una forma de vivir reflejada en una práctica cotidiana de respeto, armonía y equilibrio con todo lo que existe, comprendiendo que en la vida todo está

interconectado, es interdependiente y está interrelacionado” (Huanacuni, 2010, p. 11). En este “multiverso [...], nada está fuera” (Huanacuni, 2010, p. 24):

*“Vivir bien es la vida en plenitud. Saber vivir en armonía y equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia, y en equilibrio con toda forma de existencia en permanente respeto”.*<sup>5</sup>

Y ese justamente es el camino y el horizonte de la comunidad, implica primero saber vivir y luego saber convivir. No se puede vivir bien si los demás viven mal, o si se daña la Madre Naturaleza. Vivir bien significa comprender que el deterioro de una especie es el deterioro del conjunto. (Huanacuni, 2010, p. 49)

Este Buen Vivir, que “todos los pueblos indígenas originarios, a través de diferentes expresiones, conciben” (Huanacuni, 2010, p. 49) – como el *Sumak Kawsay* quichua, el *Suma Qamaña* aymara, o el *Küme Mongen* mapuche–, plantea la convivialidad desde la inclusión, o sea, el respeto de la biodiversidad y de la coexistencia de múltiples mundos, ontologías y proyecciones de vida sin exclusión o asimetría:

Aunque con distintas denominaciones según cada lengua, contexto y forma de relación, los pueblos indígenas originarios denotan un profundo respeto por todo lo que existe, por todas las formas de existencia por debajo y por encima del suelo que pisamos. (Huanacuni, 2010, p. 49)

En palabras del antropólogo colombiano Arturo Escobar, este Buen Vivir significa un “*Sentipensar* con el territorio”, no basado en la racionalidad exclusiva como la impuso Occidente, sino un “pensar desde el corazón y desde la mente, o co-razonar” (Escobar, 2014, p. 16). A diferencia de la ontología dualista occidental, constituida por dicotomías asimétricas que tienden a desvalorizar uno de sus polos y hacerlo desaparecer hasta disolverlo en *un* mundo o *universo*

<sup>5</sup> Cursivas y comillas en el original.

excluyente, la propuesta de los pueblos indígenas implica una “ontología relacional”, que es la articulación de “un mundo en el que quepan muchos mundos” (Escobar, 2015, p. 29). En esta “ontología relacional” no hay “seres discretos auto-contenidos que existen en sí mismos o por su propia voluntad”, sino todo “se enactúa [...] a través de una infinidad de prácticas que vinculan una multiplicidad de humanos y no-humanos” en el pluriverso (Escobar, 2015, p. 29). “Para resumir”, dice Escobar, “una ontología relacional puede definirse como aquella en que *nada* (ni los humanos ni los no humanos) *pre-existe las relaciones que nos constituyen*. Todos existimos porque existe todo” (Escobar, 2015, p. 29).

Esta propuesta del Buen Vivir, de la inclusión y el respeto de todo lo viviente (y no viviente) en toda su diversidad, o de la “ontología relacional”, en palabras de Escobar, no es un saber o sentipensar fácilmente disponible. Por la larga historia de la colonialidad del poder, saber y ser en América Latina, su articulación tiene lugar en contextos de desigualdad forzosamente racializados y transculturalizados, donde formas de vivir supuestamente “originarias” no solo siempre ya se ven diferidas, sino incluso invisibilizadas por la violenta historia colonial de supresión, asimilación y aculturación. Así, las cosmovisiones indígenas como base del Buen Vivir deben reconquistarse por los mismos pueblos en un continuado proceso de aprendizaje, reconstrucción, reinención y autotraducción que se sabe inevitablemente interculturalizado.

### **La recuperación del *az mapu* en la poesía mapuche contemporánea**

En el caso del pueblo mapuche, este proceso de reconstrucción o reinención de una forma de vida en equilibrio natural-cultural –o, según el investigador de la cultura mapuche Jorge Spíndola, el proceso de “reconfiguración de una matriz cultural propia del mundo mapuche antiguo, en conflicto con el sistema-mundo moderno

colonial”, denominada *az mapu* (Spíndola, 2021, p. 13)– es especialmente intenso y doloroso. Debido al genocidio perpetrado por los nacientes Estados-nación mediante la llamada “Pacificación de la Araucanía” en Chile (1861-1883) (cf. Bengoa, 2000; Cayuqueo, 2017), o las diversas “Campañas al desierto” del siglo XIX en Argentina (sobre todo la última, de 1878-1879 a 1885) (cf. Bayer et al., 2010; Delrio, 2005; Marimán Quemenedo, 2006; Moyano, 2016; Pigna, 2017), la cultura mapuche había sido extirpada o invisibilizada al punto de sobrevivir solo en “reducciones”, restos, vestigios o huellas, haciendo necesaria de esta manera una “etnografía de los fragmentos” (Ramos, 2020), que reencuentre o reinvente lo perdido desde sus propias cenizas. Es solo a partir de los años noventa, y sobre todo desde la praxis artística-poética mapuche, que el antiguo orden de la vida mapuche,<sup>6</sup> o *az mapu* (*az* en tanto orden, mediación y sanción, belleza; *mapu* en tanto tierra; cf. Spíndola, 2021, p. 168), vuelve a articularse, reconstruirse y proyectarse como una categoría poético-política del *Küme Mongen*, o Buen Vivir en clave mapuche.

La poesía mapuche contemporánea empieza a manifestarse en los años ochenta y se afirma y visibiliza a partir de los años noventa. Su emergencia a finales del siglo XX está íntimamente ligada al contexto simbólico del año 1992 y a los muchos movimientos indígenas contestatarios al llamado Quinto Centenario del Encuentro de Culturas (al que empieza a renombrarse como Quinto Centenario del Desencuentro, del Choque Cultural, o “Quinto Sanguinario”).<sup>7</sup> En este proceso de protesta y autoafirmación indígena de los años noventa, es sobre todo la recuperación o reconstrucción de la memoria colectiva e individual de los ancestros, de su cultura anterior a la colonización y de su lengua, la que adquiere primordial importancia.

<sup>6</sup> En la lengua mapuche, el mapuzugun, *mapu* significa tierra o mundo, *che* significa gente (cf. Catrileo, 2006).

<sup>7</sup> Cf. Liliانا Ancalao en su charla “*Ankalaufken mew* – en el medio del lago”, dada el 30 de octubre de 2018 en la Universidad de Jena y disponible en la Biblioteca Digital de Turingia (Ancalao, 2018a).

Tanto en español como en un intento de autotraducción a un a veces deficiente *mapuzugun* –la lengua mapuche extirpada, prohibida y reemplazada por la lengua hegemónica impuesta a la fuerza–, la poesía intenta restituir la cosmovisión ancestral mapuche, basada en el *mapuche kimün* (el saber o la sabiduría mapuche), el *Küme Mongen* (la buena vida), la *Ñuke Mapu* (la Madre Tierra), el *itro fill mongen* (la totalidad sin exclusión de todo lo viviente) y finalmente la *az mapu*, o el orden equilibrado del mundo pluriversal mapuche.<sup>8</sup>

Gran parte de la poesía mapuche actual se concibe entonces como intento de reconquistar el *mapuzugun*, y como lucha ontológica-estética para restituir la *az mapu* amenazada por Occidente. O, como lo afirma Jaime Huenún en el prólogo a la antología *Lofsitiado* por él editado:

Es así como los poetas mapuches [...] constituyen hoy la punta de lanza de un movimiento literario que ha cumplido la función de traducir a la sociedad [...] parte de los elementos culturales originarios,

<sup>8</sup> Cf. la definición o descripción del *az mapu* que da Jorge Spíndola en su reciente libro al respecto: “Dentro de esta totalidad sin exclusión ni fracción de todo lo viviente, es que el *az* puede entenderse como una *poética de la co-presencia*, el entremedio ritual/político donde se dirime la responsabilidad y mediación entre *che* y *mapu*, signado por un tipo particular de relación con ese ‘todo viviente’ que no implica un idilio sino un vasto sistema cultural de mediaciones y compensaciones frente a las transgresiones y roturas [...]. Al ser la *Ñuke Mapu* la red que sostiene todas las relaciones de lo viviente, la *poética de las co-presencias* del *Az Mapu* se erige como un sistema modélico de esas relaciones, cuyo horizonte civilizatorio más extenso o teleológico, se expresa en la idea del *Küme Mongen*, el Buen Vivir, en términos mapuche” (Spíndola, 2021, pp. 167-168). Y dice el poeta Elicura Chihuailaf al respecto: “*Az Mapu* se dice en *mapuzugun*, y en castellano: las costumbres de nuestra Tierra, el rostro de nuestra cultura. [...] Es la manera que tiene el pueblo mapuche –por lo tanto, cada identidad territorial en su diversidad– de entender, de dar impulso y desarrollar su organización. [...] Es nuestro ‘deber ser’ en la *Nag Mapu*, la Tierra que Andamos, el espacio territorial que reproduce la *Wenu Mapu*, la Tierra de Arriba. Son las normas que ordenan la reciprocidad, el espacio en el que es posible alcanzar el intercambio con el fin de otorgarles continuidad a los equilibrios duales que dicen relación, por ejemplo, con el día y la noche; salud y enfermedad; arriba y abajo; alegría y tristeza; anciano y joven; mujer y hombre; vigor y debilidad [...]. Es la *Az Mapu* lo que determina la continuidad de nuestra manera de comprender el mundo y, por lo tanto, establece nuestros conceptos de organización cultural como visión totalizadora” (Chihuailaf, 2017, p. 48).

recomponiendo conocimientos tradicionales y transmitiéndolos a las nuevas generaciones a través de la escritura. (Huenún, 2011, p. 17)

Es en esta línea de recuperación del pasado y proyección al futuro que propongo leer la “poética de la convivialidad” y la “oralitura” de Elicura Chihuailaf.

## La poética de la convivialidad en Elicura Chihuailaf

### ***Continuidades temporales, espaciales, vivenciales y estéticas: el itro fill mongen***

Elicura Chihuailaf, por su edad y la fecha de la publicación de sus primeros poemarios (Chihuailaf, 1977, 1988), pertenece a la primera generación de poetas de la poesía mapuche contemporánea<sup>9</sup> –y es, también por la cantidad de premios recibidos,<sup>10</sup> uno de sus representantes más reconocidos. Es famoso no solo por su importante producción poética, su constante autotraducción del *mapuzugun* al castellano y del castellano al *mapuzugun*, su actividad de editor, su participación en la organización de encuentros de poesía mapuche<sup>11</sup> y su rol en el debate sobre una escritura específicamente indígena, sino también por sus traducciones de obras cumbre de la literatura chilena nacional como la de Pablo Neruda (1996) o Alonso de Ercilla (2007) al *mapuzugun*. Su actitud poética y política toda constituye un

<sup>9</sup> Para un panorama cronológico conciso y preciso, cf. Huenún (2007).

<sup>10</sup> Cf., entre muchos otros, el Premio de Poesía Jorge Teillier, otorgado por la Universidad de La Frontera (2014); el Premio Luis Oyarzún, otorgado por la Universidad Austral de Chile (2016); el Premio Manuel Montt, otorgado por la Universidad de Chile (2018); y el Premio Nacional de Literatura de Chile (recibido en 2020).

<sup>11</sup> Cf. sobre todo los famosos encuentros en Temuco “Zugutrawun / Reunión en la palabra. Primer encuentro de poetas chilenos y mapuches” (organizado, junto con Jaime Valdivieso, en 1994) y el “Taller de Escritores en Lenguas Indígenas de América” (1997), gracias a los cuales muchos poetas mapuche dieron a conocerse (cf. Baudagna, 2017, p. 106). Estos encuentros tuvieron un papel fundamental en el proceso de formación de la poesía mapuche e indígena.

ejemplo de mediación o traducción cultural,<sup>12</sup> de interculturalidad crítica y de convivialidad basada en la simétrica e igualitaria participación, el equilibrio y “la interacción de reciprocidad económica, cultural y social” de todo lo viviente (Chihuailaf, 2017, p. 50). Por su compromiso político con la recuperación y visibilización de la cultura mapuche, pero también por su programa estético de la “oralitura” como escritura específica indígena, es un intelectual icónico no solo de la cultura mapuche, sino de los movimientos poéticos indígenas en toda América.

Tal como ya lo indica el título de su segunda obra, *En el país de la memoria* (Chihuailaf, 1988), y a gran diferencia de poetas mapuche como Liliana Ancalao, Elicura Chihuailaf no habla desde la memoria perdida (y dolorosamente reconstruida) de raíces culturales completamente invisibilizadas, sino desde la puesta en escena de la memoria viva de un pasado indemne, omnipresente, de la que emanan los recuerdos de la infancia vivida en su comunidad Quechurewe. Allí, en la “Casa azul”, adonde regresó<sup>13</sup> y vive en la actualidad, sus padres y abuelos le habían transmitido la lengua, la espiritualidad, los saberes y modos de ser de su pueblo, y con esto la forma de vida poética, interrelacional, pluriversal mapuche. Muchos de sus textos lo afirman así, tal como su temprana “Carta de infancia”,<sup>14</sup> que

<sup>12</sup> Recientemente ha sido calificado como “a clear example of a cultural mediator who is committed to the expansion and strengthening of interperipheral networks among Indigenous literatures in Abya Yala” [un claro ejemplo de mediador cultural comprometido con la expansión y el fortalecimiento de las redes interperiféricas entre las literaturas indígenas de Abya Yala] (Stocco, 2022, p. 711; trad. E. C.).

<sup>13</sup> Después de haberse ido a estudiar la secundaria en Temuco y obstetricia en la Universidad de Concepción –alejamientos temporarios que, como dice el mismo poeta, iniciaron su “conversación” con la cultura mapuche y su eterno “retorno” a la “Casa azul”: “[...] Después de titularme inicié el retorno, en todos los sentidos. [...] Parece que la poesía escrita se inició en mí como una manera de conversación conmigo mismo, porque al estar lejos de mi lugar de origen pensaba que no podía hablar con otras personas de las experiencias que, a mí, en esa lejanía, me sonaban todavía más fuertes: las voces de mi infancia. [...] Yo necesitaba expresarlo, por eso comencé a escribir” (Guerrero, [1996] 2024, p. 3).

<sup>14</sup> Este poema pertenece ya a su primer poemario (*El invierno y su imagen*; Chihuailaf, 1977), o por lo menos a su reimpresión aumentada de 1991 (*El invierno, su imagen y*

empieza y termina con el “dulce canto” de la abuela continuado en los sueños azules del yo que habla y que los ve personificados en el paisaje circundante:

Oigo otra vez tu dulce canto abuela / [...] / y no hago más que oír y oír / tu dulce canto / y canto yo también abuela / iluminándose la cordillera en mi corazón / (En el valle, después, soñaré yo tus Sueños / que tan perfectamente azules veo bajar / por los verdes canelos). (Chihuailaf, 2018, p. 39)

Aquí los tiempos y presencias, interiores y exteriores, se abrazan en un proceso interminable de ecos y correspondencias, palabra escrita y canto. También lo atestiguan poemas como el famoso “Sueño azul”, inserto en *De sueños azules y contrasueños* (Chihuailaf, [1995] 2002) y tantas veces republicado y antologado, como también sus recientes memorias *La vida es una nube Azul*, donde se lee en el tercer capítulo:

Por las noches oímos los cantos, cuentos y adivinanzas a orillas del fogón, respirando el aroma del pan horneado por mi abuela, mi madre o la tía María, mientras mi padre y abuelo –Lonko / Jefe de la comunidad– observaban con atención y respeto. Hablo de la memoria de mi niñez y no de una sociedad idílica. Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía. Las grandezas de la vida cotidiana, pero sobre todo sus detalles, el destello del fuego, de los ojos, de las manos. (Chihuailaf, 2019, p. 21)<sup>15</sup>

---

*otros poemas azules*; Chihuailaf, 1991). Después fue insertado también a *Sueños de luna azul* (2008) y *Sueños de luna azul y otros cantos* (Chihuailaf, 2018), que es la edición aquí citada. Esta práctica de constante republicación y reinserción de algunos poemas en poemarios diferentes es característica de Chihuailaf y corresponde de cierta manera a su concepto de oralitura, que se basa en un fluir de la palabra poética en un eterno proceso de modificación y devenir. Sus libros y textos nunca son definitivos, terminados, sino que se encuentran en un constante diálogo: con su entorno referencial, social y textual, su autor, y el presente y pasado.

<sup>15</sup> El texto reproduce casi literalmente el poema “Sueño azul” (de *De sueños azules y contrasueños*, 1995), del que a continuación cito el inicio de la segunda de las diez partes: “Por las noches oímos los cantos, cuentos y adivinanzas / a orillas del fogón / respirando el aroma del pan / horneado por mi abuela / mi madre o la tía María / mientras mi padre y mi abuelo / –Lonko de la comunidad– / observaban con atención

Esta supuesta asequibilidad ubicua de todo lo viviente y todos los tiempos, donde el pasado entra sin fisura en el presente y futuro (y no se recupera penosamente, al estilo de Ancalao, en un “trabajo de la memoria” [Jelin, 2002] que inscribe el duelo por el epistemicidio sufrido y añora un tiempo anterior a “cuando se perdió el mundo” [Ancalao, 2018b, p. 72]), en un primer abordaje, y leído desde los conceptos de una (pos)modernidad occidental, puede parecer poco reflexionada, ingenua e idealizada,<sup>16</sup> ya que en la poética de Chihuailaf todo se presenta como si coexistiera en una pura transparencia y traductibilidad, que permite al poeta deambular entre los tiempos y espacios y hacerse de este modo omnipresente, indemne a toda experiencia de ruptura y casi trascendente. Omnipresentes se hacen también las voces y los seres, visibles e invisibles, que ingresan a sus textos. Como lo subraya el mismo Chihuailaf, esta omnipresencia y asequibilidad posible, sin embargo, no corresponden a la idealización de un estado o tiempo idílico, o la mitificación del poder del poeta (tan frecuente en Occidente), sino a la idea de coexistencia temporal correspondiente al *az mapu*, donde el pasado es la presencia de lo que fue, que regresa y subsiste en el presente (el poema), y el futuro la continuación del presente proyectado a otra dimensión. El tiempo no se piensa en su sucesión teleológica, sino “desde un esencial estar (continuar) en el presente, del que depende lo que podamos desear y lo que nos sea posible hacer en este mundo” (Chihuailaf, 2017, p. 61).

---

y respeto / Hablo de la memoria de mi niñez / y no de una sociedad idílica / Allí, me parece, aprendí lo que / era la poesía” (Chihuailaf, 2002, p. 27).

<sup>16</sup> De ahí la crítica de la tendencia a la mitificación de Chihuailaf, que se debe también al carácter precursor de su obra. En este sentido, como señala Silvia Mellado, “poéticas de principios del siglo XXI [...], si bien acuden a sustratos simbólicos de la cosmovisión mapuche, ejercen dislocaciones que problematizan y desacralizan aquello que las poéticas precursoras, como las de Chihuailaf, presentan de modo solemne y sagrado” (Mellado, 2014, pp. 31-32).

## Küme Mongen y palabra poética

Este esencial ser y estar en el tiempo y el espacio se manifiesta en la intensidad de los detalles pequeños que Elicura (nombre mapuche que, como tantas veces señala el poeta, significa “Piedra Transparente” [Chihuailaf, 2019, p. 18]) logra percibir y conocer mediante el ejemplo de sus mayores. A diferencia de la vivencia de los mapuche-*warria*, de la ciudad, sus ancestros le transmitieron el *Küme Mongen*, el Buen Vivir en clave mapuche, en la “Casa azul” de su infancia:

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí con los animales y con la gente. Nada más, me decía, hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos, que suelen esconderse en el viento... Así me digo y les estoy diciendo en mi poema *Kallfv Pewma mew Sueño Azul*. (Chihuailaf, 2019, p. 21)<sup>17</sup>

Así, las “orillas” del fogón y las “rodillas” de la abuela constituyen para Chihuailaf un tipo de *Urszene* sin choque que, al contrario, le transmite un sentido de pertenencia intacta: a la comunidad, a la maternidad, al ambiente, a la *mapu* que lo contiene todo. Esta pertenencia al *itro fill mongen* mapuche, que implica el respeto y cuidado tanto de la tierra en que andamos (*nag mapu*) como de la tierra de arriba (*wenu mapu*) y de la tierra de abajo (*miñche mapu*) (cf. Chihuailaf, 2017, p. 35),<sup>18</sup> inspira también “la ternura, en su dualidad

<sup>17</sup> Como lo dice el texto, también esta parte de las memorias retoma partes del “Sueño azul”, aquí el inicio de la tercera parte del poema, que reproduzco: “Sentado en las rodillas de mi / abuela oí las primeras / historias de árboles / y piedras que dialogan entre sí / con los animales y con la gente / Nada más, me decía, hay que / aprender a interpretar / sus signos / y a percibir sus sonidos / que suelen esconderse / en el viento” (Chihuailaf, 2002, p. 29).

<sup>18</sup> Dice Chihuailaf: “[...] Nuestro concepto de *Itrofill Mogen*” equivale al “equilibrio que solo puede entregar una interacción de reciprocidad económica, cultural y social” (Chihuailaf, 2017, p. 50), y a “los Principios de la Naturaleza: Igualdad; Reciprocidad. Para ser parte de una gran comunidad que en armonía sigue respirando [...] en el gran tejido universal”, como dice en su poema “Consejo” (Chihuailaf, 2018, p. 102). Por su importancia para el tema que nos ocupa, a continuación transcribo el poema íntegramente: “Es en esta época, ¡ahora!, cuando tenemos que liberarnos / descolonizarnos y

abrazando y abrazada de todo lo nombrado e innombrado, de lo visible e invisible de la Naturaleza y del Universo” (Chihuailaf, 2017, p. 76). Manifestación primera de esta ternura es el *mapuzugun* (“el hablar de la tierra” [Chihuailaf, 2017, p. 33]). Y por esto, “a orillas del fogón” y “en las rodillas de mi abuela”, a Chihuailaf también le “enseñaron a valorar, a creer en la fuerza de la palabra. Las palabras expresan la concepción del mundo de quienes las crearon: su gestualidad” (Chihuailaf, 2017, p. 33), y “la palabra pone en movimiento al universo, porque surge de él, lo representa pues recoge su dualidad” (Chihuailaf, 2017, p. 60). El poeta tiene la misión de hacer audible este hablar de la tierra y del universo, y de tratar de nombrar la energía que habita todo lo viviente, *itro fill mongen*:

Somos aprendices, en este mundo de lo concreto, de lo visible, pero ignorantes de la verdadera energía que invisiblemente nos habita, nos mueve, y que prosigue su viaje en un círculo que se abre y se cierra en dos puntos que lo unen: el origen y el reencuentro en un Azul. La dualidad manifestada en algo que no se puede definir, puesto que es un presente en pasado y futuro al mismo tiempo: lo nombrado y lo innombrado. (Chihuailaf, 2017, p. 61)<sup>19</sup>

Por esto, desde su primer poemario *El invierno y su imagen* (1977), Chihuailaf describe la misión de la poesía en su función de hacer audible y consciente el habla de la tierra. En uno de sus poemas, republicado constantemente –que puede considerarse su manifiesto poético (y que abre ya su primer poemario, *El invierno y su imagen*)– leemos:

---

regresar al arte de la Conversación, nos están diciendo nuestras Ancianas y nuestros Ancianos / En el círculo del tiempo nuestro futuro es el pasado, jubiloso de aire limpio, bosques, ríos, piedras, pájaros, peces, insectos, animales y de seres humanos otra vez agradecidos / Un pasado y un presente que se han enriquecido también con todos los cambios que todos los organismos vivos alcanzan en el tiempo, para adaptarse respetando las normas / los Principios de la Naturaleza: Igualdad; Reciprocidad. Para ser parte de una gran comunidad que en armonía sigue respirando / Hebras –hebras nada más– en el gran tejido universal” (Chihuailaf, 2018, p. 102).

<sup>19</sup> El párrafo corresponde a otro poema, “Círculo”, de *Sueños de luna azul*, reintegrado a *Sueños de luna azul y otros sueños*, como veremos más adelante.

## LA LLAVE QUE NADIE HA PERDIDO

La poesía no sirve para nada, me dicen  
Y en el bosque los árboles se acarician  
con sus raíces azules y agitan sus ramas  
el aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur  
La poesía es el hondo susurro de los asesinados  
el rumor de hojas en el otoño, la tristeza  
por el muchacho que conserva la lengua  
pero ha perdido el alma  
La poesía, la poesía, es un gesto, el paisaje  
[...]  
la misma música. [...]  
[...]  
Y poesía es el canto de mis antepasados  
el día de invierno que arde y apaga  
esta melancolía tan personal.  
(Chihuailaf, 1991, p. 11)

Saber percibir, interpretar y transportar los sonidos de la tierra, de la flora y fauna, y la oralidad de su gente es, según Chihuailaf, el deber del poeta indígena.<sup>20</sup> Estos sonidos son y están omnipresentes; nadie ha perdido la llave para tener acceso a ellos (“El lenguaje de la naturaleza es un todo, claro / transparente” [Chihuailaf, 2017, p. 41]), pero con la llegada de la modernidad la transparencia se ofuscó: “¿podríamos decir que se ha enturbiado en conceptos como superioridad, orgullo, salvaje, conquista, patria? ¿Y sobre todo con el ocultamiento o tergiversación [...] de las significaciones [...] de conceptos como civilización, desarrollo y modernidad?” (Chihuailaf, 2017, p. 41). El deber

<sup>20</sup> Sobre todo, el deber de un poeta tan compenetrado con la cultura ancestral como lo es Chihuailaf (a diferencia de los poetas de generaciones posteriores, crecidos en la *warria* o ciudad, como David Aníñir, Viviana Ayilef o Daniela Catrileo). Chihuailaf, a diferencia de la generación posterior, “nos habla de una huella, de un camino constante que no pierde el rumbo, que regresa a la memoria ancestral, que contradice la memoria de la dominación, que transforma los recuerdos en metáfora y las metáforas en documentos testimoniales y poéticos de una historia individual y colectiva” a la vez (Fierro Bustos e Ibaceta Carreño, 2015, p. 29).

del poeta indígena es entonces volver a hacer escuchar, nombrar y transmitir los sonidos o hablas de la tierra mediante la palabra poética.

### **La “oralitura” como continuidad (inter)cultural y convivencial**

Para explicar esta misión, ya desde inicios de los años noventa Elicura Chihuailaf toma un concepto, redireccionándolo, del historiador senegalés Yoro Fall, quien desde el contexto de las culturas africanas había propuesto el término “oralitura” en enero de 1990 en una conferencia dictada en El Colegio de México.<sup>21</sup> En esta conferencia (que en su versión revisada e impresa se titula “Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África”), Fall indica que “la palabra ‘oralitura’ [...] es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra literatura”. Con este neologismo se persigue “oponerse al [concepto] de literatura, y que tenga los fundamentos y la forma específica de la comunicación”. Y añade: “la oralitura, que es una estética al igual que la literatura, tiene mayor riqueza que ésta” (Fall, 1991, p. 21, cit. en Brígido-Corachán y Domínguez, 2019, p. 83), pues no opone oralidad y literatura, cuento de tradición oral y palabra poética escrita. Al contrario, los incluye sin jerarquización, permitiendo así continuidades que el diferenciado sistema literario occidental moderno habitualmente niega.

A continuación, el concepto de la “oralitura” se divulga rápidamente entre los escritores indígenas en los años noventa. Ya en 1995 –durante el Encuentro de Escritores Indígenas de América que tuvo lugar en Tlaxcala en 1995–, Chihuailaf sostuvo una conversación con el poeta y crítico literario Jorge Cocom Pech, escritor maya yucateco, que sería posteriormente autor del libro *Secretos del abuelo* (2001). En un artículo publicado en el diario *El Periodista* (Chihuailaf, 2004,

<sup>21</sup> El término *oratura*, por su parte, ya había sido propuesto “por Pio Zuruma, crítico literario de Uganda, a principio de los años setenta, como una forma de superar la ‘contradicción’ del término literatura oral” (Rocha Vivas, 2016, pp. 93-94).

cit. en Salazar Molano, 2013, p. 28), Elicura narra esta conversación y expone

sus ideas en torno a las particularidades y aristas comunes que unen a [las] escrituras indígenas, que las hacen hermanas, afines a una sensibilidad, a “visiones de mundo” diversas que han sido entregadas por [los] territorios ancestrales, por esa relación estrecha e intensa con él, por la profunda riqueza de la tradición oral que sostiene a [los] pueblos, por la cercanía a la tierra negra, roja y amarilla, por las historias y los mitos antiguos que los sostienen y les dan sentido como seres vivos, como pueblos originarios de *Abya Yala*. (Salazar Molano, 2013, p. 28)

En 1997, Chihuailaf coordinó el Taller de Escritores en Lenguas Indígenas de América en Temuco. Uno de los temas principales discutidos durante el taller fue justamente la fundamentación de la oralitura. La ya mencionada poeta mapuche Liliana Ancalao, a quien cito como representante de toda una generación de poetas alentados en su proyecto de escritura indígena por la “oralitura”, afirma que

en 1997 fui invitada por Elicura Chihuailaf a un encuentro de escritores de pueblos originarios que se hizo en Temuco, y ahí me enteré de que existía la oralitura, que es el nombre que Elicura Chihuailaf le da a esta propuesta de los pueblos originarios de escribir lo que hemos aprendido desde la oralidad, escribirla en literatura, es decir buscando una belleza estética para transmitir este conocimiento. (Ancalao, 2018a, s.p.)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> A su vez, Anna Brígido-Corachán y César Domínguez añaden que “el 17 de agosto de 1997 el poeta yanakuna mitmak Fredy Chikangana/Wiñay Mallki publicó en el magazine dominical del periódico bogotano *El espectador* un artículo titulado ‘La oralitura’ [...]. Dicho artículo se presenta como resultado de la experiencia de haber participado en el Taller de Escritores en Lenguas Indígenas, que se celebró en abril de ese mismo año en Temuco, Purén y Pucón (Región de La Araucanía, Chile) bajo la dirección del escritor y activista mapuche Elicura Chihuailaf. Dicho Taller fue singularizado con el término ‘oralitura’ por los medios de comunicación, que Chikangana/Mallki (Campo Chicangana y Romeiro, 1997, p. 10) define inicialmente como ‘el gran encuentro con la palabra y los cantos de los pueblos ancestrales de América’” (Brígido-Corachán y Domínguez, 2019, p. 81). Rocha Vivas, por su parte, subraya que en dicho artículo

Oralitura, según Chihuailaf, es lo que practica el autor u “oralitor” indígena al poetizar la palabra “al lado de la oralidad” (Chihuailaf, 2017, p. 59) (a orillas del fogón, en rodillas de la abuela...):<sup>23</sup>

Oralitura sería escribir al lado de la fuente, esto es situar el hecho escritural, no olvidando que la escritura es en sí misma un artificio. El escribir al lado de la fuente lo hacemos todos los escritores indígenas, que seríamos más bien oralitores. Nuestra escritura se debe a la memoria de nuestros mayores, ¿esa sería la primera fuente?, claro, inmediatamente. La literatura en general, cuando se transforma en artificio, se desliga totalmente de la fuente y pasa a ser la imaginación por la imaginación propia, claro que viene de algún lado, que incluso a veces niega el sustrato que le da la fuente determinada. Entonces, en nuestro caso, no. Nosotros realzamos, recalcamos el hecho que nuestra escritura es la memoria de nuestros antepasados, pero recreada a partir de nuestra vivencia hoy día. (Chihuailaf, 2000, p. 51)

Esta palabra “oralituraria”, según Chihuailaf, convoca lo visible e invisible, atrae lo que parece no estar, implica la existencia real de lo nombrado invocando lo innombrado, y une lo presente y supuestamente ausente. Nunca es fija, terminada, sino sujeta a un interminable diálogo o *nütram* del que proviene (la palabra ancestral) y al que se dirige (el diálogo con el presente y las futuras generaciones); es

palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico [...], sino como un compromiso en el presente del sueño y la memoria. El mapuzugun, el hablar de la Tierra... (Chihuailaf, 2017, p. 59)

---

“La oralitura”, Chikangana “narraba la experiencia de los escritores indígenas de varias partes del continente reunidos en Chile (Kowii, Huinao, Chihuailaf, Lienlaf, Hernández Xocoyotzin), publicaba breves selecciones de sus obras poéticas y, sobre todo, daba a conocer al país el proyecto de la oralitura desde una perspectiva indígena contemporánea, con Elicura Chihuailaf ‘a la cabeza’” (Rocha Vivas, 2016, pp. 94-95).

<sup>23</sup> Subraya Rocha Vivas: “El fogón se torna en el *axis mundi* de la oralitura por su conexión con la oralidad y la infancia del oralitor” (Rocha Vivas, 2016, p. 95).

Otra vez en palabras de la poeta mapuche Liliana Ancalao (quien abiertamente remite a la posición de Chihuailaf), esta oralitura marca la

continuidad cultural entre lo que hemos sido y lo que somos hoy. Viviendo en las comunidades y en las ciudades, transitando permanentemente el camino entre ambos espacios. Siendo con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto. Los escritores originarios transitamos del canto espontáneo de catarsis personal, al canto de autor con intencionalidad estética. Del mito, la conversación, los sucedidos, transmitidos oralmente como memoria del pueblo, a la escritura creativa donde todo se funde para sustentar lo nuevo. (Ancalao, 2018c, p. 64)

La oralitura convierte entonces al oralitor o a la oralitora en puente vivo entre las culturas,<sup>24</sup> y lo/a prepara en su función de vaso comunicante para una nueva forma de convivialidad desde el Buen Vivir y el respeto sin exclusión por todo lo viviente.

### ***Ternura, igualdad y circularidad en la poética de la convivialidad de Elicura Chihuailaf***

Especialmente la oralitura mapuche, de la “gente de la tierra”, está en íntima relación con el pluriverso, que se despliega en los conceptos del Buen Vivir, o *Küme Mongen*, desde la ternura y el respeto por el *itro fill mongen*, o todo lo viviente. Dice Chihuailaf:

**Del mencionado sentido de totalidad del mundo** que nos muestran nuestros antiguos quizás su manifestación más profunda, más

<sup>24</sup> De hecho, Chihuailaf destaca su musicalidad rítmica, su aliento o energía, que se continua y prolonga con cada lectura o repetición performática o de publicación, y la acerca explícitamente al *ül* o canto mapuche: “Mis textos nunca están terminados, cambian de un libro a otro. Lo único que se mantiene es la musicalidad que aproxima nuestros textos al canto” (“Elicura Chihuailaf: ‘Nuestro monumento es la palabra’”, cit. en Moens, 1999, p. 66).

intensa, la vivimos en la nombrada e innombrada ternura ejercida desde el gesto, la oralidad de ellos en absoluta complicidad con las flores, los árboles, las plantas, las vertientes, las mariposas, las nubes, la lluvia, los pájaros, los volcanes, las piedras, el fuego, los aromas, las texturas, los colores, las estrellas, la Luna y el Sol. (Chihuailaf, 2017, p. 39, énfasis original)

Esta ternura o complicidad entre lo humano y lo no humano, entre el mundo de arriba y el de abajo, es el principio de relacionalidad o complementariedad de la palabra que nombra el *itro fill mongen*, o la “biodiversidad”, según la ontología mapuche: *itro* –“la totalidad sin exclusión”–; *fill* –“la integridad sin fracción”–; *mongen* –“la vida y el mundo viviente”– (Chihuailaf, 2017, p. 50). Por este mismo principio del *itro fill mongen*, la oralitura es traducción diáfana del *mapuzugun*, del habla de la tierra:

Mi “oralitura” –en lo atingente al mundo de lo nombrado– habla a partir de lo que conozco y puedo reconocer en cualquier lugar que esté: como el aroma de las flores y de las hierbas y plantas medicinales de nuestras montañas. De allí también mi permanente y profundo agradecimiento por la maravillosa revelación de lo innombrado que media entre la oralidad (su verbalización y el misterioso sonido del silencio) y la escritura. (Chihuailaf, 2004; cit. en Passeri, 2011, pp. 142-143)

Por esto la palabra poética puede entrar en contacto con lo trascendente y traducirlo, establecer un diálogo o *nütram* con la totalidad sin exclusión, y hacer resonar todas las voces audibles y no audibles.

En este interminable concierto del pluriverso mapuche, regido por el *itro fill mongen* y su principio de absoluta igualdad, conceptos europeos como el antropocentrismo o la oposicionalidad dicotómica entre sujeto-objeto, cultura-naturaleza, emocionalidad-racionalidad se diluyen en un *mapu kimün* o la sabiduría de la tierra. Es este *mapu kimün* –guardado en la memoria ancestral y transmitido en las “orillas de la fuente” y las “rodillas de la abuela”– el que se traduce en el aliento o respiro de la oralitura de Elicura (la “Piedra Transparente”):

PRINCIPIO DE IGUALDAD

Somos uno más en la Tierra  
y en el Universo  
ni más ni menos que las aves  
los animales, los hongos  
los lagos, los insectos  
Ni más ni menos que los peces  
las plantas, las piedras  
las flores, los planetas  
A Soñar y a mirarnos hemos  
venido. A Escucharnos  
A comprender la luz del rayo  
y la oscuridad de las hormigas  
Para abrazarnos hemos venido  
A contemplar la Tierra  
y a defenderla hemos venido  
Semilla de Agua es nuestro  
pensamiento  
Brizna de la memoria  
nuestro respirar.  
(Chihuailaf, 2018, p. 94)

Este principio de igualdad –o la ternura relacional del *itro fill mongen*, *Küme Mongen* y *mapuche kimiün*– es la energía que inspira e impulsa la poética de Chihuailaf. Es lo que mueve toda su oralitura, y se realiza en un eterno movimiento que tiene su inicio y fin en el azul:

CHIWZ

*Kimpelu lle iñchiñ  
 tufachi kimfal mapu mew  
 pefal mew  
 ka kimno mulen feychi newen  
 ta iñchiñ mew tayiñ negvmkeetew  
 ka amulen peniyenofiel  
 inarvpulen kiñe chiwvz mew  
 ñi nvlaken ka nrvvfken  
 epu tropan mew ñi kiñewtuken  
 Ñi tuwmvm ka ñi pewtuken egu  
 feychi Kallfũ mew*

CÍRCULO

*Somos aprendices  
 en este mundo de lo visible  
 e ignorantes de la energía  
 que nos habita y nos mueve  
 y prosigue  
 invisible  
 su viaje en un círculo  
 que se abre y se cierra  
 en dos puntos que lo unen  
 Su origen y reencuentro  
 en el Azul.*  
 (Chihuailaf, 2018, pp. 18-19)

Este poema, que abre *Sueños de Luna Azul* (Chihuailaf, 2008),<sup>25</sup> como umbral entre un mundo de afuera y un mundo de adentro, pone en escena casi programáticamente la coincidencia, circularidad y convivialidad en la que todo se enlaza, y donde el principio desemboca en el final, y viceversa, interminablemente. Todo surge y converge “en el Azul”, como en los relatos mapuche “que nos hablan del origen de la gente nuestra, del Primer Espíritu Mapuche arrojado desde el Azul” (Chihuailaf, 2019, p. 43), y de su final en el “País Azul”, adonde se regresa desde el “Río de las Lágrimas” llevado por el “balsero de la muerte para ir a encontrarse con los antepasados” (Chihuailaf, 2017, p. 19): “El mundo es una totalidad que se repite en el Azul y desde el Azul, dicen nuestros ancianos y nuestras ancianas” (Chihuailaf, 2017, p. 37).

Este azul por cierto no es “cualquier azul”, sino

el Azul de oriente, desde donde se levantan la Luna y el Sol –decían mi abuelo, mi abuela y mis padres–. El Azul profundo y prístino que se produce en el lugar en que se reúnen a dialogar el brillo de las

<sup>25</sup> Y también *Sueños de luna azul y otros cantos* (Chihuailaf, 2018), libro del que cito. Como indiqué arriba, el poema ya había aparecido, como texto en prosa, pero solo en castellano (como en Chihuailaf 2018), en el *Recado confidencial a los chilenos* de 1999, con solo leves variaciones (cf. Chihuailaf, 2017, p. 61). Esta misma repetida inserción en distintos libros pone en escena su extraordinario peso e importancia en el pensamiento de Chihuailaf, al que al mismo tiempo ilustra poéticamente.

últimas sombras de la noche y la primera luz de la mañana (antes que asomen los rayos del Sol). Es un lugar que parece una línea de separación / de frontera, pero es en realidad un río, su abrazo; el universo que se abraza a sí mismo, en su dualidad. (Chihuailaf, 2019, p. 45)

En el famoso “Sueño de Luna Azul” –que, variándolo, da su nombre a varios poemas y poemarios (sobre todo Chihuailaf, 2008, 2012, 2018, 2020)– se escenifica este viaje circular del que habla “Círculo” (poema al que sigue en *Sueños de Luna Azul*):<sup>26</sup> por la palabra que, como en “Círculo”, nombra los puntos que se unen “en el Azul”;<sup>27</sup> por la reaparición constante del texto/sueño en un libro azul que no se termina de escribir nunca; y por la ubicación física, liminar, casi paratextual del poema como entrada al libro, donde oralidad y literatura convergen en una continuidad sin fisura en la que prevalece el principio de igualdad, o la poética de la convivialidad, según Elicura Chihuailaf. Así lo dice el mismo “Sueño de luna azul”: “la poesía / el Canto necesario para convivir / con nosotros mismos y con los demás” (Chihuailaf, 2008, p. 13):

El Ser Humano viaja por la Vida / con un mundo investido de gestualidades / que se expresa antes que el murmullo inicial / entre el espíritu y el corazón / sea realmente comprendido / Poco a poco, con la

<sup>26</sup> Como “Círculo” se presenta en cursivas (al igual que “Al Azul del morir” al final del libro), “Sueño de Luna Azul” es el primer poema ubicado ya completamente “adentro” del poemario, así como “La inmensidad del silencio” es el último poema, antes de “Al Azul del morir”, ubicado, otra vez en cursivas, en el segundo umbral, final, del libro.

<sup>27</sup> En “Sueño de Luna Azul”, la Luna Azul le dice al hablante poético en sus sueños (guiándolo en su viaje hacia sí y la cultura de los ancestros) que al pueblo mapuche le ha sido revelado “el nombre de todo lo existente / en la Tierra y el Universo”, donde todo se corresponde y responde en un lenguaje universalizado (o pluriversal) (Chihuailaf, 2008, p. 11). Así, el poemario homónimo se convierte en iniciación, lo que se subraya por el peso ritual repetitivo del verso final de “Sueño de luna azul” (primer poema después de “Círculo”) y el verso final del último poema del libro, “La inmensidad del silencio”, donde desemboca la palabra poética para volver a entrar al “Círculo” y reiniciarse con “Sueño de Luna Azul”: “(En mis Sueños, así me está hablando / la Luna Azul)” (Chihuailaf, 2008, p. 15), “(Así, en mis Sueños, me está hablando / la Luna Azul)” (Chihuailaf, 2008, p. 149).

creciente experiencia / el encuentro con la Palabra de los otros / los colores, los aromas, las texturas / las Visiones / la impresión que nos producen las cosas / y el misterio de los Sueños / dicho murmullo / se transforma en un lenguaje / que resume la presencia de los Antepasados / y la de cada uno en particular / con su actualidad, la creación / y toda la potencialidad de su futuro. (Chihuailaf, 2008, pp. 11-13)

## **A modo de conclusión**

Con su poética de la convivialidad y praxis de la oralitura, Elicura Chihuailaf logra poner en práctica y realizar estéticamente la llamada interculturalidad crítica que deconstruye la colonialidad del poder, saber y ser impuesta por Occidente al presentar otra manera de “ser juntos”. Al nombrar otras posibilidades de concebir y agenciar la vida que la que proponen el antropocentrismo, capitalismo, sociocentrismo y multiculturalismo (neo)liberal y la colonialidad del poder, saber, ser y de la vida misma, posibilita hacer sensible lo supuestamente “menor”, reducido, silenciado o tradicionalmente excluido por la racionalidad europeizante y así hacer regresar lo invisibilizado o ausentado. El Buen Vivir o *Küme Mongen*, que describen y performan su poesía y prosa, su palabra oral y la escrita, contradice y toma distancia de una visión fragmentada, dicotómica, asimétrica y excluyente de la vida al poner en escena una plenitud y omnipresencia a la vez visible e invisible y un tiempo cíclico, simultáneo, no sucesivo y exclusivo. De esta manera, su poesía habla y participa del tejido universal, y se hace parte del mismo *itro fill mongen* al que reconstruye en su nombrar:

La Palabra surge de la Naturaleza / y retorna al inconmensurable Azul / desde donde nos alegra y nos consuela / Cuando la Palabra cree / imagina / interrogarse / no es sino lo innombrado que la interroga / para sacudirla / para desempolvarla, para intentar / devolverle su brillo original / ¿Para qué entonces el deseo / de decirlo todo /

si, como en un tejido, el Ahora / –en el tiempo circular– / existe y se completa / con las hebras del ayer y del mañana? (Chihuailaf, 2008, p. 120)

Así, Elicura Chihuailaf logra reconstruir un pluriverso amenazado con la llegada de Occidente a Abya Yala, y a la vez realizar una vuelta a la integridad y totalidad sin exclusión que propone estética y éticamente. En el presente del poema actualiza una forma ancestral de convivialidad y diálogo que a la vez reconoce la diversidad y aspira a la armonía con todo lo viviente y no viviente, para, de esta manera, realizar el Buen Vivir, o alcanzar el “sueño azul”, donde los hilos “en el telar de las noches / se [van] convirtiendo / en hermosos tejidos” (Chihuailaf, 2018, p. 69).

## Bibliografía

Ancalao, Liliana (2018a). *Ankalaufken mew* – en el medio del lago. FSU Jena, Biblioteca digital de Turingia [Video]. <https://www.db-thueringen.de/servlets/solr/find?condQuery=Ankalaufken+mew+%E2%80%93+en+el+medio+del+lago%0B>

Ancalao, Liliana (2018b [2010]). Eso es lo que é. En *Resuello* (pp. 70-73). Madrid: Marisma.

Ancalao, Liliana (2018c [2005]). Oralitura, una opción por la memoria. En *Resuello* (pp. 61-65). Madrid: Marisma.

Baudagna, Rodrigo (2017). *Vivir en un mundo heterogéneo: tensiones y diálogos interculturales en la poesía mapuche contemporánea*. Río Cuarto: Cántaro de Piedra.

Bayer, Osvaldo et al. (2010). *Historia de la crueldad argentina, Julio A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. Buenos Aires: El Tugurio.

Bengoa, José (2000 [1985]). *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: LOM.

Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Brígido-Corachán, Anna M. y Domínguez, César (2019). Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/las Américas. En Gesine Müller y Mariano Siskind (coords.), *World literature, cosmopolitanism, globality, beyond, against, post, otherwise* (pp. 76-97). Munich: De Gruyter.

Briones, Claudia (1 de noviembre de 2018). Demandas y políticas de interculturalidad [conferencia]. *Seminario Literaturas y culturas latinoamericanas – Patagonia*. Universidad Friedrich Schiller, Jena, Alemania. [https://www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00039736](https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00039736)

Briones, Claudia (2019). Políticas contemporáneas de convivencia. Aportes desde los pueblos originarios de América Latina. *Mecila Working Paper*, (20).

Campo Chicangana y Fredy Romeiro [Fredy Chikangana/Wiñay Mallki] (17 de agosto de 1997). La Oralitura. *El Espectador*, pp. 10-11.

Catrileo, María (2006). Glosario de términos del *mapudungun*. En Carmen Arellano Hoffmann, Hermann Holzbauer y Roswitta Kramer (coords.), *En la Araucanía. El padre Sigifredo de Frauenhäusl y el Parlamento mapuche de Coz Coz de 1907* (pp. 431-471). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Cayuqueo, Pedro (2017). *Historia secreta de Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.

Chakrabarty, Dipesh (2021). *The climate of history in a planetary age*. Chicago: Chicago University Press.

Chihuailaf, Elicura (1977). *El invierno y su imagen*. Quechurewe-Temuco: Autoedición.

Chihuailaf, Elicura (1988). *En el país de la memoria. Maputukulpakey*. Quechurewe-Temuco: Autoedición.

Chihuailaf, Elicura (1991). *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Santiago de Chile: Ediciones Literatura Alternativa.

Chihuailaf, Elicura (2000). En la oralitura habita una visión de mundo. Entrevista de Viviana del Campo. *Aérea*, (3), 49-59.

Chihuailaf, Elicura (2002 [1995]). *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Chihuailaf, Elicura (2004). La oralitura. *El periodista*, 3(69). <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1682/article-63822.html>

Chihuailaf, Elicura (2008). *Sueños de Luna Azul*. Buenos Aires: Cuatro Vientos.

Chihuailaf, Elicura (2012). *Kallfv Pewma Mew: Sueño Azul*. Santiago de Chile: Pehuén.

Chihuailaf, Elicura (2017). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM [1999].

Chihuailaf, Elicura (2018). *Sueños de luna azul y otros cantos*. Isla Negra: Fundación Pablo Neruda.

Chihuailaf, Elicura (2019). *La vida es una nube Azul*. Santiago de Chile: LOM.

Chihuailaf, Elicura (2019 [2007]). Mis hermanos oralitadores de Colombia. *Chubasco en primavera*. <https://revistachubascoenprimavera.wordpress.com/2019/04/10/mis-hermanos-oralitadores-de-colombia-elicura-chihuailaf/>

Chihuailaf, Elicura (2020). *El azul del tiempo que nos sueña. Perimontun/Visiones*. Santiago de Chile: Virtual Ediciones.

Cocom Pech, Jorge Miguel (2001). *Secretos del abuelo. Muk'ul t'an in nool*. México: UNAM.

Costa, Sérgio (2022). Convivialidad-Desigualdad: en busca del nexo perdido. En Mecila (coord.), *Convivialidad-Desigualdad. Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa* (pp. 31-61). São Paulo/Buenos Aires: Mecila/CLACSO.

Danowski, Débora y Viveiros de Castro, Eduardo (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis/São Paulo: Desterro/Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental.

De Ercilla y Zúñiga, Alonso (2007). *La Araucana* (edición bilingüe). Santiago de Chile: Andros Impresores. [Selección: Herman Schwember y Adriana Azócar. Trad. al mapuzugun Elikura Chihuailaf. Versión en Mapuzugun: Elikura Chihuailaf y Manuel S. Manquepi].

Delrio, Walter (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Bernal: Ed. UNQ.

Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones Unaula.

Escobar, Arturo (2015). Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”. *Cuadernos de Antropología Social*, (41), 25-38.

Fall, Yoro (1991). Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África. *Estudios de Asia y África*, 26(3), 17-37. [Trad. Celma Agüero Doná].

Fierro Bustos, Juan Manuel e Ibaceta Carreño, Javiera (2015). La poética de Elicura Chihuilaf: recados y memorias de una tierra azul; para la conquista del futuro azul que merecemos. En *La poesía de Elicura Chihuilaf* (pp. 27-31). Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dirección Regional Araucanía.

Gilroy, Paul (2004). *After Empire. Melancholia or Convivial Cultures*. Nueva York: Routledge.

Gudynas, Eduardo (2011). Buen Vivir: germinando alternativas al desarrollo. *América Latina en Movimiento*, (462), 1-20.

Guerrero, Pedro Pablo (2024 [21 de septiembre de 1996]). Elicura Chihuilaf: Poeta Azul de la Tierra. *Memoria Chilena*. [Edición facsimilar de *El Mercurio*, p. 3 (suplemento)]. <https://www.memoria-chilena.gob.cl/602/w3-article-57617.html>

Huanacuni Mamani, Fernando (2010): *Buen vivir / vivir bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.

Huenún, Jaime Luis (coord.) (2007). *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* Málaga: Maremoto. [Versión mapuchezungun de Víctor Cifuentes].

Huenún, Jaime Luis (coord.) (2011). *Lof sitiado. Homenaje poético al pueblo mapuche de Chile*. Santiago de Chile: LOM.

Illich, Ivan (1973). *Tools for Conviviality*. Nueva York: Harper & Row.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Krenak, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2010). *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. París: Plon.

Marimán Quemenado, Pablo (2006). Los mapuche antes de la conquista militar chileno-argentina. En Pablo Marimán Quemenado et al., *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro* (pp. 53-127). Santiago de Chile: LOM.

Massey, Doreen (2005). *For space*. Thousand Oaks: Sage.

Mbembe, Achille (2001). *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press.

Mecila (coord.) (2022). *Convivialidad-Desigualdad. Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa*. São Paulo/Buenos Aires: Mecila/CLACSO.

Mellado, Silvia (2014). *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Neuquén: Publifadecs.

Moens, J. Anita (1999). *La poesía mapuche: expresiones de identidad* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Utrecht. <https://www.mapuche.nl/doc/moens9908.pdf>

Moyano, Adrián (2016). *De mar a mar. El Wallmapu sin fronteras*. Santiago de Chile: LOM.

Neruda, Pablo (1996). *Todos los cantos/Ti kom vl*. Santiago de Chile: Pehuén. [Selección y traducción al mapuzugun de Elicura Chihuailaf].

Overing, Joanna y Passes, Alan (2000). Introduction: Conviviality and the opening up of Amazonian anthropology. En Jonna Overing y Alan Passes (coords.), *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia* (pp. 1-30). Nueva York: Routledge.

Passeri, Alessandra (2011). "Oralitura" indígena. La evocación poética de la palabra: sueños, ancestros, naturaleza. En Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (coords.), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (pp. 139-150). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Pigna, Felipe (2017). La conquista del desierto. *El Historiador*. [https://web.archive.org/web/20170302225329/http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/republica\\_liberal/conquista\\_del\\_desierto.php](https://web.archive.org/web/20170302225329/http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/republica_liberal/conquista_del_desierto.php)

Porto-Gonçalves, Carlos Walter (2016). Abya Yala. En *Enciclopédia Latinoamericana*. <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/a/abya-yala>

Quijano, Aníbal (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

Ramos, Ana Margarita (2020). Etnografía de los fragmentos. El trabajo de restauración de las memorias mapuche. En Ana Margarita Ramos y Mariela Eva Rodríguez (coords.), *Memorias fragmentadas en contexto de lucha* (pp. 43-65). Buenos Aires: Teseo.

Rocha Vivas, Miguel (2016). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. La Habana: Casa de las Américas.

Salazar Molano, Jerónimo (2013). *Antigua y nueva palabra en la obra poética de Hugo Jamióy Juagibioy*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15941>

Spíndola Cárdenas, Jorge (2021). *Patagonia literaria VIII. El Az Mapu: poética y políticas del Buen Vivir*. Postdam: INOLAS.

Stocco, Melisa (2022). Elicura Chihuailaf: *Oralitura*, (self-) translation and cultural mediation across trans-indigenous networks. *Comparative Literature Studies*, 59(4), 707-726.

Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimiento y decolonialidad. *Signo y pensamiento*, (46), 39-50.

Walsh, Catherine (2012). Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. *Visão Global*, 15(1-2), 61-74.



# Convivialidad, cultura material y afectos en la casa museo de Ricardo Rojas

*Nicolás Suárez*

■ Doi: 10.54871/mc24eslo

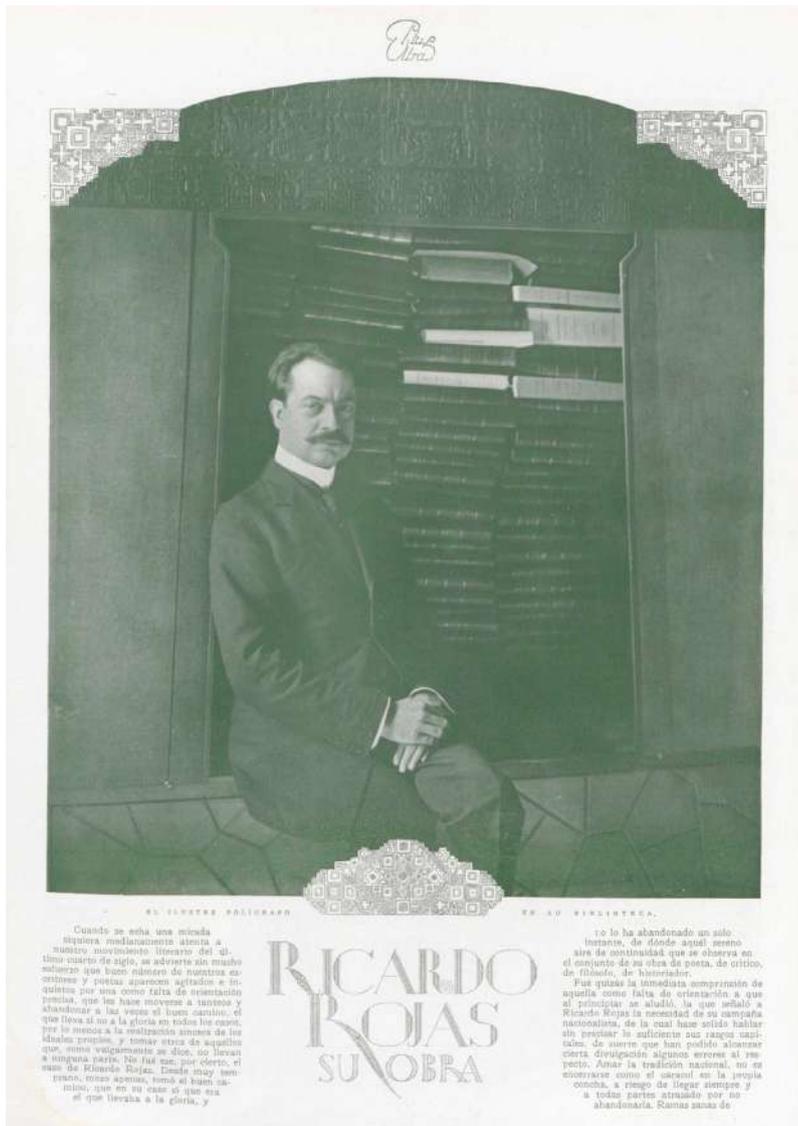
En enero de 1924, la revista *Plus Ultra* publicó una nota dedicada al escritor argentino Ricardo Rojas. Nacido en Tucumán pero procedente de una familia acomodada de Santiago del Estero, por entonces, Rojas era decano de la Facultad de Filosofía y Letras y director del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, acababa de recibir en 1923 el Premio Nacional de Ensayo por la publicación de su *Historia de la literatura argentina (1917-1922)*, y era lo que podría denominarse un conspicuo miembro de la Generación del Centenario, a la que pertenecían otros intelectuales como Leopoldo Lugones o Joaquín V. González. Con su pluma, estos escritores contribuyeron a forjar un discurso nacionalista para el Estado liberal oligárquico, cuya estabilidad se veía amenazada tanto por la enorme heterogeneidad cultural de una sociedad de características aluvionales como por el proceso de apertura democrática abierto en 1912 con la Ley Sáenz Peña.

La nota presenta a Rojas como un *jeune écrivain* nacionalista e introduce algunas nociones de su obra, entre las que se destaca la invención de la palabra *Eurindia*, título del libro de 1924 que reunía

una serie de artículos publicados por Rojas en el diario *La Nación* en 1922. En este ensayo, Rojas resalta la importancia de la tierra y la tradición como base de una estética unificada que sintetiza las particularidades de la cultura latinoamericana, o lo que él denomina vagamente *Eurindia*, mediante un neologismo que enfatiza las intrincadas raíces europeas e indígenas de la cultura latinoamericana. El cronista de *Plus Ultra* caracteriza este vocablo como una “felicísima invención”, “síntesis verbal” correspondiente a “un concepto claro de amalgamación de cosas que por artificio de historiadores y de filósofos han solido considerarse recíproca e irremediabilmente repugnantes” (*Plus Ultra*, 1924, p. 27). Profusamente ilustrado, el artículo sintonizaba con la tónica general de un suplemento que apuntaba a las clases altas, no solo porque el propio Rojas formaba parte de un elenco habitual de colaboradores de *Plus Ultra* entre los que se contaban también escritores como Lugones, Enrique Larreta y Baldomero Fernández Moreno, sino ante todo por lo que mostraban las imágenes incluidas en una revista que se especializaba, al decir de David Viñas, “en interiores que ofertan el presunto prestigio de dormitorios y comedores apelando al rango destacado y a la más fina originalidad, distinción y belleza” (Viñas, 2023, p. 50).

En ocasión de haber recibido en su domicilio porteño a una comisión de homenaje femenino organizada por alumnas y egresadas de la Facultad de Filosofía que lo agasajaban por la obtención del Premio Nacional de Literatura, Rojas aparece retratado en las fotografías en diversas escenas domésticas. De estas fotos, me interesa principalmente la que encabeza la nota, con el epígrafe “El ilustre polígrafo en su biblioteca” (ver imagen 1).

Imagen 1. Ricardo Rojas en su biblioteca



Fuente: Plus Ultra (enero de 1924).

La imagen muestra a Rojas sentado sobre un mueble de extraña factura, atiborrado de libros. El rasgo más saliente del mueble posiblemente sea la presencia, en la parte superior, de una reproducción en madera calada de las inscripciones halladas en el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, junto al lago Titicaca en los Andes bolivianos. Algunos años después, Rojas aludiría explícitamente a este mueble en su *Silabario de la decoración americana* (1930), un extenso estudio del arte americano, que apuntaba a incorporar la simbología precolombina como motivo ornamental en la vida contemporánea y el diseño industrial moderno. En el apartado que se titula “Ornamentos de la casa” Rojas pugna por la creación de un “mobiliario indígena” que, con la base estructural de las líneas arquitectónicas modernas, adaptara los motivos ornamentales precolombinos. Allí, se refiere al mueble de la foto:

Con ese criterio hice yo hace quince años un extraño mueble –especie de armario o biblioteca–, muy difundido por la fotografía de las revistas y muy comentado por los artistas que me visitan, aunque no vale sino como ensayo materialmente precario. Sobre esa unidad inicial podría fácilmente hacerse la mesa, las sillas, los pedestales, los marcos, las lámparas, los recados de escribir, los tapices, dando así unidad a todo el escritorio. (Rojas, 1953, p. 251)

Rojas puso en práctica este proyecto cuando trasladó el mueble del domicilio que ocupaba en la calle Sarmiento a la casa de estilo neocolonial en la calle Charcas que en 1927 encargó, con los fondos recibidos por el Premio Nacional, al arquitecto Ángel Guido. El friso fue reacondicionado para ubicarse en la parte superior de la puerta de ingreso a la biblioteca y así se lo puede encontrar aún hoy en la casa museo. Los avatares en la historia de este peculiar mueble resultan sintomáticos del modo en que el *Silabario* se puede leer en estrecha relación con el proyecto de la casa museo de Rojas, cuya construcción, entre 1927 y 1929, fue contemporánea al proceso de redacción del libro. Esta obra y *Eurindia* ofrecen una serie de pautas para pensar la casa museo como una materialización de la herencia indígena

y su función en la configuración de una identidad nacional y americana que Rojas postula en su ensayística de los años 1920.

En este sentido, la casa de Rojas se puede abordar como una puesta en práctica de un modelo de convivencia multicultural e interdisciplinaria, en el marco de una sociedad poscolonial en vías de modernización como era la Argentina de los años 1920. Ese modelo se vislumbra no solo en algunos pasajes de *Eurindia* donde Rojas reflexiona acerca de la arquitectura americana o en los capítulos del *Silabario* dedicados a los ornamentos de la ciudad y la casa, sino también en el romance “Charcas 2837”, un poema que Rojas escribió en 1949 y cuyo manuscrito se conserva en el archivo de la casa museo. Desde esta perspectiva, es posible rastrear diversas inflexiones de la casa museo como espacio y modelo de convivencia en la obra de Rojas. Si la construcción de la casa en 1929 materializa el proyecto de mestizaje cultural plasmado en *Eurindia* y en el *Silabario* como una forma de estimular la aplicación del arte indígena al diseño industrial moderno, el poema, veinte años después, *reliteraturiza* ese modelo de convivencia en un contexto en el que su aplicación masiva era ya mucho menos practicable debido a la orientación que habían tomado las prácticas de consumo de las clases populares con el advenimiento del peronismo.

En función de este planteo, el propósito de este trabajo es analizar, en el proyecto literario-cultural de Rojas, algunas zonas ciegas de la casa museo donde la concepción convivial del mestizaje indohispánico, en tanto síntesis armónica superadora, se revela como un entrelugar irresuelto en el que se ponen en juego las diferencias culturales y asimetrías de poder entre diferentes grupos políticos y sociales. Para ello, el capítulo se estructura en tres partes. La primera, a partir de una contextualización del proyecto de la casa de Rojas en el marco de los cambios en los modos de habitar y el incipiente proceso de patrimonialización de la cultura argentina de comienzos del siglo XX, examina en la obra de teatro *La casa colonial* (1925) y otros textos de Rojas la importancia simbólica que tenía para él la noción del espacio doméstico como modelo de convivencia. La segunda parte

aborda, en *Eurindia* y el *Silabario*, el uso de una serie de imágenes que apuntan hacia la simbolización y materialización de un modelo mestizo de convivencia indohispánica que resuena en diversos rasgos de la casa de Rojas. Por último, la tercera parte estudia en el romance “Charcas 2837” los cambios que, a raíz de la llegada del peronismo, se producen en la concepción de Rojas acerca de su propia casa como modelo de convivencia multicultural.

### **De La casa colonial a la casa museo**

Para abordar la casa museo en el marco del proyecto literario-cultural de Rojas de un modo que no sea solo representativo o del orden de los contenidos, sino que encuentre además un anclaje material, resultan de utilidad algunos enfoques en la intersección de los nuevos materialismos y la teoría de los afectos con los estudios sobre convivencia en América Latina. A este respecto, el “giro material” (Appadurai, 1986; Brown, 2003; Coole y Frost, 2010) de las ciencias sociales ha sido clave para algunos desarrollos recientes de los estudios culturales latinoamericanos tanto en el área de la crítica literaria como en los campos de la historia del arte y los estudios museológicos, a menudo permeados por las teorías poscoloniales y el carácter multiperspectivístico de los objetos. Aunque implicadas en esta dinámica museística general, las casas museo presentan algunas particularidades. A lo largo del siglo XX, en Argentina, siguieron una tradición originada en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX, con énfasis en la conversión de espacios domésticos privados en espacios públicos para la construcción de la memoria colectiva (UNESCO, 2001). Si bien las casas museo de artistas y escritores son una subcategoría de las casas museo históricas, el enfoque más habitual consiste en considerarlas a todas como un asunto de gestión patrimonial. Pero las casas museo de escritores también pueden estudiarse analizando cómo fueron retratadas por quienes las habitaron. A partir de este enfoque doble de las casas museo como objetos

materiales y simbólicos, la casa de Rojas puede abordarse como un “sitio afectivo” (Ahmed, 2010) de tensión social y personal. A diferencia de otros estudios seminales sobre el problema general de la vivienda (Bachelard, 2000; Rybczynski, 1991), que piensan las casas como configuraciones fijas, ligadas indisolublemente a un lugar o heredadas del pasado, la perspectiva aquí adoptada es la de que las casas museo son configuraciones conviviales (Costa, 2019, p. 17) que se *performan* continuamente a través de un vasto repertorio de prácticas y hábitos.

El caso de Rojas, dentro de este escenario, presenta una particularidad respecto de la mayoría de las casas museo de escritores, ya que él decidió que su casa fuera un museo. Luego de la muerte de Rojas en 1957, su viuda, Julieta Quinteros de Rojas, cumplió ese pedido, y donó la casa con todo su patrimonio al Estado argentino, para que la convirtiera en un museo y biblioteca. Tal elección revela no solo cómo se posicionaba Rojas en el lugar de fundador de la literatura argentina y de la cultura nacional, sino también la importancia que concedía a la cuestión de la patrimonialización de la literatura. Así, la atracción por las casas de escritores como espacios musealizables se complementa en Rojas con un interés por la cuestión de la vivienda como espacio convivial digno de ser representado literariamente, según se puede rastrear en su obra ya desde una etapa temprana, al menos en tres contextos diferentes.

En primer lugar, en 1907, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública, Rojas viajó a Europa para estudiar los modos de enseñanza de la historia nacional en las escuelas. Fruto de esa experiencia son sus libros *La restauración nacionalista* (1909), donde Rojas recoge los resultados de la misión, y las *Cartas de Europa* (1908), publicadas originalmente en *La Nación*. En una de ellas, Rojas relata su visita a la casa museo de Victor Hugo, recientemente inaugurada en París:

Y nada más oportuno que estas evocaciones y reflexiones tratándose del museo Víctor Hugo, donde se ha querido restaurar la vida de un varón cuyo espíritu antes esparcido en su pensamiento y ahora casi

concreto en forma, se cierne sobre la casa y la ciudad. Allí está la mesa en la cual trabajó, la pluma con que escribiera, el lecho donde reposaba. Consérvanse sus ropas, sus gestos, su efigie, sus muebles; y es tan profusa en cosas materiales la huella de su espíritu, que, a ratos, creéis advertirle, palpable como una presencia. Institución que realiza, como otras, el milagro de que los grandes muertos no mueran del todo, debe de haber parecido grata a los manes de este poeta que era también un apasionado tradicionalista. (Rojas, 1908, p. 55)

En ese particular modo de coexistencia del escritor con sus objetos, Rojas parece sugerir que el diseño doméstico no solo impacta en cómo viven las personas, sino que también puede afectar, para el caso específico de la literatura, la forma en que se desarrolla una actividad artesanal como la escritura. “Hasta se fabricaba él mismo los muebles”, añade, como si la “huella” del espíritu romántico y tradicionalista de Hugo impregnara a sus instrumentos de trabajo o acaso emanara de ellos. Esto implica que, aun antes de escribir su monumental *Historia de la literatura argentina*, Rojas tenía ya una idea bastante formada acerca de la importancia de otro tipo de monumento literario para la conformación de una literatura nacional: la casa museo.

Durante los primeros años del siglo XX, estas cuestiones encontraban su manifestación local en las discusiones en torno a la casa natal de Domingo F. Sarmiento en San Juan. En *La restauración nacionalista*, Rojas (2010, p. 29) se detiene sobre el hecho de que paradójicamente fuera un extranjero –un socialista italiano– quien por primera vez llamara la atención sobre el estado de abandono en que se encontraba la casa de Sarmiento antes de ser declarada monumento nacional. Fue recién en 1910 cuando la residencia natal de Sarmiento se convirtió en casa museo y, por decreto, se la catalogó como el primer Monumento Histórico Nacional. El interés por la figura de Sarmiento es una constante a lo largo de la obra de Rojas, ya desde la *Bibliografía de Sarmiento*, que redactó en 1910, pasando por las ediciones comentadas de sus obras y los capítulos a él dedicados en la *Historia de la literatura argentina*, hasta llegar en 1945 a *El*

*profeta de la pampa*, la versión hagiográfica de la vida de Sarmiento que Rojas escribió en pleno momento de emergencia del peronismo. El segundo capítulo de este libro, en el que Rojas disputa la apropiación peronista de Sarmiento, se titula “Hogar provinciano” y se abre con una imagen tópica:

Imagino a doña Paula bajo la higuera familiar, sentada en silla de algarrobo con asiento de cuero, su telar delante. Viste corpiño y falda gris de lana, que ella misma ha tejido. Ahora sus manos flacas mueven los lisos del telar, labrando un poncho que ha de vender para sustento de su prole. (Rojas, 1962, p. 34)

La imagen, deudora del retrato materno que Sarmiento traza en *Recuerdos de provincia* (1850), sintetiza una idea largamente arraigada de la casa como “complejización de las acciones elementales de abrigo y guardado” (Liernur, 1999, p. 99), todo un sistema de abrigo y protección de cuerpos y cosas que históricamente se manifiesta en distintos regímenes de convivialidad. Así, en *Recuerdos de provincia*, la casa como figuración convivial deviene escenario de una encarnizada lucha entre civilización y barbarie que se plasma en las disputas de la madre con las hermanas de Sarmiento en torno a los intentos de modernización de un típico hogar colonial.

Esa lucha, acotada en el texto de Sarmiento a una anécdota doméstica que ocupa apenas un par de capítulos, se convierte en el tema central de una comedia dramática sobre el proceso independentista, titulada *La casa colonial*, que Rojas escribe en 1925 y estrena en 1932. La comedia transcurre en Buenos Aires en tiempos de la conspiración de Álzaga contra el Primer Triunvirato. La protagonista, Encarnación, es hija de los españoles doña Carmen y don Anselmo de Aranda, quienes conforman una familia acomodada venida a menos. Cuando Encarnación se enamora de Luciano, un joven patriota, su padre –que apoya a las fuerzas realistas– se opone fervientemente a la relación, al tiempo que colabora con la conspiración de Álzaga. Una vez frustrado el intento de derrocar el Triunvirato, Anselmo debe exiliarse en Brasil y su esposa e hija deben abandonar el

antiguo hogar colonial. Sin embargo, gracias a las hábiles gestiones de Luciano, Anselmo consigue un permiso para retornar al país y, tras la caída de la casa colonial, Luciano promete levantar “sobre sus ruinas otra nueva, más grande y para todos”, hecha con “barro de la pampa, como la casa del hornero” (Rojas, 1938, p. 175). Consciente del valor simbólico de la casa como un modelo de convivialidad sobre el que se teje una compleja trama politizada y racializada de relaciones familiares y sociales, al publicar la obra en 1938, Rojas apunta:

Mi tema no es la conspiración de Álzaga, sino la repercusión de esta y de su represión, en el hogar español con hijos criollos. Por eso la obra se titula *La Casa Colonial*, y el tercer acto, ya destruida aquella, representa el rancho de la nueva patria [...]. El primero y el segundo acto ocurren en 1812, pero el tercero el año siguiente, en los días optimistas de la Asamblea, con el Himno, la Bandera y el Escudo. Tal fue lo épico de esos días en la acción pública; pero lo dramático fue el dolor de la familia colonial despedazada por la revolución. (Rojas, 1938, p. 4)

Ese énfasis en las “situaciones domésticas” de *La casa colonial* se puede leer en sintonía con algunas de las reflexiones de Rojas acerca de la arquitectura colonial en *Eurindia*. Paralelamente, su interés por las casas museo de Victor Hugo y Sarmiento encontraría, en el *Silabario*, una suerte de laboratorio de prueba para las obras que Rojas llevaría adelante en su propia casa a finales de la década del 1920. En conjunto, estos dos libros ofrecen no solo una plataforma de las bases estéticas e ideológicas sobre las que se erige el proyecto de la casa de Rojas, sino que además despliegan un modelo de convivialidad doméstica que se postula como una síntesis superadora tanto de la casa colonial como de las formas modernas de habitar el espacio doméstico que comenzaban a masificarse en las primeras décadas del siglo XX.

## De *Eurindia* al *Silabario de la decoración americana*

En la década de 1920, diversos adelantos técnicos y la emergencia de una trama social nueva hicieron que Buenos Aires se constituyera en escenario de la modernidad y de la modernización argentinas, dando forma a lo que Beatriz Sarlo denominó una *cultura de mezcla*, donde coexistían “elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (Sarlo, 2007, p. 28). Durante este período, Rojas escribe *Eurindia* y el *Silabario*, dos textos en los que, si llega a ocuparse de la arquitectura doméstica como símbolo de una tradición americana, es precisamente por la vía de su interés en la cultura y el espacio urbanos. En este marco, Rojas da cuenta de la importancia que revisten los monumentos arquitectónicos urbanos para la propuesta estética de *Eurindia*: “La ciudad en que se forma el centro de una cultura, no es sino un organismo de edificios. Templos, palacios, viviendas, escuelas, usinas, parques y calles, definen la anatomía de la ciudad, pero a la vez expresan su espíritu” (Rojas, 1980, t. 2, pp. 25-26).

No obstante, pese a estar convencido de que –por su posición geográfica y formación histórica– la “ciudad predestinada de *Eurindia*” (Rojas, 1980, t. 1, p. 104), para los argentinos, es Buenos Aires, Rojas sugiere que el impacto acelerado de la modernización, orientada mayormente por yuxtaposiciones materiales de origen económico, ha provocado que Buenos Aires carezca de “unidad espiritual”, desligándola de las provincias donde se encontrarían las raíces profundas de la tradición americana. Según su línea de argumentación neorromántica, y considerando que la síntesis urbana como expresión del espíritu de un pueblo resulta no solo de las influencias recíprocas entre la cultura y el medio natural, sino también de la interacción con las formas de instituciones específicas como la familia o la religión, Rojas distingue en la historia de la arquitectura americana tres

etapas, para cada una de las cuales es posible inferir una determinada idea del espacio doméstico como modelo de convivialidad.

En el esquema que traza Rojas, la arquitectura primitiva americana, anterior a la influencia europea, se desarrolla en estrecha correlación con el medio natural, ya sea en el caso de las ciudades mayas e incaicas, construidas en piedra sobre paisajes montañosos, o en el de los indios de las llanuras que, “como después los gauchos, edificaron de barro y madera sus viviendas” (Rojas, 1980, t. 2, p. 28). Un ejemplo paradigmático de esta relación, en tanto expresión y a la vez estímulo de un modelo de convivialidad, es para Rojas la famosa “tapera” de quinchá pampeana, tal como la describió José Hernández en *Martín Fierro* (1872, 1879), “solitaria junto al ombú y nostálgica del hombre en medio del desierto”. Aquellas casas –añade Rojas– son “el símbolo arquitectónico de la llanura de barro, de la población escasa, de la sociedad primitiva que nos dio también su símbolo en la poesía gauchesca” (Rojas, 1980, t. 2, p. 28). De ahí, entonces, la función que adquiere en el proyecto estético de Rojas la idea de la casa como material literario, debido a su elevada eficacia simbólica para encarnar modelos conviviales diversos que articulan múltiples relaciones entre grupos humanos, objetos y recursos naturales.

La segunda etapa en la historia arquitectónica americana que refiere Rojas es la colonial, condensada en la figura de la casa colonial ya descrita. Resultado de la planificación cuadrangular prescripta por las leyes de Indias, los pueblos coloniales se expandieron con características uniformes, lo que dio lugar a las típicas viviendas coloniales, con patio delantero y trasero, como la casa natal de Sarmiento en San Juan y la que el propio Rojas levantaría en Buenos Aires. En *Eurindia*, sin embargo, los ejemplos de arquitectura colonial que proporciona Rojas corresponden sobre todo a templos religiosos, como el convento de Santo Domingo y las iglesias de Córdoba, cuya espiritualidad se contrapondría a la arquitectura que él denomina *cosmopolita*, efecto de la modernización que habría subordinado la belleza urbana al “interés mercantil” (Rojas, 1980, t. 2, p. 31). Ello provocó, según Rojas, que las relaciones conviviales en torno a formaciones

“humilde[s] pero homogénea[s]” como la casa y la ciudad coloniales se trocaban por el anonimato, la heterogeneidad y la masificación de la vida moderna en las grandes ciudades multiculturales, que no solo habrían introducido una separación espiritual entre las personas, sino también “un hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura”. Una vez más, siguiendo el planteo de Rojas, la configuración material de la vivienda funciona como un indicador privilegiado de estos cambios: “La casa hidalga, de zaguán propio, que era la puerta del honor doméstico, fue reemplazada por la puerta común de los departamentos. El sórdido conventillo sustituyó a la soleada rancharía. El rascacielos se levantó orgulloso sobre los tejados” (Rojas, 1980, t. 2, p. 31).

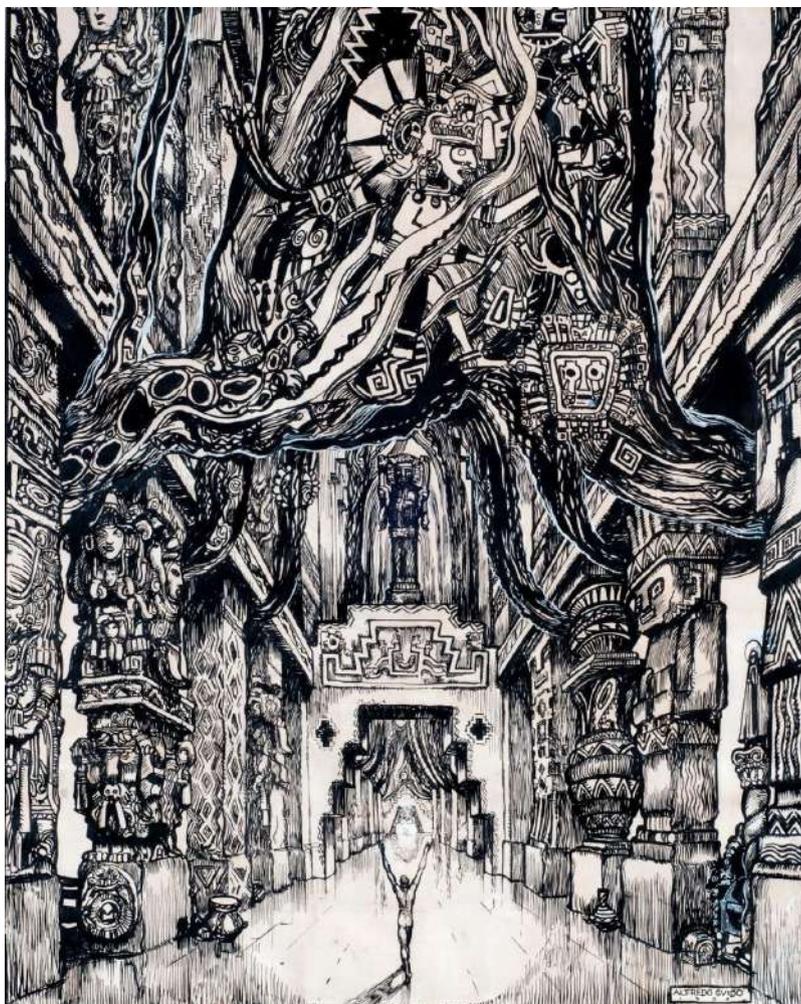
Ese hiato espiritual entre el paisaje y la arquitectura –reflejo de uno más profundo, entre la naturaleza y el hombre– es justamente el vacío que vendría a llenar la tendencia nacionalista que Rojas ve despuntar en el estilo neocolonial de jóvenes arquitectos como Martín Noel y Ángel Guido. Desde su perspectiva, esta sería la arquitectura de Eurindia, que entraña en un doble sentido un modelo de convivencia alternativa a las tendencias precedentes, tanto por lo que tiene de colaboración interdisciplinaria entre distintas artes –“la obra paralela de historiadores y poetas ha fortalecido en los nuevos arquitectos el ideal de una edificación más argentina” (Rojas, 1980, t. 2, p. 32)– como por su capacidad de sintetizar en una nueva unidad espiritual americana la herencia colonial española y la tradición indígena.

La solución que Rojas postula para este desafío ha de encontrarse bajo las normas de Eurindia y, particularmente, en lo que él llama “el símbolo del Templo”. Las caracterizaciones de este símbolo resultan, por momentos, demasiado genéricas: “símbolo del Arte” (Rojas, 1980, t. 1, p. 118), “norma estética fundada en la experiencia de la historia” (Rojas, 1980, t. 1, p. 119), “series estéticas animadas por la conciencia nacional” (Rojas, 1980, t. 2, p. 72), “fábrica espiritual de la patria” (Rojas, 1980, t. 2, p. 74); pero bajo el manto de esas formulaciones algo vagas es posible advertir el intento de comunicar la unidad de la

doctrina estética de *Eurindia*. A este respecto, resulta significativo que para materializar esa unidad espiritual Rojas recurra a una imagen arquitectónica como la del templo, dado que –a la luz del *Silabario*– ese símbolo puede leerse como un laboratorio de ensayo del proyecto de construcción de su propia casa, que emprendería pocos años después. De hecho, hacia el final del texto, la primera edición del libro incluía un dibujo del templo de Eurindia (ver imagen 2), diseñado por Rojas e ilustrado por Alfredo Guido, hermano de Ángel. La imagen presenta un espacio amplio, decorado con gran profusión de motivos pertenecientes a diversas culturas tradicionales y modernas, en una síntesis de los legados precolombino e hispánico. Por su monumentalidad, el templo que dibuja Guido implica una suerte de compensación simbólica de lo que Alejandra Mailhe define como un “complejo de periferia arqueológica” (Mailhe, 2017, p. 32) que el propio Rojas ya había abordado en otros textos y que gravitaba en el campo intelectual nacional, a partir de la comparación con los grandes centros precolombinos de México y Perú.

Pero ese deseo compensatorio de plasmar una tradición americanista que a nivel local carecía de grandes monumentos arqueológicos pronto encontraría ocasión de materializarse, en el proyecto político literario-cultural de Rojas, a través del trabajo simultáneo en el *Silabario* y la construcción de su casa. Con el objetivo de poner en acto el programa de *Eurindia*, Rojas encargó la construcción y la decoración de su casa –una mixtura de hogar y templo euríndico– a su discípulo y amigo, el joven arquitecto Ángel Guido. Testimonio de esta relación es el libro *La casa del maestro* (2020), en el que Guido repasa el proceso de construcción de la casa. De allí se desprende que, además de levantar la casa, Guido se ocupó de contratar artistas visuales, talladores y ebanistas, a los que les proveía modelos iconográficos tomados de diversos libros sobre arqueología americana que le facilitaba Rojas.

*Imagen 2. Templo de Eurindia*



Fuente: Ilustración de Alfredo Guido basada en el diseño de Rojas (1922).

La influencia recíproca entre ambos artistas está vastamente documentada, además, por el hecho de que Guido hizo suyo el concepto de Eurindia acuñado por Rojas, en ensayos como *Fusión*

*hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925) y *Eurindia en la arquitectura americana* (1930). No es casual, por ello, que el *Silabario* estuviera precedido por una dedicatoria “A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia, en testimonio de admiración y recuerdo de amistad” (Rojas, 1953, p. 15). Escrito en paralelo al proceso de construcción de la casa, el *Silabario* contiene una gran cantidad de motivos iconográficos americanos que fueron los mismos que Rojas envió a Guido para que, junto con su hermano Alfredo, los incorporara en la decoración de la casa. El diseño general de la casa responde a las pautas neocoloniales que buscaban reivindicar la herencia hispana del período colonial. Cabe recordar, sobre este punto, que en 1923 Rojas había propiciado junto con Ramón Menéndez Pidal la creación del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires, en un movimiento de hispanización de la cultura argentina que sintonizaba con el gradual abandono del sentimiento antihispánico del siglo XIX como un modo de contrarrestar la enorme heterogeneidad cultural producida por la inmigración masiva. Sin embargo, entre los modelos arquitectónicos que orientaron la casa, también sobresalen otras fuentes de inspiración americanista: en la fachada exterior, una reproducción de la Casa de Tucumán –la provincia natal de Rojas– donde se firmó el Acta de declaración de la Independencia argentina en 1816; en el patio de ingreso y la fachada interior, una serie de motivos que remiten a la Compañía de Jesús de Arequipa, y, en la biblioteca, un conjunto de frisos alusivos a la cultura incaica.

Entre estos espacios, quisiera focalizar sobre la llamada “Biblioteca incaica” de Rojas, no solo por su enorme riqueza simbólica en términos de la conjunción de objetos de diversas procedencias que allí se puede constatar, sino también porque –en tanto archivo y espacio de trabajo y reunión– la biblioteca y el escritorio contiguo constituyen unidades privilegiadas para analizar los alcances y limitaciones del proyecto de la casa de Rojas como una forma de convivialidad multicultural pretendidamente desprovista de conflicto, tanto entre diversos grupos humanos como entre agentes humanos

y no humanos. Para ello, resultan de gran utilidad algunos abordajes recientes de la obra literaria y la casa de Rojas, como los de Alejandra Mailhe (2017, 2020) y María Alba Bovisio (2015, 2021), que, a diferencia de las lecturas centradas en un punto de vista patrimonial de la casa, ofrecen ciertas claves interpretativas para una lectura crítica de algunas zonas ciegas del proyecto literario-cultural de Rojas.

Teniendo esto en cuenta, la confrontación del *Silabario* con ciertos elementos del mobiliario y la decoración de la biblioteca y el escritorio permite extraer algunas reflexiones sobre las estrategias de convivialidad articuladas en torno a las múltiples referencias al pasado en la casa de Rojas. El objetivo del *Silabario*, según declara Rojas en el prólogo, es “mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales” (Rojas, 1953, p. 21). Un segundo objetivo –implícito en la idea de “silabario” a la que alude el título– es demostrar que la iconografía indígena no es “meramente ornamental”, sino que tiene “una función expresiva, como un incipiente sistema de escritura” (Rojas, 1953, p. 29).

En atención a ese doble objetivo del libro, el arquitrabe de la Puerta del Sol, que Rojas toma del mueble que había fabricado previamente y reacondiciona para colocar en la entrada de la biblioteca de su nueva casa, cobra especial relevancia porque, según sus palabras –que siguen de cerca los descubrimientos arqueológicos de Arthur Posnansky en Tiahuanaco–, la Puerta del Sol “es el monumento en que de modo más completo se armoniza la función ornamental y la función hierogramática de los signos” (Rojas, 1953, p. 138). A lo largo del libro, Rojas fuerza este argumento para concluir, a tono con ciertas etnologías ocultistas y en contra de la evidencia arqueológica, que algunas culturas precolombinas se conectan con las grandes civilizaciones antiguas, como los egipcios, griegos y romanos, a través de un supuesto origen común que sería el continente perdido de Atlántida. Esa argucia argumentativa es la condición de posibilidad para que Rojas intente “rehabilitar al indio como progenitor de nuestra historia y sal de nuestra futura civilización”, puesto que “los indios no fueron todos salvajes” (Rojas, 1953, p. 29).

A través de esa diferenciación, también deudora de las ideas que Posnansky plantea en textos como *La civilización prehistórica en el altiplano andino* (1911) y *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud* (1914), Rojas establece una jerarquización entre diversas culturas precolombinas, distinguiendo aquellas capaces de producir símbolos complejos, como la Puerta del Sol, de otras presuntamente más “salvajes”. No obstante, en *Silabario*, esa jerarquización alude al “arte americano” como una entidad uniforme y los motivos iconográficos incluidos en el libro –tal como han demostrado Bovisio y Penhos (2017) en un detallado estudio– carecían de referencias precisas tanto en lo que respecta a su procedencia como a su materialidad y sus usos. En este sentido de descontextualización y desmaterialización, Rojas no manifiesta interés alguno por el aporte que el arte de los indígenas y mestizos contemporáneos podía significar para el desarrollo de una sensibilidad estética americana. Por el contrario, para Rojas, el valor de la cultura aborígen reside en un pasado remoto, una hipótesis acorde a las teorías etnográficas de la época que sostenían que “los indígenas que conocieron los colonizadores españoles (antepasados de los actuales) eran ‘tribus bárbaras’ que asolaron a las grandes civilizaciones del noroeste argentino” (Bovisio, 2015).

Por otro lado, la diferenciación entre tribus americanas “salvajes” y “civilizadas” le permite a Rojas llevar a cabo una operación de relocalización de la pampa como paisaje nacional por antonomasia hacia el noroeste argentino, en tanto espacio simbólico clave por su relación con las grandes civilizaciones precolombinas y por los eventos épicos que allí tuvieron lugar en la historia colonial y la emancipación nacional (Mailhe, 2020, p. 1). En este sentido, como afirma Mailhe (2020, p. 14), Tiahuanaco gravita en la obra de Rojas como un centro privilegiado que legitima indirectamente el noroeste argentino. El arquitrabe en la entrada de la biblioteca, desde esta perspectiva, liga bien no solo con los frisos con motivos draconianos diaguitas y tiahuanacuenses en las paredes de la biblioteca o con los ídolos tomados de Tiahuanaco que sostienen el frontis escalonado de la chimenea en el mismo ambiente, sino también con otros objetos de la

casa que remiten al noroeste argentino, como la fachada que imita la Casa de Tucumán o parte del mobiliario del escritorio contiguo a la biblioteca. Así, por ejemplo, objetos como el escritorio, la silla y el aparador ubicados en la sala de trabajo de Rojas pertenecían a su padre Absalón, según se puede constatar en el monograma con las iniciales “AR”, y funcionan de manera indirecta como una forma de exaltar los lazos socioculturales tendidos desde la Conquista entre los grupos indígenas y las élites tradicionales del noroeste.

Si consideramos la centralidad que, en tanto archivo y espacio de trabajo y reunión, la biblioteca y el escritorio tenían en la estructura de la casa de Rojas, es comprensible que fueran espacios simbólicamente privilegiados. Así como Rojas esperaba que las ilustraciones del *Silabario* fueran “un estimulante para la emoción estética y la curiosidad intelectual del lector” (Rojas, 1953, p. 315), los motivos iconográficos de la biblioteca eran también un modo de predisponer afectiva y emocionalmente a quienes visitaban allí a Rojas:

Tal el escenario donde recibirá el Maestro. El huésped pasará antes bajo el arquitrabe de la Puerta del Sol. Se sentará en el banco de piedra y meditará en el intervalo de espera, rodeado por formas profundamente americanas, y a buen seguro que algo de ritual flotará en aquel ambiente bellamente bárbaro. (Guido, 2020, p. 50)

Consciente del valor afectivo de los objetos y de su capacidad de constituirse mutuamente con los sujetos humanos, para Rojas, los “ornamentos de la casa” inspirados en íconos indígenas podían acompañar a sus habitantes como “dioses lares” o “duendecillos domésticos” (Rojas, 1953, p. 250). De ahí la intención de adaptar esos íconos para su uso en el mobiliario y utensilios modernos, como “anexos” (Rojas, 1953, p. 254) de una arquitectura que, fuera de lo decorativo, sin embargo, se atenía a las pautas modernas de construcción.

En este punto, la “modernidad antimoderna” (Antelo, 2017, p. 153) de la casa de Rojas construida por Guido se revela como un

entrelugar donde la convivialidad multicultural e interdisciplinaria, lejos de resolverse armoniosamente, conlleva operaciones variadas de descontextualización y desmaterialización, que reducen los objetos de arte indígena a formas decorativas afuncionales y deshistorizadas (Bovisio y Penhos, 2017), destinadas a satisfacer las necesidades de la industria moderna. Es por ello que, en la casa de Rojas, la materialización del legado euríndico como una forma de mestizaje cultural desprovista de conflicto invisibilizaba –como reflexionaba Mailhe– “la desigualdad implícita en la convivialidad asimétrica tanto del período colonial como del presente” (Mailhe, 2020, p. 1). El hecho de que una iniciativa de estas características emergiera en la Argentina justamente en los años posteriores a la finalización formal de la Conquista del Gran Chaco (1870-1917), cuando todavía surgían focos de resistencia armada indígena, invita a suponer que el deseo de materializar armónicamente el programa de mestizaje cultural de Eurindia en un monumento nacional se alineaba con el proyecto estatal de abarcar la totalidad del territorio argentino mediante la ocupación militar de tierras y el exterminio de diversas comunidades indígenas.

Dos décadas después de la publicación del *Silabario*, en un contexto muy diferente, Rojas volvería a reflexionar sobre su casa como un modelo de convivialidad, en otros términos. Por entonces, factores como su presidio en Tierra del Fuego a comienzos de la década del treinta por disidencias con el gobierno militar, la conclusión de las operaciones bélicas por parte del gobierno argentino en el Gran Chaco en 1938 y la emergencia del peronismo como fenómeno político de masas lo obligaban a recalibrar su proyecto literario-cultural y a mirar su casa y mirarse a sí mismo con otros ojos.

## **De 1929 a 1949**

El poema “Charcas 2837” permaneció inédito en vida de Rojas y fue publicado como homenaje póstumo el 27 de octubre de 1957,

en el diario *La Nación*. El manuscrito original, de quince páginas, se encuentra alojado en el archivo documental del Museo Casa de Ricardo Rojas y lleva por subtítulo “Romance escrito en mayo de 1949” (ver imagen 3). La elección de este género, para un poema dedicado a su propia casa, resulta significativa tanto por lo que el romancero implicaba en términos de su inserción en el programa de modernización socioeconómica y nacionalización de una población culturalmente heterogénea como por la relación personal que Rojas mantenía con el romancero panhispánico. Rojas no solo había incursionado en la escritura de romances en reiteradas ocasiones, sino que, además –como ha señalado Gloria Chicote (2001, p. 101)–, había colaborado con Menéndez Pidal en la búsqueda de fuentes locales para el estudio de la tradición oral moderna del romancero panhispánico y, en 1921, había impulsado desde el Ministerio de Educación la encuesta más importante de documentación de tradiciones folklóricas realizada en América.

En el caso de “Charcas 2837”, la inclinación por este género poético narrativo le permite a Rojas dar con una forma de honda rai-gambre hispanoamericana para contar la historia de su casa, con motivo del vigésimo aniversario de su inauguración. El poema se abre con una interrogación retórica: “¿Para solo dos personas, / casa tan grande mantienen?”, y se desenvuelve como una suerte de “censo” y, a la vez, inventario de los seres y objetos que allí habitan. A lo largo del texto, Rojas intercala estas referencias con alusiones a sus propias obras literarias y a diversos personajes y autores de la literatura latinoamericana, así como a diferentes hitos en la historia de la casa, que van desde cuestiones financieras y edilicias hasta anécdotas personales.

Imagen 3. Poema "Charcas 2837" (Rojas, 1949)

Charcas 2837 1

- Para solo dos personas,  
Casa tan grande mantienen?  
- No somos tan solo dos,  
Y cuéntelas quien me oyere.  
Hay en la casa tres más  
Que aquí comen y aquí duermen,  
Y yo para ellos trabajos  
Porque ellos mi vida atiendan.  
La casa es grande, sin duda,  
Pero aloja a mucha ~~gente~~ huéspedes.  
Tengo a mi padre y mi suegro,  
En ambos, amigos íntimos,  
Hoy centenarios, <sup>junfos</sup> ~~un día que~~ ~~antano~~,  
El "ochenta", ~~en~~ broga fuerte,  
Hicieron de Buenos Aires  
La metrópoli presente,  
Cual da fe en sendos oficiales,  
Bajo su firma indeleble,  
Don Torcuato de Alvear  
Que fué el primer Intendente.

Fuente: Manuscrito "Charcas 2837", Archivo Museo Casa de Ricardo Rojas - Instituto de Investigaciones.

Desarrollado como una extensa respuesta a la pregunta inicial, el poema presenta la casa como un modelo de convivialidad articulado sobre una clara diferencia entre las personas, objetos y espíritus que la habitan, por un lado, y lo que no tiene lugar allí, por el otro. Dentro del primer grupo, Rojas privilegia las relaciones familiares con su mujer y sus suegros (una forma de apelar, en Buenos Aires, a su origen provinciano como capital simbólico diferencial por su lugar de mediador cultural) y las relaciones con personajes literarios y mitológicos americanos, en una línea que entronca con los rasgos generales del programa euríndico de mestizaje cultural. En cuanto a las asimetrías de sus habitantes con respecto a aquello que la casa expulsa de sí, Rojas admite que “Sin duda, grande es la casa, / Mas no mansión de burgueses, Ni hogar de holgazana prole, / Ni almacén de mercaderes, / Ni refugio de bandidos / Ni cenotafio de ausentes”. Tampoco es “rascacielo que rente” ni “Casa Colonial”. Por el contrario, en una serie de imágenes que remiten al mencionado símbolo del templo de Eurindia, Rojas apunta que su casa es “convento absurdo” y “alcázar de Eurindia”.

Sin embargo, si se compara este poema con las ideas volcadas en *Eurindia* y el *Silabario*, se puede notar que, de 1929 a 1949, Rojas introduce algunas modificaciones en la visión de su casa como modelo convivial. Tales cambios se corroboran, especialmente, en la figuración de los objetos. Al momento de postular el potencial comunitario de su casa, Rojas escribe: “Casa, por mía, de todos, / Y singular en su especie: / Biblioteca por sus libros, / Archivo por sus papeles, / Museo por sus reliquias”. Si recordamos las famosas reflexiones de Walter Benjamin acerca del coleccionismo del interior, la acumulación de libros, papeles y reliquias que relata Rojas bien puede pensarse como una forma de sustraer a las cosas, mediante su posesión, el carácter de mercancías, “liberándolas de la servidumbre de tener que ser útiles” (Benjamin, 2007, p. 44).

Desde este punto de vista, el modelo de convivialidad entre humanos y objetos que propone el poema presenta claras divergencias con respecto al modelo del *Silabario*, que buscaba adaptar la iconografía

indígena para su uso en el mobiliario y utensilios cotidianos en las modernas artes industriales. A la luz del contexto político de 1949, ese ajuste en la configuración de la casa como modelo convivial se puede interpretar como una reacción por parte de Rojas a las nuevas condiciones sociopolíticas que imprimieron a la Argentina moderna una serie de características que distaban de las que él había imaginado en la década de 1920. En efecto, en 1949, mientras los salarios experimentaron un alza récord en la historia del país, los derechos de los trabajadores fueron incluidos en la Constitución Nacional y Juan Domingo Perón completaba su tercer año como presidente, Rojas – que en 1930 había sido encarcelado por el gobierno militar debido a su filiación con la Unión Cívica Radical– se veía obligado a renunciar a sus cátedras y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina, por disidencias con el gobierno peronista.

En este panorama, la “holgazana prole” que Rojas excluye de la casa y los edificios de departamentos que el poema anatemiza eran asimilables con la emergencia del peronismo y el surgimiento del consumidor obrero –según fue caracterizado por Natalia Milanesio (2014, p. 10)– como un actor histórico dotado de una enorme visibilidad cultural y social y de una influencia económica y política sin precedentes. De ahí que, en un movimiento de repliegue, ya sobre el final de su vida y casi como si Rojas evidenciara cierta conciencia de que, en lugar de su escritura, el legado más perdurable de su obra acaso sería su propia casa, esta suerte de poema-testamento emparenta la historia familiar con la historia patria, para culminar con la donación de ese patrimonio a la nación argentina: “¡Oh, casa de Tucumán, / Que hoy de Buenos Aires eres! / ¡A la Patria te consagro / Porque a ella perteneces!”.

## Bibliografía

Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Antelo, Raúl (2017). Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del Arte*, (28), 9-158.

Appadurai, Arjun (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2007). París, capital del siglo XIX. En Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (pp. 37-63). Madrid: Akal.

Bovisio, María Alba (2015). La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*. *19e20*, 10(1). <http://www.dezenovevinete.net/uah1/mab.htm>

Bovisio, María Alba (2021). El discurso sobre la herencia prehispánica en la casa euríndica de Ricardo Rojas. En *Actas del XII Congreso Argentino de Antropología Social* (pp. 1-25). La Plata: Ed. UNLP.

Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (2017). De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas. *Estudios e investigaciones*, (12), 44-57.

Brown, Bill (2003). *A Sense of Things*. Chicago: University of Chicago Press.

Chicote, Gloria (2001). La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (30), 97-118.

Coole, Diana y Frost, Samantha (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Costa, Sérgio (2019). The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality. *Mecila Working Paper Series*, (17), 1-20.

Guido, Ángel (2020). *La casa del maestro*. Rosario: Ed. UNR.

Liernur, Jorge F. (1999). Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930). En Fernando Devoto, Marta Madero y Gabriela Braccio (coords.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, tomo 2 (pp. 99-137). Buenos Aires: Taurus.

Mailhe, Alejandra (2017). Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente. *Anclajes*, 21(1), 21-42.

Mailhe, Alejandra (2020). ¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta. *Mecila Working Paper Series*, (23), 1-24.

Milanesio, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras*. Madrid: Siglo XXI.

Posnansky, Arturo (1911). La civilización prehistórica en el altiplano andino. *La verdad*.

Posnansky, Arturo (1914). *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud*, tomos 1 y 2. Berlín: D. Reimer.

Plus Ultra (enero de 1924). Ricardo Rojas. Su obra. *Plus Ultra*, (93), 26-27.

Rojas, Ricardo (1908). *Cartas de Europa*. Buenos Aires: M. Rodríguez.

- Rojas, Ricardo (enero de 1938). La casa colonial. *Nosotros*, (22), 3-175.
- Rojas, Ricardo (1949). Charcas 2837. Buenos Aires: Casa Museo de Ricardo Rojas [manuscrito].
- Rojas, Ricardo (1953 [1930]). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.
- Rojas, Ricardo (1962 [1945]). *El profeta de la pampa*. Buenos Aires: Kraft.
- Rojas, Ricardo (1980 [1922]). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, tomos 1 y 2. Buenos Aires: CEAL.
- Rojas, Ricardo (2010 [1909]). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ed. UNIPE.
- Rybczynski, Witold (1991). *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- UNESCO (2001). *Museum International: Historic House Museums*, 53(2). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122989>
- Viñas, David (2023). Una revista VIP. En David Viñas, *Trastornos en la sobremesa literaria: textos críticos dispersos* (pp. 50-57). México: Fondo de Cultura Económica.



## Sobre las autoras y los autores

**Gloria Chicote** Integra el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET) y es investigadora principal de Mecila. Sus áreas académicas y de investigación son la Literatura y los Estudios de lengua y cultura popular española e hispanoamericana. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “De lo privado a lo público: el universo femenino en la literatura popular impresa argentina a principios del siglo XX” en *Género en América Latina. Homenaje a Barbara Pothast* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2022) y “Los derroteros teóricos de la cultura popular” en *La cultura como dimensión transversal de lo social* (Buenos Aires: Teseo, 2021).

**José Luis de Diego** Es integrante del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Sus áreas académicas y de investigación son la historia del libro y la edición; la historia intelectual y la teoría literaria. Sus publicaciones recientes son *Los escritores y sus representaciones* (Buenos Aires: Eudeba, 2021) y “Americanismo y latinoamericanismo. Dos momentos en

la constitución de un espacio editorial para nuestro continente” en *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case Between the Archive and the Digital Age* (Berlín: De Gruyter, 2021).

**Jörg Dünne** Es miembro del Instituto de Romanística, Humboldt Universität zu Berlin y fue Senior Fellow Mecila en 2023. Sus áreas académicas y de investigación abarcan las literaturas románicas con especial enfoque en las literaturas hispánicas. Entre sus publicaciones recientes se destacan “Zonas críticas: la literatura y lo terrestre” en *La naturaleza de las humanidades*, (Santiago de Chile: Mimesis, 2022) y *Cultural Techniques. Assembling Spaces, Texts & Collectives* (Berlín: De Gruyter, 2020), coordinado con Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn y Wolfgang Struck.

**Patrick Eser** Es docente en la Universidad de Buenos Aires y representante del DAAD (Servicio alemán de intercambio académico) en la misma universidad, donde dirige también la Cátedra libre Walter Benjamin. Sus áreas académicas y de investigación son los Estudios Literarios y las Culturas de la memoria (siglos XX y XXI; País Vasco); las ficciones sociales en cine y literatura y los estudios culturales urbanos. Sus publicaciones recientes son “Männlichkeiten in sozialen Randlagen: ästhetische Fiktionen der argentinischen Sozialfigur des villero zwischen Stigma und Emblem” en *Prekäre Männlichkeiten: Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative* (Bielefeld: Transcript, 2022) y *Renaissancen des Realismus? Soziale Ungleichheit in Literatur und Film (Lateinamerika, Spanien und Frankreich)* (Berlín: De Gruyter, 2023), coordinado con Jan-Henrik Witthaus.

**Laura Gentilezza** Es integrante del Grupo CREER, que forma parte del Laboratorio IMAGER, de la Universidad Paris-Est Créteil y de la Red Li.Ri.Co. Sus principales áreas académicas y de investigación son la Literatura latinoamericana contemporánea y la Traducción. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Heredia et Padura: au seuil de l’intime” (*Revista Crisol*, 2022) y “¿Qué se escucha en un

texto literario? Lecturas lingüísticas en los proyectos literarios de Maximiliano Barrientos, Luciana de Mello y Lina Meruane” en *Littératures et langues minoritaires en Amérique latine* (La Plata: Orbis Tertius, 2021).

**Claudia Hammerschmidt** Integra el Instituto de Romanística de la Universidad Friedrich Schiller de Jena y es investigadora principal de CALAS. Sus áreas académicas y de investigación abarcan la Literatura española, latinoamericana y francesa. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Política, afectos e identidades en América Latina* (Buenos Aires: CLACSO/CALAS, 2022), coordinado junto a Luciana Anapios, y *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche*, (Potsdam/Londres: INOLAS, 2019), que forma parte de la colección “Fines del mundo. Estudios culturales del Cono Sur” que coordina Claudia Hammerschmidt.

**Susanne Klengel** Integra el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin y es investigadora principal de Mecila. Sus áreas académicas y de investigación abarcan la Cátedra de Literaturas y Culturas de América Latina; la Historia intelectual, las relaciones culturales y literarias Sur-Sur, las vanguardias históricas, y la teoría literaria. Entre sus publicaciones recientes se destacan *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2022), coordinado junto a Susana González Aktories y en colaboración con Karina Bailey, y “A estética vertical de Roberto Bolaño. Um caso para a hermenêutica da suspeita” (*Novos Estudos Cebrap*, 2020).

**Alejandra Mailhe** Es investigadora independiente en el CONICET y profesora titular de Historia de las ideas de Argentina y América Latina en la Universidad Nacional de La Plata. Su principal área académica y de investigación es la Historia de las ideas sociales de Argentina y América Latina. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Una arqueología hiperbólica para el americanismo.

Reflexiones a partir del vínculo entre Arthur Posnansky y Ernesto Quesada” (*Prismas*, 2021) y “Arqueología precolombina, folclore y mestizaje en Adán Quiroga” (*Estudios del ISHIR*, 2021).

**Gesine Müller** Es catedrática de Filología románica de la Universität zu Köln; Principal Investigator del Global South Studies Center e investigadora principal de Mecila. Sus temas de investigación abarcan las literaturas del romanticismo francés y español, la teoría cultural latinoamericana, las literaturas caribeñas y las teorías de transferencias culturales. Sus proyectos investigación en el área de las Estéticas posglobales son “Post-globale Ästhetiken. Welt(er)schöpfung in lateinamerikanischen Literaturen des 21. Jahrhunderts”, DFG; “Reading Global. Constructions of World Literature and Latin America” del European Research Council (ERC, 2015-2021: dirección de investigación). Sus publicaciones recientes son *How is World Literature Made? The Global Circulations of Latin American Literatures* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2022) y *Crossroads of Colonial Cultures. Caribbean Literatures in the Age of Revolution* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2018).

**Christoph Müller** Es miembro del Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung Preußischer Kulturbesitz e investigador principal de Mecila. Su área académica y de investigación es la Transformación digital en bibliotecas/literatura latinoamericana de los siglos XIX hasta XXI. Sus publicaciones recientes son *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)* (Medellín/Berlín: EAFIT/Ibero-Amerikanisches Institut, 2018), en coautoría con Ricarda Musser, e *Historias e historietas: representaciones de la historia en el comic latinoamericano actual* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2018).

**Friedhelm Schmidt-Welle** Es investigador en Literatura y Estudios Culturales en el Instituto Ibero-Americano de Berlín e investigador asociado de Mecila. Sus áreas académicas y de investigación abarcan

la Literatura Latinoamericana y la Literatura Comparada, las teorías culturales latinoamericanas y poscoloniales, modernidad y diferencia y la representación literaria de la memoria. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *La contemporaneidad de Juan Rulfo* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021), obra coordinada junto a Vittoria Borsò, y *La historia intelectual como historia literaria* (México: El Colegio de México, 2014).

**Nicolás Suárez** Es miembro del CONICET-Universidad de Buenos Aires y Junior Fellow en Mecila (2021). Sus áreas académicas y de investigación son los Estudios literarios y culturales. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos* (Buenos Aires: Eudeba, 2023) y “Melodrama y sentimentalismo en la literatura y el primer cine argentino” en *Otros comienzos: mujeres en revolución, perspectivas modernas, retrospectivas coloniales* (Córdoba: Editorial Eduvim, 2022).

**Liliana Weinberg** Integra el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas académicas y de investigación son teoría del ensayo y teoría de la literatura, el ensayo y la prosa de ideas en América Latina durante los siglos XIX y XX. Entre sus publicaciones recientes se destacan *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica* (Veracruz: Universidad Veracruzana, 2021) y “Palabra y violencia” en *La violencia en América Latina entre espacios temporales del pasado y del futuro* (Berlín: Tranvía, 2022).



Este volumen colectivo examina desde una perspectiva multifocal y transdisciplinaria las interacciones interculturales, interétnicas, interreligiosas y de género, abordando la convivialidad como un proceso dinámico y complejo. A través de estudios detallados de obras literarias y ensayos, las autoras y los autores investigan cómo la literatura y otras formas de expresión cultural reflejan y cuestionan las dinámicas de desigualdad en sociedades latinoamericanas. Cada capítulo revela cómo las prácticas literarias no solo representan la convivencia, sino que también la producen, transformando nuestra comprensión de la literatura y la creación artística. Una contribución esencial para académicos y estudiosos interesados en los estudios culturales, la literatura y las ciencias sociales, brindando nuevas herramientas teóricas y metodológicas para abordar la convivialidad en contextos de desigualdad.

